



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

EL PÚBLICO DEL TEATRO HELÉNICO Y FORO LA GRUTA.
CENTRO CULTURAL HELÉNICO.
JUNIO 2005.

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA
Y TEATRO**

PRESENTA:
ANA LILIA BARRERA TAPIA

ASESORA: DRA. ANA ADELA GOUTMAN BENDER



MÉXICO, D.F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres, Rogelio y Raquel. A mis hermanos, que en todo momento mostraron su apoyo incondicional: Aris, Gus y Omar

A mis queridísimos y admirados profesores, en especial a Salvador Ayala R.
(RIP)

A los que conforman la familia que he escogido: Angie, Briseida, Gabriel Sánchez, Lech, Jacke, Javier, Jenny, Mariana, Memo, Montse, Paty, Rachel, Rebe, Richard, Rigel, Sandra, Saúl, Yola

Y a mis entrañables Klaus, Miriuky, Alex, Karito, Vero, Neyra.

Todas sus oraciones y buenos deseos surtieron su efecto y gracias a Dios por estar siempre

ÍNDICE

	Página
I. METODOLOGÍA Y ANTECEDENTES.	1
1. INTRODUCCIÓN.	3
1.1 ...Y CON USTEDES, ¡EL PÚBLICO! (PÚBLICO PARA TODOS LOS GUSTOS)	3
2. OPINIONES DE ALGUNAS PERSONAS RELACIONADAS CON EL MEDIO.	23
3. OBSERVACIONES DE LOS CREADORES.	32
3.1 DRAMATURGOS.	34
3.2 DIRECTORES.	52
3.3 ACTORES.	61
3.4 EL ANÁLISIS DE LA TEMPORADA EN SUS PROPIAS PALABRAS.	75
4. ESTABLECIENDO LA COMUNICACIÓN.	100
4.1 DEL TEXTO A LA ESCENA.	100
4.2 EL GRAN CÍRCULO DE LA COMUNICACIÓN.	103
5. COMUNICACIÓN EN CRISIS.	115
5.1 ENTREVISTAS CON EL PÚBLICO.	116
6. LA VOZ DEL PUEBLO.	122
6.1 QUÉ QUIERE EL PÚBLICO.	123
6.2 QUÉ PROPUESTAS TIENE EL ESPECTADOR.	128
7. MI PROPUESTA DE RESCATE.	131
7.1 CREACIÓN DE PÚBLICOS PARA TEATRO.	131
7.2 EL TRATO CON LAS CASAS EDITORIALES.	133
CONCLUSIONES.	135
APÉNDICES.	138
ANEXO.	160
BIBLIOGRAFÍA.	170

I. METODOLOGÍA Y ANTECEDENTES

En el capítulo 1 se hace una observación de la actitud del público en varios espectáculos: El carnaval, fútbol, un concierto de música y el cine. Y en la parte teórica están contempladas las opiniones de investigadores y teatristas (Como dice Rodolfo Obregón).

En los capítulos 2, 4 y 5 se presentan formatos de entrevistas. Entrevistas con personas que tienen que ver con el quehacer teatral relacionado con dirección, actuación y dramaturgia. Hacer mención de que Víctor Hugo Rascón Banda no mostró interés por participar en este proyecto.

En el capítulo 3 me identifico y me acepto como espectadora, por mi experiencia y la relación con mi área; analizo cómo es que el director (que es mi especialidad) tiene que encontrar los canales de comunicación exactos para ver la obra virtual trasformada en una puesta en escena; así como también conceptualizar cada sugerencia que dé el director.

En el capítulo 6 le doy la palabra al espectador, para que hable sin inhibiciones y haga las críticas u observaciones sobre la educación teatral que tiene.

El material necesitado para este propósito lo componen: videograbadora SONY Handycam, grabadora de voz Panasonic, casetes de formato necesitado (audio casete HF 60 y video casete de 8 mm MP 120) baterías AA y hojas de encuestas. Algunas de las preguntas no se encuentran en el formulario del público.

Conclusiones sobre el tema.

En el anexo presento una introducción al tema de la crítica según Ricardo Garibay. El apéndice está integrado por los comentarios de las revistas Donde ir, Chilango y Tiempo libre y mis comentarios sobre las obras que vi en el Centro Cultural Helénico respecto a esta investigación.

Recurrir al Centro Cultural Helénico para ver si existe la posibilidad de tener información sobre las encuestas que ellos realizan durante el período de junio – julio de 2005.

Hacer un registro de actividades sobre las funciones a las que asistí y la agenda de calendarización.

El **Centro Cultural Helénico** está ubicado en Av. Revolución 1500, Colonia Guadalupe Inn, en la Ciudad de México. Los espacios escénicos son: Teatro Helénico, Foro la Gruta, La Capilla Gótica y El Claustro. Dentro del mismo los espacios alternativos que se encuentran en él son la cafetería, y el jardín.

En este estudio se contemplan solo dos espacios: El Teatro Helénico y el Foro La Gruta, mismos que tenían en junio de 2005 toda la programación bajo la supervisión de José Luis Saldaña, Lic. en Literatura Dramática y Teatro, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

El Centro Cultural Helénico se ha consolidado como uno de los lugares de referencia para disfrutar del teatro. Todos los días tiene funciones. Incluido para el público infantil en un horario matutino los fines de semana.

Por ahora lo que ocupa este tema es el público que va a las funciones de la tarde. Es posible definirlo como el público adulto, porque es éste el tipo de espectador que se puede apreciar en estas funciones.

El Teatro Helénico y el Foro La Gruta, son los lugares que por excelencia albergan a los eventos teatrales, y solo por estos dos espacios es cómo ve la luz esta investigación. El tiempo que se delimitó para este estudio está comprendido del miércoles 1 al jueves 30 de junio del año 2005.

La entrada a los espectáculos es dando el contra boleto que dan en la taquilla, que está abierta de lunes a sábado de 12 a 14 hrs. y de 16 a 20 hrs. El domingo su horario es de 11 a 14 hrs. y de 16 a 18 hrs. Da descuentos a las personas que presentan su credencial de INAPAM, maestros y estudiantes con credencial vigente. Aclara que tiene promociones limitadas, especiales y el descuento a grupos.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 ...Y CON USTEDES, ¡EL PÚBLICO! (PÚBLICO PARA TODOS LOS GUSTOS)

Ahora que comienzo esta ardua observación sobre el público, obviamente he tenido que acudir a lugares donde la gente se reúne. Cada espectáculo tiene públicos diferentes, porque cada uno tiene sus adeptos; no a toda la gente le gusta el fútbol, pero no por ello deja de llamarse público. Así que en cada espectáculo que se va a realizar, primeramente se llega al compromiso de qué, cuándo y cómo se va a presentar. Así que no es una labor sencilla, porque primeramente se tienen que establecer los tiempos de cada individuo, el lugar y al mismo tiempo las condiciones de cómo se realizará este trabajo.

En términos generales, se le ha dedicado una amplia observación al espectador teatral, desde Aristóteles, que señala: “La razón por la cual gozamos de contemplar representaciones está en que cuando las miramos llegamos a descubrir y reconocer lo que cada imagen representa: “¡Sí, eso es así!”... estas nuevas formas de arte son superiores y eran más estimadas por el público”¹, pasando por Harold Clurman: “Lo más característico de la experiencia del teatro es el goce que produce contemplar un mundo extraño e imaginativo, y observarlo con mayor concentración, amor y curiosidad que nuestras actividades diarias”²; en tanto que Samuel Ramos dice: “Es el público el verdadero depositario, que se encarga de hacer vivir el arte y de perpetuarlo una vez desaparecido el artista. La relación simpática entre el artista y su público es permanente”.³ Además, por supuesto, de los investigadores relacionados al teatro desde puntos de vista psicológico o sociológico, como Ofelia Stavans en su libro *Psicoteatro*⁴. Evidentemente les interesa este mismo aspecto a todos aquellos que conforman la unidad teatral. En este trabajo, la opinión y concepción del público a través de los puntos de vista de los

¹ Aristóteles. *Los clásicos. Obras filosóficas*. Editorial Cumbre. México. 1981. En Arte poética. Capítulo V. p. 355.

² Harold Clurman, *El divino pasa tiempo. Ensayos sobre teatro*. Dimelisa Ed. Buenos Aires. 1977. P.127

³ Samuel Ramos. *Filosofía de la vida artística*. Col. Austral. Edit. ESPASA CALPE. México. 1994. P. 75

⁴ Ofelia Stavans. *Psicoteatro*. Editorial Gali. México. 1992.

directores, actores y dramaturgos, podemos encontrar señales claras de cómo, según su labor (no todos), realizan el esfuerzo para llevar al público a sus salas. Estoy abordando desde este punto de vista, que son las áreas que tiene el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras del Plan de estudios de 1985. En las entrevistas se encontrarán nombres de algunas personas que tienen un cierto reconocimiento con el espectador. La finalidad de este tema, es dar espacio al espectador y a los creadores con el fin de que expresen su opinión, así como dejar puntualizados los círculos de comunicación con los que yo trabajo desde la dramaturgia hasta el montaje. Además de que agrego una propuesta para la creación del público teatral.

La preocupación de todos por evitar que el público renuncie a presenciar el espectáculo que se supone ha sido conformado por y para él, parece perderse en la hoguera de las vanidades. Con el movimiento de las vanguardias dejó de ser importante el espectador, a fin de poder mostrar todo un conglomerado de ideas y acciones. Esto tomó gran fuerza, pero finalmente, en conjunción con el cine, hicieron que el espectador comenzara a desilusionarse y a adentrarse en la sala oscura que mostraba solo una pantalla.

El público, según mi observación, es el conjunto de personas que se reúnen en un horario y espacio establecido previamente con la finalidad de observar un espectáculo. También existe un tipo de público que no está dentro de este parámetro. El que por accidente está cerca de un espectáculo o evento y decide tomar parte de éste: el espectador involuntario.

Cuando una persona se detiene en donde se está presentando un espectáculo callejero, lo hace por curiosidad, en realidad no tiene una gran expectativa sobre lo que va a observar, pero normalmente espera a que el espectáculo llame lo suficiente la atención como para quedarse un poco más y poder sacrificar una parte de su tiempo, porque normalmente este espectador ya tiene un plan hecho y el quedarse a observar implica un retraso en sus actividades. Pero lo que es básico, si vale la pena detenerse, es porque ha sido capturada su atención por los estímulos que está percibiendo.

En el Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado aparece la palabra público con la siguiente definición: "Conjunto de las personas que coinciden en unas mismas aficiones o concurren a determinado lugar, espectáculo". Lucina

Jiménez López señala: “Los públicos no nacen, se crean como la obra misma. Se ganan, se conquistan, se seducen o se repelen, pueden incluso vacunarse”⁵ y en el mismo artículo dice: “Cada tipo de teatro tiene su público, aunque no todos los públicos tienen su teatro”⁶. Es un sector de la población para la que va dirigido un tipo de espectáculo, entonces veo que existen varios tipos de públicos.

El gran enemigo del teatro ha sido el hombre mismo en su afán de buscar nuevas formas para la realización. Así mismo el cine fue ganando adeptos y empezó a sustraer en grandes cantidades al espectador. Se trata de establecer algunas rutas y enlaces de comunicación entre el emisor y el receptor y ponerlas en práctica, porque finalmente el cine tiene su público y “el teatro se hace para el espectador”⁷.

La principal preocupación del creador escénico ha sido saber cómo retener al público. En la historia que se ha escrito, antes de la aparición tanto del radio como de la televisión y el cine, la actividad más importante en la que participaba el espectador era el teatro.

Un factor importante en el que el espectador piensa y resiente en la actualidad, es el económico. De ahí que decidan mejor escoger otras opciones para divertirse. Se compara el costo de la entrada de un partido de fútbol, o del cine con la del teatro.

Cuando llega el momento en la carrera de Literatura Dramática y Teatro de escoger la especialidad, existen divergencias en torno a la apreciación e interés del público dentro de cada especialidad. Desde mis primeras clases de dirección, cuando todavía es parte del tronco común, detecto que el director tiene la enorme responsabilidad de ser él quien guíe el concepto del espectáculo en su totalidad al público.

En tanto que las clases de actuación se transmite el interés de una buena interpretación. Algo que sea capaz de sustraer al espectador de la realidad. Establecer la convención hacia el público de que está presenciando una ficción en un tiempo y espacio real, es ya un hecho implícito, ahora falta

⁵ Lucina Jiménez López. “Obras vemos, de públicos no sabemos” en *Paso de gato*. Anónimo Drama Ediciones. Noviembre - diciembre de 2002. año 1. Núm. 5 p. 14

⁶ Ídem. p. 14

⁷ Luis de Távira. “La pérdida de espectadores es problema de la sociedad” en *Paso de gato*. Op. Cit. p. 26

llevarlo a la ficción del trabajo escénico y lograr que sea parte de ella, que se la crea.

A partir de entonces y con los comentarios entre los colegas, percibo que cada una de las ramas en que se divide la carrera tiene una diferente perspectiva en cuanto a su apreciación al público, su acercamiento y la captura de su atención.

En la clase de teatro isabelino, llama poderosamente mi atención la apreciación que tiene el público por una puesta en escena. El gozo con el que los ingleses esperaban el día de función. Más impresionante me parece la capacidad de comunicación que se daba de los espectadores a los actores, quienes hacían valer su punto de vista de forma abierta. Un rechazo absoluto o el reconocimiento del trabajo.

Mi interés radica en tres puntos: la apreciación que tienen los creadores teatrales por el público, cómo es que llego (yo) al resultado final de la puesta en escena estableciendo como base el círculo de la comunicación y que tanto son palabras y acciones para tener al público cautivo.

Eso hablando del escenario hacia el patio de butacas. En sentido inverso, qué es lo que pide el público y sus relaciones ante la propuesta escénica.

Cuando el público asiste a un espectáculo, va a ver un resultado, en un espectáculo en vivo, el equipo que se prepara para la función debe de estar preparado para cualquier eventualidad. Es casi como un equipo de emergencia.

En un evento como **el carnaval**, donde los participantes, que son todos los que conforman la comunidad en donde habitan, tienen la opción de estar dentro de éste gran jolgorio como ejecutantes, o espectadores de la fiesta. Aquí sí aplica correctamente el término de espectador (“Se aplica a las personas que están presenciando un espectáculo o cualquier otra cosa”.⁸)

Umberto Eco dice del carnaval que “es la interrelación de cuatro códigos fundamentales: el musical, el verbal, el gestual y el de los objetos”⁹

⁸ *Diccionario de la lengua española*. María Moliner Electrónico. Búsqueda de definiciones. Gredos. 1996. Novell. Inc. CD-ROM.

⁹ Umberto Eco. *¡Carnaval!* Fondo de Cultura Económica. México. 1989. p. 172

Tomaré como referencia el que se realiza en la colonia El Peñón de los Baños (ubicada al costado oeste del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México y colinda con El Circuito Interior), en la Delegación Venustiano Carranza. (Este es mi referencia porque asistí a él durante tres años consecutivos para elaborar un archivo gráfico del evento). El miércoles de ceniza es una fecha importante para el calendario litúrgico porque marca el inicio de la cuaresma. Es el día para recordar a los cristianos la fragilidad de la condición humana. La ceniza es el símbolo absoluto del pasado y el futuro del hombre: Polvo eres y en polvo te convertirás.

El espectador de éste carnaval (*Carnaval: Período de tres días que precede a la cuaresma*¹⁰) ha llevado meses en la preparación y que da inicio a la festividad el martes de carnaval, el día anterior al miércoles de ceniza. “Es en este justo título en que desde el siglo IX los liturgistas sensibles a la llegada de la cuaresma, han visto en el carnaval la carne (Carnem), una carne que es en retirada (carnes toldas, en español carnes tolendas) o a la que se dice adiós a la carne (Carne levare, carne levagium)”¹¹. Y suena el primer llamado. Un disparo de escopeta al aire que indica que todo comienza. Suena la música. Con sus hijos de la mano van acompañando a la música. Una pareja disfrazada sale de su hogar y poco a poco se van uniendo los demás personajes. Aproximadamente el 25% de los participantes llevan escopetas y según los vecinos del lugar año con año va aumentando el número de armas. Y también van usándolas más continuamente. Los músicos sólo llevan un sombrero que los cubre del sol. Con su vestimenta recuerdan vagante a una orquesta que tocaba charlestón: camisas blancas, zapatos y pantalones negros y un chaleco con rayas verticales gruesas rojas y blancas. Y cada vez que se detienen en alguna casa para deleite de todos, reciben cervezas como premio.

En apariencia todo comienza con gran festividad, pero conforme avanza la tarde, hasta llegar a la hora de la comida, es un espectáculo que se puede disfrutar a medias. Debido a la constante tensión que generan los carnavales de otros barrios vecinos (que se realizan en la misma fecha) y el desmedido consumo de bebidas alcohólicas, predisponen el ambiente para que exista un posible enfrentamiento físico entre ellos por una rivalidad territorial. Una

¹⁰ *Diccionario de la lengua española*. María Moliner Electrónico. Op. Cit.

¹¹ Gaignebet, Claude. *El carnaval*. Editorial Alta Fulla. Barcelona. 1984. p. 112

especie de orgullo regional, provoca que los enfrentamientos sean veraces y peligrosos. Aún se puede observar que los niños están presentes, ya sea con atuendos y máscaras, siendo parte del festejo o cómo espectadores, donde todo se permite para después redimirse.

Estamos ligados al teatro desde los griegos por los modelos que han sido tomados de ellos. En la actualidad, uno de los primeros contactos que tienen los niños con esta manifestación artística es por medio de las pastorelas que se realizan en los colegios representándose el nacimiento de Jesús de Nazaret. A la gente no le importa la historia del teatro, y yo no voy a dar lección de ello a alguien que no le interese. Regreso a la pregunta: ¿cómo es el espectador? Pues bien. Cuando está el festival navideño en pleno y los padres se vuelven locos por grabar y fotografiar a sus pequeños; orgullosos señalan a su hijo cuando está diciendo una línea, (porque no todos hablan) y los padres de los niños que solo están caracterizados de borreguitos, también se manifiestan ante ésta singular presentación. Es como la presentación pública del crío. El niño hace exactamente lo que dijo la maestra. Si olvida el movimiento en el escenario, las profesoras irrumpen discretamente y les señalan su posición. Cuando termina el evento, todos los ahí reunidos llenan de ovaciones el trabajo, gritos y aplausos al final de la función. Y los familiares regocijados por ese momento celebran. ¿Por qué no sucede así cuando 15 años después aquel infante decide que se va a dedicar al teatro?

Para un espectáculo se establece una serie de reglas de las que estamos conscientes y respetamos en medida de lo posible. Ahora bien, el poder de convocatoria ya es un punto determinante en cada una de las ramas en las que el espectador pretende ser partícipe, no es lo mismo ir al cine que al estadio. Ni se llega en las mismas condiciones psicológicas aún después de un tormentoso día.

En México, el público se inclina por los espectáculos masivos del fútbol, últimamente a los conciertos musicales y a la gran competencia del teatro: el cine. En el primer caso, al encontrar **el fútbol mexicano** un gran empuje por parte de los medios de comunicación, (especialmente por las televisoras) para la afición ha sido motivo de celebración en cada partido. "El desplazamiento de enormes masas humanas para presenciar partidos habla claramente de su

categoría sicológica”¹². La buena cultura del “amor por la camiseta” ha constituido a esta relación jugador-espectador en un matrimonio. Una vez que se han casado con el equipo, jugadores y público se comprometen en fidelidad absoluta, en las buenas y las malas, y en todas las condiciones que implique esta relación. “El espectador deportivo participa en mayor medida que el espectador del Juego teatral, y por supuesto, muchísimo más que el pasivo televidente o espectador cinematográfico”¹³. Así, ésta relación tiene un crecimiento en cuanto a la correspondencia de dar y recibir, al encontrarse el día de este eterno romance, (que es cuando el juego se realiza) la parte espectadora exige en forma de apoyo que ese día sea de la entrega absoluta y que no se dejará de intentar nada con tal de obtener el triunfo y la aceptación de su amante: el jugador.

“En el fútbol, el espectador esta dentro del espectáculo. Su participación influye en el arbitro, en la serenidad de los jugadores, en el rendimiento del cotejo, en fin, más que pasivo espectador es participante en el encuentro”¹⁴. La única forma para entregarse al juego es dando todo de cada uno y por ambas partes. Y que viéndolo objetivamente, todos saben que es un juego, pero con la finalidad de ganar. De levantarse ante el equipo contrario con la supremacía de juego y técnica. Aunque también quedan a la vista todas las mañas de las que se puede valer para ser el triunfador. Después de todo es bien cierto el lema de: En la guerra y en el amor todo se vale.

En la cancha se viven estas dos relaciones. El amor del cual se siente el orgullo de pertenecer a un grupo y el de rechazo al contrincante. En las filas de un mismo bando se siente la unión y solidaridad entre los miembros de ese grupo. El jugador con toda su entrega física y el espectador con toda su pasión. No puede fallar la entrega de ninguno de los dos, pues es parte de un éxito que sabe a gloria por quedar demostrado una vez más quién es el mejor, o un fracaso compartido en el que la frustración y decepción pueden ser controladas... al fin que solo era un partido, pero si la pasión se sale de ese control, se siente como una afrenta al orgullo, es en las acciones físicas en las

¹²Herrera Figueroa, Miguel. *Sociología del espectáculo*. Edit. Paidós. Buenos Aires. 1974. p. 40

¹³ Ídem. p. 41

¹⁴ Ídem. p. 69

que encuentra la salida a estas emociones. Cuando se gana, todos son parte del triunfo. Cuando se pierde se busca al culpable.

Por supuesto que es un evento en el que se está en contacto con los participantes y con el público. “En la fiesta futbolística el espectador compensa su anhelo de alegría, de juego, de afectividad y de seguridad, al sentirse en el seno social de manera plena”¹⁵. La comunicación parece ir y venir en todos los sentidos. Queda demostrado cuando se unen una cantidad de aficionados para dar apoyo verbal al equipo con una porra o para hacer alusiones familiares al árbitro o para algún miembro del equipo contrario. Su función no estriba solo en dar apoyo al equipo. Cada uno de nosotros es un poco de todo, de ésta manera cuando el espectador se encuentra concentrado, pierde dimensión de lo que sucede fuera del estadio y es entonces cuando “sueña” tener el lugar del director técnico, dando indicaciones a los jugadores, como una voz de conciencia en el equipo. Casi por regla general, cuando falta el interés de uno, también se va el interés del otro. Y no significa que poca afición sea igual a poca pasión.

Ahora que si el espectador se dispone a ver el encuentro por la televisión, entonces prepara el lugar donde lo va a observar, lo acondiciona. Lo pone a modo para poder dedicarse a ver el juego. Adquiere lo que necesita para divertirse. El espectador es capaz de crear una atmósfera apropiada para disfrutar el juego. Aún a pesar de ser consciente de los imprevistos que pudieran suceder. Y si ocurriese esto último justo cuando entra un gol, tiene la ventaja de la repetición. Lo vive y lo disfruta, no tan intensamente como lo da la emoción de verlo en el estadio, y esto también implica el gozo en la compañía de los miembros del grupo al que se pertenece.

En un **espectáculo musical** sucede algo similar. En ambos casos la pasión comienza desde que se ha aceptado asistir al espectáculo. Y el día del evento, ese espectador ha pensado con anterioridad cuál es el atuendo perfecto que va a usar. Porque tiene que haber una congruencia entre lo que se va a ver y cómo es que se ha elegido el vestido para la ocasión. “Porque los

¹⁵ Ídem. p.62

jóvenes rockeros suelen vestir pantalón de mezclilla a media cadera y calzones a la vista, zapatos tenis y camiseta casi siempre negra”¹⁶.

El gobierno de la Ciudad de México ha desarrollado un programa de entretenimiento para sus habitantes. Los domingos se puede apreciar un concierto masivo en forma gratuita en la explanada del Zócalo, en el Centro histórico. Estos conciertos son con intérpretes conocidos y a ellos asisten algunos miles espectadores.

La mayoría va a disfrutar del espectáculo en forma pacífica. Cuando inicia éste espectáculo, la gente se desborda en expresiones de apoyo y de aceptación a la actividad que va a desempeñar el intérprete. Así que en todo momento se identifica con él y fluyen de una forma natural las emociones que son producidas, recibidas y reproducidas por todos los participantes, se empieza a realizar una conexión en cuanto al nivel de energía de uno y de otro. Se empieza a sincronizar siempre y cuando se ponga de parte de los dos el ánimo y las ganas. Si fuera un concierto en donde el intérprete sólo se dedica a dar su espectáculo sin entrar a la interrelación con su público, entonces el público siente que solo fue a ver como interpretaba las melodías sin hacer que ambos se involucraran y llegaran juntos a un clímax. “Abraham, 19:59. La gente va llegando. Ya se oye el rumor, el ruido. ¿Estoy en esto por ellos o por mí? ¿Por ambos? Siempre he pensado que los pintores o los escritores la tienen más fácil. Se sientan y escriben o pintan y cuando ya está terminado lo sueltan y ya. No tienen todas esas presiones técnicas. ¿Estará todo bien? pero (ellos, los de las artes que no se enfrentan al público), pierden eso que nosotros tenemos, eso que nosotros necesitamos; la conexión directa con el público. ¿Está bien el bajo? Hay que afinarlo. ¿Y las guitarras? ¿Y los micrófonos? Todo está bien.”¹⁷

La aprobación del público en éste espectáculo comienza desde que va llegando al lugar. Por supuesto qué, cuando comienza, le da el auditorio una cálida bienvenida dejando ver que es lo que espera del intérprete. Y conforme avanza éste espectáculo, da muestras de su agrado al corear o aplaudir a un

¹⁶ *Rock, drogas y policía: ¿encuentro ineludible?* Por Armando Martínez de la Rosa y Armando Martínez Orozco en Ventana Interior. Centro Occidente. Año 6. Volumen VII. Número 36. Enero- febrero de 2006. p. 19.

¹⁷ *Tres corazones en la máquina de los finales felices* por José Luis Justes, Abraham Velasco y Mariana Torres. En Ventana interior. Centro Occidente. Po. Cit. p. 18. Abraham es bajista, fundador y líder del grupo El Azote.

ritmo las canciones. No faltan las expresiones de los fanáticos que están llenas de alusiones amorosas o simplemente de admiración. Y mientras más está la entrega del intérprete, más recibe del público. Todo dentro de las normas.

Un ejemplo es la presentación de Juan Gabriel en el Zócalo en marzo de 2004 con motivo de la celebración del Primer Festival de la Noche de Primavera. El cantante corrigió en más de siete veces a sus músicos, en especial al baterista. Aún así, fue un concierto de casi cinco horas; todos aguantando el frío y divertidos en el concierto. La mayoría cantaba, y los que no, pues sólo le miran y de vez en cuando volteaban hacia otro lado a ver qué sucedía, porque dentro de esa masa viviente, se puede ver de todo y escuchar hasta lo más inimaginable. Había un grupo de personas menores de treinta años, que para quitarse el frío bebían un poco de tequila, que también lo racionaban para que a la hora que empezaran a tocar las canciones dolorosas, beber con ganas.

Al quedar establecido que es un espectáculo masivo y gratuito, patrocinado por el gobierno, tiene el carácter de ser familiar. Ello implica la responsabilidad de que el evento no estará pasado de tintes, ni de expresiones que atenten contra las buenas maneras y la armonía familiar. Cuando se llega a presentar algún tipo de acciones más violentas o grotescas u obscenas por parte del artista, el público no duda un momento en hacerlo saber al intérprete y reprueba en ese instante su conducta. Y si algunos de los espectadores hacen esas expresiones o comienzan con conductas agresivas u ofensivas, los elementos de la fuerza pública intervienen pidiendo orden y respeto.

Cuando se trata de una expresión en donde se está en acuerdo con el intérprete o en desacuerdo, el espectador no duda en demostrarlo, porque sabe que es uno y que al mismo tiempo ninguno. Se protege en la cara del anonimato para poder expresar libremente su sentir, aunque éste anonimato también pueda servir para crear actos de vandalismo. El evento que es familiar, se lleva a cabo dentro de las mismas normas que rigen en su mayoría a las familias: el respeto y la tolerancia.

El intérprete sabe de ésta situación y está en disposición de entregarse a éste, su público, con el único afán de hacerlos felices el tiempo que esté con ellos. Ésta clase de relación, aunque tiene un tiempo establecido para su entrega, sigue por ambas partes aún sin estar presentes, aunque no se tengan

uno frente al otro. Se tiene como consecuencia una fidelidad a la distancia en donde está siempre presente el pensamiento del uno como del otro.

En este caso, hablando de música, sí se contempla en la pantalla del televisor, la ausencia de la masa con la que se puede compartir el espectáculo tiene como resultado una menor emotividad por parte del espectador y puede ser que en una menor entrega del intérprete.

El cine, “arte popular, suele preferir para la elaboración de sus obras el otro camino, la otra técnica. Suele desprender de la naturaleza, imágenes enterizas dotadas de una inefable sustancia artística”¹⁸ dirigido a una amplia colectividad: “el cine es propio de la sociedad de masas no solo por el uso que ésta hace de la comunicación masiva para conservar el orden burgués establecido, sino porque en esta sociedad existen los recursos técnicos financieros que hacen posible la existencia del cine.”¹⁹ Existen muchas comparaciones y similitudes en relación al teatro. En ambas formas, utilizan intérpretes que son llamados actores. Se basan en un guión o libretos. Funcionan por medio de complejos sistemas que requieren de técnicos, lo cual implica una necesaria forma de relacionarse entre todas las partes (técnicos y creativos) para crear una armonía. Tienen como función básica captar la atención del público con su presencia, y por supuesto, que ese público significa una entrada de dinero para el espectáculo. Es decir, mientras más público demande una función de cine o de teatro, el productor verá más redituables sus ganancias. Éste es uno de los motivos por los que es sagrado meter al público a las salas. En el cine es muy importante tener gran demanda en las salas porque el largometraje es un gasto ya hecho y sólo espera la recuperación con la entrada de los asistentes. Y mucho depende de ello la participación de una persona experta en las formas posibles y probables de cómo se va a realizar la promoción y publicidad de la película. Aquí la mercadotecnia es fundamental, porque en ella se pretende cuando menos obtener el total de lo invertido y un poco más.

El cine es un presente en pasado. La película es el resultado de acciones pasadas. Se establece el criterio sobre cuál es la mejor toma y dejarla

¹⁸ Ayala, Francisco. *El cine, arte y espectáculo*. Universidad Veracruzana. Xalapa, México. 1966. p. 29

¹⁹ Ídem. p. 8

como una parte que integra el total de la película. En su realización no lleva un orden en las escenas. La musicalización no se inserta al momento de grabar una escena. En el cine se vende el paquete completo. Se edita para tener el resultado final. Lo importante es lo que impacte a un público pasivo que está en espera de ser impresionado. El costo de elaboración va desde los miles de pesos hasta los millones de dólares. Así que se tiene un amplio espectro económico. Porque para hacer cine con una persona que tenga renombre, pues nunca faltará un productor.

El teatro es en acciones presentes. Yo recurro a un antecedente para saber cómo afecta al momento en el que se está representando en la escena. Antes de representar frente a un público, se tiene un tiempo para ensayos y para poder “armonizar” todos los elementos que se utilizan en la escena.

La diferencia principal es que el largometraje comercial se puede encontrar en cualquier sala de exhibición en diferentes horarios y siempre son la misma toma. No varían. El largometraje no comercial (Le llaman de culto o de arte) se encuentra en otra situación, pero eso es para otra investigación. En el teatro nunca una función es igual a la otra porque todas las acciones suceden en ese momento, en ese recinto y a un horario definido.

El Maestro Héctor Mendoza opina: “El cine se nos ha llevado al público, porque sabe contar mejor las historias. Pero el teatro es un lugar en donde podemos interiorizar en las ideas en donde el cine no puede hacer porque prefiere la imagen plástica a la palabra.”²⁰

Así pues, podría seguir describiendo a otros tipos de espectadores que asisten a eventos diferentes. En todos ellos está la característica principal que es primeramente la disciplina de estar en un lugar y hora acordada, después la bienvenida al intérprete, el inicio, el desarrollo de espectáculo, la entrega y por último el agradecimiento.

¿Qué es el público²¹? Es el monstruo de millones de cabezas. Cómo complacerle... es una ruda labor, pero es cuestión de agarrar al toro por los cuernos. Y no tanto de complacerle, sino de que nos dé el espacio para que

²⁰ *Programa de televisión Escenarios*. Entrevista a Héctor Mendoza para Telesistema de Radio y Televisión Mexiquense. Canal 34. (repetición) Enero 21, 2006. 12:00 hrs.

²¹ Conjunto de personas que concurren en un espectáculo. / conjunto de personas que han presenciado un determinado espectáculo. / conjunto de espectadores potenciales. Gómez García, Manuel. *Diccionario del teatro*. Ediciones Akal. S.A. Madrid. 1997 p. 686

podamos ser parte de él. Y después de muchas encuestas, todas llegan al mismo punto. A la gente si le gusta el teatro, pero no hay dinero para ir, y las condiciones de seguridad que se ofrecen en esta ciudad, pues no son tan confiables. Un motivo de la ausencia de las salas es el económico, por parte del espectador, pero no es el único.

Recordando la función que vino a dar Peter Brook en el festival de la Ciudad de México en 2003, hubo cantidad de personas que con el dinero en la mano y hasta pagando al doble el costo del boleto no entraron. ¿Cuánto tiempo tiene en cartelera *Los monólogos de la vagina*²², y eso que es sólo una lectura dramatizada, ¿o *Defendiendo al cavernícola*²³ o las variadas representaciones del cuento de *La cenicienta*? Simplemente no se puede afirmar que al público no le gusta el teatro.

En general, el público opina que es muy caro en comparación al cine. En el cine ya está hecha la inversión. Ya no se hace otra cosa más que esperar la reacción de la gente para que asista a las salas y todo lo que entre en taquilla es para recuperar lo invertido y comprobar el éxito de la producción. En el teatro, se tiene que pagar por función a menos que se quede en un salario fijo por mes o semana. Y si no hay pago, no hay función. Tan simple. Además de las numerosas diferencias que existen entre uno y otro.

En cada función de teatro, se da la experiencia y la emoción de poder vivir el evento siempre como si fuera un suceso nuevo. Sobre todo en el escenario, porque fuera de él, detrás de los telones siempre están pendientes todo el equipo de técnicos y ayudantes para hacer que la función llegue a un término feliz. Aún a pesar de todos los imprevistos.

Parece que las funciones tienen un elevado precio (como en Broadway), pero en comparación de otras taquillas en el mundo, ésta es muy accesible. Se tienen que pagar por lo menos el salario de 10 personas en el teatro. Las enumero: Taquilla, acomodadores, tramoya, técnicos de audio, iluminación, maquillistas, vestuaristas, asistentes en general, actores, director, renta del teatro, derechos de autor (a veces), y algunos gastos extras. Teniendo una nómina por función de \$2000.00 de jodido. Si cobramos el boleto a \$100.00 y

²² *Los monólogos de la vagina*. De Eve Ensler. Teatro Gran Meliá. Hotel Gran Meliá México Reforma. Dir. Abby Epstein.

²³ Autor Rob Becker. Teatro del Centro Cultural San Ángel. Dir. Héctor Bonilla

entran 20 personas, pues no sale... ¡La crisis del teatro! Entonces, sin entrar en más preámbulos, todos aspiramos, rogamos y hasta suplicamos que los teatros estén llenos, pero ¿cómo llevar al espectador con estos argumentos?

De que existen puestas de teatro buenas y malas, en todo el mundo existen, pero un teatro de calidad se consigue pensando en el espectador, en establecer un diálogo con él. Poniendo el caso de *Defendiendo al cavernícola* que es un monólogo, el teatro normalmente tiene una ocupación del 80% (sólo para esta obra), pero se debe a la calidad actoral y al trabajo de la gente. Sin olvidar la mercadotecnia. Una palabra que en las escuelas de teatro poco a poco comienzan a anexar a su vocabulario; ¿cuál es su trabajo?: La divulgación. Regresemos al cavernícola: su costo en taquilla es el promedio: \$250.00. Las personas que la han visto han hablado tan bien de ella que invitan a verla, motivan a otros espectadores a que no se pierdan este espectáculo. Vamos a la importancia que adquiere el espectador.

El tema relacionado con la ausencia del público es tan importante como lo revela Elmer Rice desde el inicio del capítulo XVIII de *El teatro vivo* “¿QUÉ QUIERE EL PÚBLICO? Esta es la pregunta fundamental en el juego de adivinación en el que el empresario y el dueño del teatro se ven obligados a intervenir. Aquel que descubriera una fórmula que sólo fuera moderadamente fidedigna para la determinación de los valores de la taquilla de un manuscrito de obra teatral se haría multimillonario en poco tiempo...de todas las obras estrenadas, solo una de cada siete u ocho cubre sus costos de producción.”²⁴ Hoy día es aún más difícil establecer una serie de parámetros sobre sus gustos y lo que espera ver en escena. Después de que el humano se da cuenta de su vulnerabilidad, y al mismo tiempo de que se ha vuelto más egoísta, es más difícil determinar que lo motiva a ir a un espectáculo. Por supuesto que tiene que ver el asunto con el estado de ánimo de cada persona, lo que lo mueve a ir al cine, al fútbol, o simplemente salir a tomar una taza de café. En ésta ciudad donde los claxonazos y las mentadas están en cada esquina, y además el trabajo exige cada día más, pues muchos prefieren quedarse en su casa a descansar del ajetreo diario. La seguridad pública sólo está cómo un carísimo adorno que nosotros pagamos. Además en estos tiempos la crisis económica

²⁴ Elmer Rice. *El teatro vivo*. Edit. Lozada. Buenos Aires. 1973. P. 186

no nos permite ir al teatro. Es cierto que existen espectáculos gratuitos, y también tiene que ver las distancias. Es habitual y común que cada uno de los que habitamos ésta ciudad hagamos en promedio una hora para trasladarnos de un lugar a otro y vuelvo a lo mismo: el tráfico, el mal humor; vaya, la barbarie de la metrópolis.

Aquí vale la pena destacar que después de todos estos inconvenientes, el espectador que acude en sus vehículos al Centro Cultural Helénico lo hace sin prisas y hasta con cierta calma y tranquilidad. Los que llegan en transporte público y gustan de este Centro, prefieren llegar un poco antes de la función y beber algo en la cafetería. Pero no sucede así en todos los casos en que decidimos ir al teatro.

Ya una vez tomada la decisión de ir al teatro, tenemos la cartelera. En estos tiempos de guerra, las mejores opciones son las comedias. Por ejemplo, en la obra *Defendiendo al cavernícola* los espectadores llegan serios, ensimismados. Preparados para ver el espectáculo nos introducimos en la sala y vamos al lugar asignado. Surgen preguntas: ¿Cómo podrá manejar el escenario el actor por dos horas el solo? Tercera llamada: aparecen ante nuestros ojos la tecnología: una pantalla que muestra imágenes de revistas para mujeres, algunos personajes sobresalientes de éste sexo y en el audio tenemos una aparente conversación entre ellas donde se “acaban” al hombre (los comentarios que emiten son reflejo de lo que podemos escuchar en cualquier charla de café). Al terminar este proceso visual que solo dura unos minutos, ya varios asistentes se pusieron más cómodos. Aparece el actor y nos lleva de la mano con agilidad y gracia hablándonos de lo que conoce mejor, él mismo y su relación de pareja. Y mientras avanza la función, los espectadores se van sintiendo más identificados con lo que dice. Durante la representación teatral, el espectador tiene todos sus sentidos puestos en el escenario. Y está alerta a todo lo que suceda. Un estornudo en la sala es molesto. Y aún más cuando el actor, como en el caso de ésta obra, interactúa con el público de forma abierta. En el instante en que la realidad es vista allá arriba, en el escenario, emanan una gran cantidad de risas y alguna carcajada. Lo que he notado es que casi todos los asistentes van en parejas. Cuando César Bono hace referencia a la toalla mojada en la cama después del baño, todos reaccionan, y es cuando empiezan los pequeñísimos comentarios entre las

parejas. Todos empiezan a entrar en una comunión debido a la identificación con su realidad puesta bajo un enfoque cómico. Para éste instante ya existe una absoluta relajación del público para entregar su confianza al actor y está abierto para ser participante absoluto y fiel del espectáculo. Ríe y aplaude con la confianza de que esas interrupciones no van a molestar al actor. Y lo hace como una forma de motivarlo aún más para que siga dando esa energía y entusiasmo. Al terminar la obra, el público automáticamente comienza a aplaudir premiando a la totalidad: el texto, la escenografía, el audio, la iluminación y por supuesto a la interpretación. Y esto con el asombro de que todos los ahí presentes se identificaron abiertamente con lo que sucedía. Entonces sale plenamente satisfecho y con ganas de asistir a otra función de la misma calidad.

¿Qué fue lo que motivo al público a tomar esta determinación? Existen diferentes factores. Ver los asuntos rutinarios bajo otra perspectiva y con otro enfoque es un aliciente, ya que de ésta forma no los hace únicos en una problemática, sino que pueden compartir esa situación entre la risa y la aceptación del “problema” como tal. Compartir los une: nos une. Desde la comedia se obtienen mejores resultados para liberar la presión diaria a través de la risa. En ella, la magia del desahogo surte su efecto. “El espectador medio suele ser descrito como un individuo agobiado que va al teatro en busca de “diversión” y “entretenimiento” que lo ayuden a olvidarse de sus problemas”²⁵. La explotación del actor de su cuerpo, se agradece enormemente porque a nadie le gusta ir a un espectáculo donde no se entienda lo que se dice, ni lo que se habla. La iluminación estaba bien construida y diseñada para que el público pudiera apreciar visualmente todo lo que estaba en el contorno, incluyendo a los demás espectadores.

La función hizo que los espectadores quedaran satisfechos con el espectáculo y se podría decir que en algunos sentidos las superó. En cuanto al transporte, no existe mucho problema, siempre y cuando encontraran estacionamiento cerca. En fin, parece que esa noche fue relajante y después de todo, divertida. La reflexión a la que no invita, pero que es latente, no está

²⁵ Elmer Rice. *El teatro vivo*. Op. Cit. P.189

hecha cómo un regaño o una toma de conciencia, sólo muestra en forma sutil el espejo de la realidad.

El teatro es cultura. Sabemos que es teatro, pero un concepto como la cultura es algo más delicado. “Cultura – dice Max Scheler- no es ‘educación para algo’, ‘para’ una profesión, una especialidad, un rendimiento de cualquier género; ni se da tampoco la cultura en beneficio de tales adiestramientos, sino que todo adiestramiento ‘para algo’ existe en beneficio de la cultura, en beneficio del hombre perfecto. La finalidad última de la actividad espiritual no es la obra de cultura, sino el desarrollo de la personalidad”²⁶. Lo que sí queda claro de ambos humanistas y algunos más es que la cultura contribuye el enriquecimiento interior del hombre. La gente toma al teatro como una forma más de diversión y entretenimiento. De aquí se desprenden estas dos palabras que el espectador promedio no puede diferenciar bien porque no conoce sus raíces. Divertir: “Apartar o distraer de una cosa la atención de alguien atrayéndola a otra cosa”²⁷. “Entretener: Distraer a alguien impidiendo que siga su camino, que siga haciendo lo que hacía o que vaya a algún sitio o que empiece a hacer cierta cosa”²⁸. Para la diversión se está ahí, en cuerpo y mente, mientras que para el entretenimiento, se está ahí, pero no implica que también la mente. La principal diferencia que encuentro entre ambas voces es que en una recibe una significativa aportación para el crecimiento del desarrollo del hombre y la otra no. Por tanto, considero que los espectáculos que están dedicados exclusivamente a entretener no hacen una aportación al crecimiento intelectual. Pero la mayoría de las veces, como la gente dice, que no tiene nada mejor que hacer o ver, pues simplemente aguantan estar ahí. ¿Cómo pueden decir que no hay nada mejor que hacer? Pero es la realidad, a muy pocas personas les gusta escribir y leer. Si bien el consumismo hace ahora que nos podamos salir de casa e ir a los centros comerciales, los lugares que menos son frecuentados son las librerías.

Aunque podamos ver que es lo que está de moda en otros lugares, en el caso del teatro es diferente: “Nos familiarizamos con las culturas extranjeras a través de la obras de teatro porque durante el proceso de leerlas o

²⁶ Samuel Ramos. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Col. Austral. Editorial Espasa Calpe Mexicana. México. 1994. p. 97.

²⁷ *Diccionario María Moliner*. Op. Cit.

²⁸ Ídem.

presenciarlas tenemos que interpretar o traducir materiales, pautas del comportamiento e imágenes del mundo que nos son ajenos e incompresibles, con objeto de ampliar nuestro mundo y familiarizarnos con lo desconocido”²⁹, y en el Centro Cultural Helénico había 8 propuestas de autores extranjeros: Cordelia Dvorak con su espectáculo *El solitario de Pessoa*, Welles de Jason Sherman, *El capote* basado en el cuento de Nicolai Gogol, *El campo* de Martin Crimp, *Homo Políticus* de Fernando Renjifo, *Noche árabe* del alemán Ronald Schimmelpfennig y *Primer amor* de Samuel Beckett. La única de autor mexicano en el teatro Helénico fue *Mar Muerto*, en tanto que La Gruta tuvo a *Un pañuelo el mundo es*, de Juan Carlos Vives y *Los hermosos gitanos* de Sergio Zurita.

La cultura es fundamental en todas sociedades, que éste aspecto está determinado por específicos planes y programas, pero que al menos en México no alcanzan los dineros para fomentarla como debe de ser (aunque en apariencia se invierte más dinero en educación)³⁰. En pocas palabras, sí existen instituciones que se dedican al desarrollo de la cultura, solo que le tiran a los proyectos que no representen grandes riesgos o bien que se cuente casi con el éxito asegurado.

Desde la educación básica hay una tremenda ausencia de información hacia todo lo relacionado con las humanidades, y se puede tomar cualquier actividad humanística como aburrida. No es que a la gente no le interese, solo están ignorantes de ello. Porque nadie los ha guiado por ese sendero y como el ser humano por naturaleza es miedoso, prefiere no andar por esos lares y decir “no gracias, no me gusta” (que es lo más común), aún cuando no lo ha probado. Es decir, se niegan a sí mismos las oportunidades de conocer más allá de lo meramente indispensable cómo para pasar como cultos, hablando de Dalí o Da Vinci. La Dra. Ana Goutman me lo dijo: “El conocimiento es una actividad artificial. No se nace con ella”.

Lo más grave de todo el asunto es que los medios de comunicación contribuyen en gran medida a este ausentismo voluntario de la cultura. La televisión abierta con todas las opciones que ofrece solo tiene tres canales

²⁹ Hanna Scolnicov y Peter Holland (Compiladores.) *La obra de teatro fuera de contexto*. Siglo XXI editores. México. 1991. P.31

³⁰ Ver documento de Otto Granados. En el Anexo. p. 153

culturales de once sintonías (Canal 11, Canal 22 y Canal 40) que están al aire. Los restantes son sólo de entretenimiento. La caja mágica la enciende y apaga en el momento que quiera y demás se pueden hacer otras cosas cuando está funcionando: hablar por teléfono, lavar trastes, en fin...ahí también aparecen los artistas y eso me recuerda que alguna vez alguien me dijo: "Arte y artistas, por ahí va la onda, entonces Panteón Rococó es arte"³¹. Yo tengo mi opinión. ¿Pero usted que pensó?

Los investigadores que están detrás del escritorio y asisten al teatro tratando de encontrar los porqués de la gente que ya no asiste al espectáculo buscan afanosamente toda clase y cantidad de respuestas, y en sus escritos afirman que éste problema no es nuevo pero que se ha agudizado y el teatro como diversión está a punto de desaparecer. Luis de Tavira escribe bajo el título *La pérdida de espectadores es problema de la sociedad*.³² Pienso mucho sobre esta afirmación a la que rechazo desde el punto de vista de la crítica que un director pueda hacerle a su colega ¿Cómo es posible que no acepte que tiene parte de culpa en las ausencias teatrales? Porque todos buscamos a quien hacer responsable de esto, de la ausencia, pero nosotros (los directores) no tenemos la culpa. Este título me hace evidente su egoísmo de no pretender siquiera pensar en el público como una masa (como él lo llama) a la que debe respeto. Por el contrario deja bastante claro que él no es culpable. Y lector mío, le voy a hacer una confesión, cuando fui a ver *Santa Juana de los mataderos*³³, no me salí de la función porque para hacer un comentario o análisis debo conocer la obra completa y no un fragmento. Al final de la función, tenía el cuerpo entumido. De lo que pienso de esa función, en otra ocasión lo retomaré. No escuché a alguien que dijera que volverían al teatro. Los espectadores salieron cansados y fastidiados. Cinco horas para un espectáculo teatral y en una butaca es demasiado para mi gusto.

No se trata de lavarnos las manos, es solo el hecho de determinar quiénes somos responsables de la ausencia del público y buscar soluciones o rutas que nos llenen todas las salas teatrales. Tener al público cautivo es la clave. Eso ya lo sabemos, pero ¿cómo?

³¹ Frase emitida por Genaro Herrera Maya, Coordinador de promoción artística de Azcapotzalco en 2004.

³² Luis de Tavira: "*la pérdida de espectadores es problema de la sociedad*" en Paso de gato. Anónimo Drama Ediciones. Año 1, núm. 5. Nov-Dic 2002. p. 26.

³³ *Santa Juana de los Mataderos*. Dir. Luis de Tavira: Teatro Julio Castillo. 15 de dic. de 2001.

El género humano es un ser curioso, que necesita también de sentirse importante, que se preocupen por él. Los creadores escénicos le tienen muy olvidado. Se dedican a establecer espectáculos que bajo sus parámetros son los más indicados para llenar el espacio de sus ideas, imágenes y propuestas, pero no existe un interés real de llevar gente a las salas teatrales, y no estoy diciendo que les falte calidad, porque para casi todos ellos si es fundamental. No es el contenido, sino la forma en cómo trazan sus espectáculos con base a planteamientos intelectuales más que sociales. Pensar en lo heterogéneo que es el público y encontrar entre todos estos mundos una línea que los haga a todos homogeneizarse en cuanto a lo que están recibiendo. “Lo que importa es, entre estas limitaciones en las que gustosamente se ha encerrado el teatro y las flechas directrices con que se abastece –técnica, preceptos y mecánica de la representación-, considerar el esfuerzo con el que hay que escoger y saber rechazar.”³⁴ Símbolos, ideas, códigos, sueños y aspiraciones que se encuentren en la pluralidad de éste grupo de espectadores, en pocas palabras, seducirlo ante nuestro arte. Para mí las tres palabras mágicas que utilizo cuando estoy pensando en un espectáculo son: cautivar, seducir y unificar. Poner mi línea de interés paralela a la de los intereses de ellos y tratar de llevarlos a un punto en común: La diversión como factor fundamental.

La ausencia que llena las salas tiene causas: una mala obra, una mala representación, (Que no es lo mismo. No queda a discusión que Hamlet sea una de las obras mejor logradas de Shakespeare, pero una ocasión, mientras realizaba mi servicio social, unos chicos ofrecieron una serie de funciones de esta obra y el montaje era tan malo, que de las 8 funciones programadas, se cancelaron 5) Economía, transportación, el cartel, la seguridad pública, el tiempo de duración de la función. Parece una lista interminable, y la verdad creo que no lo es tanto.

En el Centro Cultural Helénico, en junio de 2005, percibo las inquietudes del espectador en cuanto llega al teatro. La mayoría va por que les han recomendado la obra, pero una cosa es cierta, yo no veo a mucha gente.

³⁴ Antonio Magaña Esquivel. *Imagen y realidad del teatro en México*. CONACULTA. Col. Escenología. México. 2000. P. 493.

2. OPINIONES DE ALGUNAS PERSONAS RELACIONADAS CON EL MEDIO

Las siguientes opiniones fueron vertidas en el programa “Antesala” transmitido el 2 de mayo de 2005 a las 00:00 hrs. (Repetición), en el canal 22. Conducido por Javier Aranda Luna. El tema: “El teatro en México”. Participaron en la mesa Jaime Chabaud, dramaturgo y director de la revista Paso de gato; Fernando de Ita, periodista; Rodolfo Obregón, director del CITRU y Claudia Elenes, actriz y periodista.

RODOLFO: *Y yo creo que en gran medida el teatro subvencionado por el estado en México ha caído en esa peligrosa trampa, como suele caer en la trampa contraria, entonces vamos a hacer un teatro accesible para todo el mundo y estamos financiando con dineros públicos teatros que tienen objetivos eminentemente comerciales, tan malo el pinto como el colorado, desde mi punto de vista. Creo que el problema empieza efectivamente desde la cartelera. El problema es que no es el público, sino los públicos específicos y yo creo que éste es el gran problema del teatro. En la década de los 80`s tenía identidades muy claras, el teatro de la Compañía Nacional de Teatro, a la universidad, a lo que hacían los productores independientes, al teatro independiente que es otra cosa. Que ya desapareció, ahora están todos mezclados en ese sentido el problema está desde la cartelera. Hay una diferencia muy grande de las compañías en Inglaterra y Alemania que están dirigidas por un director artístico; en México, están dirigidas por un funcionario público. Quien dirige en los teatros artísticos de Europa es un artista, tiene una dependencia económica de autonomía de la gestión. Aquí siempre hemos dependido del factor político. El FONCA fue creado para apoyar a los grupos independientes y hoy día si no tiene el teatro no les dan la beca, pero el teatro lo maneja el estado y estamos otra vez atrapados ahí en el control político de la producción. Son becas individuales que no favorecen la creación salvo el proyecto de coinversiones que se han vuelto*

*una especie de subsidio. Hay 17 universidades que dan la carrera. Fue una de las razones por las que salí de Querétaro, porque me negué a abrir una carrera de teatro en la universidad, porque dije “¿Quién diablos va a enseñar? Si no hay teatristas profesionales de altura para que enseñen en la universidad”. Claro, ahí tienen otra carrerita mediocre. Yo en una propuesta radical reduciría la producción, concentraría en la búsqueda de identidades, concentrar recursos de las múltiples instituciones que hay, tratar de darles una coherencia y en ese sentido reducir lo mismo que hay pero de alguna manera centrarlos, organizarlos, tratar de evitar esa expresión, pero sobre todo encaminado al reforzamiento de éstas identidades teatrales que tanta falta nos hacen.*³⁵

Rodolfo se pregunta durante el programa: “¿Quién diablos va a enseñar?” y en una entrevista particular señala: “Para mí es un descubrimiento permanente, una manera de actualización para mí mismo, me obliga a mí a estudiar, me obliga a estar pendiente del fenómeno...yo pienso que la pedagogía en términos artísticos es la creación. Cualquier hecho creativo es la verdadera enseñanza pedagógica y no sólo algo que enseñe un metodito o una tecniquita que se enseña en un salón de clase, sino que la verdadera experiencia pedagógica es la expresión creativa”³⁶.

El se refiere a que no hay teatristas profesionales que enseñen, pero que se siente más a gusto dando clase, porque esa es su verdadera vocación. Sobre la pedagogía en el terreno teatral, esa es una discusión aparte.

FERNANDO: *Yo tengo la impresión de que sí, uno de nuestros problemas grandes es que tengamos público. Y termino diciendo lo que decía la gente de danza, que también forma parte de las artes escénicas, de lo que ellos necesitan es un público nuevo, porque ya hay un público cautivo, pero ese voto duro fíjate que es demasiado duro porque es el público que ya va con prejuicios, porque de alguna manera ya va*

³⁵ Programa Televisivo “Antesala” tema: El teatro en México. Canal 22. Transmitido el 2 de mayo de 2005, 00:00 hrs. (Repetición). conduce Javier Aranda Luna.

³⁶ Entrevista Rodolfo Obregón. Archivo personal. Septiembre 2007. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

predispuesto a lo que va a ver, y me decían los coreógrafos que para ellos es un deleite cuando va público totalmente neófito, porque la recepción es otra. Entonces yo creo que el público si es uno de los problemas del teatro en México. Estamos en un dilema porque la obra, podrías decir que es de mediana calidad, las que se presentan, tiene cierta dignidad artística, etc. y está llena de público y sin embargo a mí como crítico me parece que es un fenómeno tramposo, porque ojalá ese mismo público fuera a obras con mayor exigencia, entonces es un problema, el público como determina. El teatro moderno que empieza a relacionarse con el público de otra manera, y yo creo que esa falta de tradición es lo que el teatro siempre ha estado como la cenicienta de las artes. Yo estoy convencido de verdad que este teatro público lo que le corresponde es atender a la calidad, atender a que la gente esté preparada, a lo que se ofrezca tenga que ver con la sociedad, tiene que haber una vinculación, ¿para quién estoy trabajando?, cómo estoy trabajando y no trabajando hacia adentro del teatro. Cuando tienes un presupuesto limitado como el que tienen las instituciones, ¿a dónde apuestas?, apuestas a lo seguro y además es un poco culpa nuestra, porque nosotros vamos a las muestras y decimos, “Ya no vuelvo, esto es un desastre”. Lo que sucede en nuestro país es que cualquiera piensa que puede hacer teatro y se sube al escenario con una impunidad impresionante, cuando de verdad es tan exigente como el bailarín o cualquier profesión, por eso vemos tan mal teatro porque la gente no está formada, los problemas de fondo son los de formación, los de profesionalización, de públicos..... Y las universidades privadas están haciendo también algo. ¿Cuántos maestros cuentas tú de teatro en éste país? Sobran los dedos de la mano. La gente antes venía de las provincias de verdad a estudiar teatro, porque era una vocación de vida, era de vida o muerte, y ahora es de vida o fama. Tenemos cada vez más teatros, tenemos

*cada vez más gente de teatro y no tenemos el mismo público que la demografía, la gente de teatro ha crecido mucho, la gente de teatro no en correspondencia con el público. Lo que pasa es que es una pasión malsana y no es una frase nada más, es de verdad, si no tienes esa pasión malsana, no puedes dedicarte al teatro en éste momento, tiene que haber algo mal en ti para que tú perseveres y quieras de verdad hacer teatro en el 2005. Un país de 100 millones de habitantes tiene una revista de teatro y al mismo tiempo nunca se había publicado tanto teatro como ahora, por otro lado”.*³⁷

Algo que se ha dejado de lado es la profesionalización de los hacedores de teatro. De el rigor y la disciplina que deben de practicar los ejecutantes. El descuido y la carencia de pasión revelan un arte que ha caído paulatinamente en la mediocridad dando más importancia a la fama. Y espectáculos buenos y malos en todos lados, aunque, abundan los de mediana calidad.

CLAUDIA: *Ustedes que están más metidos dentro del medio teatral-cultural, (refiriéndose a los que están compartiendo el programa con ella) ustedes si lo ven desde otra manera. La gente, el público que está desde fuera, que nada más ve, que repasa cartelera, en algún momento y dice bueno, “¿cuál es la oferta, qué es lo que a mí me conviene?”. Yo pondría esto sobre la mesa. También el costo que existe en taquilla está creciendo, es mucho más fácil para la gente, yo creo, ir a ver una película que te sale mucho más barato rentar una película que ir a ver al teatro y quien sabe con qué te vas a quedar cuando salgas del teatro, si te gusto la obra, si no te gusto la obra... en ese sentido yo lo pondría. Lo que comentaba, que si tiene que ver con el público, que si tiene que ver con la oferta, algo importante que decías es cómo le haces para captar ese público, tu propuesta puede ser muy*

³⁷ Programa Televisivo “Antesala” tema: El teatro en México. Canal 22. Trasmitido el 2 de mayo de 2005, 00:00 hrs. (Repetición). Conduce Javier Aranda.

*interesante, pero cómo le haces para captar a esos públicos para que vayan a ver tu oferta teatral.*³⁸

Claudia se pone del lado del espectador más que como creadora. Creo que opta por esta postura porque hacer un análisis sobre la actualidad del teatro a mí parecer es tanto aburrido como redundante: los mismos creadores, la misma mediocridad de no exigir espectáculos no solo de alto contenido, por lo menos que tengan un discurso propio del creador.

JAIME: *El espectador teatral hoy vive la cartelera teatral como una ruleta rusa y que cuando va y paga su boleto no sabe si se va a aburrir como una ostra. Cómo vas a proponer otras cosas o conseguir otros públicos si no garantizas un mínimo de calidad, si porque aún dentro de éste teatro de nicho, las calidades son muy diversas y también bajo la cobija de la experimentación o de la búsqueda de lenguaje. La pregunta esencial que podamos discutir es más sobre el teatro con aspiraciones artísticas, qué preguntas no se ha hecho, cuándo dejo de observar al receptor, no al público, a los públicos, porque Rascón Banda tiene un público que no es el mismo que puede tener Rubén Ortíz o Ricardo Díaz, en sus experimentos extremos, porque pueden estar vacíos los teatros de los tres, o de los seis o de los mil. Qué preguntas no nos hacemos como creadores para conectar con el receptor, le echamos la culpa siempre a la difusión, a que si la violencia, que si no me dieron lana, el caso es que “a chuchita la bolsearon”, pero cuando una cosa si conecta con la gente, sea el público que sea, suelen estar llenos los teatros y no solo de gente de teatro, o de gente muy amante del teatro; de gente común cuando si se produce el fenómeno artístico en serio, eso que entre teatristas llamamos “la magia del teatro”, de si estaba lleno, independientemente de gustos y tendencias artísticas, yo creo que la pregunta va más sobre que no nos preguntamos respecto al receptor. Yo quisiera decir algo que*

³⁸ Ídem.

seguramente será una provocación, yo creo que hay mucho gasto público en becas, en distintas maneras de apoyar, pero estamos ante un problema que me parece sustancial, la falta de espacios para la creación artística y me refiero a espacios físicos, inmuebles. La demografía ha sido brutal. El número de gentes que se dedican al teatro y ha habido proliferación de escuelas sin haber un plan maestro coordinado por una mente muy inteligente que no soy yo. Para formar pedagogos que cubran esas necesidades formativas y ahí es donde creo que está el enorme bache del teatro mexicano, porque como tu bien has dicho en alguna ocasión, deberíamos de asumir de una vez por todas que el 90% de los que hacemos teatro somos aficionados al teatro, porque no se toma con la seriedad que un bailarín: cuantas horas le dedicaban -les preguntaba a unos chicos de Zacatecas- a su cuerpo, al estudio, a la lectura, al día, porque el bailarín hace 6 hrs. de clase, ustedes no hacen ni ½ hora de clase. Ahí hay una cosa que tiene que ver con la ética. Y que cuando yo fui maestro de Casa de teatro San Cayetano, era muy claro, como cada vez, cada nueva generación -llevo 15 años dando clase- llega peor, sin referentes culturales, que han leído medio libro, vienen mal. Cada vez peor formados desde la educación básica, primaria, secundaria, preparatoria, vienen con menor referentes culturales, así haya vocación y les cuesta mucho trabajo estructurarse como personas y aprender a leer literalmente, porque hay un analfabetismo funcional. Hay unos que tienen claro que el teatro es su trampolín para ver si llegan a la tele y ahí lo que tienen claro que la tele les da de comer para hacer teatro. Yo te diría terroristamente en un supuesto ficticio que se acabaran todos sus subsidios, todas las becas; que cerraran todos los teatros y entonces que sucumbiéramos la gente de teatro y de ahí surgiría algo. Quedarían los que verdaderamente quieren hacer teatro, muchos se irían a ser taxistas, etc. Como de hecho ya medio son y que se acabaran

*realmente los apoyos para que esa inercia del teatro mexicano ese “no importa que digo”, ese “no hay compromiso ni con mi trabajo”, “llego tarde a los ensayos”, “no llego, no importa”, “me voy a hacer un comercial y dejo la función colgada”, todas esas cosas se acabarían porque entonces como no habría teatro subvencionado de ninguna especie entonces verdaderamente los que tuvieran la pasión suficiente y las ganas de formarse, de leer, etc., serían los que sobrevivirían. Eso me gustaría en una cosa orwelliana.*³⁹

Jaime Chabaud escribió para Paso de Gato⁴⁰ lo siguiente: “Existen muchos teatros y por lo tanto el público no son uno sino varios”. Una vez más se rescata la importancia de la preparación profesional. Y por lo visto seguirá esa tendencia en cuanto a la educación y más ahora porque los padres, en la mayoría de las ocasiones laboran y ya no propician alguna actividad creativa o alguna visita al museo o teatro si no es requerido en los colegios.

El teatro representó una ventana en donde se podía dejar a la vista las realidades sociales y políticas, hoy día sigue reflejando ese sentido crítico e irónico que le ha caracterizado desde *La asamblea de las mujeres*⁴¹ y en la actualidad *La marta del zorro*⁴² (por poner un ejemplo) siguen llamando la atención del espectador. Ellos, el público, ven la realidad escénica. Pero definitivamente ya no es una influencia social. *El gesticulador* de Usigli si provocó una ebullición social. Hoy no se levanta el público ni para aplaudir. A través de la representación artística, el intérprete puede decir cuál es su postura sobre aspectos sociales. Los artistas lucharon para tener el escenario como una tribuna en donde pueden manifestar sus ideas libremente. Julieta Egurrola señala: “No se puede separar la actividad teatral de la vida misma, porque se complementan. Marcan cada etapa. El teatro es un hecho. Cada noche es el génesis.”⁴³

³⁹ Ídem.

⁴⁰ *Reto a la Dramaturgia en Paso de gato*. Anónimo Drama Ediciones. Noviembre – diciembre 2002. año 1. no. 5. p. 23

⁴¹ Aristófanes (452 - 380 a. de J.C.)

⁴² *La marta del zorro*. Autor y director Carlos Pascual.

⁴³ *Conociendo a... Julieta Egurrola*. Entrevistada por Juan Manuel Bernal. Teatro Orientación. 27 de septiembre 2007.

En el Congreso de Dramaturgia realizado el 19 de julio 2002 en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Uno de los ponentes fue Enrique Mijares que dijo que se debe elevar el nivel de interlocución con el público ya que el espectador de hoy está muy influenciado por la digitalización, y la globalización, ofrece una cantidad inimaginable de opciones y tendencias. La virtud que tiene el teatro, es que en él se regresa y en la vida real no. Así que llevar la palabra a través de imágenes es parte del trato escénico que tienen los creadores con el público. A través de los mismos temas, llevarlo a la trasgresión particular. A la particularidad de cada personaje. Partir de la lectura interpretativa del director y combinarla con la de cada participante. Hacer un teatro nuevo en la interpretación: seguir de la lectura lineal de conflicto género, hacia la creación y objetivación de ésta nueva interpretación. Conocer los modelos y salir de la dramaturgia prehistórica y hacer las nuevas tendencias. Esa convocatoria del teatro, la del director-dramaturgo establece los diálogos con el otro, con el extranjero. El director tiene el peso máximo, pues debe establecer una correcta comunicación con todas las partes involucradas y ser suficientemente atento y diestro para entender que a partir del conocimiento del público se puede llegar a una buena percepción del teatro. Mijares sostiene las siguientes afirmaciones y conceptos: La función principal de la Catarsis es para volver a la cordura. De la tesis a síntesis da como resultado dramaturgia. La percepción del mundo tiene la misma dimensión, importancia y seriedad que la percepción del teatro. La importancia en la utilización de Códigos de lenguaje.

También participó en éste congreso el Director General de la SOGEM, Víctor Hugo Rascón Banda. Se refiere a la realización del teatro en la sociedad actual y la pérdida de la actualidad, sugiere la búsqueda de la novedad en el teatro. Las mentes jóvenes buscan por todos lados nuevas perspectivas. No significa talento fresco, sólo observar bajo otra perspectiva los mismos conflictos teatrales. Encontrar nuevas imágenes o reinventar imágenes. Combinar elementos o lo simple hacerlo más aún. Refirió que el dramaturgo debe vigilar la vigencia no solo de los temas, sino de la propuesta escénica en general. Crear una seducción por medio del impacto visual y sonoro. El arte teatral perturba porque enfrenta al espectador a sí mismo. Tiene la virtud de hacer soñar al espectador al que puede alejar de la pesadilla de la vida diaria. La indiferencia del público, la ausencia del espectador revelan la falla de un

código. El nuevo proyecto es hacer que el público regrese a las salas a ver aquello que entiende o que le haga reír y pregunta ¿Qué busca el público en los escenarios? Nombró el poder artístico que tiene el teatro al ser una influencia social y lograr como resultado un acontecimiento provocador en las conciencias de los espectadores. El público son los todos diversos.

A Rascón Banda no le interesó participar en éste trabajo. Pienso que fue porque no estaría la prensa o la televisión. En las 10 ocasiones que llame pidiendo una cita y en las 4 ocasiones que fui a su oficina en SOGEM, la secretaria solo se limito a tomar mis datos y que ella se pondría en contacto conmigo. Shakespeare dice en *Romeo y Julieta*: “Es tarea vana buscar a quien no quiere ser hallado”.⁴⁴

Es una realidad que existen muchísimos más factores actualmente que nos dejan como resultado la ausencia de los públicos en las salas, pero no se trata solo de mal mirar a la tecnología, sino unirnos al enemigo. La introducción de las nuevas tecnologías en el ámbito teatral ha abierto nuevas rutas sobre lo que podemos ofrecer a los espectadores para excitar sus estímulos. El simple uso de los micrófonos inalámbricos en cada actor ya es una gran ventaja para todos. Cordelia Dvorak hace uso de la multimedia para engrandecer su espectáculo, y a nadie le incomoda eso. Lo utiliza a su favor.

⁴⁴ William Shakespeare. *Tragedias. Romeo y Julieta*. CONACULTA-OCEANO. España. 2000. Acto 2. Escena I. p. 32

3. OBSERVACIONES DE LOS CREADORES.

La dedicación al teatro es irreprimible. Cuando éste arte es parte de la vida como forma de expresión, se pone un especial interés a depositar en el escenario lo que previamente se establece como imagen mental. Busco la recreación de las imágenes y los conceptos pretendidos con la ayuda del actor y la escenografía.

No basta con los conocimientos de la historia teatral, más que estos conocimientos, tenemos la preocupación por el público derivado de formar parte de él. La gran mayoría de los espectáculos comerciales van dirigidos al público de la sociedad mexicana, estableciéndose como una forma de atraer al público para divertirlo y crear una mezcla de emociones y recreación en la relación público-intérprete; y elijo ahora el término de intérprete porque se vuelve el medio por el cual se van a externar las ideas del dramaturgo, director y hasta él mismo como actor.

¿Qué significa para mí formar parte del público? Aceptar el trato de establecer condiciones con la finalidad de divertirme y dejar con libertad mis emociones. En establecer condiciones refiero al hecho de adoptar esta disciplina de que se ha determinado un día, tiempo y espacio definido para la ejecución de la función.

Cuando estoy en el lugar que me ha sido asignado, me preparo mentalmente, es decir, dejo todas mis preocupaciones fuera de mí justo cuando escucho la tercera llamada y me involucro visual y auditivamente con lo que presencio. Soy consciente de una magia que se desprende o no desde el escenario. Algo que me llama, que me atrae a seguir ahí, que me hace reaccionar e involucrarme en la trama, porque encuentro una identificación con algún elemento del escenario. A veces encuentro que me reflejo en las actitudes e ideas de los intérpretes. Es entonces cuando involucro todo lo mío. Mi mente, mi cuerpo, mi imaginación, mi emoción. Encuentro que me identifico con algo de ahí, del universo escénico y lo gozo... o lo sufro. Simplemente me dejo fluir y me relaciono visualmente con el antagonista y también gozo que por medio del intérprete pueda yo hacer maldades. Con el personaje que sufre, calla, también sufro, y despiertan la impotencia en mí, y me enojo y sé que lo hago por cómo es que está respondiendo mi cuerpo, respiración agitada y

tensión muscular... como quiera que sea lo disfruto. Vuelco mis emociones en ese espacio y me dejo llevar. No adelanto mi imaginación y simplemente me limito a vivir el aquí y el ahora.

Y por el contrario, si no siento nacer esa magia, y aprecio que es un mediano esfuerzo y tengo la sensación de que estoy perdiendo el tiempo, (es como si estuviera viendo los comerciales en la televisión) me levanto y me voy. No digo que no he de volver al teatro, simplemente pienso que ésta función o ésta elección no fue la más acertada. En el caso de Tavira y su Santa Juana, me espere, porque “El maestro Tavira” sabe cómo hacer teatro y espere toda la función a que eso ocurriera... Ese es tema de otro lado.

En el caso de las obras que presencie como espectadora, de las que se presentaron en el Teatro, sufrí mucho con El capote y Welles fue aburrida. Con mi experiencia en La Gruta, solo El Campo me pareció un poco cansada. Lo más importante es lo que el público opino al final de la función.

Como espectadora me reservo el derecho de decidir a qué función voy. Porque tengo varios motivos que mueven mi elección, pero no es por una sola causa. Ya sea por el contenido de la obra o los intérpretes. En algunos casos por los intérpretes porque sé de algunos colegas de mi generación de la Facultad que tienen un montaje, o bien, porque me llama la atención el título de la obra. Pero no puedo decir que es lo que mayoritariamente me hace ir al teatro. Es como poseer un “texto sentido” al tomar la decisión sobre qué obra voy a ir a ver.

En el caso de los 100 encuestados para esta investigación, los resultados cambian de uno a otro recinto de forma evidente. Más detalles de esta información están en el Capítulo 6 en la página 122 de éste volumen.

Aún cuando el público conoce la obra, siempre le atrae la forma en que ésta ha de ser representada. Un impulso, que es la búsqueda de una sensación. No es el hecho mismo de buscar sorprenderse o decepcionarse de ésta nueva versión de un montaje. Es la búsqueda de encontrar un refugio, para sus emociones, una búsqueda de un objeto o persona en donde depositar sus emociones. Un contenedor, como diría Ricardo Díaz. Un lugar en donde

vaciar sus emociones. Retomo las palabras de Rafael Pimentel “La SEP no propicia el gusto por el teatro”⁴⁵

3.1 DRAMATURGOS

“Dramaturgo: persona que escribe obras dramáticas”⁴⁶. Aunque hay quienes al hacer adaptaciones se denominan dramaturgos... No cualquiera tiene la facilidad de expresarse de forma escrita. El dramaturgo posee un don que aquellos que no dominan las letras admiran de manera extraordinaria. El manejo de la pluma tiene un valor incalculable. Patrice Pavis dice: “El dramaturgo es el autor de dramas (comedia o tragedia)”.⁴⁷

JAQUES BONNAVENT. 30 junio 2005 en el Centro Cultural Helénico.

Autor de la obra *Mar Muerto*.

Ana Lilia. -¿Cuándo te diste cuenta de que te gustaba escribir?

-Jaques Bonnavent. Mira, fue muy chistoso porque cuando estaba estudiando teatro... tengo una amiga, de hecho la que sustituyó a Silvia en una función...

A.L. -Diana...

J.B. -Diana, aja...que me insistía en que ella quería entrar a la escuela de escritores y me dijo un día: “Acompáñame”, y yo dije bueno, te acompaño y por azares del destino yo también acabe haciendo examen a la escuela de escritores sin pensar si quiera que yo quería escribir. Y cuando me dijeron que yo había sido aceptado, etcétera, como que dije: “Ah, será que lo que entregue, que escribí, les gusto y a lo mejor si puedo escribir algo”, y ya me metí a la SOGEM, y pues ya fue ahí, donde me empecé a dar cuenta “Ah, sí, mira, si me gusta”...No tenía yo idea de que iba a escribir.

A.L. -¿No tenías, de verdad, idea de que ibas a escribir?

J.B. -No tenía idea de que iba a escribir... yo estaba estudiando teatro y sin saber si quería actuar, dirigir, pero no sabía que quería escribir y de repente empiezo a escribir y me gustó mucho.

A.L. -¿Ésta es tu primera experiencia como dramaturgo?

⁴⁵ Dossier. *Enfoques en Paso de Gato*. Anónimo Drama Ediciones. Noviembre – diciembre 2002. año 1. no. 5. p.29

⁴⁶ *Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. Tomo 4. p. 1178

⁴⁷ Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós. Barcelona. 1990. p. 162

J.B. -La segunda. Hace como cinco años pusimos otra obra *Extraños en un diván*, pero, bueno estuvimos ahí en el teatro Wilberto Cantón, antes de que estuviera ahí *La marta del Zorro*⁴⁸, entonces ni quién supiera que teatro era ese.

A.L. -¿Cómo es lo que quisieras entregarle al público de ti, dentro de la obra?

J.B. -Mira, así, siendo sincero creo que es en lo último en lo que pienso, incluso no sé, mi familia y todos cuando la ven me dicen: “Ay, pero si ahí está tal cosa, y ahí está no sé qué”, y yo no sé si yo lo bloqueo todo. Quizás, si hiciera demasiado consciente todo lo que tiene que ver conmigo quizás la guardaría en un cajón.

A.L. -¿Esta experiencia que te deja?

J.B. -Me deja muchísimas cosas, porque además de trabajar, además de hacer el texto yo produje la obra, entonces, éste... todo el trabajo... te puedo decir que la parte de escribir se acabo hace 2 años y ahí se quedo y es muy padre ver su texto interpretado y ver como cobra vida, etcétera. Pero sobre todo me dejó mucha experiencia en buscar público porque el público no llega solo, lo tienes que traer hasta aquí, en todo el trabajo de promoción, en todo el trabajo de diseño, uno tiene que hacer de todo: diseñar, promover.

A.L. -Tú cuando vas al teatro, ¿qué es lo que pides a una obra?

J.B. -¿Qué es lo que pido a una obra?... pues mira, sobre todo, que no dure mucho, ja ja ja, en general, sobre todo es lo que más pido yo, por favor que no vaya a durar mucho.

A.L. -Sí, que no sean tan extensas como las de Luis de Tavira

J.B. -No, no...No por Dios...que no sea algo como Tavira...las de Tavira... las últimas ya ni las fui a ver... pero pido...vaya... si la obra te atrapa no importa si dura mucho, pero como generalmente no te atrapan mucho digo que dure poco por favor. Ja ja ja que sangrón ¿no?, pero bueno... ¿para qué es la entrevista?

A.L. -Es una entrevista para hacer una tesis que habla del público

J.B. -El público... hígole...

⁴⁸ *La marta del zorro*. Escrita y dirigida por Carlos Pascual.

A.L. -Del público del Centro Cultural Helénico.

J.B. -¿Del público del Centro Cultural Helénico? Mira, la verdad mucho, mucho no te puedo decir porque solamente he tenido una obra aquí en el Helénico, no te puedo decir comparaciones ni nada, pero sí creo que...híjole... Es que creo que podría decir un chorro de cosas del público porque de verdad ese ha sido mi tema los últimos 5 meses...uno, creo que...bueno, pensando en la gente que se dedica al teatro, que creo que es.... lo que... lo último en lo que pienso, en el público. Desde cuando pienso la obra, que muchos se escudan en decir “Ay no, yo lo hago por el arte, y si le gusta a la gente, que le guste”, o sea, creo que no estamos para eso, a lo mejor en alguna otra época funcionaba eso. Hoy en día tienes una competencia tan grande, que necesitas escribir para el público. Sí, eso sí es cierto, obviamente no venderte, ni decir “Ay, voy a escribir lo que sea con tal de que venga gente”. Algo que te guste pero sí, que también... yo creo que si te divierte a ti, en general divertirá a los demás. Entonces creo que uno, el público tienes que pensar en él. Cuando montas la obra tienes que tener a una persona dedicada al público, cien por ciento, a buscarlo, a analizar dónde, qué tipo de obra es, qué gente está en la obra, cuál es el tipo de público. Se necesitan un chorro de cosas que no tenemos en el teatro: estudio de mercadotecnia, entender bien que es lo que estás haciendo. La mayor parte de las veces no entendemos qué es lo que estamos haciendo y no sabemos dónde está ese público que necesitamos traer. Te repito mil veces, la gente que llego en los días que llenamos funciones como hoy, fue a la gente que se le hizo la promoción, se le ofreció el 2 x 1, fue por mail, fue en universidades, respondían por mail, reservaban y ya hacíamos el enlace con la taquilla. O sea, el público lo buscamos y lo buscamos y lo buscamos y lo buscamos. No llega solito, ni aunque esté Silvia Navarro, la gente que ve las telenovelas no es la gente que viene a ver la obra, ni aunque tuvimos varios espacios en la tele, a veces hasta se regalaban cortesías y ni siquiera las usaron todas, ni siquiera regalando por televisión en el programa mas...(sin juzgar) pero en el programa más visto de TV Azteca que es éste de “Ventaneando” ...ni ahí se llenaban con cortesías...entonces, y bueno, del público de aquí, no sé . A mí me encantaría que hubiera todavía más impulso por parte de aquí de prensa, sobre todo al principio, no tanto al final sino al principio, creo que si es importante.

A.L. -Algo más que quieras agregar.

J.B. -Pues nada...si un día quieres y te sirve todo lo que se me ocurra del público con todo gusto.

Jaques me hace pensar dos cosas: es un dramaturgo que llegó por casualidad y que la duración de una representación teatral no debe durar mucho. Luis de Tavira sólo fue tomado como un referente en cuanto a la duración de una función teatral. Jaques es otro más que le encanta hablar del público. Ya sufrió la complicación de llevar espectadores a ver su obra.

LUIS MARIO MONCADA.

Centro Cultural Helénico. Director. 10 De mayo de 2005 en el Centro Cultural Helénico.

Ana Lilia. -¿Qué es el público?

Luis Mario. -En el sentido del proceso de comunicación del teatro es el eslabón último, es el que le da sentido a lo que se hace.

A.L. -¿Cuál es tu opinión sobre el público?

L.M. -Que tenemos un público mal educado...que no tenemos una idea clara de un público realmente. Que nos falta público interlocutor, que nos falta elevar el nivel de público también para hacer (también) del teatro un evento que sea lúdico, pero al mismo tiempo como gozoso pues y que sea un reto realmente hacerlo. Que el acceder a un público mayor, no significa el tener que estar bajando el nivel de la realización, sino que pueda tener realmente una interlocución mayor y en el sentido estricto para mí el público es aquel con el que dialogo. Uno hace dialogar a los personajes, pero en realidad con lo que uno quiere dialogar es con el público y creo que además es en el fondo... es como un gran misterio, creo que es un eslabón del teatro que es indisoluble al teatro, porque no hay teatro sin público, sin embargo, lo hemos desdeñado, lo hemos menospreciado y no le hemos puesto la atención suficiente. Creo que es un campo de estudio del teatro híper importante que no le damos ese lugar.

A.L. -¿Qué le das al público como creador?

L.M. -Uno piensa que muchas cosas, lo que recibe el público ya es otra cosa. Lo que uno tiene la intención es...le ofreces una historia, pero en realidad una historia es simplemente como pretexto para transportarlo a otro nivel...que puede ser de reflexión o de sensación. Yo creo que básicamente uno, lo que

uno quiere proponerle y ofrecerle al público es la posibilidad de una experiencia que lo lleve a una sensación determinada y una reflexión, básicamente para mí es eso lo que quisiera ofrecer. A veces lo hace uno con más sofisticación, a veces de manera más directa, a veces mucho más confrontativo, incluso porque también a veces es muy legítimo que uno quiere cuestionar al público o cuestionar lo que le está pasando al público o quiere sacudir, pero hay veces que también simplemente se conforma uno y que no es poca cosa, con hacer un proceso de gozo con el público. Simplemente compartir la risa o simplemente compartir el humor.

A.L. -¿Qué le pedirías al público?

L.M. -Apertura, para empezar. Apertura cuando entra y va a disponerse a ver algo. Que tenga cómo las antenas bien abiertas para dejarse sorprender por lo que sea que vaya a ver. Inteligencia, exigencia también sobre el espectáculo, pero una exigencia que no sea una pose, o sea, una inteligencia legítima de alguien que quiere que se le ofrezca algo inteligente y por supuesto, también toda la generosidad para dejarse llevar por la convención que uno le está proponiendo. Yo creo que en el fondo, el teatro es convención, el teatro es un acuerdo tácito entre lo que uno que hace y lo que otro que recibe y que uno le propone al otro: “Vamos a imaginar que esto es así: yo voy a hacer cómo que es así y tú te la vas a creer”, entonces es como un pacto, de alguna manera que se establece entre el que hace y el que recibe, entonces, básicamente lo que uno espera es que ese público acepte el pacto, que lo acepte bien y que participe. Su manera de jugar es esa. Aceptando, pero aceptando de manera inteligente, no aceptando pasivamente.

A.L. -¿Tú qué esperas como espectador?

L.M. -Yo espero emocionarme. Eso en primer lugar. La verdad es que sí me gusta emocionarme, espero sorpresa. Que no sea algo predecible. No me gustan las fórmulas ni en el teatro, ni en el cine, ni en ningún lado. Entonces si tú ya sabes hacia dónde va, ya estás un paso adelante. Entonces espero cómo que sorpresa, fresca en lo que estoy viendo y básicamente inteligencia y buen gusto.

A.L. -Teatro comercial y teatro universitario. ¿En qué concepto tienes a cada uno de los dos?

L.M. -Bueno, yo creo que son fronteras que están... digamos ya no son campos tan...separados y una muestra o un buen ejemplo de eso es el propio Centro Cultural Helénico. Que la misión o una de las misiones ha sido volver a capturar al público desprejuiciado, que no venga con la intención de “¡Ah! Es que estoy viendo teatro experimental” o “Estoy viendo a mi actor favorito de la tele”, sino que simplemente venga a ver un teatro que lo haga disfrutar independientemente de quién lo haga. Eso es en primer instancia, por eso digo que están por separadas. No, tampoco estamos en ningún paraíso en que todas esas fronteras se han borrado. No es cierto, sigue existiendo el teatro comercial y sigue siendo un éxito y en el teatro universitario yo creo que las premisas han variado un poco. Evidentemente cada vez más, cierto tipo por lo menos de teatro comercial está buscando legitimarse con actores mejor formados con historias un poco más interesantes, con mayor exigencia a nivel de escenografía, de vestuario; de ese tipo de cosas. Que ya no sólo sea la sala de la casa de la clase media. Creo que hay un poquito de mayor exigencia en ese sentido y el teatro universitario también se ha dado, y no sólo el teatro universitario, también el teatro experimental o de arte, si tú quieres llamarlo así; esté cada vez más ha reconocido, creo yo, que no puede hacer teatro a espaldas del público. De que nada más por nuestra vocación o experimentación artística, “No me importa que me vean 4 o 10 personas”. Yo creo que está cada vez tratando de ensanchar cómo esa influencia y ampliar sus públicos, creo que por ese lado se está buscando un punto intermedio. Que tiene que ver más con un teatro que sea inteligible, que sea bien hecho, que tenga calidad pero que al mismo tiempo no tenga que ser elitista ni para públicos especializados.

A.L. -¿Público o públicos?

L.M. -No sé...en principio yo creo que hay públicos. Yo creo que no hay el público. En el momento en que lo singularizas lo vuelves uno solo y haces que lo que tengas que hacer sea precisamente como una fórmula con la que tú atiendes a la mayoría, buscando como el consenso y cuando uno busca el consenso lo que haces es que eliminas las particularidades también. Y eliminas a las minorías y yo creo que no, yo creo que tú tienes que hacer un teatro para

todos los sectores que hay. No uno, sino que más bien todos tenemos que hacer teatro para todos, no es que yo tenga que hacer precisamente para la mayoría, pero si por lo menos, si yo atiende un sector del público, a lo mejor otro atiende otro sector y hay para todos. Yo creo que no deberíamos de pelearnos por poner todos al público sino por desarrollar al público que tiene que ver con lo que yo hago. Creo que ahí yo me remitiría a un concepto de Dubatti que habla del convivio teatral, y él habla de que el teatro es fundamentalmente un evento de territorialidad y de comunidad, entonces es un... Porque el teatro no es algo exportable en el sentido estricto. Se exportan las obras, los textos, pero no se exportan las experiencias, porque el público está en un lugar. No es lo mismo lo que ocurre aquí, que si yo presento la misma obra en la sierra de Oaxaca. Entonces la experiencia es distinta y entonces lo que uno tiene que estar buscando es cómo la identidad con ese público con el que se está comunicando. Te digo, yo no puedo ir y hacer teatro en Oaxaca o en Guanajuato como lo hago aquí porque son públicos distintos y aunque haga la misma obra debo establecer códigos distintos. Eso me habla de que ahí son públicos y lo que yo tengo que encontrar es la particularidad de cada uno de esos públicos y hacia ellos, si es que es mi intención obviamente, llegar y comunicarme con ellos, tendría que entender como son esos públicos y hacer que ellos entiendan que les puedo ofrecer a ellos particularmente, no a la generalidad. Lo otro es un producto mercantil, finalmente entonces, yo creo que no podemos generalizar la idea de público.

A.L. -¿De qué modo crees que el público le falla al teatro?

L.M. -No es que yo le quiera dar la responsabilidad al público porque en gran medida la falla del público se debe a nosotros mismos. A que nosotros no hemos logrado interesarlo. Que hay muchos, muchos otros factores que lo distraen de la atención al teatro y que provocan que la experiencia del teatro pueda ser para el público devastadora, para bien o para mal, o sea, una buena obra de teatro te puede marcar para toda la vida, pero también es cierto que alguien que va al teatro y no le gusta lo que ve puede salir vacunado para toda la vida; o sea, sí es una experiencia muy fuerte para el espectador, y en ese sentido yo lo único que creo en que le podía fallar el público al teatro, es su falta de paciencia para dejarse poseer. Digamos, por la experiencia, muchas veces yo lo que veo en cierto público es cierto nivel de intolerancia. También es

cierto que luego hay teatro tan malo que uno dice: “¡Qué paciencia tiene el público y que además todavía terminan aplaudiendo!”. Al final aunque no les haya gustado nada, pero... Creo que los otros medios han hecho en alguna medida un público perezoso para el teatro. Hacen que la relación sea muy distinta, el espectador está demasiado acostumbrado cómo a la ecuación del cine. A veces no tiene la paciencia o la atención como para involucrarse en cuál es la convención del teatro, que no es la misma del cine, aunque cuente historia, no es la misma convención. Yo siento que hay cierta pereza que se ha desarrollado en el público y creo que habría que modificar eso para que realmente se vuelva un público activo, interesado.

A.L. -Has dirigido propuestas teatrales como director escénico ¿Qué lugar le das al público desde que empieza la visualización del proyecto?

L.M. -Antes tendría que pensar. Yo nunca he dirigido, pero ahora voy a dirigir. Ahorita estoy de hecho trabajando mi primera obra como director, y...te podría responder hipotéticamente qué es lo que estoy pensando, un poco para atender la pregunta. Para mí ha sido clave el colocar al público en una perspectiva o por lo menos hacerme preguntas respecto al público antes de empezar a trabajar ¿Y por qué? Voy a hablar del caso específico de éste proyecto. Es una obra que yo escribí hace casi quince años. A partir de un taller que hice con actores. Que surgió una obra y que nunca la estrenemos por alguna circunstancia, pero que respondía a búsquedas formales muy de ese momento que yo no sé si sean vigentes o no, y además respondía a un contexto cultural muy específico, una obra cómo muy ochentera. Entonces justo lo primero cuando ahora yo la retomo, porque es una obra que nunca se estreno cómo... es una obra que se ha estrenado varias veces pero para mí permanece inédita, porque según yo, los directores que la montaron no le entendieron. Por eso fue que yo decidí -no tengo pretensiones de director- pero es una obra que tiene una propuesta muy específica, que yo digo: “esta inédita todavía” y como yo tengo clara la idea, según yo, al menos, dije, la voy a llevar a cabo y bueno, ahí me lleva a hacer éstas preguntas. Primero. ¿El público en el que estoy pensando es en el público que yo pensaba hace quince años o es otro público? Yo en aquel entonces pensaba en el público de mi edad, ahorita estoy pensando... ¡Han pasado quince años! Entonces ahorita estoy pensando en el público de mi edad, éste, el público que anda en los cuarenta o estoy

pensando en el público de la edad que yo tenía entonces, que andaba entre los 25, por ahí. Esa es la primera pregunta, que ha sido bien difícil de responder. Puedo decir en principio que estoy buscando más el público de mi edad. Por otro lado en cuanto a la propuesta formal, yo digo, estoy esperando a un público que entienda la historia, que sienta la historia, porque es una obra que todo está formulado más, por lo menos desde mi hipótesis, para generar sensaciones que para articular una historia racionalmente hablando. Es una obra que tiene que ver más con los mundos interiores, que tiene una formulación mucho más onírica digamos. Lo que ocurre en escena aparentemente no está ocurriendo en la realidad, sino más en la cabeza de los personajes. Entonces, mi pregunta es: ¿yo quiero que entienda el público o quiero que sienta? o ¿qué prefiere? En todo caso, entre entender y sentir, para mí es una pregunta clave, porque eso me lleva a formular las cosas de una manera o de otra. Si lo que yo quiero es que entienda, entonces mi montaje tiene que traducir precisamente toda esa cuestión de los mundos interiores para que sea perfectamente claro de la “a” la “z” lo que está ocurriendo en escena. Si lo que quiero es que sientan, entonces la historia no me preocupa, pero entonces ¿qué debo hacer para que el público esté experimentando esas sensaciones que yo quisiera que estuviera experimentando? Que es meterse en un laberinto en donde de pronto siente o dolor, duda, certeza, odio, celos, etc.; entonces ese tipo de cosas a mi me obligan pues a ubicar al público y ubicar claramente qué es lo que quiero transmitirles. Ese tipo de cosas a mi me hacen pensar mucho en el público. Yo todo el tiempo estoy pensando en cuál va a ser la reacción. No estoy haciendo una obra para mí exclusivamente, aunque evidentemente yo me estoy tratando de visualizar cómo público en aquello que quisiera experimentar, que yo quisiera sentir, que yo quisiera confrontar con el público, en el nivel de sorpresa, incluso, qué pudiera tener la obra, en el nivel lúdico, o no que tiene. Entonces trato yo siempre de ubicarme como público. Fíjate que una perspectiva, no como director, sino como dramaturgo que yo siempre planteo. Yo planteo como mi lugar favorito para ver una obra de teatro es en las piernas⁴⁹. En la primera pierna del teatro mirando

⁴⁹ Laterales de tela que ocupan el lugar de los bastidores y que forman juego con las bambalinas. Pero que llegan hasta el suelo. Ruíz Lugo, Marcela; Contreras, Ariel. Glosario de términos del arte teatral. Trillas. México. 1991. p. 163.

al público, mientras oigo la obra. Entonces yo de alguna manera... ¿cuál es mi planteamiento? Yo veo la obra a través de la cara del público. No necesariamente en ver si se ríen o si están sonriendo, pero si en ver cómo reaccionan, cómo su gesto en el momento en que surge tal palabra. Yo tengo perfectamente claro qué palabra y qué momento de la obra es, no necesito ver la escena, esa yo ya me la sé. Pero si ver si realmente está teniendo una correspondencia: lo que yo pensaba cuando estaba escribiendo esa escena, esa palabra, ese diálogo con la reacción inmediata que el público está teniendo. Entonces para mí el espectáculo es ver la cara del público. Porque a través de esas reacciones, a través de su gesto, a través de su ojos; veo a través incluso del silencio que se forma en el teatro, yo estoy viendo si la obra camina o no y estoy viendo cómo son esos tránsitos anímicos del espectador. En alguna ocasión me ocurrió con una de mis obras en que yo iba a ser actor, que además es el único caso en que a mí me ha tocado, cómo espectador y cómo actor y cómo lo que sea. La verdad es que nunca más en ninguna otra ocasión me ha tocado una obra en donde nadie aplaude al final. Y fue una sensación muy interesante, la verdad, es una obra que ya llevaba muchas funciones; que en general era una obra muy desconcertante para el público, pero que siempre tenía un buen aplauso en realidad, o sea, la reacción siempre fue muy buena, además la obra tuvo una crítica...digo...fue polémica la obra pero en general no era mala crítica, porque incluso quienes hablaban más de la obra, la discutían la obra, o sea, no la descalificaban, sino que era... o sea, algo les convocaba. Entonces en alguna ocasión ocurrió que se hace el oscuro final, era un oscuro lento, solo éramos una actriz y yo. Y nosotros no salíamos hasta que empezaba el primer aplauso, eso siempre habíamos hecho, y de pronto en esa ocasión estábamos los dos en el desahogo del teatro y se forma un silencio que de pronto la actriz decía "Es que no han entendido que ya se acabó". El final era clarísimo. O sea, era el único oscuro en la obra. Lo que pasa es que la obra tenía una estructura quebrada, entonces no se sabía exactamente si estábamos en el antes o el después porque los tiempos estaban alterados en la obra, entonces si podía haber generado como cierta incertidumbre en el público. El caso es que empezaron a pasar los segundos y no aplaudía, y no aplaudían hasta que llego un momento en que ya era evidente. No podía haber confusión de si era o no el final porque incluso se

prendió la luz de la sala. Y la actriz me decía “Vamos a salir porque si no, no van a aplaudir” y yo la agarraba y le decía “No, no, si no aplauden no salimos”. Terminaron pasando como dos o tres minutos y el público se empezó a parar y nunca aplaudió. Fue una sensación así como extrañísima y, sin embargo, para mí fue mucho más interesante y gratificante, debo decir que si hubiera hecho un aplauso tibio, obviamente eso me generó como muchas reflexiones. Como ¿qué está pasando? O sea, ¿es clara la obra?, ¿es contundente?, ¿les está generando desconcierto?, pero ¿un desconcierto por la realización o por el contenido de la obra? Era una obra sin moraleja para empezar, entonces para mí estaba ahí cómo que el principio de la incertidumbre que creaba en el público. Estamos demasiado acostumbrados a que nos cuenten una historia y al final hay cómo un mensaje, cómo un discurso, cómo que es la posición del autor que escribió sobre un tema determinado. Aquí no había tal. Entonces terminaba la obra y era bueno, ¿qué me deja? ¿qué me está queriendo decir? Este...no hay buenos, no hay malos y la historia no termina de resolverse. Se quedaba medio abierta. Entonces era muy limitante para el público y me parecía que la reacción más honesta era no aplaudir si el público había salido irritado. De hecho nos pasó en esa misma función al final ya nos estábamos cambiando y como quince minutos después llega una pareja que había ido a ver la obra y que se habían ido como a dar la vuelta pasaron como 10, 15 minutos y regresaron a saludarnos. Era un conocido mío que venía con una acompañante y la acompañante que no nos conocía, “la verdad la obra me gustó pero no me dieron ganas de aplaudir, o sea, en el momento en el que se creó el silencio cómo que no pude aplaudir”. Entonces para mí era como muy aleccionador y era exactamente lo que yo hubiera deseado provocar, a partir de ahí yo decía: “No quiero que me aplaudan en ninguna función mientras sea esa reacción sincera” O sea, yo no odio nada más que el aplauso tibio y como para desahogar el expediente, el aplauso miedoso de que “No vayas a decir que no aplaudo”. Porque es el momento en que se ven las caras, público e intérpretes y dices tú ¿Por qué no hay nunca un espectador así? que se les pueda quedar viendo con los brazos cruzados y que diga “No te aplaudo porque no me gustó” o simplemente “No me dan ganas porque no me provoca la obra ganas de aplaudir”. Creo que sería una reacción mucho más sincera del público. Pero el público también, en ese sentido es cómo muy miedoso...

somos... porque vamos y vemos al actor de frente y no nos atrevemos a expresarle nuestro verdadero sentimiento hacia la obra, sino más bien lo que utilizas es la cortesía. Entonces si nosotros vamos a establecer una relación creo que debería de ser mucho más sincera de ambas partes.

A.L. -¿Cuál es el placer que encuentras al trabajar para el público?

L.M. -¡Hijos! Pues es grande y es indescriptible y la verdad yo creo que tiene que ver más con la personalidad, o sea, yo no creo que...no me atrevería como a calificarlo así, es de tal manera o es mejor que...no lo sé. Yo estoy casado y mi mujer por ejemplo es exactamente lo contrario de mí en ese sentido, yo soy exhibicionista por naturaleza, o sea, aunque pueda ser tímido, aunque pueda encerrarme mucho en mí mismo. Sin embargo cuando estoy frente al público no puedo evitarlo y me abro. Es algo que está en mi naturaleza. Digamos, a veces me odio a mí mismo por ser así, pero no puedo evitarlo, yo estoy en un escenario y veo público e inmediatamente así yo viniera encabronado, viniera pensando en otra cosa, sin ganas, en el momento de la escena, la verdad es que se me olvida todo eso y siento como que tengo que darme al público. Ni siquiera me lo cuestiono. Lo hago y punto, y claro, no solo pasa en el escenario, a veces pasa también debajo del escenario. A veces puedo estar en una reunión o en una fiesta y concibo a los que están alrededor como público y entonces empieza uno cómo a esponjarse y después sales y dices ¿pero por qué, por qué hice eso? Realmente uno empieza hasta a sentirse mal. Pero bueno, eso está en mi naturaleza, en cambio, decía esto de mi mujer, mi mujer es incapaz de subirse a un escenario, por ejemplo, y de hablar en público. En privado, en cambio, ella es dicharachera habla mucho y demás, pero está en público y es seria y hermética. Entonces no puedo definir que ésta relación que yo tengo con el público sea buscada o que tengo tal objetivo. Sino que simplemente tenga que ver con mi naturaleza, o sea, no me lo puedo cuestionar. Ahí si lo que me doy cuenta pues, es que soy un animal teatral, en ese sentido y que el público... la relación que tengo con el público es de mutua necesidad, o sea, no puedo dejar de hacerlo. Para mí representa un placer inmenso pero más que un placer es una necesidad irrefrenable y no está pensada, no es consciente, es verdaderamente instintiva.

A.L. -¿Cuál es la base de la asistencia de la gente del espectáculo?

L.M. -O sea ¿cuáles son los criterios que tomaría en cuenta? Son muchos y a veces son difíciles de identificar. Hay unos primarios que son los más obvios y los que más aborrece uno que hace teatro, la verdad, pero que no les puede dar la espalda. Evidentemente cuales son y depende para que público. Yo ubico al Helénico como un proyecto modelo de relación con el público porque siendo un espacio institucional; no es un espacio institucional a la manera del INBA o a la manera de la UNAM. Sino que es un espacio que tiene una relación mucho más directa con el público, pero tampoco es un teatro comercial. Entonces, está cómo en esa frontera, porque a demás por otro lado es un teatro que siendo institucional no produce obras, a diferencia de la UNAM y del INBA. Sino que simplemente es un espacio de programación. Aquí llegan obras que se producen a sí mismas, sea con un inversionista privado o sea por alguien que tiene una beca del FONCA o que alguien saco lana de su bolsa y decidió hacerlo por su cuenta, aunque no sea un productor privado, y en ese momento se convierte en. Entonces son obras que tiene que buscar una relación distinta con el público, por fuerza. Entonces para mí es un proyecto así como muy interesante, muy instructivo por un lado y que te muestra múltiples variantes, entonces de entrada hay una gran diferencia de lo que es el Teatro Helénico a La Gruta. Dos espacios totalmente distintos que están en el mismo lugar y que no tiene para nada el mismo público. Viene público al mismo espacio y no entra a los mismos foros. El público que viene al Teatro Helénico el fin de semana no tiene nada que ver con el público que entra a La Gruta. Digo, si hay excepciones de gente que viene a los dos, pero en términos generales son públicos bien distintos, entonces los criterios bien diferentes. El público que viene al Helénico en general lo primero que ve son los actores. Quien actúa en la obra. En segundo lugar, cuál es el tema de la obra y a veces también cuál es el género. Se inclinan mucho más por la comedia que por el drama por ejemplo. Si es una obra contemporánea, qué tema tiene, si es un tema social o es un tema lúdico simplemente, o si es un tema histórico...en fin. Yo creo que sería en ese orden, los actores que participan en él que sean conocidos, que el público los identifique plenamente, el género de la pieza y el tema. Para mí sería como en ese orden así como se ve allá. ¿Qué hace que para nosotros el Teatro Helénico sea como de marquesina? Si es importante

quien está encabezando el reparto. En cambio, en La Gruta el público busca cosas muy distintas, en La Gruta curiosamente la estrella es el director o el dramaturgo. Al público no le interesa tanto quien actúa sino de quién es la obra. Quién es director, qué ya llevo a cabo o quién es el autor. Y por tanto de ahí se desprenden otras cosas, cuál es la propuesta, si busca la novedad, algo que lo sorprenda, que le de otra perspectiva del teatro, por tanto la experimentación que es importante para ese público y ya mucho después quien actúa. Pero en realidad La Gruta no es un teatro de actor, sino es un teatro más bien de equipo creativo. Entonces no son tanto los nombres sino más bien la novedad, la experimentación lo que está de por medio. Son criterios cómo muy distintos lo que establece ahí el público, hay otros lugares donde el tema es fundamental para cierto tipo de público, si tienen carácter social las obras o tienen que ver con asuntos de individuo; el género en algunos casos. Básicamente yo vería esos dos elementos cómo de criterio, según el público. Entonces yo vería dos tipos de público, aunque sobre eso ya hay muchas más ramificaciones: el público que concibe el teatro cómo entretenimiento y el público que concibe el teatro cómo experiencia artística. Entonces, a partir de ahí creo que los objetivos se modifican y los criterios de elección son distintos; pero básicamente esos serían como los dos grandes rubros. (Yo creo) Hay otro rubro, pero ese yo no lo consideraría en ese sentido es más un teatro didáctico, donde el teatro se usa para aprender. Ese no lo consideraría en cuanto a la relación con el público sino que alguien más decide por ese público y se lo pone en frente. Puede ser teatro escolar... en fin. Entonces básicamente (es) lo que pensaría en cuanto a los criterios del público.

A.L. -¿Qué más te gustaría agregar en cuanto a lo que tienes que decir del público?

L.M. -Pues es que hay mucho que decir al respecto, lo que pasa es que al respecto no tengo como mi estuche armado. Insistir en éste sentido del público como participante de la experiencia, en que no se trata como ciertas perspectivas de estudios del público, manifiestan, que hay que hacer estudios y estadísticas sobre situaciones socio-económicas, edades de los que asisten, sexo, etc. Como para saber cómo dirigirte a eso. No son estudios de mercado lo que hace falta creo yo. Yo creo que en México se rompió en un momento dado el pacto de teatro con el espectador. Sobre todo en el teatro de arte. El

teatro comercial siempre ha tenido su propio carril y ese ha sido así y no cambiará en toda su historia. Es un teatro en que por el lado del productor el interés está en hacer un producto vendible y para ello ofrece una serie de ingredientes para que el público lo compre, que son precisamente los actores, que son ciertas tendencias del humor, o de lo musical. etc., que puedan ser atractivas, y el público lo ve como entretenimiento, como actividad social, de poder decir que fue a ver *Chicago* o *José el soñador*, y no hay más. Entonces creo que esa es la premisa. Pero en el otro tipo de teatro que finalmente sería el que nos interesa, aquel que establece una verdadera comunicación con el público, que lo modifica porque lo que yo creo que la aspiración es, lograr a modificar, aunque sea por un momento al público, al provocarle algo que lo haga, no diré evolucionar, pero si ser otra persona...que pueda llegar a ser otra persona. Entonces ahí en México se rompió ese pacto que había con el público y se rompió básicamente a partir de que hubo una perversión de la relación del espectáculo con el espectador y ¿cuál fue esa relación? En que había un exceso de subvención, parece mentira que de pronto el exceso de subvención puede pervertir cuando uno lo que quiere es que haya cada vez más participación del estado, que apoye, etc., pero se subvencionó de tal manera, que sobre todo el director que tenía la supremacía discursiva... para el director el público...no resultaba tan vital porque la obra estaba pagada. La obra ya estaba garantizada que se daría con o sin público. Entonces, el director empezó a decir "Voy a experimentar, voy a llevar esto a fondo y no me importa si hay público o no". Entonces le dio la espalda al público. Dejó de dialogar con el público y empezó a dialogar más consigo mismo y con el resto de los artistas. Creo que ahí se rompió el pacto y ha sido muy difícil restablecer. Entonces para restablecerlo, lo que ha tenido que hacer una generación de la cual yo formo parte, ha sido como renunciar a ciertas radicalidades en el discurso, tratando cómo de volver a establecer éste diálogo; de que no me voy solo y no me importa si no me entienda... No. Es al contrario. Lo que más me importa, es que me entienda el público aunque yo tenga que renunciar a alguno de los alcances que yo podría tener con los alcances del teatro. Entonces al buscar esta interlocución se ha cedido en la radicalidad de éstas búsquedas, y lo importante es cómo recuperar éste tejido que había con el espectador y empezar a caminar juntos. Ya después la idea sería lograr esa radicalidad,

pero junto con el público; no yo por mi cuenta, y si el público no me alcanza ni modo. Creo que es ese el aspecto fundamental, en volver a entender el teatro como una experiencia comunitaria. No cómo el producto de una entelequia artística, eso es lo fundamental y sobre eso yo remitiría la verdad a un libro que creo que tiene que ser un referente fundamental. Se llama Jorge Dubatti, investigador argentino, tiene un libro que se llama "El convivio teatral"⁵⁰. Hace un nuevo enfoque del estudio del teatro y del análisis que el teatro debe de tener, precisamente cómo experiencia. Ya no el teatro cómo objeto artístico, sino el teatro cómo experiencia de comunicación. El ahí maneja algunos conceptos que tienen que ver con el asunto de la territorialidad, dice: "*El teatro es un evento artístico que no se puede transmitir a alguien que no asiste*" o sea, yo no le puedo contar a alguien una obra, porque eso no es la obra. La obra es el momento, el aquí y ahora, entonces evidentemente se convierte en un convivio que es cerrado a los que asisten, nada más. Crea una especie de convivio, de ritualidad sin darle el carácter místico ni mucho menos en el que es fundamental quienes, todos los que participan, el público y el creador. Eso le da otro carácter, él habla incluso de que al adquirir ésta territorialidad, éste sentido cerrado y al marchar en contra sentido de la historia. La historia hoy en día, apunta más a la masificación, a la reproducción masiva, como decía Walter Benjamín del arte, que pueda tener un consumo simultaneo en muchos lados, y en cambio el teatro obliga a que tenga que ser algo particular a que no pueda reproducirse masivamente. En ese sentido va a contracorriente la historia pero al mismo tiempo se convierte en un foco de resistencia. Y entonces se convierte en un foco clave para la identidad minúscula de las regiones, frente a un mundo que se está globalizando. El teatro lo que permite es tener la identidad inmediata, no la identidad del globo, sino la identidad de la aldea... Es un concepto bien interesante que vale la pena reflexionar sobre él. Yo realmente lo recomiendo.

"El Helénico es un lugar que da para hacer un estudio. En cuatro años y cacho que llevo aquí se han presentado más de 200 espectáculos o por ahí, presentamos más de 50 espectáculos distintos al año. Para públicos muy distintos, algunos de hecho, casi es un público que hemos inventado nosotros,

⁵⁰ Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. ATUEL. Colección Textos Básicos. Buenos Aires. 2003.

por ejemplo el de la improvisación. Digo, hay una experiencia que se hizo hace como 10 años, pero ya nos había acabado y realmente casi renació aquí, y fue todo un proceso de buscar cuál es el público a la que va dirigida la impro y se empezó a crear y se creó una fidelidad al espectáculo y bueno, eso da para mil reflexiones. Pero también esta convivencia entre tener un espectáculo de una austeridad y una esencialidad artística muy particular como auto confesión *Baño de damas*⁵¹, por ejemplo, una obra prácticamente comercial, con actores de extracción universitaria, como Leticia Huijara, Pilar Moliner...que son compañeras mías de la facultad, entonces como que hay para pensar en muchas cosas. Yo creo que lo importante es –y que ahí a veces pienso que en donde puede ocurrir en contradicción Mónica- no tratar de armar la perspectiva del público a partir del discurso que uno tiene, sino más bien como ser muy flexible e irlo acomodando, porque finalmente siempre es un diálogo permanente. Yo no puedo decir que el teatro que yo hago ahorita sea el mismo que hacia hace 15 años, es absolutamente distinto. En aquel entonces yo tenía mucha más intención de provocar, de sacudir si se podía, de darle la vuelta, de ser raro. Ahorita ya no me interesa eso, me interesa ser mucho más eficaz en la comunicación y que la idea sea clara. Ahora, la idea o el sentimiento que le provoca al público que sea muy nítido, no que salga así como... “¿de qué trato esto?, ¿qué me deja pensando?” Que sí lo deje pensando, pero por otras razones, por lo que no pudo entender lo que estaba pasando en ese momento. Ahí hay que tener un diálogo permanente con el público. Aquel que deja de tenerlo y que cree que ya sabe como es el público, yo creo que se equivoca. Yo veo ese proceso muy claro por ejemplo en alguien como Hugo Argüelles, que es un autor que con su primera obra fue muy impactante, que estaba diciendo cosas sobre el mexicano de una forma que nadie había dicho y entonces se creó un gran impacto, pero de pronto el entendió que había dado en el clavo y empezó a hacer todas sus obras así y al final francamente era muy patético, porque seguía haciendo las obras con la misma fórmula que 30 o 40 años atrás, el público iba y francamente ya no sentía para nada lo mismo que había sentido 30 años antes. Incluso, un caso mucho más personal que me tocó: yo estrené una obra aquí en 1994 que se llamaba *Carta al artista*

⁵¹ *Baño de damas* escrita por Rodolfo Santana y Dirigida por Francisco Franco en el Centro Cultural Helénico en 2003.

*adolescente*⁵², que es una obra que la verdad fue una obra que causó época, si es un referente de la década para mucha gente y no porque lo diga yo; y de hecho no tanto por el trabajo que yo hacía sino por el director, pero fue muy importante porque encontró una forma de teatro que hasta ese momento era inédita en México, una forma de narrar, una forma de estar el actor en escena, que en México no se habían hecho o por lo menos a lo mejor eran teatros muy tímidos. Pero aquí fue muy elocuente y fue unánime la crítica, estuvo varios años en cartelera. Fue un referente muy importante durante los años 90... del teatro marginal, pero finalmente dejó ahí su huella. Esa misma obra nosotros la montamos en el 2000. La repusimos 6 años después. La obra estuvo en cartelera del 94 al 96. Después sólo se presentó en festivales y no volvimos a hacer temporada. Volvimos a estrenarla en el 2000. Solo cuatro años después de que habíamos levantado temporada y seguía siendo una muy buena obra, pero ya no causaba el mismo impacto. Porque público que no la había visto en el 94...curiosamente las cosas que había aportado, empezaron a surgir obras que de alguna manera tomaban elementos de lo que nosotros habíamos hecho. Entonces la gente que la vio en el 2000 y que no la había visto en el 94, ya no le pareció una obra tan sorprendente, porque referencias de esa obra ya las había visto en otras obras. Era muy impresionante como la obra envejeció. La misma obra, el mismo montaje, no dice lo mismo al mismo público con el paso del tiempo. Eso te habla de que una obra, incluso, tiene caducidad. Me tocó la experiencia en el 91 de ver el montaje dirigido por Brecht *La ópera de los 3 centavos*, por el Berliner Ensemble que fue de las últimas obras que estrenó Brecht en el 55. La conservaron tal cual. Era el mismo trazo que había hecho Brecht, la misma escenografía, vestuario (no el mismo, pero el mismo diseño). No eran los mismos actores pero estaba respetado tal cual la había hecho Brecht y era de bostezo, porque era museístico. Tú le veías la polilla ahí, y dices: "El teatro es vida", el teatro tiene que transformarse. Tú no puedes hacer algo exactamente igual aunque haya sido un gran éxito. Porque el teatro es vivo, porque el público crece y también tiene otras necesidades. Hasta en eso es un proceso muy distinto. No te puedes quedar con que "Yo ya entendí lo que es el público", porque el público es un enigma permanente y cada obra es

⁵² *Carta al artista adolescente* De James Joyce. Versión al español de Luis Mario Moncada y Martín Acosta.

distinta. Quien piensa lo contrario se puede dar de topes en la pared. Si de por sí nos los damos aunque estemos a la búsqueda”.

Aparte de ser un placer (para mí) las conversaciones que he tenido con Luis Mario, se da el fenómeno del enriquecimiento con el intercambio de opiniones sobre el tema que estemos tocando, el defiende que el teatro es una actividad profesional que deben de gozar ejecutantes y espectadores. Él como espectador pide inteligencia en el espectáculo y así se la exige al público.

3.2 DIRECTORES

“Director: persona que tiene a su cargo la interpretación de un obra de teatro, cine, televisión o radio, coordina el trabajo de los actores, la presentación, decoraciones y trastos, luces, etc., para realizar la concepción del autor o dramaturgo. En el teatro se le llama generalmente Director de escena”⁵³. Pavis dice: “Director se denomina actualmente al responsable de la puesta en escena”⁵⁴. Yo sigo en el proceso de entender y trabajar en la dirección escénica.

CORDELIA DVORÁK. 9 de junio de 2005 en el Centro Cultural Helénico.

Autora, Directora y Productora de El solitario de Pessoa.

Ana Lilia -Directora y responsable del espectáculo *El solitario de Pessoa*.

Cordelia Dvorak -Si, productora y también hice el guión.

A.L. -¿Qué es el público?

C.D. -El público es el espejo, la respuesta a tu pregunta de tu propuesta teatral.

A.L. -¿Cuál es tu opinión sobre el público?

C.D. -Bueno, es que el público en general es como muy general. El público en México tengo mucho que decir y es uno de los puntos que me da más tristeza, porque hay muy poco público teatral y es casi lo más difícil: llegar al público, o juntar a un público o generar a un público, creo, y siempre es como, aparte de generar los dineros, la lucha más grande es generar el público para cada una de tus propuestas. Entonces si siento como que..., cuando yo llegué a México, bueno, yo soy alemana, llegué aquí hace como cinco años, vengo de un país

⁵³ *Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. Tomo 4. p. 1144

⁵⁴ Patrice Pavis. *Diccionario de teatro*. p. 139.

en donde el teatro tiene un lujo tremendo y donde hay mucho público para el teatro, cuando llegué aquí viendo que sobre el escenario hay veces que hay más gente que en las salas, si es muy triste.

A.L. -¿Qué le exiges al público mexicano?

C.D. -No sé si puedo exigirle algo, pero me gustaría entrar en diálogo, escuchar lo que opina, hasta que tener un diálogo no sólo conmigo, sino como...generar algo que va mas allá de una sola obra, sino que cada teatro tendría su público, las distintas maneras de hacer teatro tendrían su público y que el público sea concentrado, atento, interesado, y también se pone en cuestión a sí mismo.

A.L. -¿Qué significa para ti el aplauso del público?

C.D. -Bueno, claro que mucho, sólo que me di cuenta de que el público mexicano, si se puede decir así, no es como muy... no exprese mucho a través del aplauso. Por ejemplo, en Italia sientes todo el corazón del público en el aplauso, aquí están mucho más reservados, pero si claro, el aplauso es muy importante

A.L. -¿De qué modo crees que el público mexicano le falla al teatro?

C.D. -No sé si falla al teatro, pero, siento que toda la cultura o no cultura está mucho más basado y educado por la televisión que el teatro. Entonces si es difícil, porque el teatro y también, por ejemplo, la lectura exige otra atención y otra concentración que la televisión.

A.L. -Como creadora de tu propio espectáculo ¿qué le pides a tu equipo de trabajo para llegarle al público?

C.D. -Que den lo mejor que puedan, que de veras hacemos equipo y no cada uno por su propio lado, que tratamos también en ponernos en el lugar del público, que tratamos de llegar... sobre todo provocar...para mí siempre lo más importante es provocar preguntas... que el público, el espectador salga y tenga más preguntas que antes.

A.L. -¿Cuál es el placer que encuentras al trabajar para el público?

C.D. -En realidad tengo que decir que yo no trabajo por el público, trabajo para realizar algo, y el público es una parte, pero no es como el único objetivo, para nada, el público siempre es una cosa como muy abstracta y pues te llega o no te llega, o te responde o no te responde, nunca lo puedes apostar, entonces sí es muy importante escuchar lo que dice el público cuando salga, pero tampoco es lo más importante.

A.L. -¿Cómo te das cuenta, en este caso, de que te gusta escribir o adaptar un espectáculo para la gente?

C.D. -Es algo muy subjetivo y muy personal y tengo también que admitir que la..., no la mayoría, pero una gran parte de generar un proyecto así... y además sobre todo en México no es nada placentero. La parte placentera a lo mejor es la más chiquita y sí, necesitas mucha disciplina y mucha fe y mucha tolerancia de frustraciones, y, a veces... ya me dije que no quería hacer otra cosa, otro proyecto porque si es muy duro y muy frustrante también a veces.

A.L. -¿Vas al teatro?

C.D. -Sí, claro, sí, mucho.

A.L. -¿Cuántas veces al mes vas al teatro?

C.D. -Depende mucho, si estoy montando algo, casi no voy, y si no, voy... no sé, depende un poco de la temporada, de las propuestas, pero al mes...5 veces, 6 veces, algo así.

A.L. -¿Cómo es, según tu visión, el público del Centro Cultural Helénico?

C.D. -Ay, es difícil, pero creo que el Helénico tiene un público muy joven y muy abanicado...muy abierto, a lo mejor más abierto que otros públicos, pero no tengo muy específico la idea del público del Helénico.

A.L. -¿Cómo reacciona el público a tu función?

C.D. -Hasta ahora muy bien , he oído comentarios muy buenos y muy personales sobre todo, como es una propuesta muy íntima, es más cosa no tanto del aplauso como me preguntaste, sino de los comentarios cuando salgan, y es más bien cosa como del silencio del ser conmovido.

A.L. -¿Otra cosa que quieras agregar?

C.D. -No, mucha suerte.

Cordelia a estas alturas de la entrevista ya está cansada. La realización de su espectáculo ha sido muy agobiante. Piensa en el espectador durante la realización de la puesta en escena, que la gente venga o no, ya no depende en ese momento de ella, porque ella ha hecho ya todo lo que esté en su mano para llamar la atención del público.

MÓNICA RAYA. Marzo 2005 en la Coordinación de Teatro UNAM.

Directora de Teatro UNAM

Ana Lilia -¿Cómo defines al público?

Mónica Raya -Al público, como el gran interlocutor. Es definitivamente con quien tienes que hablar.

A.L. -¿Cuáles elementos no estéticos utilizas para acercarte al público en la puesta en escena?

M.R. -Es que hay una estética en el humor negro y en la sátira, entonces por eso no entiendo la pregunta, si tú estás hablando de belleza, entonces entiendo la pregunta, la verdad es que el teatro es un fenómeno estético.

A.L. -¿En todos los sentidos?

M.R. -En todos los sentidos, porque la estética no siempre implica belleza, sobre todo si los cánones de belleza son los griegos, entonces hay distintos valores de belleza y el teatro siempre es un fenómeno estético... Siempre.

A.L. -¿En qué momento piensas en el público cuando has decidido dirigir?

M.R. -Desde el principio. Definitivamente la puesta en escena es un fenómeno que tiene que ver con el gran interlocutor que es el público, entonces, si tú no sabes con quién quieres hablar, entonces no tiene mucho sentido dirigir. Puede ser un acto de humanismo pero en realidad el primer espectador podrías ser tú mismo, entonces el público es en lo primero que hay que pensar cuando uno quiere dirigir, lo cual no significa si lo quieres complacer, pero definitivamente tienes que pensar en el público.

A.L. -¿Has asistido a teatros en el extranjero, a funciones de teatro?

M.R. -Muchísimas veces. Si.

A.L. -¿Cómo puedes definir al público de la ciudad de México?

M.R. -Yo creo que el público de la Ciudad de México es un público muy generoso y muy entusiasta pero, me parece que en muchas ocasiones no es un público conocedor. El público conocedor de la Ciudad de México es capaz de abuchear o es capaz de no aplaudirle. Al público en general otra vez le conmueve... "Le echaron ganas, que qué jóvenes están, que bonita estuvo la iluminación"... Pero yo creo que depende. Yo creo que, en general el público es mucho más generoso en México de lo que debería ser.

A.L. -¿Cuáles son tus recursos como directora para lograr el acercamiento al público?

M.R. -Pues definitivamente todos los recursos de la puesta en escena, desde lo que es visual; es algo con lo que quieres seducir al público. Evidentemente todos los factores de actoralidad y teatralidad misma. Todo el teatro es para dialogar con el público.

A.L. -¿Cómo percibes la comunicación del director con el público?

M.R. -Es directa. Definitivamente directa de una manera e indirecta de otra. Directa porque el público está dialogando con las ideas del director. O sea, una puesta en escena tiene que ser necesariamente una visión del director. Entonces si tu vas a ver *Hamlet*⁵⁵, que es una obra que ya todos nos la sabemos, que todos sabemos que pasa, que *Hamlet* se muere al final junto con otros siete, todos sabemos de que se trata *Hamlet*... ¿Para qué vamos al teatro a ver *Hamlet*, por qué? Porque queremos dialogar con la puesta en escena que es la visión del director, entonces queremos saber como la hizo ésta persona, cuál es la lectura del director de *Hamlet*, que es una historia que ya se conoce, entonces en ese sentido es directo. El otro día a Ludwig Margules le pedían que dijera unas palabras; decía que él ya había dicho lo suficiente en el escenario y que un director no tiene nada que decir fuera de él, porque su espacio es el escenario. Ahora, de manera indirecta ¿por qué? Porque no lo hacen tan personalmente, sino lo haces a través del trabajo de los actores y de otros creativos. Así es una relación indirecta. Pero definitivamente la visión de la puesta en escena es la visión del director y eso es lo que la hace atractiva, ¿o no?

A.L. -¿Qué te revela el aplauso?

M.R. -El aplauso creo que puede ser muy engañoso. El aplauso puede ser complaciente, puede ser de compromiso, a eso me refiero con el público mexicano. El público mexicano aplaude siempre, y yo he estado en foros en donde a la gente si no le gusta, no aplaude y entonces nosotros por educación, nos han enseñado a aplaudir, porque es de buena educación, pero no cómo signo de apreciación estética o de aprobación artística. Entonces, yo en lo

⁵⁵ De William Shakespeare.

personal realmente aplaudo cuando un espectáculo me gusta, si no, no aplaudo.

A.L. -¿Qué le pedirías al público?

M.R. -Nada en especial, o sea, realmente nada en especial. La acción de esperar, de ser espectador, de esperar algo es pasiva y al mismo tiempo tiene sus exigencias. Yo creo... que sea lo más natural posible, que no se rebusque. Que uno pudiera reaccionar de manera muy natural y decir “Me gustó” o “No me gustó”. Yo creo que cuando el público dice “A mí no me gustó, pero todos están aplaudiendo, yo voy a aplaudir”, o “A mí me gustó mucho pero a nadie le gustó y entonces no voy a aplaudir”. Tal vez lo que yo le pida al público es que sea honesto y que sea natural y que de alguna manera exprese su respuesta individual sin necesidad de voltear a ver si a los otros les gustó o no les gustó.

A.L. -¿Cómo visualizas al público durante los ensayos de tu montaje?

M.R. -Otra vez como él gran interlocutor.

A.L. -¿Cuáles son las propuestas que te hace el público?

M.R. -La verdad es que yo siento que depende, depende. Si tú tienes público invitado a los ensayos de una puesta en escena y estás dispuesto a dialogar con lo que el público piensa del espectáculo, pues desde luego tienes mucho por hacer. Si realmente tú dices “Mira, me interesa lo que están pensando; ¿por qué? Porque quiero realmente ajustar el montaje a las expectativas del público”. Pero si en realidad yo quiero desafiar a mi público. A lo mejor esas impresiones me sirven para saber que en efecto estoy logrando perturbarlos, desafiarlos, agredirlos, violentarlos y entonces, quiere decir que estoy haciendo bien mi trabajo.

A.L. -En tu cargo de Directora de Teatro de la UNAM, ¿qué haces para lograr que la gente vaya al teatro?

M.R. -Pues eso es una cosa muy complicada y muy profesional que se llama difusión y hay muchas estrategias, entonces definitivamente no es ponerme a rezarle a un santo “¡Que venga la gente por favor!”. Se tiene que invertir mucho dinero y muchos esfuerzos para que la gente conozca las obras, sepan de qué se tratan, se sienta atraído por el teatro universitario. Entonces es un trabajo muy arduo el lograr intentar que el público llegue a las salas de teatro universitario, es mucho trabajo.

A.L. -¿Cómo es el público que asiste al Centro Cultural Universitario?

M.R. -Pues es mayoritariamente universitario. Yo he estado checando los números y al menos la mitad de los asistentes tienen un perfil universitario, lo cual significa que tienen una credencial, entonces, es nuestro público. De hecho la misión de Teatro UNAM en éste momento es revisar la relación con el público universitario. El público en general tiene otras ofertas y las puede escoger, la verdad es que el público universitario necesita un espacio muy provocador, muy contemporáneo y mientras la gente pase por la universidad, necesita estar expuesto a manifestaciones culturales de altísima calidad y sobre todo con un perfil muy contemporáneo

A.L. -¿Qué crees que aleja al espectador de teatro?

M.R. -Bueno, definitivamente si la obra es mala. Yo tengo la sensación de que una obra de teatro mala, es peor que una mala película. Entonces uno sabe, no sé por qué, le parece como que natural que, en el cine uno pueda ver o una buena película o una mala película y de todas maneras regresa al cine, dices, “La película estuvo malísima” “Sí, me choco, la odie”, pero eso no te impide regresar al cine. En el caso del teatro, sí; una mala obra te vacuna, y entonces la gente dice “A mí no me gusta el teatro”, no sabe distinguir entre “A mí no me gustó esa obra que era malísima, mal dirigida, mal actuada” la gente dice “A mí no me gusta el teatro”, entonces es un proceso muy delicado. El chiste sería poder convencer a la gente que, como en otras manifestaciones artísticas, hay cosas buenas, y cosas no tan buenas, y que el estar expuesto a una puesta en escena que no sea de muy buena calidad no castiga al teatro universal. El teatro es una cosa muy buena. Hay buenos productos, hay malas puestas, pero la gente piensa... sufre tanto de una manera tan total que entonces asegura que no le gusta el teatro.

A.L. -¿Cómo valoras el desgaste físico del espectador después de una obra?

M.R. -¿El desgaste físico del espectador? Pues no sé, yo no me desgasto mucho físicamente como espectadora. Se desgastan los actores, se desgasta el pobre director que está ahí sufriendo siempre porque él no puede hacer nada durante la función, pero no sé si es físico y otra vez depende de lo que estás sometido. Otra vez no sé.

A.L. -¿El desgaste mental de espectador?

M.R. -Pues no lo llamaría un desgaste. Si la obra es una obra que tiene como fin entretenerme y divertirme pues no lo llamaría desgaste. Si la obra tiene como fin perturbarme, violentarme, a lo mejor si lo llamaría desgaste, si yo no estaba dispuesta a que me contaran esas cosas que me acaban de contar, pero, definitivamente si pensamos de manera muy conceptual frente a desgaste, me gustaría que el espectador siempre se desgaste ante una obra, lo cual significa que siempre se transforme o siempre le pase algo. Pero la palabra desgaste me perturba. Creo que siempre te desgastas cuando vas al teatro.

A.L. -¿Crees que el ánimo y la disposición del público influyen en el día en que se presenta la obra?

M.R. -El ánimo y la disposición del público siempre influyen en la puesta en escena... siempre, siempre. Porque hay una comunicación viva. Los actores de la película no tienen ninguna relación con su público, entonces esos no se desgastan, a ellos si no les pasa nada, siempre es la misma película, no actúan menos bien. Pero si el público, es un público duro, si el público es un público difícil, si el público esta distraído, si el público es un público del CCH Vallejo no es lo mismo, a si es un público de los doctorados, los premios Universidad Nacional. Entonces definitivamente los actores, todos te lo pueden decir, el director por cierto, si quiere un humor y si no. Las reacciones del público permean totalmente lo que suceda en el escenario.

A.L. -¿Crees que los directores piensan en el público al momento de establecer la duración de la obra?

M.R. -Yo creo que hay algunos que si y algunos que no ¿Cuánto puede aguantar un público una obra de teatro? Pues no sé, hay obras de 8 horas y obras de 24 horas, depende del proceso que quieran someter a sus actores. En un mundo moderno, en una lógica de teatro comercial, pues entonces si hay tiempos en donde uno dice “Mira, el público te aguanta una hora y media y después de la hora y media lo pierdes” porque la gente está cansada, porque la gente viene de trabajar, porque entonces hay muchísimos factores para considerar la duración de una obra, depende del proyecto. Definitivamente me parece un asunto del director saber cuánto dura su espectáculo.

A.L. -¿Qué público en el mundo, es el que te ha llamado más la atención por ser tan frío o tan esquivo?

M.R. -Yo creo que yo he visto dos públicos que si me han impactado. Uno es el público inglés, porque son un público que desde que son pequeños están expuestos al arte teatral como una cosa que los enorgullece, que los hace cómo tener prestigio mundial, entonces realmente la visión crítica del público inglés me llama muchísimo la atención o la experiencia, pues, como público, en lo que se refiere a ver espectáculos lo hace un público interesantísimo, o sea, todos los que están ahí son expertos, no necesariamente desde el punto de vista académico, pero si como espectadores porque asisten mucho al teatro; y el último público que me dejo así...como con escalofríos fue el público que asiste al Theatre Threffar en Berlín, es un festival de teatro, donde se supone que se hace una selección de lo más relevante de teatro alemán y pues asisten los propios alemanes. En especial los que no fueron seleccionados como lo más relevante. Y los críticos y los otros artistas...entonces realmente ese público también me dejo como impresionada porque es un público que abuchea o aplaude con absoluta seguridad. Tiene un espacio muy claro para hacerlo, aplaudir o no aplaudir o abuchear. Me impactó el rigor pues, la fuerza del público. Todos los artistas que estuvieron expuestos a ese público los vi temblar.

A.L. -¿A ti te gustaría que una obra tuya fuera así juzgada?

M.R. -A mí me encantaría que el público fuera un público informado. Porque entonces tienes, sea lo que sea, la crítica del público, entonces tiene sentido. Si el público desconoce lo que uno le presenta entonces puedes despreciar y soslayar lo que el público opina. Si uno piensa en realidad, por lo que nos dice la televisión, que lo que más le gusta es ver Big Brother, pues es un público que la verdad me tiene sin cuidado lo que opine sobre una obra mía y sin embargo no es así. A mí lo que me gustaría es tener los puentes necesarios para que un público, sea cual sea, pueda apreciar un trabajo mío o un trabajo de cualquier artista. Entonces hay una cosa entre el artista y el público que es un puente de comunicación. En muchas ocasiones lo plantea el artista pero en otras ocasiones lo plantea la educación, la sociedad. Yo creo que entre más educado sea el público, y otra vez no tengo referentes académicos, si no entre más expuesto está un público a una puesta en escena distingue con mayor

facilidad entre una buena y una mala, y entonces se va a volver un público exigente, entonces que mejor que tener a un público exigente. Definitivamente sí.

A.L. -Algo más que quieras agregar.

M.R. -No.

A.L. -Gracias.

M.R. -Gracias a ti.

Me da la impresión de que Mónica para no contradecirse tiene que echar retórica. El público es muy importante, pero ella no es la encargada de llevarlos e invitarlos o motivarlos a ir al teatro. Para eso están los que se dedican a la publicidad.

3.3 ACTORES

“Actor: El que representa un papel en el teatro o en algún suceso. Protagonista de una acción”⁵⁶. Es el encargado de emitir un mensaje al espectador. Es la pieza más importante de lo que llamamos representación. Para mí como directora, representa el medio por el cual se ha de transmitir el mensaje que determinamos todos los involucrados en la representación teatral. Manuel Gómez García dice: *Hombre que, con carácter de profesional, esporádico o mero aficionado, representa en el teatro, interpretando a uno o varios personajes de una obra o un espectáculo.*⁵⁷ Esta profesión no es considerada como tal, sufre una devaluación en la sociedad. Se cree que no es profesión y si ocupación o entretenimiento. En el siguiente apartado encontraremos opiniones de personas que han encontrado en la televisión y en el teatro oportunidades para demostrar su capacidad profesional.

LILIANA ARRIGA. Mayo 2005 en Sanborn's de Av. Revolución casi esq. Con Av. Tacubaya.

Ana Lilia -¿Qué es el público?

Liliana Arriaga -Te lo voy a decir como “La Chupitos”. Es algo súper importante para uno que se dedica a esto, en mi caso, la comedia.

⁵⁶ *Diccionario Enciclopédico Ilustrado.* Op. Cit. Tomo 1. p. 36

⁵⁷ Manuel Gómez García. *Diccionario del Teatro.* Op. Cit. p. 13

A.L. -¿Qué es lo que piensas antes de entrar a escena?

L.A. -Pues me encomiendo a Dios, muchos nervios. La adrenalina a todo lo que da y siempre pensando en que todo salga bien.

A.L. -¿Qué sientes al enfrentar al público?

L.A. -Un gran respeto ante todo. Me vienen muchos sentimientos encontrados, respeto, miedo, alegría, gozo, felicidad, timidez, muchas cosas. Se siente al enfrentar al público y ya cuando éste te responde como uno quiere, o vaya, con sus aplausos, sus sonrisas, es el clímax de uno.

A.L. -¿Qué esperas del público?

L.A. -Eso, su reacción positiva, imagínate, nos dedicamos a hacerlos reír. Entonces que nos regalen sus sonrisas, sus aplausos, que esté el público a gusto con lo que tú haces.

A.L. -¿Cuál es tu método o sistema para dirigirte al público, para capturarlo?

L.A. -Híjole, ser como soy. Yo creo que no hay método, no hay alguna receta secreta, ya que cada uno que se dedica a esto lo trae y yo creo que a mí me ha ayudado a ser como soy. No preparo... no preparo algo así novedoso, para llegar a la gente, me doy como se suele dar "La Chupitos".

A.L. -¿Qué significa para ti el aplauso?

L.A. -Mucho, mucho, porque ahí la gente me está aplaudiendo lo que yo les estoy haciendo y el gozo de la gente al decir, no sé... cómo que es el agradecimiento recíproco de ellos hacia nosotros.

A.L. -¿Qué crees que aleja al espectador del teatro?

L.A. -¿Qué los aleja? Pues nada más las sillas y el escenario, yo creo.

A.L. -¿En qué momento de tu trabajo piensas en el público?

L.A. -Desde el momento en que sales debes de pensar, porque para ellos trabajas.

A.L. -¿En tus ensayos como visualizas al público?

L.A. -Siempre los trato de visualizar que me van a corresponder en a todo momento, en cambio, no dejo de pensar en que hay público que muchas veces el difícil. Pero bueno, siempre salimos pensando cosas positivas y pensando que ese público va a ser blandito.

A.L. -¿Qué es lo que más te gusta cuando terminas la representación?

L.A. -Volvemos a lo mismo, el aplauso, las sonrisas, el que te digan "otra, otra"

o que no te dejen ir, que pidan mas de “Chupitos”, porque con eso quiere decir que están a gusto con lo que hago.

A.L. -¿Crees que el público tiene consideraciones con el personaje y al mismo tiempo la persona?

L.A. -Sí, en mi caso yo tengo puro agradecimiento hacia él, hacia el público, porque así me lo ha demostrado, han aceptado súper bien a “La Chupitos”, al personaje, a mi persona, porque no nada más se interesan por “La Chupitos”, ora sí que, se interesan por mí, por Liliana Arriaga, y eso es muy padre.

A.L. -¿Qué tan importante es la opinión del público en cuanto a tu trabajo?

L.A. -Mucho. Esto es un circulito, entonces lo que yo haga va a repercutir en la respuesta del público. Si yo hago las cosas “malas” la gente te lo demuestra, saliéndose, no aplaudiendo, no riéndose, o hasta en sus comentarios. Entonces es algo que es bastante, bastante importante.

A.L. -¿Qué es lo que más te gusta con el contacto del público?

L.A. -El que pueda... el que no me sienta yo como que yo soy “La Chupitos” y tú público. El que yo también me meta con ellos. El que seamos uno, como si fuera una fiesta de casa.

A.L. -¿Por qué trabajar para el público?

L.A. -Porque me gusta, me gusta sentir a la gente, cómo te aplaude, cómo se sonríe, con todas mis tonterías.

A.L. -¿Alguna vez te ha entrado pánico escénico?

L.A. -Sí, sí, como no.

A.L. -¿Y qué haces?

L.A. -Me relajo y continúo.

A.L. -¿Recurres a la improvisación en tu trabajo?

L.A. -Sí, bendito Dios, le agradezco mucho a Dios eso, que me dio, a lo mejor me oigo modesta, pero me dio la capacidad para improvisar mucho y eso me gusta mucho. El público me ayuda mucho a hacer eso.

A.L. -¿Público o públicos?

L.A. -El público

A.L. -¿Tu público?

L.A. -Mi público.

A.L. -¿Cómo defines tu público?

L.A. -Pues es la gente que te sigue, que te va a ver. La que te apoya en todo momento.

A.L. -¿Qué es lo que Liliana Arriaga como artista trata de hacer en escena?

L.A. -Pues Liliana Arriaga esta personificando a “La Chupitos” ¿y qué trata de hacer? Trata de hacer que la gente, el público que va a vernos se la pase muy bien, que se olvide de todos sus problemas que lleva y que salga con una sonrisa de oreja a oreja.

A.L. -¿Cuál es el público más difícil que te has encontrado?

L.A. -Híjole, el público que paga un cover, y se pone hasta adelante, hasta enfrentito, porque paga un boleto, se pone hasta enfrentito, y que nada más esta así (*pausa, se queda quieta con la mirada fija, sin sonreír*), como que te está analizando, no se ríe, no gesticula, no nada. Entonces tu lo sientes porque lo estás viendo, como que dices “No, no. No he transmitido ninguna reacción para esa persona”. Yo creo que esos son los públicos más difíciles, los que van a gastar su dinero a lo tonto, porque... con todo respeto yo digo que es a lo tonto porque ni se ríen, ni participan, ni aplauden, ni nada; nada más están ahí como que...no sé... como a analizar.

A.L. -¿A calificar?

L.A. -Deja de calificar porque puedes estar calificando y tener una actitud y ellos no, ellos con su pose. Entonces esa gente para mi es difícil porque uno se dedica a hacerles reír y no les sacas ni una sonrisa, ni nada, pero se te ponen hasta enfrente entonces no le veo el caso. Si van a ir de calificador se puede ir hasta atrás para... ¿me entiendes? Es como que hacen examen para ver hasta donde aguantan. ¿No? O te incomodas, o le sigues o le paras o así. Yo creo que ese público es muy difícil

A.L. -¿Por qué el público adulto y no el público infantil?

L.A. -Porque...por el mismo personaje y el personaje es fuerte, entonces no es para niños y aun así los niños me quieren y aceptan muy bien a “La Chupitos”. La quieren mucho. Nunca pensé en eso, para niños, para adultos. Simplemente salió “La Chupitos” y agarro a los dos: a niños y a adultos, aunque yo sé que es para adultos, por el personaje, el personaje lo dice todo.

A.L. -¿Cuál ha sido el público más difícil de la República Mexicana?

L.A. -Esa es buena, es que hay varios. Porque en muchos estados no les dan atole con el dedo, piensan que porque ya vas del D.F., o sales en la tele ya, todo es ¡guau!, garantía ¿Difícil en el aspecto aceptación? Bendito Dios créeme que las partes que he pisado me han aceptado muy bien, me quieren mucho. No he tenido ningún rechazo, groserías y mala educación. Si te refieres a que se rían o cosas así, ¿cuál sería el más difícil? No, pues no lo sé.

A.L. -¿El más tacaño para sonreír?

L.A. -Fíjate, se podría decir que Monterrey por lo tacaño, pero para nada. Ahí siempre me han tratado muy bien. ¿Cuál será? No, pues no. No tendría cual decirte.

A.L. -¿Pero si te ha tocado?

L.A. -Sí. Pero no te lo puedo generalizar, o no me acuerdo, más bien. Pero Bendito Dios la mayoría de las veces ha sido... bueno.

A.L. -¿Has dado espectáculos también en Estados Unidos?

L.A. -Sí.

A.L. -¿Es diferente el público de allá al de acá?

L.A. -Sí, poquito, pero porque a los que he dado espectáculo es igual gente latina, entonces de alguna forma traen lo mexicano. Son paisanos vaya, y la otra parte son gente latina que entiende todo lo que le estoy diciendo. Entonces no ha habido mucha diferencia. Obviamente cuando llegas a un lugar y te tienes que adaptar a los modismos, a como hablan, a sus ideas, ves los programas que hay allá, para que te vayas adaptando para que lo entiendan mejor. Pero no me ha costado trabajo bendito Dios.

A.L. -Algo más que quieras agregar.

L.A. -Pues muchísimas gracias a toda la gente, al público, ellos son los que nos hacen, los que dicen "Me gusta" y vas pa' arriba y también ellos son los que te deshacen cuando dicen: "Ay no, nada que ver y ya". Entonces es un agradecimiento de corazón y pues por ellos somos, estamos y aquí seguimos.

Liliana necesita forzosamente de un espectador. Ha aprendido a reconocer los gestos del público y sabe cuando va bien su trabajo. Toma con seriedad, independientemente de que "La Chupitos" es un personaje de comedia y le dedica tiempo fuera de escena para crecerlo.

CARLOS COBOS. 21 de junio de 2005 en el Centro Cultural Helénico.

Ana Lilia -¿Qué podría decirme sobre el público?

Carlos Cobos -Es como una relación siempre amorosa, ¿no? Hay una transacción con el público, con el actor, es una especie de comunión y cuando uno se entrega con amor a las cosas, yo creo que ahí está dicho todo. O sea, no hay engaños pues, no hay ésta cosa de “estoy tratando de mentir, o de ocultar algo”. Te entregas tal como eres y la gente lo acepta, o no lo acepta también. Está en su libre derecho, pero sabe que es una entrega honesta, leal, que cuando conoces a alguien en alguna comunidad o como amigo personal y sabes que es honesto, sus actos buenos o malos, o estén deteriorados o acertados son bienvenidos siempre. Entonces eso es lo que yo creo que un actor hace...o debería hacer, o debe hacer cuando la gente se toma la molestia de venir a verte. Entonces no hay más que entregar el alma para compartir un platito de frijoles, una cosa así, muy hecho en casa y tengan, tómense un cafecito y que se sientan a gusto. Esta hermosa seducción que debes de tener con el público, hacerlos nuestros, nuestros cómplices de que cada noche que están presenciando una historia, sentirse como que ellos son también parte de esto. Entonces creo que eso es.

A.L. -¿Qué significa el aplauso?

C.C. -Pues la respuesta, a un evento, a un hecho, a un par de acciones que la gente cataloga, selecciona, dice “me gustó, no me gustó”. El aplauso es como una respuesta a algo. Sin embargo, te digo, la presencia es todavía más importante, el hecho ya de que estén aquí, aunque no aplaudieran, aunque no aplaudieran, es ya gratificante que alguien se tome la molestia de venir hasta de donde sea a ver el espectáculo para presenciar algo.

A.L. -Como gente de teatro. ¿Cuántas veces acude al teatro como espectador?

C.C. -A veces pocas, la verdad cuando me doy mi tiempo si me doy mis escapadas, porque bueno, también estoy trabajando bastante. A veces no nos da tiempo, estás metido en mil cosas y bueno, yo estoy en temporada ahorita, de jueves a domingo y me imposibilita venir a ver a mis amigos de jueves a domingo, cosas como esa que son de lunes, martes o miércoles si me doy la chancecita de venir a verlos y eso. Cada que puedo me doy una escapada. Es

gratificante y además aprendes, te vas nutriendo de lo que estás viendo con tus compañeros, con la gente.

A.L. -¿Creé que México tiene una adecuada cultura teatral?

C.C. -No, no creo. Nos hace falta mucho por aprender y creo que la historia tendría que empezar desde nuestros... desde nuestras escuelas, impulsarlos. El gobierno tendría que apoyar mucho a la cultura porque hay gente que no puede pagar un boleto de teatro, hay gente que no puede pagar un espectáculo de teatro. A mí me duele mucho, porque entonces no puedes llevar teatro o hay lugares en donde en las comunidades más pobres no se da y la gente que está ahí a veces cuenta con lo necesario para poder representar algo, o hacer o decir algo, o llevar teatro a las comunidades se vuelve un imposible, de todas las instituciones gubernamentales se hace un caos, no hay apoyo, no hay esto, no hay nada, entonces se vuelve un caos, entonces ese caos se vuelve en muchos caos también a la vez y es difícil crear una cultura teatral, cuando tienes la oportunidad de presentar en un espectáculo a un niño, es que creo que ahí está la base de una educación. Es gratificante porque los niños no cuestionan, se entregan, se dan, así como son. Eso es padrísimo, pero cuando no se puede hacer...también, y luego hay veces en que llevan a fuerza a los chicos al teatro y también se vuelve desgastante porque entonces hay una reticencia a lo prohibido de decir: "Ay, me mandan a fuerza, yo no quiero ir, yo no voy". Y todo se distorsiona, entonces creo que si estamos mal en ese sentido.

Carlos está absolutamente consciente de la relación tan íntima que tienen el actor y el espectador, y la sensibilidad y disposición que posee el espectador en un espectáculo.

DIONE LUZ GONZALEZ 23 de junio de 2005 en la cafetería del Centro Cultural Helénico.

Ana Lilia -¿En qué momento del trabajo piensas en el público?

Dione Luz -Yo en si como actriz...veo realmente si me gusta el proyecto, si hay algo que me motiva, pero al momento de pensar en el público es cuando ya voy a dar la función, de que yo quiero que salgan satisfechos, pero obviamente no estoy pensando, público, público, público, pero realmente pienso en el momento en que quiero dar todo para ellos, y de hecho hasta como

acomodadora, mi política es: “trata a la gente como te gustaría que te trataran”, entonces si a mí me gustaría que me trataran bien, pues obviamente voy a tratar a los demás bien, o sea, voy a ser amable con todos porque a mí me encantaría que toda la gente fuera amable conmigo, entonces en cierto modo es la misma política que manejo como actriz, o sea, hacer algo bien.

A.L. -¿Tú cómo actriz que le pides al público?

D.L. -Atención, simplemente eso, atención, y ya eso implica un compromiso, que te escuchen, que te vean.

A.L. -¿Y ahora del otro lado, como público que le pides al teatro?

D.L. -Eso es más difícil. Porque vas al teatro esperando pasar un buen momento, a lo mejor si no todo de risa, a lo mejor sufres un poquito, pero vas a desahogarte en cierto aspecto, no sé si decirte que a veces te proyectas. Pero vas esperando que la persona que esté en el escenario esté realmente comprometida contigo.

Dione da para recibir. Y espera eso también del creador, que se preocupe sobre el resultado que mostrará al público.

GRISELDA CONTRERAS. 23 de junio de 2005. En el Foro La Gruta.

Ana Lilia -Actuaba el personaje de...

Griselda Contreras -Rebeca, en *El Campo*, en el Centro Cultural Helénico los jueves en el foro La Gruta, dirige Enrique Singer y bueno, yo soy la productora y actriz de la obra.

A.L. -¿Qué es el público?

G.C. -Todo. El público es todo, si no viene el público, si no hay una buena difusión, que créeme que esto fue lo que aprendí con este primer proyecto, varias cosas, pero una es eso. Una manera, una estrategia de difundir bien eso, de que hay una buena difusión de teatro, para que la gente venga, porque la gente no sabe, entonces por más que hicimos entrevistas, nos fue bien, de verdad que nos fue bien de público, pero hay que trabajar más en ello.

A.L. -Tú como ejecutante ¿qué le pides al público?

G.C. -Que se atreva a vivir una experiencia diferente, que si ya vino, y ya hasta acá, y ya hizo todo, el tráfico y la lluvia, y ya está aquí sentado, que se abra, que le entre, aunque le afecte, aunque le duela, que se ría, pero que le entre al 100%. Ese es el tipo de teatro que yo quiero hacer, que los afecte de alguna

manera, buena o mala, que se salgan pensando, que se les quede en la cabeza, entonces es eso, que se entreguen, que jueguen con nosotros.

A.L. -¿Cómo espectadora que le pides al teatro?

G.C. -Que hagan obras que nos hagan pensar, que sí, que nos hagan reír, que nos diviertan, pero de una manera más inteligente. Digo, hay de todo, hay teatro comercial, teatro serio y hay que ver de todo. A mí me gusta todo tipo de teatro, pero particularmente me gusta hacer teatro, que me deje algo, que me lleve un cachito de lo que vi.

A.L. -¿Tú crees que el teatro le falla al público?

G.C. -Pues fíjate que no, yo creo que en México hay 90 obras o más, hay de verdad una gama amplia, entonces hay de todo, yo creo que a veces el público le falla al teatro porque no van, pero el teatro no. Hay una gran calidad de teatro en México. Una gran calidad.

A.L. -¿Y la ausencia del público crees que sea por la educación cultural al teatro?

G.C. -Sí, la educación cultural y la falta de decisión, definitivamente.

A.L. -Algo más que quieras agregar.

G.C. -Gracias, que nos apoyen ustedes los medios que son lo más importante, aunque no lo creas, porque por ustedes viene la gente, entonces, pues que nos echan la mano.

Además de las funciones de Griselda como Actriz, como todos los teatreros se la tiene que aventar de mil usos: productora, mensajera, publicista, etc. Tiene presente al público todo el tiempo. Creo que en eso influye más que sea también la productora.

PALOMA WOOLRICH. 30 de junio de 2005 en el Centro Cultural Helénico.

Ana Lilia -¿Qué es el público?

Paloma Woolrich -Ay, es un misterio, porque de verdad, están pero no están, o sea, sabes que hay posibilidades para que llenen el teatro, porque la obra vale la pena, pero no aparecen, o sea, no hay la difusión adecuada. Éste teatro tiene la gran ventaja de que todo el mundo lo conoce, la gente lo ubica perfecto, pero creo que hay una gran falla en algo, algo falla mucho y es la publicidad, ¿me entiendes? La publicidad de OCESA es muy cara, la cartelera cuesta muchísimo entonces sacrificas sueldos de actores para pagar la

cartelera ya que no te alcanza 'pa ponerla. Entonces es demasiado el dinero que cobran, el Helénico tiene su cartelera, que es muy buena, en donde se anuncian sus eventos, pero si tu quieres poner una cartelera en donde están todos los de los demás teatros pues te cuesta a ti y es mucho, y el día que no te alcanza para ponerla la gente dice "Ay, ya no está" porque no salió anunciada. A mi parece un robo que la cartelera cueste tanto, o sea así lo digo. Porque es un teatro alternativo, no somos el Teatro Insurgentes, ni somos empresarios. Es el FONCA, el gobierno que subsidia, me entiendes, yo pienso que debería de haber otras alternativas para publicitarnos. Aquí el autor se le ocurrió mandar mails masivos y eso hizo que muchas escuelas y ex alumnos que vinieran a la función. Tuvimos funciones con 300 y pico de personas que pues venían de ex alumnos y que pues vieron el mail, les gusto, les atrajo y vinieron. Pero siempre es un misterio. Es algo... el público es algo que está siempre presente en ti y que dices "Va a haber público" y luego la triste realidad es que se abre el telón y nada más hay diez personas. Es muy triste. Muy lamentable.

A.L. -Tú como espectadora ¿Qué pides del teatro?

P.W. -Bueno, yo pido calidad y calidad es buenas actuaciones, un buen texto, una buena dirección, básicamente eso, a mí no me interesa ver una escenografía grandiosa, ni me interesa ver la gran música ni orquestas, es...no sé... diez docenas de actores y bailarines en escena, digo, son espectáculos que tienen su sitio, pero yo no pido eso del teatro, yo pido una entrega de los actores con un buen trabajo a fondo, y eso hay...en México hay mucho buen teatro, y claro, bueno. Mucha gente pide... (Cierta público) pide pues que sea gente exitosa, que sea gente famosa, que esté en algún escándalo, que haya triunfado en la novela no sé qué, pero hay otro público que no, que pide también lo mismo que yo, que es el que viene al Helénico, o el que va a la Universidad, o que va al Auditorio a todos los teatros y es más cultural. Esa es mi percepción.

A.L. -En el momento de empezar a crear tú trabajo, ¿exactamente en qué momento empiezas a pensar en el público?

P.W. -No, yo pienso en el público... eso es trabajo del director...de que él entienda, y de que el público esto y lo otro, y no, yo pienso en el público en el

día en que nos presentamos ante el público y digo “¡Ay!” que se siente el fiushhh... y el barullo. Hay que padre, ya está mi otra parte, mi complemento...

A.L. -¿Qué piensas del aplauso, que te revela?

P.W. -Pues yo creo que, que es una cosa muy primitiva, yo creo que es como el turu turu turu, de tribu, y entonces es... tú sientes, a través de la fuerza del aplauso, sientes el amor que la gente te quiere dar, que te quiere expresar. Yo cuando soy público y me gusta algo se me quedan las manos rojas, hinchadas de aplaudir, de que quisiera...y a veces grito “bravo”... en el cine, parezco loca porque ahí no te oyen los actores, pero cuando algo me gusta es eso, un impulso de expresarlo de la manera más primitiva. Que es como changuitos, ahí, (*aplaude con desgano*) pero es muy...sientes cuando es un aplauso verdadero y cuando es un aplauso de compromiso de ¡Ay, si, si, si, si! Se siente y es muy rico. Sí. Es un estímulo.

A.L. -¿Hoy cuál fue la sensación al terminar la obra?

P.W. -Lo que pasa es que yo siento que terminamos aquí, pero yo siento que la obra va a seguir, que vamos a tratar de que siga y vamos a luchar y a buscar espacios, de hecho ya hay un ofrecimiento del restaurant que nos ofreció el cóctel, que es un amigo de Silvia, la adora y que nos ofrece el espacio para presentarnos ahí, y yo pienso que había que hacer el experimento ¿no?

A.L. -¿Algo más que quieras agregar del público, que le exigirías, que le pedirías, que le quitarías?

P.W. -Híjole, pues que se quite la flojera de pensar... La inercia de estar en su casa. Porque es una inercia. “No, ya no da tiempo...no ya mañana...vamos la otra semana” y así se les va yendo y yendo y yendo. Yo misma hago eso, a mi me dices vamos al cine y no lo pienso dos segundos pero ir al teatro me cuesta... es como... como tiene un horario y es una única función generalmente, uno dice pues quisiera ir con alguien, o después que hacemos... es como más plan, no es una cosa así, “¡ay!, me voy al teatro ahorita”. Entonces yo le pido al público porque yo me lo estoy exigiendo a mí, si de ir al teatro, quitarme la inercia, la flojera...que si va a llover, que donde te estaciones, que la inseguridad y todo eso... yo creo que no podemos paralizarnos en nuestras casas. La vida solo es una y hay muchas cosas que no hay que perderse. Cuando el público come y hace ruido en una obra de

teatro dan ganas de ahorcarlos. Porque no es lo mismo que estar en el cine que los actores no te oyen.

A Paloma no le cuentan, ella sólo sabe del público cuando va a dar función. Y como espectadora exige que siempre se piense en el resultado que han de ofrecerle.

SILVIA NAVARRO. 30 de junio de 2005 en el Centro Cultural Helénico.

Ana Lilia -¿Qué es el público?

Silvia Navarro -Es la gente que viene a compartir las experiencias de un grupo de personajes, en éste caso una familia que se sube a un yate sin saber exactamente su destino. Pero el público es los que acompañan esta historia. Finalmente es para... pues para ellos, o sea, ver que tanto se identifican, o si no se identifican, o si se ríen, o si se la pasan mal. Es la parte que hace el teatro, el cine y la tele.

A.L. -¿Cómo es la reacción del público que te conoció en la tele al público que te conoce ahora en el teatro?

S.N. -Pues la diferencia... al público de la tele me apapachan y toco cuando me los encuentro en la calle. Eso es maravilloso cosa que se agradece mucho, pero el hecho de estar en el teatro y de tenerlos ahí, o sea el contacto con la gente, y de ver lo que dicen y que siguen un trabajo...digo...finalmente lo que yo hago es tratar de hacer las cosas de todo corazón para que salgan bien y finalmente el público es la parte importante de todo esto, entonces estar en teatro, estar en contacto con ellos, que te manden la energía, que te vayan diciendo cómo va la obra, que ellos mismos propongan las cosas que uno va haciendo es maravilloso. Feliz de la vida de que haya venido gente y que se la haya pasado bien.

A.L. -Ahora que fue tu debut en el teatro, ¿eras consciente o percibías al público, aunque solamente hubiera tres en fila?

S.N. -No...mira, pues al principio en los ensayos yo no tenía ni idea, digo, si...cuando se iba acercando más el tiempo del estreno sin gente, y cuando estuve enfrente de la gente, hójole, la energía de ellos es súper fuerte, en todos los sentidos, o sea, lo sientes, tienes que hacer como que no sientes y ...no sabía lo que iba a hacer, pero cuando oía las risas o los murmullos, o sabes

que esta gente ahí, dices, bueno, vale la pena todo lo que estamos pasando para que ellos estén aquí y nosotros también.

A.L. -¿Qué fue lo que más te gusto de esta función?

S.N. -La gente. Fíjate que el público va diciendo que onda, y creo que era un público bastante aliviado y no tonto, o sea, no se reían de todo, sino iban digiriendo, se disfrutaban, se reían, pero las risas es lo que yo más disfruto en la vida, no solo ahora, pero fueron de las cosas más importantes.

A.L. -En tu experiencia teatral, ¿en qué momento de tus ensayos te diste cuenta de que tenías que trabajar para el público o cuándo fuiste consciente de que ibas a presentarte en vivo?

S.N. -No pues, creo que hasta el momento todavía no lo hago consciente ja ja ja ja... cuando los oigo, pero finalmente fue la primera y fue la mejor obra que me pude haber encontrado...la disfruté como enana. Cuando estaba consciente de que estaba, bueno, es que finalmente no puedes dejar de sentirlos, la gente se hace presente siempre y la sientes aunque sean tres, como tú dices y hoy que vi a todos, pues bueno, se sentía mucho más y quizá...quizá uno trate como de encerrarse y trabajar sobre un escenario, digo, para que sea como más...más... entre los personajes, que se le regala al público pero no directamente.

A.L. -¿Cuántas funciones dieron?

S.N. -30

A.L. -De esas treinta, hubo funciones buenas y funciones donde era escaso público. ¿En cuál sentías que tenías que esforzarte más?

S.N. -En todas... en todas, siempre es difícil, dices, "híjole, y ahora por donde se va, es que estaba mal en esto"... nosotros llegábamos a ensayar antes porque se presentaba solo una vez a la semana y entonces no teníamos cómo mucho tiempo de...cómo de acordarnos bien de qué era lo que queríamos. Pero siempre hubo propuesta nueva. La segunda función, cosa que yo no sabía, dicen que es la más difícil, yo no tenía la más remota idea, yo me sentía espantosa, en la segunda así dije, "Ay, como se me ocurre hacer teatro soy de lo peor". Pero bueno, me dijeron que generalmente suele pasar eso y creo que esa fue difícil, hubo otra donde también, nos alocamos de más y el director dijo "Ya bájenle". Pero finalmente es la maravilla del teatro, que solo pasa una vez,

que son cosas que se recuerdan y que vives y que quieres que se queden en tu mente y en tu corazón para toda la vida.

A.L. -¿Cómo se siente el reconocimiento del público en vivo?

S.N. -¡Guau! Es lo mejor de todo, yo me acuerdo que cuando me decían lo de los aplausos, decía, "Pues si se oye", pero están aplaudiendo un trabajo general, o sea, nos reunimos en un teatro que afortunadamente fue el Helénico con un grupo de gente, José María Mantilla que es el director, Jaques Bonnavent, que es el escritor, pero no solamente es el escritor, es un chavo que estuvo con nosotros apoyándonos personalmente en la vida y en el escenario haciendo promoción, el metiéndose a Internet, moviendo todo el rollo, un equipo de producción que fue luz y alma, y los técnicos, bueno... todo junto... lo que se hizo para que al llegar aquí la gente viera un equipo de trabajo, creo que es lo que más valoro y agradezco y creo que finalmente se ve. Es un trabajo de equipo. No puede estar nunca solo el asunto.

A.L. -¿Cuántas veces al año vas al teatro?

S.N. -Pues ¿de ir a ver? Procuró ir lo más seguido que puedo, que generalmente...digo, antes porque estaba en la tele no había mucho tiempo, ahorita trato de ir más, pero como estaba de gira justamente con otra obra, pero me interesa ahora, desgraciadamente mucho más que antes, estar en constante acercamiento al teatro, porque creo que el teatro en México es mucho de jóvenes, o sea, yo no hablo de que los maestros de actuación no sean los grandes maestros, Pero creo que la propuesta que traen los directores como la gente nueva es mucho muy interesante.

A.L. -¿Y tú que pides como espectadora?

S.N. -Que se disfrute, digo, que por lo menos llegue a lo que se proponen ellos, que haya por lo menos un contacto de lo que uno quiere decir y lo que la otra persona está entendiendo o recibiendo, y creo que se logró en *Mar muerto*.

A.L. -¿Lo vas a volver a repetir?

S.N. -Me encantaría.

A.L. -¿Algo más que quieras agregar Silvia?

S.N. -Pues que muchas gracias por estar haciendo esta tesis sobre el público que definitivamente creo que se les debe a ellos algo mucho más que el hecho de que solo vengan, sino las gracias eternas de que ellos estén, no solo en *Mar muerto*, sino de todas las obras y que sigan yendo al teatro.

A.L. -Una última pregunta ¿El público va o no va al teatro?

S.N. -Sí, si van, la cosa es hacerle promoción y creo que la gente...no es la gente la que no va, independientemente de la economía, sino que hay muy poca promoción y muy poca publicidad y muchos pros, más de los que uno quisiera para que la gente se entere de que hay obras en cartelera y de qué tipo de obras son, digo, generalmente salen a comerciales, que no está mal, pero también hay muchas otras cosas que ver.

A.L. -Gracias Silvia.

S.N. - No, gracias a ti Lilly.

Los actores y actrices parecen no tener en cuenta al público sino unicamente durante la función.

3.4 EL ANÁLISIS DE LA TEMPORADA EN SUS PROPIAS PALABRAS.

Después de las encuestas con los espectadores, ya tengo mis resultados, pero quiero ver cuál es la opinión de las personas que trabajan aquí en el Centro Cultural Helénico.

Las opiniones que me quedan más claras son de las siguientes personas: Luis Mario Moncada, Director. Quien además de estar presente durante la llegada del público y presenciar las funciones también pudo contemplar la información por medio de las estadísticas. Dione Luz González, cuya función en el Centro es de ser anfitriona. Ella indicaba al público cual era lugar que debían ocupar en la sala y les hacia entrega no solo del programa de mano, sino también de la pequeña encuesta y les invitaba a contestar para devolver al final de la función. Al recoger el cuestionario recibía y escuchaba directamente de los espectadores los comentarios sobre la obra. Y Perla Martínez, asistente de utilería y traspunte. Ella podía percibir en el área de trabajo de los técnicos, detrás del escenario, cuáles eran las reacciones del público y como era el ánimo del espectador al final de la puesta en escena. Los tres forman parte del personal en el Centro Cultural Helénico. Luis Mario esta como administrativo, Dione como Auxiliar y Perla forma parte del equipo técnico.

LUIS MARIO MONCADA.

Centro Cultural Helénico. Director. 5 de julio de 2005.

Ana Lilia -¿Qué tipo de público asiste al Centro Cultural Helénico?

Luis Mario -Es un público muy diverso....yo creo que ...es un público incluso muy diferenciado que no tiene que ver entre sí, por lo que hemos podido comprobar...por lo general, estamos hablando de un público de clase media con cierto nivel educativo....digamos arriba de bachillerato...comerciantes, profesionistas, en fin, pero con gran divergencia en cuanto a la formación cultural propiamente, o gustos, niveles de edades muy diversas, según el tipo de obras...es un promedio de edad mucho más distinto del que viene a La Gruta, que es mucho más joven, que el que viene al Helénico, que en general es un público mayor, con un nivel artístico mayor el que viene al Teatro Helénico que el que va a La Gruta y te digo.... con gustos muy diversos, entonces no se puede de ninguna manera generalizar que público, sino que públicos vienen, podría decir incluso, que obras dentro de La Gruta tienen públicos muy diversos. El público que viene a ver *Hermosos gitanos* no es para nada el público que viene a ver *Noche árabe*, por ejemplo, o el público que viene a ver *Homo político*. Son públicos que no tienen absolutamente nada que ver. Se podría decir que, por lo que hemos detectado, que el público que viene a ver *Homo político* casi siempre es un público universitario, de una formación intelectual alta, es una obra como muy conceptual, muy intelectual y que no es público de teatro, de hecho, el público de teatro, que uno reconoce, profesional, nadie ha venido a ver esa obra. Y es una obra que está llena en todas las funciones. Entonces es un público muy diverso, mientras que *Noche árabe* es eminentemente para un público de teatro, o sea, la gente de teatro es la que viene a ver *Noche árabe*, que también es una obra que está llena, y el público que viene a ver....*Hermosos gitanos*...digo, estoy hablando de tres ejemplos totalmente distintos, es un público que no tiene que ver ni con uno ni con otro, ni con el público de *Homo político*, ni con el de *Noche árabe*, sino que viene, por otro lado es un público joven en buena medida...que no es necesariamente aficionado al teatro y que viene atraído, no sé si por la publicidad o por qué. Son características muy distintas, no se puede unificar.

A.L. -Cuál es tu comentario sobre la temporada del Teatro Helénico de junio del 2005.

L.M. -Yo creo que es una de las peores desde que yo estoy aquí a nivel de público, a nivel como de identificación de las obras con el público. Yo la verdad sí, no es un momento en que yo este cien por ciento satisfecho, yo creo que no se dio la empatía, no se dio la comunicación, no se encontró el público con las obras que había particularmente. Digo ahorita tendría que hacer memoria, porque estamos hablando de *Welles*, que era la obra de fin de semana, estamos hablando de *El capote* y estamos hablando de *Mar muerto* y *El solitario de Pessoa*. Entonces, son casos muy distintos. Yo diría que, a nivel de público no han encontrado a su interlocutor. Tal vez *El solitario de Pessoa* sí, que es un teatro de cámara y que viene poca gente, pero que la gente que viene sabe lo que viene a ver. Yo creo que en ese caso si... yo creo que *Welles* fue un gran enigma que nunca conectó con ningún tipo de público, ni con gente de teatro ni con el público de fin de semana de teatro comercial ni con nada. De hecho creo que es uno de los niveles más bajos de audiencia en la historia del Helénico para una obra de fin de semana. *Mar muerto*, una obra con un perfil muy extraño, una obra de autor joven, creo yo, bien escrita y eficaz, como correcta pero no...como que sin un discurso teatral muy claro realmente de a dónde se va a dirigir, si se va a dirigir a un público de novelas que está acostumbrado a ver a la actriz protagónica de la obra o si buscaba un público más aficionado al teatro, entonces yo creo que se quedó como que a la mitad y no logró realmente incidir, ni tener un impacto con un público determinado, y *El capote* es una obra que ha sido muy controvertida, hay gente a la que le gusta mucho, hay gente a la que no le gusta nada. Es un trabajo para mi gusto serio, pero yo tengo mis diferencias en cuanto a los resultados, pero que evidentemente parte de un texto de Gogol. Muy conocido. Con un director muy reconocido también por sus trabajos, aunque no se haya metido tanto en esa línea y tres actores que son muy buenos. Pero que en la mezcla, ahí como que hay algo que no termina de funcionar del todo. Y sobre todo pasa en la contestación del gusto del público. Volvemos a lo mismo, creo que el problema de las cuatro obras, salvo *El solitario*, digo, yo lo trataría como un caso aparte. Más o menos eficaces, más o menos buenas o malas o lo que tú quieras, pero creo que el problema de todas ha sido una gran indefinición respecto a qué

público se están dirigiendo. Y ahí están los resultados, a nivel de público. En eso estoy muy claro.

A.L. -¿A qué crees que se deba que el foro La Gruta tenga mejor programación y aceptación de parte del público?

L.M. -Eso es interesante fíjate, porque yo creo que La Gruta es mucho más clara en cuanto a su propuesta. Yo creo que desde a que público se puede dirigir, digo, he dicho que cada obra se dirige a un público distinto y es cierto, pero creo que es mucho más clara la apuesta de cada uno de los grupos de "Yo a lo que le estoy tirando es a este asunto y mis alcances son estos" y además de que buscan alcances más modestos y yo creo que en ese sentido las propuestas han sido como muy concretas, muy sinceras y muy atendiendo a un tipo de perfil determinado. En el caso del Helénico realmente éste ha sido, yo creo en este caso en particular, digo porque, hemos tenido mejores, mucho mejores momentos. Obras mucho más afortunadas en cuanto a su relación con el público que aquí que ha habido una gran indefinición en cuanto a...es un teatro más grande que en teoría busca una más amplia convocatoria, pero no es tan fácil la ecuación como decir "Bueno, voy a hacer una obra para mas público entonces que sea una comedia, o que sea una cosa que tenga un actor de televisión", sino que es algo que implica muchos factores que la verdad no son fáciles de analizar, aislar, y decir "La fórmula es esta" porque lo que ha funcionado en una no funciona en otras cuando usan lo mismo. Yo creo que lo que ha sucedido, me atrevería a decir con el Helénico, es que no ha encontrado como un discurso que vaya a un público definido. Además hay que decir otra cosa, que La Gruta dentro de todo, hay una gran homogeneidad, dentro de la heterogeneidad de las obras. El público que viene a La Gruta no se divide entre el día de la semana que viene. O sea, una obra puede funcionar el lunes, pero puede funcionar en viernes o el domingo, o sea, no tienen nada que ver el día. En el Helénico con dos propuestas totalmente distintas de público, la que viene el fin de semana y las que vienen entre semana. Entonces ahí está y empezamos con los problemas, porque el público que viene el fin de semana no es para nada el público que puede venir el martes al Helénico. Mientras que en La Gruta sí. El público que viene puede venir cualquier día, es mucho más ecléctico, más claro el asunto y en el Helénico... bueno... el público de fin de semana es un público muy bien definido, la verdad, que no

necesariamente es con el público que más conectamos o que conectamos más fácilmente, porque por su definición es un público muy difícil de complacer, porque es un público que no busca mayores pretensiones, a nivel de la obra, no busca intelectualismos, no busca nada que le complique la vida. Vienen a divertirse, vienen a pasarla bien con una obra que ellos consideren bien hecha, bien actuada, ligera pero no banal, digamos son como que los parámetros que tiene el público que viene en fin de semana. El público que viene entre semana es un público que a veces es muy difícil de descifrar; porque a veces se equipara un poco al público que viene a La Gruta, pero a veces no. La verdad creo que nuestro punto más flaco que no hemos podido atacar con mayor constancia y siempre ha sido nuestra piedra en el zapato es el público que viene entre lunes y jueves al Helénico.

A.L. -¿Cuál es la obra que mejor funcione, en los dos foros? En junio de 2005.

L.M. -Es que yo creo que no hay solo una, yo me quedaría con dos o tres. Creo que la temporada ahorita más exitosa por audiencia, por crítica, por repercusión, por el interés que está causando es *Noche árabe*. Si nos ajustamos sobre todo a las que han salido, a la gente que está viniendo, porque como que el propio medio teatral está reconociendo en ésta una obra importante para ver, porque es fundamentalmente el público de teatro que viene a verla. Por ese lado creo que podríamos decir que es la obra más exitosa, sin embargo, yo la pondría prácticamente en el mismo plano, aunque con condiciones totalmente distintas, *Homo politicus*, por ejemplo que es una obra mucho más performantiva con puros actores desconocidos y que ha estado llena desde su estreno, en la primera semana de junio. Lo que ocurre es que se mueve en otros circuitos. No es una obra para gente de teatro, no es un público de teatro el que ha venido a verla, es un público como de diversas procedencias. Te digo, un público mucho más universitario, más afín quizá al performance, a un tipo de espectáculo más abierto. Es una obra muy exigente en ese sentido, sin embargo, para mi gusto es de los montajes más exitosos que hay ahorita y por otro lado, también, aunque digamos llevan altas y bajas, pero han tenido un nivel de público muy bueno, es en el que yo podría decir que siguen siendo de las obras más exitosas está el *Primer amor* de Beckett y

Los hermosos gitanos, que también ha tenido varias semanas de lleno este mes.

A.L. -¿Qué expectativas creó Welles al inicio y cuál fue el resultado final? En pocas palabras, ¿por qué le acortaron la temporada?

L.M. -¿Cuáles eran las expectativas? Era una apuesta evidentemente de una obra para mi gusto muy bien escrita, con un tema interesante sobre un personaje conocido que tenía un gran ritmo de escritura, la verdad, y que se prestaba precisamente para dentro del programa de fin de semana, hacer una obra ligera, pero que también tocaba otros temas, temas políticos y que pudiese atraer al público de fin de semana. Esa era nuestra apuesta como Centro Cultural. Dentro de eso estuvimos hablando con el grupo, nosotros le planteamos una serie de necesidades que teníamos como teatro y además conociendo un poco la situación que hay con las temporadas de fin de semana, entonces, aquí empezaron los problemas, porque el grupo nunca tomó en cuenta nuestras consideraciones, o sea, nosotros le planteamos: es una obra larga, para fin de semana, es una obra que además no solo es larga, es redundante. Además si necesitamos que haya un soporte de elenco que el público pueda identificar, por lo menos una cabeza de reparto y algunas otras cosas que le habremos dicho, la verdad no recuerdo. El grupo se sentía muy confiado en que su obra era buena y que ellos a pesar de que era una obra larga y a pesar de que no tenía un actor famoso iba a correrse la voz, el boca a boca, y lo que ocurrió es que ese boca a boca nunca se dio. La obra no funcionó, esa es la realidad, no como obra artística, a mi no me parece que la obra se mereciera esta suerte. Yo no creo que sea una mala obra y ni que sea un mal montaje. Si creo que había cosas que no estaban funcionando entre la obra, pero digamos que no la descalificaba. Sin embargo, yo creo que ellos confiaron demasiado en su obra y les faltó mayor malicia o ver más la obra como productores, y la verdad es que yo siempre he dicho, la temporada de fin de semana del Helénico es teatro de marquesina, teatro de productor, teatro que tiene que jugar con los esquemas, sino juegas con eso pierdes, ¿y qué pasó? La obra no quiso jugar con esos esquemas, quiso imponer los suyos y yo siempre les he dicho, aquí el público sino juegas a su juego, el público de fin de semana castiga...y el público lo castigó, creo que ahí están los resultados. La expectativa que yo tenía mucho tiempo antes era esa, la primera que te dije,

de una obra inteligente, bien escrita, que pudiera hablar de otros temas y que, sin embargo, fuera igualmente disfrutable por el asunto del musical y todo eso. La verdad es que yo, unos meses antes del estreno, cuando vi las condiciones en que se estaba desarrollando la producción, ya mis expectativas se habían reducido drásticamente, ahora, de cualquier manera es una obra que yo nunca la concebí para una larga temporada, en realidad es una obra que yo la estaba considerando para una de 12 a 15 semanas de temporada...más ó menos era lo que yo tenía considerando...12 semanas yo estaba pensando que serían 4 funciones a la semana para dar 50. Más o menos 12 ó 13 semanas. Finalmente lo que dieron son 8 semanas, lo que pasa es que por la duración ellos se negaron a dar la doble función del sábado, que es otro error para mi gusto, porque en el esquema de teatro de productor tu requieres una doble función porque esa es la que te va a amortizar gastos. Pero cómo la obra duraba dos horas y media, era imposible hacer doble función y pues, desde ahí ya empezaron a perder. Desde antes de arrancar la temporada ya iban en pérdida, digamos. Entonces ahí sí se redujeron mucho las expectativas y al momento del estreno yo sabía que no iba a ser una temporada exitosa. Digamos, ya uno va aprendiendo cosas, de cualquier manera yo esperaba que le fuera mejor. Yo sabía que no iba a ser una obra de 200 espectadores por función, pero si esperaba una obra con 120 en promedio, más o menos y terminó siendo una obra con 60 espectadores promedio máximo yo creo, sino es que menos. Porque quizá a duras penas llego a los 50 en promedio. Entonces terminó dando 24 funciones en 8 semanas, o sea, dio la mitad en el número de funciones; aunque en el número de semanas dio dos terceras partes de lo que esperaba.

A.L. -¿Cómo es y quién decide que obra es seleccionada para presentarse en estos dos foros? La Gruta y el Helénico.

L.M. -Bueno, como director la responsabilidad la tengo yo. Yo lo que hago es que invito cada año (cuando hago mi convocatoria anual) a un comité asesor, a un consejo asesor que no necesariamente dictamina como sería un jurado en el FONCA, por ejemplo, o el de algún otro lugar, sino que yo presento todos los proyectos que hay y ellos me hacen recomendaciones. Me dicen esto va a funcionar, esto no va a funcionar, alguien que yo no conozca y que ellos si conocen...nos estamos intercambiando la información. Es imposible que uno

conozca a todos, entonces, pues lo hago un poco para eso, para hacer en voz alta un balance y ver quiénes son todos los que están participando, pero al final la responsabilidad última la tengo yo. Hay que decir también que yo hago una programación anual y en el camino ésta programación va sufriendo múltiples modificaciones, podría poner por ejemplo que *El capote* es una obra que yo no tenía originalmente programada, entonces se me cayó una temporada de una obra que ya tenía confirmada, que siempre no se hizo, entonces tenía el hueco. Ésta obra estaba en temporada en otro lado y fue que decidimos apostar a ver qué pasaba; digamos, son de las cosas, de las modificaciones que se van haciendo sobre la marcha. Y con base en las circunstancias, pero el responsable soy yo.

A.L. -¿La elección de las obras está basada solo en la carpeta o se presenta alguna escena?

L.M. -Son muchas variables, cada caso es distinto, te podría decir. Hay muchos casos que la carpeta; obviamente a la carpeta hay que sumarle el conocimiento que tenemos de los grupos, digo si puedo decir que de los grupos que estrenan aquí conozco al 80% y hay un margen menor de quien no sé nada y es así como un salto al vacío de decir, “A ver, me late este proyecto, o nos late”, a lo que estamos dictaminando sin que conozcamos a nadie y así nos echamos de pronto algunas apuestas. Te diría que al año, entre el 10% y el 20% de los proyectos son cosas que de plano es como nuestro margen de riesgo mayor y que sin embargo, nos hemos llevado muy buenas sorpresas y también nos hemos llevado fiascos, pero digamos es la parte donde creo que es legítimo arriesgar. Porque si no, si te vas nada más tan sólo por lo que conoces, entonces ¿cuándo le vas a dar oportunidades a nuevos artistas? Entonces, es la carpeta por un lado, a veces vemos los videos, a veces es una obra que ya se estrenó en otro lado y entonces tenemos oportunidad de verla, a veces hacemos audiciones, ya cuando estamos en la última etapa y que tenemos dudas, así con algunos proyectos que suenan bien en el papel, pero que no conocemos al director a veces si les pedimos audición, son muchos elementos.

A.L. -La queja constante de algunos intérpretes que he entrevistado es la difusión, ¿Tienen un departamento especializado aquí en el Centro Cultural Helénico?

L.M. -Pues no sé si es especializado pero sí es un departamento. Te diré, la queja de difusión yo la asumo, pero sin embargo creo que no es del todo justa. Yo me atrevería a decir que el Helénico es, de los cuatro espacios institucionales que programa teatro, es de los que tiene mejor difusión, si consideramos la UNAM, CNA, Unidad del Bosque, Centro Cultural Helénico, yo creo que es de los que tiene mejor difusión, o sea, las obras que están aquí, la gente se entera. Indudablemente se entera, quizá no tenemos la difusión que tiene el INBA, por ejemplo, pero bueno, porque ellos invierten...tienen muchísimos más recursos, bueno, si confrontamos recursos quizá nosotros somos los que tenemos menos, y sin embargo me atrevo a decir que no tenemos nada mala nuestra difusión, al contrario, igual hay gente que se ha quejado de la difusión pero que yo creo que no se dan cuenta realmente como está el asunto. Lo que ocurre es que nosotros tenemos muchos espectáculos, entonces no le damos una difusión especial a cada obra, sino que nosotros manejamos una difusión genérica y le decimos a las producciones, “ustedes le quieren dar un lugar especial a su obra, eso lo hacen ustedes, nosotros les imprimimos programas, les imprimimos separadores, les imprimimos un cartel general”, tiramos...creo que 2000 carteles mensuales más o menos, promedio, no me acuerdo el número. Tenemos cartelera en ‘*Tiempo libre*’, en ‘*Reforma*’, tenemos en algunos otros periódicos, en ‘*La jornada*,’ también inserciones en ‘*El universal*’, en muchas revistas, tenemos intercambios de publicidad con muchas publicaciones, que no es suficiente, nunca es suficiente, pero yo me preguntaría, aquellos que se quejan de la difusión ¿qué es lo que está pasando? Por ejemplo ahí si yo asumiría por otro lado el problema por ejemplo, *El capote*. Era una obra que tuvo temporada en la Unidad del Bosque y le fue igual de mal que aquí a nivel de público. Yo cuando la vi en la Unidad del Bosque, la verdad es que a mí el proyecto con sus asegunes, pero a mí me pareció interesante y yo dije “Bien, apostémosle, a lo mejor es otro público y a lo mejor puede irle bien en el Helénico”, pero no le ha ido bien, esa es la realidad a nivel de público. Entonces uno lo pone sobre la mesa y entonces dices “¿cuál es el problema? El problema es difusión”, en ese caso o es que la obra no ha conectado con el público. Entonces yo creo que habría que hacer el análisis, lo que siempre, lo primero que te dice el director, o el actor, todo mundo cuando su obra no está funcionando “¡Ah!, que no tenemos difusión”, es

así, la respuesta automática. Yo creo que nos falta autocrítica, yo creo que nos falta analizar realmente que es lo que pasa con una obra. Incluso en una obra como *Welles*, que es una obra, yo creo, insisto, que es una obra que no tuvo la suerte que debía tener, porque me parece que es una obra mejor de lo que tuvo a nivel de público. Te estaba diciendo, ahí el problema, yo siento, independientemente del problema de difusión que eso es otro, que tengo que decirlo, eso es otro de los problemas de *Welles*, que es una obra que llego descapitalizada, yo generalmente la obra de fin de semana que tengo, que pongo en el Helénico, siempre lo tengo con productores privados que tienen capacidades adicionales de hacer su propia difusión, que tienen otros contactos. Sea por la televisión, por el radio, por lo que sea, y aquí llego un grupo de gente de teatro que se sintió muy...chido para decir “Nosotros podemos y vamos a hacer una obra que sea un éxito comercial” y fue un fracaso, o sea, no hicieron ellos una sola inserción. La única conferencia de prensa que tuvieron se las organizamos nosotros, nunca más ellos organizaron una entrevista de radio, una entrevista de televisión o sea, no se movieron absolutamente nada y para nosotros es muy claro que para que una temporada funcione, tiene que haber corresponsabilidad. Nosotros hicimos todo lo que estuvo de nuestra parte. Tenemos un departamento de difusión efectivamente, que semanalmente, tengo todos los lunes junta y me dan una relación de todas las entrevistas que se gestionaron en la semana y te podría decir que en promedio tenemos entre 15, 20 entrevistas semanales en radio, en periódicos, en televisión y que nosotros que hacemos con esas 15, 20 entrevistas, las repartimos entre las diversas obras, tratando de darle preponderancia a las que acaban de estrenar. Pero entonces una obra que acaba de estrenar, durante las dos, tres primeras semanas por lo menos tiene tres, cuatro entrevistas a la semana, tiene después de eso, por lo menos una a la semana. Entonces, nosotros si vamos cubriendo todo eso, pero si los grupos no hacen nada por su cuenta, nos hemos dado cuenta de que no hay manera, nosotros desarrollamos un programa desde hace tres años...un programa a medias la verdad, porque tampoco así tenemos grandes capacidades con eso, pero damos...dábamos, este año no lo hicimos, por ejemplo, pero lo hicimos muy, muy por encima, pero los dos años anteriores sí. Dábamos un taller de promoción a los grupos y entonces los juntábamos en diciembre, cuando ya

sabíamos cual era toda la programación del año, los juntábamos y les decíamos, “A ver, tu estrenas en esta fecha, tu estrenas en esta fecha” y teníamos aquí a diez, era por tandas, por trimestre, “A ver los que estrenan en primer trimestre”, los juntábamos en noviembre y decíamos “Ustedes estrenan entre febrero y abril, ¿qué van a hacer para promover su obra?”, entonces con un tallerista pues, les decía “A ver, hay que atacar estos medios acá, o si van a venir por escuelas, a ver su obra, ¿a qué público está dirigido?”, y entonces muchas veces encontrábamos que el grupo no sabía a quién iba dirigido su obra, entonces era “A ver, ubiquemos, dinos de que trata la obra” y entre todos hacíamos el ejercicio. “Yo creo que tú deberías de atacar éste tipo de público por esto, esto y esto”, entonces se llegaba a la conclusión “A ver, estrategias, nos vemos la próxima semana. Traen una lista de las escuelas, o de las empresas, o de los sectores a quien tú te vas a dirigir”. A la siguiente semana la tarea era “Bueno, quiero que hagas contacto con por lo menos tres de estos del listado que me diste”. De tal manera que el día del estreno, tú hayas hecho ya una labor de presentación de tu obra, de alguna forma de promoción, entonces lo que demostrábamos de alguna manera es, que las obras que sí trabajaron en esa planeación promocional fueron las obras que mejor les fue, siempre, en todos los casos. Aunque no fuera mejor obra artísticamente hablando, entonces para nosotros está claro; toda obra como parte de un equipo de trabajo, lo que necesita es sí, su parte creativa, pero su parte promocional también y para ello, para nosotros es requisito, por ejemplo esos talleres decimos, “No puede venir el director ni el actor principal” que casi siempre son los que se distribuyen la tarea, no nos sirve que venga el director, porque como la promoción se hace paralelamente hasta el día del estreno, de que nos sirve que dos semanas antes que tengas que hacer labores de promoción, el director está vuelto loco con su montaje, entonces no tiene cabeza, casi siempre los grupos, lo que hacen es que empiezan a hacer promoción a la semana siguiente del estreno, y cuando haces la promoción a la semana siguiente no te sirve de nada, tienes dos meses, dos meses y medio para calentar tu obra y si tú empiezas a la segunda semana no vas a llegar nunca pues, y claro, ¿Qué es lo que pasa?, empiezan a hacer su promoción. Cuando llevan 10, 12 semanas empieza a subir un poquito el público, pero empezaron los dos primeros meses con muy poco público y cuando empieza a

subir te dicen “Ay, alárgame la temporada” y dices tú, bueno, eso si lo hubieras hecho al inicio de la temporada, estoy de acuerdo, pero todo mundo te dice “es que ya esta prendiendo” pues sí, pero si tú tienes que darle a una obra un año ‘pa que prenda’, entonces realmente no haces nada, ¿no? Entonces yo creo que es de los problemas... y si es muy fácil hacer la crítica y decir “es que no tenemos suficiente difusión” y darle toda la responsabilidad al centro, pero aquí somos un centro de programación, que, ¿qué hacemos? Otorgamos espacios, otorgamos una difusión y otorgamos, creo yo, un programa coherente de programación, que dentro de la coherencia nos podemos equivocar, en eso todos nos equivocamos y no solo nos podemos equivocar, sino que es imposible si tu presentas 50 obras al año, mantener un control de calidad. Digo, no hay 50 obras extraordinarias en éste país al año, y menos que estén todas aquí, digo, eso es lógico, entonces...pero yo creo que a los grupos les hace falta mucha autocrítica en ese sentido. Nosotros asumimos nuestras críticas y sabemos que hay cosas que no hacemos del todo bien, pero también esperaríamos que los grupos asumieran sus errores, el día en que yo le dije a Boris Schoemann que íbamos a cortar la temporada de *Welles*, me dice” Bueno, le apostamos, y ni modo nos equivocamos” me dice, y “¿Yo... kimosavi...o sea, yo...? Las equivocaciones que hay en el montaje yo las advertí desde haces meses. Entonces no me digas que nos equivocamos juntos porque...somos es mucha gente”. Exactamente, fue algo así como de “Chin, estamos en el mismo barco” y si, le digo, bueno, sí, estamos en el mismo barco porque yo respalde la obra hasta el último momento y sin embargo no asumo como propios los errores que ustedes cometieron. En lo que yo coincido es que en éste momento, ninguna de las obras del Helénico está funcionando. *El solitario* es otro caso. Es una obra que en realidad su perfil no es el del Helénico, es una obra que entra en otras condiciones y es una obra que tiene muchos problemas, sin embargo creo que es una puesta mucho más fácil de entender sabiendo que va un público muy limitado.

A.L. -Súper definido el público de Pessoa.

L.M. -Y digo, a mi me llama la atención, porque los que yo he visto es gente que indudablemente, me doy cuenta que están viendo la obra y que entienden de que están hablando. Dices, “Claro, es gente que conoce a Pessoa” pero es clarísimo quienes son, porque además les ves las caras y dices...bueno, uno

finalmente que se la pasa viniendo vas identificando a cierto público, entonces dices “No, éste no es alguien que suela venir al teatro, aquí al Helénico y está viniendo por ésta obra”. Puedo coincidir con *El capote*, creo que no es la obra más lograda de Tony Castro a pesar de todo a mi me parece que es un buen director y que también hay gente que no lo soporta como director y gente que lo ama. Es un director peculiar y yo creo que tiene tres muy buenos actores, lo que pasa es que algo sucede que no termina de cuajar el asunto, no sé si es el tono humorístico de la obra no sé si es la adaptación, que yo creo que tiene un problema de adaptación por ejemplo, es una obra que tarda muchísimo en arrancar y que además arranca con una pista falsa, parece que te va a llevar a un lado y de pronto cambia de rumbo. Tiene una escenografía que para mi gusto no es funcional. Yo decía “¿Por qué no se hace en cámara negra? Sería mucho más interesante la obra que queriendo hacer toda esta reproducción de la burocracia mexicana” Que tiene que ver, entiendo porque lo hace, pero me parece que no funciona, y finalmente lo que ocurre es que el público creo que no se engancha, ¿nunca lo has visto? Y es una historia preciosa. A mí la historia de Gogol, El Capote de Gogol es buenísima. Pero aquí creo que la adaptación no está bien lograda.

A.L. -Hace como dos o tres meses tú diste una entrevista a ‘El Universal’⁵⁸ donde decías que el precio de la entrada no espantaba al público. El INBA en todos sus teatros dice de marzo a junio van a manejar una propuesta de 30.00 pesos los jueves. ¿Tú viste como respondió la gente a eso?

L.M. -No, ¿Respondió muy bien? Es que yo no he visto el resultado de la estadística.

A.L. -Me hizo pensar un poco sobre tu entrevista y lo que yo estaba viendo en el Centro Cultural del Bosque, sobre todo en junio, cuando ya era como imparable la cantidad de gente que iba los jueves.

L.M. -Hay muchas cosas que decir al respecto, a mi no me parece mal esa iniciativa pero yo no la puedo hacer aquí, digo, a mi me encantaría hacerla, pero yo no la puedo hacer. Por una sencilla razón, hay cuestiones presupuestales que son insalvables, yo te podría decir, el INBA produce sus obras, le paga a los actores, es decir, el INBA puede absorber de alguna

⁵⁸ Periódico El Universal. Sección F2 Cultura. Lunes 18 de abril 2005. “En busca del espectador perdido”. Textos de Juan Solís.

manera esa “perdida”, por decirlo de alguna manera, que no termina siéndolo porque finalmente cada cuatro personas que van es un boleto completo. Aquí el gran problema es que las obras son de un día a la semana. Es decir, si yo tuviera una temporada de jueves a domingo, yo diría, yo podría arreglar con la producción decir “a ver que el jueves sea el día para invitar a todo el mundo” o el viernes o el día que tú quieras, ese no es problema. El asunto es que si todas las temporadas son de un día a la semana, el que le toque el día donde el teatro cuesta 30 pesos, ese día se jodio el grupo. Porque finalmente los grupos aquí viven de la taquilla. Incluso, en algún momento dado, y yo se lo llegue a cuestionar a Nacho Escárcega y no me supo dar una respuesta y yo le dije y que pasa, -ellos producen varias de las obras que están ahí, pero no a todas o sea, hay obras que es el grupo que llega a nada más les dan la taquilla- y yo les digo, ¿Quién está subvencionando en esos casos? Como cuando tú te paras el cuello y dices, el boleto a 30 pesos, quién está subvencionando eso, ¿tú o el grupo? Si tú le estás dando al grupo taquilla, entonces el que está subvencionando es el grupo. Y entonces ese es un problema. Por otro lado, yo estoy convencido, primero, el teatro no se regala, no se debe regalar, el teatro debe hacer valer su costo. No para que lo pague quien lo pueda pagar necesariamente. Tiene que haber promociones, evidentemente. Pero tenemos que fomentar la cultura de pago, porque si no... es muy fácil, o sea, tu vas al dentista, tu vas con el abogado o quien sea y todo el mundo espera que tu lo invites al teatro. Pero el dentista nunca te regala la consulta, jamás, ni te hace la mitad de precio porque tu lo invitaste al teatro, entonces de pronto lo que se ha fomentado durante mucho tiempo a partir de ésta cultura del estado protector de la cultura y demás, es que esas cosas no tienen por qué pagarse y finalmente nosotros vivimos de eso. Aquí yo lo veo todos los días, porque los grupos viven de la taquilla, que a veces es mucha y a veces es poca. Entonces, ¿cuál es mi función?, ¿cuál es mi responsabilidad? Es que si yo lo único que les estoy ofreciendo es taquilla, lo menos que puedo hacer es defender esa taquilla. Para que se lleven una taquilla decente, digamos. Entonces son armas de doble filo, y está muy bien. Pueden haber tenido llenos los teatros, yo creo que ahí son varios factores, por un lado puede ser el asunto de los jueves y el costo de los 30 pesos, pero también es cierto que en junio arranca la Compañía Nacional con Shakespeare, que es el autor

más taquillero de la historia y el mejor ejemplo lo vimos también en la UNAM, el *Hamlet* de Gurrola tenía agotados todo el tiempo, entonces ahí creo que son varios factores. Yo me preguntaría, que estaba pasando con las otras obras, porque los jueves si tenían a *El Rey Lear* o el Shakespeare que fuera. Pero ¿Qué tenían los jueves en El Granero? por ejemplo, si no me equivoco no había obra. Porque la temporada que estaba, que era la de lona, estaba de viernes a domingo. Me parece muy bien hacer esas iniciativas, hay que ver que repercusión tiene si eso a largo plazo va a funcionar, o es nada más el impacto momentáneo o se queda como algo permanente, en fin. Yo creo que tiene que acompañarse de varias cosas y evidentemente ofrecer buen teatro. Pero bueno, esas son cosas también muy... son temas como para hablar, y hablar y hablar de ellos. Nosotros hemos llegado a tener iniciativas similares. Nunca de tener un boleto de 30 pesos, pero si hemos llegado a manejar muchas promociones, o sea, lo que nosotros creemos es que a pesar de todo el precio puede o no asustar, yo ahí a lo mejor tendría que ampliar el comentario respecto a esa entrevista que dices. El precio puede asustar o no dependiendo, pero lo que nosotros creemos es que el precio no debe de ser un pretexto porque nosotros tenemos precios de toda clase. Hay boletos que cuestan 160 pesos, el más caro, pero para la misma función de 160 pesos te puedes conseguir un boleto de 80 pesos y hasta de 60, y dices, bueno, no son 30 pesos, pero si alguien quiere venir, tiene como encontrar el precio adecuado, ahora, quizá lo que a nosotros nos ha faltado es cacarear ese tipo de promociones y decir, "Tú puedes venir por 60 pesos", por ejemplo, y ese tipo de cosas que no lo hemos promocionado lo suficientemente. Pero bueno, en todo caso ahí habría que poner los números sobre la mesa. Nunca me tocó ir un jueves a la Unidad del Bosque pero en cambio si me tocó ir en el último mes, mes y medio, me tocó ir un viernes y me tocó ir un sábado y te podría decir que tenía niveles de audiencia similares o más bajos que los del Helénico. Me tocó ir un día al Granero en viernes y tenía 20 espectadores. Me tocó un día ir en sábado al Orientación, al *Lascuráin* y tenía 70 - 80. Que es la función más fuerte, la del sábado, que en ese momento tenía casi el mismo público que *Welles* aquí, entonces todo es muy relativo, ahora, esa es mi experiencia personal. No voy a decir que así estaba todos los días. Por otro lado te diría el fenómeno contrario, la UNAM que no tiene el nivel de promoción y publicidad

que manejamos nosotros, ni de INBA, y sin embargo tiene llenos sus teatros. Pero ahí el fenómeno es otro, porque es un espacio que está súper posicionado, para empezar y porque el público ya sabe, porque quizá el boleto es accesible, porque está dirigida su programación a un perfil de público muy claro. No quieren hacer teatro popular, no quieren hacer teatro para las masas. Pero la universidad tiene 200 mil estudiantes cautivos. Entonces si tú haces una publicidad adecuada y sin que sea exhaustiva dirigida a la comunidad estudiantil y académica, con eso tienes para llenar los teatros todo el año. Y eso no es un acierto de Mónica Raya en éste momento, esa es una cosa que lleva por lo menos una década. A mí me tocó dirigir Teatro y Danza de la UNAM durante un año y tenía los mismos niveles de audiencia que ahorita, más o menos, entonces ese es un lugar que de por sí está muy caliente. Habría que hacer un análisis de por qué -por ejemplo- y cómo se entera la gente de esas obras, porque dudo yo que sea por la prensa.

A.L. -La última pregunta, ¿Consideras como un gran tropiezo la programación del teatro Helénico en junio del 2005?

L.M. -Yo no consideraría eso como un tropiezo, en todo caso ha sido una suma de circunstancias, hay que ponderar ciertas cosas. *Mar muerto* es una obra que ya iba de salida, de hecho tuvo una prolongación de temporada porque le había ido relativamente bien. Hay que pensar que es una obra que se estreno en febrero. Tuvo su parte ascendente y venía de bajada, entonces si evidentemente, los niveles de audiencia en la última parte de la temporada ya eran bajos, habría que ponderar. *Welles* no fue lo que nosotros esperábamos, de ninguna manera y *El capote* nunca logro prender. *El solitario de Pessoa* es una obra que está exactamente en los parámetros en los que nosotros la esperábamos. Por ese lado diría yo que ni *Pessoa*, ni *Mar muerto* son obras que estén fuera de la expectativa que nos habíamos trazado. *El capote* si está fuera de la expectativa porque yo esperaba que tuviera un poco más presencia y conexión con el público. Y *Welles* definitivamente. Es que la palabra fracaso es quizá muy contundente. Si creo que no fue buen mes, creo que ha sido de los meses más bajos, y es más, yo lo puedo reconocer como a nivel de audiencia general a pesar de que La Gruta estuvo muy bien durante todo junio, pues prácticamente todas las obras iban con buena audiencia, creo que lo que iba más bajo era *el cabaret* y *El campo* eran las obras más flojas a nivel del

público y tampoco iban así por los suelos, pero en el mes de junio hemos tenido de las audiencias más bajas de los cuatro años y medio que yo llevo aquí. Yo cuando llegue al Helénico, el promedio de audiencia que había durante los primeros tres o cuatro meses que yo estuve aquí era de 600 espectadores a la semana, era bajísimo, bajísimo. Tener 600 espectadores a la semana cuando tienes 10 espectáculos por lo menos, estás hablando de un promedio de 60, pero cuando hay obras en el Helénico y en La Gruta, o sea, si ese fuera el promedio de La Gruta dices, "Pues está muy bien", pero si cuentas el Helénico dices "No está funcionando". Después de eso vinieron cambios, tuvimos un año y medio fantástico en donde llegamos a tener promedios arriba de 2000 espectadores por semana. Y después a partir del 2003 más o menos se ha estabilizado. Y nosotros andamos promedios semanales entre 1200 a 1700 espectadores. Casi podría decir que nuestro promedio anda entre 1400 y 1500 espectadores. En el mes de junio nuestros promedios anduvieron sobre los 800 - 900 espectadores, fue un mes muy bajo. Cuando nosotros bajamos de 1000 espectadores a la semana, empiezan a prenderse los focos rojos. Evidentemente por ese lado no fue un buen mes, lo cual es un gran contraste, porque es de los mejores meses de La Gruta. Lo que pasa es que a La Gruta le caben en el mejor de los casos 100 espectadores. Si le cupieran a todas horas 100 espectadores y tuvieras llenos, tendrías 700 espectadores a la semana, tampoco es muchísimo. Pero hay obras como *Noche árabe* que tiene llenos y le caben 55 espectadores. Entonces tus niveles de audiencia son muy bajos. Evidentemente para elevar nuestro promedio, la clave está en el Helénico. Y dentro de las obras que tenemos, tenemos una que está dos días en teatro de cámara y que le cabe 40 personas, como *El solitario de Pessoa*, entonces evidentemente no va a elevar nuestro promedio. Para nosotros la clave es tener una obra fuerte en fin de semana. Esa es la solución, si nosotros tenemos una obra fuerte en fin de semana, de alguna manera se va corriendo la voz de todo lo demás, entonces esto de la gente que tanto se queja que si no hay difusión, etc. etc. Para nosotros la mejor difusión es que haya público. Porque si el fin de semana tenemos una buena audiencia, el público se entera de las otras cosas que hay. A lo mejor no viene a verlo, pero si recomienda el Helénico y entonces la gente ya escoge que viene a ver etc. En conclusión, sí diría que ha sido un mes decepcionante, no sé si el fracaso sea la palabra

porque tendríamos que establecer si es un fracaso artístico o si es un fracaso de público. Si hablamos exclusivamente del público, sí ha sido un fracaso. Si hablamos artísticamente creo que ha sido un mes difícil porque ahí volvería a distinguir. Yo no sé cual sea tu opinión, pero *Welles* es una obra que... no es que fuera un fracaso, o sea, no es una obra que uno no pudiera ver, que dijeras "Híjole, esto no merece estar aquí, porque es una mala obra", yo creo que no. Yo creo que es una mejor obra, mucho mejor obra que *Baño de damas* por ejemplo y es una obra que estuvo aquí hace año y medio, que tuvo más de 100 representaciones y tuvo promedio de audiencia superior a los 220 espectadores por función. De hecho su primer mes fue así de los más altos, solo por debajo de *Las obras completas de William Shakespeare* porque tenía un promedio de 300 - 350 espectadores por función más o menos y ya después fue bajando, porque no era un gran obra, la verdad, lo que pasa es que tenía muchas actrices que también hacían televisión, pero que eran buenas actrices de teatro, tenía como varios ganchos comerciales, pero no era mejor obra que *Welles* y sin embargo... lo que pasa es que *Welles* no estaba en el lugar indicado. Lo que siempre he dicho es que *Welles* otra suerte hubiera tenido si hubiera estado un día a la semana, o sea, si hubiera estado los lunes. Creo que es una obra a la que le hubiera ido muy bien. De hecho ahorita ya está fuera de cartel, pero la tengo en stand by esperando que si en el segundo semestre se me abre un hueco para un día a la semana, pues posiblemente la pondríamos un día a la semana. Porque estoy seguro que es una obra que merece mejor suerte.

DIONE LUZ CUEVAS.

Centro Cultural Helénico. Acomodadora. Junio 2005.

Ana Lilia -¿Cuánto tiempo has estado como personal del Centro Cultural Helénico?

Dione Luz -Llevo 4 años. Entré en enero del 2001.

A.L. -¿Y en este tiempo cuáles cambios de administrativos has visto?

D.L. -Bueno, realmente nada más he visto la administración de Luis Mario, nada más.

A.L. -¿De algún otra persona de otro departamento?

D.L. -Cambios dentro del personal dentro de ésta administración... si, si ha habido varios, ha habido lo que es el personal que se encarga de los proyectos, al principio estaba Gabriela Lozano, después entró otro chico, que dirige *De bestias, criaturas y perras* ...creo que es y ahorita esta José Luis Saldaña en ese mismo puesto, realmente es el que ha estado saliendo más, porque también tenemos el departamento de promoción donde estaba al principio una chica que se llamaba Alicia y ahorita esta otra muchacha llamada Dinora Medina. Y pues son los únicos dos departamentos en donde ha habido más cambio.

A.L. -¿Cuál es tu labor aquí en el Centro Cultural Helénico?

D.L. -Bueno, aquí nos dedicamos a acomodar a la gente, en su lugar. De acomodadora y en algunas ocasiones, debido a que somos cuatro personas y tenemos cinco foros, cuando están funcionando los cinco hay que ir haciendo labor de puerta, cortar boletos.

A.L. -Los cambios que has presenciado en la administración ¿han sido para bien o para mal?

D.L. -Realmente yo he notado que ha bajado mucho más la afluencia del público conforme ha pasado el tiempo, entonces yo podría decir que no ha sido muy positivo o no ha sido muy acertada o algo está pasando con el público que no se está animando a venir a un foro.

A.L. -Éste es un espacio para que la gente asista a las variadas propuestas que presentan, ¿cómo era el público y quién lo conformaba a tu llegada? En tu primer año.

D.L. -Bueno, generalmente variaba, entre personas de tercera edad, personas jóvenes y mediano, pero era un público más frecuente, de eso yo me daba cuenta, de hecho yo entré cuando estaban *Las obras completas de William Shakespeare*, ya tenían un año en cartelera aquí y tuve la gracia de ver que regresaban varias veces. Pero si era muy variado. Gracias a Dios. Ahorita lamentablemente nuestro público adulto también se ha desilusionado y también se fue, ya no he visto que regrese.

A.L. -Entonces ¿cómo podrías definir que es el público y su afluencia hoy día en el Centro Cultural Helénico?

D.L. -Hoy día son más bien estudiantes porque muchas veces son de escuela... los mandan de la escuela y otras gentes... ¿que serán...? alrededor de los 30 años.

A.L. -¿Tú cuáles crees que son las principales causas de la huída del público?

D.L. -La selección de obras. Realmente ha sido muy deficiente. Porque tuvimos una obra que se llama *Santos y santos* hace un año, año y medio, eran formas de explorar...no sé, hubo muchos problemas; para empezar, la chica, era el primer montaje que tenía en teatro, ella era directora de cine y empezó a contar con un apoyo realmente extenso, contó con gente que nada más se lleno los bolsillos con ella, pensando que tenía dinero, porque era la hermana de Cecilia Suárez. Jalo a actores de renombre, pero además la obra era mala, mala la iluminación, muy larga, entonces la gente se fue yendo, con esa obra en especifico. Por ejemplo en el infantil...son obras que más que ser para público realmente infantil con la mentalidad del mexicano, son obras que son más bien europeas, o extranjeras, o sea, realmente el público mexicano no puede decir, si es cierto, así somos. No es así, además es muy diferente, si tomamos en cuenta que una obra extranjera la tienes que trasladar no nada más en idioma, sino también en ideología y tienen que hacer un montaje más homogéneo en ese aspecto y no es así, generalmente la trasladan, pero nada más en idioma y la ideología sigue siendo... Por ejemplo, pues con *El teniente*, era una ideología 100% irlandesa, nada más lo único que tenía mexicano eran las groserías que se soltaban en toda la obra...del cual el 90% eran palabrejas, o sea realmente no había... como decirlo... no había tregua, era grosería, tras grosería, tras grosería y nuestra gente mayor de 50 años se salía y decía "Es que yo no quiero ver esto. Esto son leperadas, para qué me quedo... ¿a qué me estén insultando o a qué me estén agrediendo?" y se salían, "Éstas son verdaderas porquerías" y se iban. Obviamente no iban a estar llenando una encuestita "Nos vamos", decían ellos simplemente: "Sabén que, ya ni mi dinero pido, ya simplemente me voy. Ya. Adiós y no voy a regresar". Que era lo menos. Hubo gente que si se molesto con *Las obras completas de William Shakespeare*. Pero eran los menos, la mayoría sabía que venía a divertirse, obviamente todas las obras de William Shakespeare en dos horas es imposible, pero sabían que venían con esa mentalidad.

A.L. -¿Qué día, actualmente es el de mayor afluencia en la gente?

D.L. -Ha variado...yo diría...ahorita con la temporada que tenemos, está siendo el jueves, la obra de *Mar muerto*, la chica,... yo me imagino que es por Silvia Navarro, la que está trayendo la gente en sí. Y la obra es, se puede decir, de lo mejorcito que tenemos ahorita.

A.L. -¿Cómo podrías catalogar la cartelera del Teatro Helénico?

D.L. -Es muy rara, la verdad si...yo lo que he notado es... no sé si quieren crear un público culto o intelectualoide, no sé cómo llamarle, porque es así como "Vamos a educar a la gente", "Vamos a traerles la cultura", pero la cultura así como súper snob...muy, muy densa, muy profunda, buscar el hilo negro. Yo creo que ahorita la gente no está buscando el hilo negro, más bien lo que está buscando es divertirse un rato, a lo mejor hay obras que sí, que te llaman la atención, que te mueven el tapete, como quien dice y que te hacen pensar, pero es por la manera en cómo se está abarcando el tema, no porque si, porque la obra te este dando vueltas y vueltas y vueltas sobre "x" o "y" punto y aquí más bien yo creo que es eso, por ejemplo, de Pessoa, yo apenas supe, que fue hace un año, que existía un escritor, un poeta llamado Pessoa, y ahora veo que la traen, que la montan...poesía, y sinceramente a mí la poesía no me llama la atención y se da cuenta uno, la gente viene, a lo mejor le gusta , pero realmente a los que siguen atrayendo son muy pocos. Entran muy poco. Si juntamos 10 es mucho, y eso entre cortesías y vendidos con descuento.

A.L. -¿A quién le atribuyes el tropezón de la obra de Pessoa?

D.L. -Pues tanto de esa como de otras, yo creo que ha sido una falla del comité, porque hasta donde yo sabía tenemos un comité dictaminador de obras, pero, ellos son los que tenían que encargarse de seleccionar junto con el director del Centro Cultural Helénico y el encargado de recibir los proyectos, entonces yo creo que es un tanto en conjunto. Son todos ellos. A lo mejor algo está fallando con el comité dictaminador. A mi parecer bueno, también como actriz, por mi formación actoral, yo más bien soy de la idea de que debía ser formado un comité dictaminador , con una obra presentada, abierta al público, igual y ver la reacción de la gente, porque no es lo mismo ver a la gente ya ahí enfrente viendo la obra, y con eso apoyarnos, a lo mejor para tomarla o desecharla que nada más en abstracto ver un texto, porque el texto puede ser

buenísimo, pero puede estar muy mal montado o al revés, puede ser muy mal texto pero puede ser un excelente montaje.

A.L. -De marzo a junio los jueves la entrada a los teatros del INBA costaba 30.00 ¿Tú crees que eso haya afectado al Centro Cultural Helénico?

D.L. -No creo, porque más bien te digo, con *Mar muerto* jaló más los jueves y generalmente también dependiendo de la programación, pero no se lo atribuyo a eso. Más bien es cuestión de obras, porque por ejemplo La Gruta... vamos, hace cuatro años que entré, tenía menor afluencia y ahora curiosamente tenemos más gente que está visitando La Gruta.

A.L. -¿Qué se dice al nivel de las oficinas del Centro Cultural Helénico de que en apariencia el foro La Gruta tiene mucho más público que el gran Teatro Helénico?

D.L. -Pues realmente decimos “¡Qué barbaridad, como es posible!”, es un foro pequeño, y no es por menospreciarlo, digo también podría tener excelentes obras, pero nos parece increíble que tenga más gente un foro pequeño que el teatro, nos parece un tanto increíble. Realmente, el hecho de que no está teniendo la misma difusión, acaso o tal vez la calidad de las obras de teatro es inferior a las que se presentan en La Gruta ¿o qué pasa?...realmente uno piensa en la calidad, y realmente yo si he notado que... tanto en título están mejores en La Gruta. No es lo mismo decir, voy a ver *El capote*, a voy a ver *Noche árabe*, toda una portada bonita, un cartel llamativo tipo árabe, con la luna...no sé. A ver un cartel nada más con dos personas, no sé, no me dice mucho.

A.L. -¿Cuál es tu opinión de lo que paso con la obra *Welles*?

D.L. -La pura verdad...pues sinceramente a mí sí me gusto. Para verla una vez está bien. Para verla toda la temporada no me la aventaría, no, ¿por qué?...porque está un poco extensa y el tiempo luego se cuelga, pero más bien yo creo que le falta más difusión. Que la gente supiera quién era Orson Welles, también, porque realmente “Voy a ver Welles”, yo confieso, con una vergüenza enorme que no sabía quién era, y apenas me viene a enterar apenas hace dos semanas, a mitad de la temporada y eso porque llego un crítico y me dice: “Orson Welles, un famoso director, actor...” y yo “Oh, cielos” no sabía, que pena. Entonces varios no sabían que era Welles, quien es Welles, para que

quiero ver *Welles*, o sea no hay otro referente, y el cartel, vamos igual, nada más las puras letras que dicen Welles y la cara de una persona... ¿pero qué más? O sea no hay un incentivo para que la gente diga: “Sí, yo voy a verlo”.

A.L. -¿Tú crees que el público del Centro Cultural Helénico se desencantó de pronto de ver obras tan densas?

D.L. -Si, de hecho hubo comentarios de gente mayor que llegaba y decía “No, no, no. Este centro ya es una porquería, hemos venido a 5 obras y son un asco”. Porque casualmente esa semana se la aventaron larga. En específico esa pareja...lunes, martes, el miércoles no. Llegaron el viernes y dijeron, “No vamos a regresar para nada “. Pues realmente espero que vaya subiendo la calidad de las obras del teatro Helénico y ya. Es muy desastroso. No quiero decir que todas sean un asco, pero es muy decepcionante el hecho de ver que llega un lunes cuando antes teníamos 50 personas y ahora tenemos con trabajo 10.

A.L. -¿Cuándo se termina ésta temporada?

D.L. -Ahora sí que va variando. Dependiendo, porque hay obras que entran y obras que van saliendo. Generalmente mínimo se les da una temporada de 8 funciones a cada obra. Si la obra va bien, le aumenta temporada, si no, se corta. Pero no siempre se aplica, ¿Por qué? No lo sé. Teníamos el caso de *Mujeres en el encierro*⁵⁹, al principio iba muy bien en cartelera, de repente bajo de 50 a tener 20, 25, 13 gentes y se le extendió la temporada y aparte de que se le extendió, se le dio un día más. O sea, realmente yo no entiendo cuál es la política, se supone que si se le va a extender temporada a una persona...bien...más bien a una obra que tiene éxito, es obviamente por el éxito que está teniendo, que está teniendo ingresos a taquilla, tanto a su director, sus actores, su personal y eso también le reditúa una entrada al Helénico, y no, no entiendo a que se deba, que manejos están haciendo ahí.

A.L. -Un comentario sobre *El capote*.

D.L. -*El capote*...solo he visto pedazos, fragmentos, pero no me ha llamado realmente la atención y la gente entra y pregunta: “¿Qué obra está aquí?” *El capote*...” ¡Ah! ¿Y está buena?” Y pues uno también no puede influir en esa

⁵⁹ De María Morett.

decisión porque puede que a mí me guste, como puede que no... Vamos, el gusto se rompe en géneros.

A.L. -¿Y cuál ha sido la reacción en general sobre esa obra?

D.L. -Realmente no ha sido así muy....cómo decirlo....yo las veces que me he quedado, así más que nada a ver la reacción, es cuando se tiene que hacer encuesta, que es en las primeras funciones, pero la gente sale como: “Esta bien, pero ya vámonos que se nos hace tarde”, o sea realmente creo que pasan de noche .

A.L. -¿Algo más que quieras agregar?

D.L. -No, por ahora nada más.

PERLA MARTÍNEZ.

Centro Cultural Helénico. Asistente De Utilería. 30 de junio de 2005.

Ana Lilia -¿Qué estabas haciendo hoy en el Helénico?

Perla Martínez -Yo soy trabajadora de aquí, del Helénico, soy asistente de utilería y traspunte técnico.

A.L. -Para ti como empleada del teatro ¿qué significa el público?

P.M. -El público es una base muy principal tanto como para producción, como para actores, debido a que si no hay tanta... promoción, pues no van a saber que tan favorables son las funciones, no puede seguir una función. El público es lo principal para actores y productores.

A.L. -Hoy fue la última función de *Mar muerto*, ¿cómo viste la actitud del público hacia la obra?

P.M. -La actitud del público siempre ha sido muy favorable, muy buena, dado que es una buena función, desgraciadamente cortaron temporada, pero tenía que seguir adelante, muy buena producción pero sobre todo el elenco, muy bueno.

A.L. -¿A ti qué te motiva de saber que el público va a venir a ver la obra dónde estás trabajando?

P.M. -Pues mucho ánimo, el escuchar el teatro lleno es muy impresionante. No es lo mismo a que esté un teatro vacío y que haya poca gente, la vibra es diferente.

A.L. -¿Cómo podrías definir cual fue tu sensación de tener al teatro así y entregado a ustedes?

P.M. -La sensación fue muy buena, la vibra muy positiva, la energía de la gente contagia tanto a actores como a técnicos, nos motiva a seguir adelante. A veces el público viene muy decaído, es mal público, no coopera con nada, pero afortunadamente a ellos siempre les tocó (siempre) público muy positivo, con buena vibra.

A.L. -Independientemente de la obra *Mar Muerto*, ¿tú consideras que el público va en aumento o al revés, aquí en el teatro Helénico?

P.M. -En descenso. De plano, yo creo porque hace falta difusión, y... sí, más que nada difusión, porque las buenas obras no son muy conocidas, les hace falta promoción.

A.L. -¿Cuánto tiempo llevas laborando aquí?

P.M. -6 meses.

A.L. -¿Y en seis meses te has dado cuenta de que ya no viene público?

P.M. -Sí, desgraciadamente sí.

A.L. -¿Y qué has escuchado de los comentarios del público?

P.M. -Es que...muchas veces la localidad, el costo de la localidad es lo que impide a veces esto. Pero... desgraciadamente como estamos a veces adentro, no podemos escuchar los comentarios del público.

Luis Mario, quien funge como director del Centro Cultural Helénico, Dione Luz, acomodadora y Perla, traspunte me llevan a un mismo punto: junio no fue un buen mes. Aunque los cargos que ellas ocupan en el Centro Cultural parecen no tener gran importancia para mí sí porque ellas estaban más al pendiente de las necesidades inmediatas. Dione de hacer que el público se sienta a gusto, y Perla de las necesidades técnicas. Pero al llegar la función al aplauso final se daba cuenta de cómo estuvo ese día en la función. Ellos tres estaban más al pendiente de lo que sucedía durante y después de las funciones que todos los administrativos. Vi a Luis Mario en algunas de las funciones como espectador y teniendo constante comunicación tanto con el equipo técnico como con los participantes de las puestas en escena.

Ninguno de los tres entrevistados se hizo de la vista gorda. Desde su observación las encuestas no están tan lejos de lo que vieron.

4. ESTABLECIENDO LA COMUNICACIÓN

Gran parte de los pocos espectadores que acudieron a alguna función en el Centro Cultural Helénico en junio del 2005, no salieron decepcionados del espectáculo que iban a ver, de hecho, gustaron de la opción que eligieron y volverían para ver alguna otra de la cartelera.

4.1 DEL TEXTO A LA ESCENA

La curiosidad que siente el público es en éste momento específico de la creación, se basa más que nada en cómo el director lleva a cabo su tarea con los caracteres de los intérpretes. Es cuestionable por el público cómo es que es posible que un intérprete dé vida a un personaje y cómo es capaz de desarrollar el carácter de éste.

Cuando he cuestionado al público en lo referente del texto a la escena, tienen en términos generales una vaga idea de este proceso.

La literatura es una cosa y el teatro es otra. Se dice que todos pueden dirigir una puesta en escena, solo que, para que una obra teatral sea buena escénicamente, y por supuesto atractiva para su interlocutor, quien se vaya a dedicar a hacer el traslado de las letras al escenario, de la literatura a la imagen, debe ser realmente un creador. No podemos, por ética, ahuyentar al espectador. “Lo que sucede en nuestro país es que cualquiera puede hacer teatro y se sube al escenario con una impunidad impresionante.”⁶⁰

La obra de teatro es la combinación del texto que encuentra su justificación escénica en conjunción con la plástica. La literatura es el conjunto de letras, ideas hechos, sentimientos y sentidos plasmados en un lenguaje escrito, que siempre está en pausa. “El arte dramático posee una realidad sobrenatural que hizo en determinado momento considerarlo como “escuela de costumbres”. Nadie se atrevería a rechazar los ejemplos del teatro griego y la parte que tuvo en el sostenimiento y extensión de aquella cultura”⁶¹

La literatura dramática se refiere a los textos que ha sido pensado en dos partes y su recepción visual en ambos. Por un lado, para ser leído y para

⁶⁰ Entrevista Fernando de Ita. Ver p. 25 de este volumen.

⁶¹ Antonio Magaña Esquivel. Op. Cit. P. 500

ser visto. En la lectura, encontramos estos textos para adentrarnos en el maravilloso placer de la individualidad. Pocas veces se utiliza la alternativa de una lectura en conjunto, a menos que sea en una clase o un ensayo. Este solitario encuentro con la literatura lleva al lector a darle su propia forma y espacio a lo que está leyendo. Nadie imagina el mismo escenario, aunque la acotación diga exactamente cómo y de qué forma es la colocación de los objetos y la dimensión que tiene todo éste universo...porque el número de los referentes de cada persona hace que las posibilidades sean infinitas.

Porque es diferente leer el teatro, darle cuerpo y forma en la imaginación a hacer una lectura visual sobre el escenario. La literatura teatral es una cosa y deja de ser ella misma para transformarse en la puesta en escena. Es pues una metamorfosis que sufre el teatro. Inicia siendo un texto para convertirse en un espectáculo.

Dejando de lado que el director pretenda hacer su trabajo o que se busque a un director para un montaje en específico, los parámetros sobre los cuales se va a constituir éste trabajo están basados en el aspecto visual y auditivo de la obra. Estos dos elementos son los más importantes, aunque también existen los directores que experimentan también con los demás sentidos del espectador. El director debe dejar claro cada elemento utilizado.

Dentro de éste aspecto audiovisual que tiene el teatro, se encuentran los elementos de luz, color, forma y dimensionalidad que utiliza, como visuales y en audio con las entonaciones y sonidos varios que dan cuerpo a la representación teatral.

El director en conjunto con los especialistas del área en la que va a trabajar (tramoya, escenógrafos, diseñadores), define cuales serán los elementos que van a utilizar para buscar un tipo de reacción en el espectador. Con estos elementos busca, por regla general, crear una atmósfera de identificación en la que el público no tenga gran problema en determinar la situación en la que visualmente ha sido colocado. Si algún elemento visual perturba al espectador en cuanto a la contextualización del montaje, encontrará que no se complicará mucho la existencia y que conforme transcurra el montaje, será resuelta su duda. A menos que ese "detalle" lo olvide el director y nadie del equipo se lo recuerde, cada elemento de la representación debe estar justificado.

En un sentido auditivo, existen gran variedad de sonidos que el mismo actor puede reproducir para crear un lazo entre el espectador y él. Pueden ser una serie de sonidos que determinen en qué situación se encuentra el personaje. Los otros sonidos, que son ambientales, son para dar un referente al espectador sobre elementos que pueden verse o no en la escena. El sonido de un balazo sin ver el arma en la escena, produce en el espectador un sobresalto porque no esperaba un estímulo así.

Del texto a la escena es un proceso delicado e indudablemente requiere de la planeación y separación de cada área teatral (iluminación, vestuario, audio, etc.). Estos elementos constituyen por sí mismos un agente provocador para el espectador, siempre y cuando se encuentre su auténtico potencial y se convine con lo que estimula al espectador para que sea llevado con mayor entusiasmo por la trama que va a presenciar. Es como lo señala Víctor Hugo Rascón Banda en el Congreso de Dramaturgia⁶². La música es otro personaje. Así, la creación de partituras específicas que detallan la función, el tiempo y el momento en que deben de emplearse para cada uno de los elementos que constituirá la puesta en escena tiene una importancia extrema.

¿Qué tan válido es el teatro sin texto? Tan válido como la música sin letra. No porque no se utilizó un texto, o una dramaturgia como tal, deja de ser escenificado. Lo que realmente le da el nombre de teatro es la escenificación de una idea. Un mimo se planta en el escenario, y no refiero a un lugar como el teatro para trabajar, simplemente deja bien delimitado cual es el espacio que va a utilizar para desarrollar su historia. Todo su cuerpo se convierte en un instrumento de sonidos e imágenes. No existen las palabras como tales porque expresa toda una oración con la corporalidad y gestualidad bien definidas. Y no está haciendo uso de la palabra, lo que hace es una declamación corporal de cada acción física. Si es que se basó en algún texto dramático para su interpretación, ha tenido la tarea de traducirlo de forma visual.

El texto dramático es una cosa y el teatro otra bien diferente. El nombre de la carrera así lo señala. Sólo puede ser llamado teatro a la puesta en escena o al edificio diseñado con el propósito de exhibir representaciones teatrales. Ahora sólo me dedicaré al texto representado. Las letras son solo

⁶² Palacio de Bellas Artes. Sala Manuel M. Ponce. 19 de julio 2002. Ciudad de México

literatura. Aún a pesar de la nuevas vertientes del teatro, éste apuesta a la improvisación como una alternativa del quehacer teatral.

Las artes escénicas se realizan en un “espacio” que está delimitado o establecido. El termino *theatron* es una palabra griega que designaba el lugar desde donde se miraba y luego el espacio donde se situaba el público⁶³. Así que es un espacio para ver una narración, historia. *Somos ante todo espectadores y la palabra griega θεατρον, teatro, no significa sino eso: miradouro, mirador.*⁶⁴

4.2 EL GRAN CÍRCULO DE LA COMUNICACIÓN.

*La representación teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto –si no es total al menos parcialmente- un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores –estrecha y recíprocamente relacionados-, una serie de mensajes – igualmente relacionados, en este caso según unos códigos extremadamente precisos- y un receptor múltiple presente en un mismo lugar*⁶⁵.

Entiendo el proceso comunicativo desde los dos puntos: empírico y científico. De la primera forma encontramos el aspecto más elemental que es emisor, mensaje, receptor. Lo que en este caso solo podría ser texto o idea, montaje teatral, público. Esto sirve como parámetro para cualquier persona, aún no teniendo ninguna formación educativa. Si lo llevo al lado científico, me pone a investigar sobre los procesos de la comunicación, y estudiando este sistema, tenemos que además de los primeros y elementales conceptos, existe también el de código.

Una de las partes sustanciales en este círculo de la comunicación, es además la teoría de la recepción. Por ahora voy a hablar del primer tema. Como nada sale de la nada y siempre es por necesidad cuando uno se da cuenta de que hace falta complementar algo, en mi caso, las dudas me llevaron a la búsqueda.

⁶³ Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Op. Cit. p. 509

⁶⁴ Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Tomo VII. Alianza editorial. Revista de Occidente. Madrid. 1997.

⁶⁵ Ubersfield, Anne. *Semiótica teatral*. Editorial Cátedra/ Universidad de Murcia. Col. Signo e imagen. España. 1989. p. 20

En su definición más estricta, *comunicación* consiste en la transmisión de información de un sujeto a otro. Los teóricos han determinado cinco axiomas de la comunicación⁶⁶, también conocidos como axiomas de Paul Watzlawick, aquí enuncio los dos primeros:

1. Es imposible **no comunicarse**.
2. Toda comunicación tiene **contenido** y un **nivel del relación**.

La puesta en escena antes que ser un espectáculo es un medio por el cual se han de comunicar por lo menos dos personas, posee un contenido y establece un tipo de relación que va a ser determinado por los participantes.

Ubersfield determina el proceso de comunicación en teatro de la siguiente forma: "la actualización teatral está constituida por un conjunto de signos articulados, a su vez en dos sub-conjuntos: el texto T y la representación R"⁶⁷. Los cuales son parte del mensaje. Al emisor lo señala como múltiples y son aquellos quienes intervienen directamente en la puesta en escena. Los códigos son todos cuantos sean posibles para la transmisión del mensaje. Enumera: "código lingüístico + códigos perceptivos (visual, auditivo) + código sociocultural («decoro» «verosimilitud» «psicología», etc.) + Códigos propiamente espaciales (espacial-escénico, lúdico, etc., que codifican la representación en un momento dado de la historia. Y del receptor, espectadores o público. De esta forma esquematizando su idea esta de la siguiente manera:

Emisor → Mensaje → Código → Receptor⁶⁸

Estoy de acuerdo con el modelo, pero como directora tengo lo siguiente: Como primer elemento el mensaje. Porque es lo que se quiere o pretende dirigir a alguien. Es la idea básica para que exista la comunicación. El querer decir algo. El comunicarse parte de la idea de transmitir un mensaje. Así pues, se convierte en el primer elemento. El segundo elemento, que es la fuerza creadora de este mensaje: un cerebro. Éste cerebro tiene el nombre de emisor. No estoy estipulando que sea necesariamente del género humano. Éste emisor, evidentemente debe de tener una capacidad para poder manifestarse o

⁶⁶ Cf. L. Cinabal en "*Teoría de la Comunicación Humana*". Perso.wanadoo.es.

⁶⁷ Ubersfield, Anne. *Semiótica teatral*. Op. Cit. p. 29

⁶⁸ Ídem. p. 29

expresarse. Limitada o no. Así, establece al tercer elemento que es el código. La forma en la cual se va a comunicar el mensaje para que sea correctamente entendido y llegue al destinatario indicado. Siendo éste el cuarto elemento. Otro cerebro que pueda ser capaz recibir, de interpretar y analizar el mensaje, porque estas son las funciones del receptor. En este sentido la interpretación del mensaje es tener claro la idea que está siendo transmitida. Analizarlo es bajo los fundamentos leyes y normas sobre las que está constituido este cerebro, teniendo su punto de vista y su propia percepción de las cosas. De esta manera puede emitir un juicio sin forzosamente tener la labor o intención de comunicarlo. Y éste es, finalmente el círculo que cierra este punto, el juicio. No he dicho nada que los demás no hayan investigado. Sólo pongo esto como antecedente. Digo que no es exclusivamente aplicable al hombre como género, pero en éste caso lo trataremos así, solo para los humanos.

Así pues, para generar el círculo de la comunicación referente al teatro que parte de una literatura, tenemos que es en desglose, un proceso que conlleva un cruce de círculos.

Primeramente tenemos el mensaje del escritor, es decir, la obra, lo que salió primero de su cerebro. No necesariamente tiene que ser dramaturgia. Algunas puestas en escena están basadas en obras que no son dramáticas, como en el caso de *Los monólogos de la vagina*. Éste primer mensaje viene de la intención por querer comunicar el punto de vista sobre algún tema. Para que éste mensaje pueda ser captado debe ser establecido dentro de un código. Por supuesto que no todos los códigos son universales. Debe ser el adecuado y dirigido para quien ha sido pensado que recibirá el mensaje. Una especificación sobre a qué tipo de público va dirigida una obra es el rango de edades de los espectadores.

Esto significa que el emisor ha pensado primero en el tipo de receptor al que se dirige, y de ésta forma puede establecer claramente que tipo de código debe emplear, es entonces cuando va hacia su interlocutor y trata de proporcionar en la forma más precisa el mensaje. Esto no es una ley. Cada "director escénico" tiene una forma de trabajo.

El receptor recibe esto, lo interpreta y analiza. Si en el paso de la interpretación existe un error, ya sea por falta de claridad en el mensaje o por desconocimiento de cierta parte del lenguaje que se utilice, éste mensaje ya no

es recibido como el mensaje que se proyectaba o pretendía. Ahora se ha vuelto una distorsión del mismo. Y aún si el mensaje fue enviado y recibió correctamente, a la hora del análisis, puede ser desechado o aceptado según la percepción del receptor. Aquí el receptor tiene la libertad de opinar o no. Si el receptor es consciente de la libertad de expresión y de pensamiento, podrá enfrentar una situación que se presenta a menudo en el teatro. Apoyar la situación que escénicamente se plantea, aunque no se esté de acuerdo. Aquí es cuando el juicio determina como va a establecer dicho mensaje, con distorsión o no, como lo va a dimensionar en su propio universo.

Este primer planteamiento, es lo que sucede en este esquema:

Mensaje → emisor → código → receptor → mensaje

Teatralmente hablando tenemos lo siguiente:

Tema a desarrollar → autor → obra → público → juicio

Como todos los dramaturgos piensan en su obra como un espectáculo, es una idea que pasa de su mente al papel y de éste a la escena. Es entonces que el círculo tiene un nuevo matiz:

Tema a desarrollar → autor → obra → director → montaje virtual

En éste sentido, el director tiene la función de emitir ese mensaje que ha recibido hacia el espectador. ¿Y cómo se plantea esto hacia el público?

Montaje virtual → director → referencias* → actor → montaje idea

Se dice que nadie es indispensable, solo necesario. Pero en este caso, el teatro no podría existir en definitiva si no hay quien lo presencie. Y no sólo en

* Las referencias son todas las posibilidades que ofrece el director o creador escénico. Esto es el texto, indicaciones, y las disposiciones plásticas para efectuar el montaje. También cuentan las experiencias personales del actor.

el teatro, en la artes en general. Como el público es la parte esencial de una puesta en escena y es a quien va transmitido el mensaje, el director se ve en la tarea de analizar cómo es que va a dirigir el mensaje, cuáles son sus herramientas. Y sabe que posee el material suficiente en sus semejantes, que finalmente son los que van a ser parte del código.

Pero no solo se establece la comunicación con los actores, simplemente en la forma anterior sustituyendo al actor como receptor y poniendo al equipo técnico se establece otro círculo de la comunicación, así como la comunicación entre las diferentes partes en las que se divide el equipo técnico, iluminadores, tramoyistas, sonidistas (que no es lo mismo el encargado de la consola que el que musicaliza la obra), vestuaristas, maquillistas. El director establece por lo menos 5 círculos de comunicación para lograr que el montaje en la plástica tenga el código que él quiere interpretar y que quede de la forma más exacta como ha ideado en el montaje virtual. Aquí el director solo plantea los códigos necesarios para que el universo que él ha creado, sea captado adecuadamente por el espectador y que sea un lugar de trabajo armonioso para el actor. Y aquí no termina este proceso de la comunicación.

El círculo de la comunicación con el actor, ahora establece un nuevo nivel que es la interpretación y análisis del mensaje del director.

Referencias → actor → interpretación → director → escena

Al recibir el actor el mensaje, ejecutará un código para mostrar al director; éste observará si fue bien interpretado o no su mensaje. Si existe alguna falla en la transmisión y este mensaje es afectado o modificado del original, teniendo por supuesto otro contenido que no era el propuesto, entonces el director trabajará en hacer más claro el mensaje: las indicaciones y referencias necesarias para que el actor emita de manera óptima su mensaje. Una vez que se ha llegado a lo que pretende o quiere decir el director, entonces, el actor cambia de postura en el círculo de la comunicación, y pasa de ser el receptor a ser parte de mensaje.

Montaje idea → director → representación teatral → público → opinión

De esta forma determino que el director tiene que establecer por lo menos 6 círculos de la comunicación antes de llegar al público. Es por ello que el teatro conlleva una dificultad invisible. Si falla el mensaje en alguno de estos círculos la armonía se rompe. Es tan vulnerable éste círculo de la comunicación que depende de cada integrante en la producción y ejecución del montaje, porque se realiza con variables que no son constantes: el equipo humano. Y digo que no son constantes porque a cada instante reciben estímulos de las más diversas formas.

Como los días no son iguales, porque las condiciones diarias no lo son, se tiene como resultado que cada día de trabajo varía en función de los estímulos que reciben todos y cada uno de los integrantes del proyecto en cuestión. Esto se refleja en la actitud de cada persona durante los ensayos y las representaciones y esto puede significar que el mensaje sufra distorsiones al momento de ser emitido. Esto es, si un actor tiene un día normal, el mensaje que tiene que dar, probablemente no será afectado, pero si el actor tiene fiebre (por poner un ejemplo de un factor físico, porque también están los emocionales) tratará de poner toda su energía en que el mensaje sea el correcto, aunque no siempre se logra y posiblemente afecte el mensaje. El hombre es una variable no controlable. No solo por el lado de los que están en la representación teatral. También lo es quien está como espectador, porque no sabemos cuáles han sido los estímulos con los que se dispone a ver la representación teatral.

Hasta que el público recibe el mensaje, está cumplida la misión del director. “Que el receptor no pueda, por lo general, responder en el mismo código que el emisor –como lo hace observar G. Mounin- no implica, en modo alguno, que no se dé comunicación.”⁶⁹ El público se encuentra dentro de ésta categoría de variable no controlable. Siempre es aventurado predecir el éxito o el fracaso en taquilla de una obra. El director puede tener una potencialidad tremenda, pero su éxito o fracaso no está determinado por ninguna fórmula. Tampoco puedo decir que sea algo que tenga que ver con el azar o la suerte.

Así que la mejor manera de que exista ésta forma de comunicación es de boca en boca. Porque el público finalmente determina si la obra vale la pena

⁶⁹ Ubersfield, Anne. *Semiótica teatral*. Op. Cit. p. 20

o no. Aunque el mensaje haya sido transmitido correctamente, si la obra tenía como receptor solamente a un tipo de público, puede considerarse que está restringido solo a esa población. El mensaje puede llevar valores humanos o no. El teatro es un lugar de reunión de todas las artes, y él ésta constituido por los cinco elementos que son: la obra, los actores, los técnicos, el director y el público. Estos son sólo factores que determinan el círculo de la comunicación para la representación teatral. Lo de la teoría de la recepción ya es punto y aparte. Es tema de otra tesis.

En la escena se contemplan el o los puntos de vista sobre diversos temas, según el tratamiento que se les dé. En ocasiones no sólo es el propio pensamiento del director, algunas opiniones son de los intérpretes.

Definitivamente no existe la receta secreta para augurar un triunfo. Todo es simplemente un acto de fe. Pero sí existen algunos parámetros que, de rebasarlos, condenan a la representación a ser un gran tropiezo. A nadie le gusta la palabra fracaso.

El texto no siempre tiene que ver en el éxito en taquilla, y es innegable que el autor más taquillero sea Shakespeare. Son siempre muy recurridos por los directores. Algunos directores le llaman “textos probados”; esto es porque desde sus primeras puestas en escena, hasta la fecha, son obras concurridas aún a pesar de que el espectador ya las haya visto 3 ó 4 veces, y otro factor que los hace muy “montables” es que no se pagan derechos de autor.

El éxito de éstos radica en que los valores que se presentaron en aquella época, de alguna forma tienen vigencia en la actualidad. Es una de las alternativas por las que los directores siempre recurren a establecer montajes con obras clásicas.

Por otro lado está la “marquesina” esto es, la fama o reconocimiento que tienen algunos intérpretes para con el público. Mientras más es reconocida y elogiada la trayectoria de un intérprete (como en el caso de Ignacio López Tarso) se tiene casi por sentado que el público asistirá casi con los ojos cerrados. “La temporada de fin de semana del Helénico es teatro de marquesina”⁷⁰. Y dentro de éste público, por supuesto que asisten colegas de trabajo, amigos, familiares y en gran cantidad admiradores a presenciarle en

⁷⁰ Entrevista Luis Mario Moncada. Ver p. 80 de este volumen.

éste trabajo. En cambio, si esta como protagonista Juan Pérez, asistirán todos los anteriores que nombramos del público excepto la gran cantidad de admiradores. Cuando un intérprete comienza su carrera, el público marca un punto de comparación con otros, y llega a la conclusión de que ese insipiente novel “tiene con qué” o será uno más. Cuando es digno del reconocimiento éste siempre se establece por el comentario del público y el análisis de sus compañeros de trabajo. El reconocimiento empieza de manera individual entre sus compañeros de trabajo y después se va incluyendo al espectador, a la masa y finalmente se hace público entre el público. Pero sin desviarnos del tema, el elenco no siempre es factor de éxito o fracaso. Se dice que el 50% de éxito de la obra depende del director. Para el Foro la Gruta, este porcentaje es aún más elevado.

En el caso del director, vaya que aquí si tenemos al responsable mayoritario de que la obra sea un éxito. He dicho que el conocimiento cultural que posee él se ve reflejado directamente en el montaje, en la medida en que sus conocimientos sean bastos y profundos sobre la cultura y el conocimiento mismo del hombre, realizará un espectáculo de alta calidad. Aunque no necesariamente refleje el nivel intelectual del director, si refleja el sentido de observación de cómo percibe al público. Y como todo lo que aparece en la escena es un código para el espectador, al momento de decidir cuáles son los elementos que se utilizarán en el espacio escénico, debe de encontrar que está plenamente justificada su presencia. El director tiene el poder y la decisión de cómo establecer ésta verdad escénica conforme a sus ideas. Se puede tener un excelente texto y se puede realizar un montaje mediocre con él o bien, tener un texto en el que, según la opinión de los expertos que sea de regular calidad y el director puede hacer un magistral trabajo. El director no tiene la varita mágica, pero sí conoce a la sociedad y sobre ese conocimiento se basa a la hora de la creación escénica. Tiene más probabilidades de mostrar un espectáculo mucho más creativo, más completo. Crear algo que valga la pena de ser digno de contemplarse, aunque ello no signifique que será aprobado por la totalidad de los espectadores.

La publicidad es sorprendente. Hoy los medios de comunicación ayudan de forma importante al crear la invitación para asistir al evento. Pero desde siempre, el factor que es determinante para que asista el público a ver el

montaje, es el mismo espectador; la invitación y sugerencia que se da de boca en boca hacia el espectáculo, la recomendación verbal es importantísima, en especial cuando la obra ha sido aceptada gratamente por el espectador. Él, trata también de persuadir a los demás espectadores para que asistan a la función y que se vuelva una experiencia de vida en sus semejantes. Cuando la obra no es buena, por ende, el comentario es que no vale la pena y siempre hay mejores opciones. Ésta afirmación no puede considerarse válida por el hecho de que cada espectador tiene su propio punto de vista y al hacer esto, sólo limita a otra persona de presenciar el espectáculo.

Estableciendo todos estos parámetros, el éxito o el fracaso de una obra no está asegurada. Pero si es posible encaminarla hacia alguna de las dos alternativas. Y este conocimiento se adquiere siempre en la práctica.

Un factor fundamental es cuánto tiempo dura la representación. Leyendo los textos de Agustín de Rojas y Juan Ruíz de Alarcón⁷¹, queda delimitada la duración a dos horas. Que es el tiempo aproximado en que el espectador está dispuesto a invertir su tiempo. Minutos más, minutos menos. Aquellos espectáculos que duran más de tres horas, ya son excesivos para el público, porque así mismo lo dicen ellos. En el caso de Luis de Tavira y su *Santa Juana de los Mataderos* que tenía una duración de casi cinco horas, dejando de lado el aspecto plástico, el público salía cansado y con cierto enfado. Noté algunas molestias entre los espectadores porque se habían sentido no tomados en cuenta por el director. El comentario general, por no decir de todos fue en cuanto a la duración. Era que estaba excedido y que muchas cosas se podían haber resumido para que fuera más corta. No solo es el hecho de pensar en el público. No imagino el desgaste físico que sufrieron los intérpretes.

Pero con mi experiencia como espectadora, de 45 minutos a dos horas es un tiempo bastante razonable. Es más o menos lo que dura un partido de fútbol o una película. Y en términos generales es lo que los espectadores estamos dispuestos a aguantar. A pesar de que siempre se ha luchado por innovaciones en éste medio, algunas no han funcionado. Pero lo peor sería no experimentar, no intentar.

⁷¹ "Definir al Público" en *Revista Máscara*. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre Escenología. Número dedicado a El Público. Año 5. No. 23-25. Enero 1998. p. 29-35.

El creador de este universo, debe de tener contemplado el tiempo que planea para la duración del espectáculo. Y no solo por los espectadores, también debe de ver por su equipo de trabajo. No solo se trata de resistencia física, es más que nada el ejercicio mental porque en su universo debe de tener elementos que tengan la atención y concentración del público en él. Lo opuesto a lo anterior es la distracción y la dispersión, que es lo que menos requiere un creador para su espectador, de tal forma que se requiere tener al espectador con su actividad mental dedicada a la puesta en escena y lograr que el pensamiento del espectador deje de estar vagabundeando. Este esfuerzo que se requiere, va en aumento en cuanto se vuelve más difícil o fastidioso el espectáculo. En un sentido físico “la atención depende de ciertos fenómenos fisiológicos: circulatorios (aflujo de sangre al cerebro), respiratorios (inhibición de los músculos respiratorios), musculares (fenómenos de adaptación y acomodación, no solo de tal o cual sentido, sino de todo el cuerpo”⁷². Toda la información a la que estamos expuestos durante la puesta en escena “la seleccionamos basándonos en ciertas características físicas como el color o cierta cualidad de la voz”⁷³ y son procesadas en la memoria de corto plazo, con el propósito de reconocerlas e identificarlas. Algunos psicólogos señalan que para estar optimo en funciones, por cada hora de trabajo mental, se debe tener una pausa de 10 minutos.⁷⁴ Las funciones generales del sistema de memoria operativa abarcan la retención de información, el apoyo en el aprendizaje de nuevo conocimiento, la comprensión del ambiente en un momento dado, la formulación de metas inmediatas y la resolución de problemas. Debido a las limitaciones de capacidad, cuando una persona realice una determinada función, las demás no se podrán llevar a cabo en ese momento⁷⁵.

Así que las dos horas en promedio que dura un espectáculo, son (según aproximaciones con el dato anterior) 90% apreciadas por el espectador. Y puede ser que menos según la calidad del espectáculo. Pero hablemos de lo ideal. Así, que bajo este índice, una obra como la que monto Luis de Tavira, *Santa Juana de los Mataderos*, pues en condiciones ideales, se disfrutó en un

⁷² *Enciclopedia Quillet*. Editorial Cumbre. Tomo I. México. 1986. p.501.

⁷³ Charles G. Morris. *Introducción a la psicología*. Traducción Guillermina Cuevas Mesa. Prentice-Hall Hispanoamericana. México. 1992. p. 194

⁷⁴ *El cuerpo humano. La mente*. BBC Londres. 1999. Transmitido para canal 11 el 13 de agosto de 2005.

⁷⁵ *Enciclopedia Encarta*. Microsoft. Windows XP 2003.

70% o menos. Bajo estos aventurados porcentajes, puedo señalar que existe un mediano interés del auditorio por el espectáculo. Y eso sin hablar de cuanto se exige al elenco y la producción.

Tiene que ver directamente con lo que pretenda el director. Partiendo de que el público está dispuesto a entrar en el ambiente teatral que aceptará casi de buena gana, tiene disposición en aceptar que la convención que va a presenciar, cuenta con los elementos y el tiempo necesario para que pueda ser entendido y aceptado por el espectador. Es hasta cierto punto una arbitrariedad del director determinar la duración del espectáculo. Pero si se debe establecer un “convenio” con el público sobre la información respecto a la obra. Solo de esta manera, no se tiene a un público ofendido por no ser tomado en cuenta, sino que el espectador está mentalizado y preparado para el “convivio”.

El equipo técnico es tan importante como los demás componentes, porque una vez que quedan establecidos los requerimientos del director, y el momento en que los necesita en la escena, son ellos quienes se encargan de que esté todo según las indicaciones, en armonía y a tiempo. Que no se encimen las indicaciones y que sea un evento fluido, en donde se logre la atmósfera que se pretende para que logre el efecto deseado en el público. Si alguna falla es evidente, el público lo toma en cuenta y es como ponerle el primer tache a la representación. Pero siempre es un poco benevolente al aceptar que todos somos humanos y tenemos errores.

Dentro de las aulas que albergan a los estudiantes de la carrera relacionada al teatro, en la Facultad de Filosofía y Letras, existe un marcado desprecio por lo que ellos llaman “teatro comercial”, sin duda lo toman como una forma de prostitución al arte que se dedican. La Facultad es el lugar por excelencia en donde el teatro es experimental y vanguardista. Esto se debe a que en la Institución siempre se encuentran en un camino de búsqueda intensa en todo lo que puede existir referente al teatro.

El teatro es una forma de vida, para la vida y de la vida. No puedo estar de acuerdo en que el teatro comercial es un prostíbulo. Simplemente es el teatro que está elaborado con un presupuesto más abultado y ello se refleja en todos los aspectos: promoción, nómina, etc. En él encuentro producciones que tienen una gran inversión, no solo monetaria, también de trabajo. Por lo general

son espectáculos en los que el espectador tiene un deleite visual y referencial por la explayación de la cartera del productor.

Las obras que se presentan en el Teatro Helénico El solitario de Pessoa, Welles, El Capote y Mar Muerto, son producciones que tienen más beneficios económicos por parte de los productores: la búsqueda de patrocinios y sobre todo las conexiones que tienen los que forman parte del proyecto hacen que se tenga un poco más de posibilidades para el presupuesto. En contraste, La Gruta presenta producciones de menores presupuestos. Las escenografías (independientemente del tamaño del espacio) presentan pocos elementos. Son más concisas.

5. COMUNICACIÓN EN CRISIS

Platón define en el libro *República* al espectador como *amigo de mirar*.⁷⁶ Pero se ha dado un desencuentro del público con respecto a lo que sucede en la escena donde es evidente que el espectador ya no asiste a las salas como antes. Partiendo de que existen públicos, cada uno de ellos va a diferentes tipos de teatro (aunque no todos los públicos tienen su teatro)⁷⁷ y van con el mismo fin: imaginar la vida de otra manera. El público es parte de mí. Y mi postura estética, mi diálogo con el espectáculo es una forma de exponer mi opinión frente al público. El montaje escénico está implícito el hecho de querer decir algo y de cierta manera. Aún a sabiendas de que el público no tiene el mismo referente. En las entrevistas es posible ver cómo es que se hace referencia al teatro subvencionado y que, como consecuencia se ha sufrido del abandono del público a las salas ¿Cómo defino al teatro? ¿Cómo tener una definición para el público? Los conceptos de otras personas no me llenan. Busco el mío.

Público-actor: separados pero no disociados. “La complejidad de la relación público-actor se explica si pensamos en toda la gama de posibilidades de intervención ofrecida al público por el repertorio contemporáneo, gama que obliga a redefinir la actitud del receptor reducido antaño únicamente a la interpretación.”⁷⁸ El poder y la impotencia en escena. Los extremos de la vida sobre el escenario. El espectador durante el proceso de la creación es vago para la mayoría de estos creadores, algunos le piensan y otros no. Los teatristas que se dedican a pensar en él, lo contemplan teniendo tres partes importantes que nos da el espectador: Reacciones del público antes, durante y después del espectáculo. Cuáles son los requerimientos del público: lo que quiere, lo que necesita, cómo lo obtiene y finalmente calidad, cantidad y hasta el desgano: qué es lo que se le da al público. El ausentismo de la sala se volvió la protesta común al existir el no diálogo y después ésta ausencia se hizo común. El aplauso parece arma sin filo. Los creadores saben cómo reconocer

⁷⁶ Platón. *La República*. Colección Los Clásicos. Editorial Cumbre. México. 1986.

⁷⁷ Lucina Jiménez López. “*Obras vemos, de públicos no sabemos*” en Paso de gato. Año 1. número 5. Noviembre – diciembre 2002. p. 14

⁷⁸ *El código teatral* por André Helbo en Semiólogía de la representación. Edit. Gustavo Gil. Barcelona. 1978. P. 28

un aplauso tibio, y aunque le aborrecen, parecen no quererlo combatir. El director lidia con los problemas e intenta soluciones del montaje. Las relaciones dinámicas entre director-actor y el interés real que tengo en la obra desde dos puntos de vista: yo intérprete y yo receptor, se internan en mi mente para buscar un desarrollo satisfactorio.

La comunicación que el director tenga con todo su equipo de trabajo y de cómo maneje las relaciones interpersonales con todos se ve reflejado en escena. Y no es porque los actores no sean buenos, sólo que en el ambiente se percibe.

Los creadores que se dedicaron a olvidar la comunicación con el público nos heredaron el problema de la semilla que sembraron en el auditorio: la incredulidad, el temor a sentirnos devaluados y sin importancia. Yo también he sido parte de ese auditorio ignorado.

5.1 ENTREVISTAS CON EL PÚBLICO

Aún cuando tengo un formato, el público con su lenguaje corporal me indicaba que le gustaba más o a qué tipo de preguntas era más renuente. Aquí el cuestionario:

1. ¿Qué es lo que lo motiva a ir al teatro?
2. ¿Qué tipo de obras prefiere?
3. ¿Cuántas veces al año va al teatro?
4. ¿Qué tipos de espectáculos o eventos frecuenta?
5. ¿Qué opina del costo de entrada del teatro?
6. ¿Cree que en México existe una cultura teatral?
7. ¿Cuáles con los principales motivos por los que no asiste al teatro?
8. ¿Se ha preguntado cuánto es el costo total de una sola función para el productor?
9. ¿Le gusta el teatro?
10. ¿Con qué frecuencia viene al teatro?
11. ¿Qué es lo que le atrae del teatro?
12. ¿Qué lo motivó a venir a ver esta obra?
13. ¿Qué piensa en general del teatro mexicano?
14. ¿Qué espera ver en el escenario?

AZAREL HERNÁNDEZ ORTEGA.

Empleado. 29 años. Entrevistado en El Centro Cultural Helénico.

Ana Lilia -Viniste a ver la obra *Mar Muerto*.

Azarel Hernández -*Mar muerto*. Muy buena obra, excelente diríamos, digo, de entre varias que he visto es una comedia con tintes de humor negro que te hace pensar y al mismo tiempo reír sobre la situación de los personajes, sobre la histeria colectiva en la que están inmensos y que tú por fuera las ves de un lado muy cómico, ¿no? Eso es.

A.L. -¿Te pareció caro el costo del boleto?

A.H. -En un momento dado uno podría pensar que es caro porque podría encontrar en otro entretenimiento un costo mucho menor, por ejemplo si uno va a ver una obra de... cine, o no sé... Pues sobre todo cine... que es donde te puedes entretener, pero ya en los momentos en que vives en la obra te hace apreciar el valor del mismo.

A.L. -¿Cuántas veces al año asististe al teatro?

A.H. -Aproximadamente... cada mes, más o menos.

A.L. -¿Cuál fue la obra anterior a *Mar Muerto*?

A.H. -La obra anterior a *Mar muerto* fue *Los Hermosos Gitanos*.

A.L. -¿Y qué te pareció *Los Hermosos Gitanos*?

A.H. -Bastante humor, bastante humor negro, bastante reflexión sobre la vida; sobre la psicología un poco porque te hace reflexionar sobre tu estado emocional.

A.L. -¿Crees que en el Centro Cultural Helénico hay un alto nivel de teatro?

A.H. -Pienso que si por la calidad de los guiones, por la calidad de... por la forma de presentar de las obras.

A.L. -¿De dónde vienes?

A.H. -Del estado de México... de Netzahualcóyotl

A.L. -¿Repetirías la hazaña de venir hasta el Helénico?

A.H. -Sí, de hecho hemos venido en otras ocasiones y estamos convencidos de que se presentan... de que vamos a salir agradecidos con el Centro de brindarnos la oportunidad de ver obras muy agradables y aleccionadoras al mismo tiempo.

A.L. -Otra cosa que quieras agregar.

A.H. -A veces quisiéramos que las obras se repitieran, digo no está dentro de nuestros alcances, es nuestro deseo. Digo, se queda uno con la sensación de “¡Híjole! Ojalá estuviera más tiempo y vendría a verla dos veces”. Si, realmente aquí en la ciudad no hay muchas partes en donde ver el teatro. O sea, realmente es muy estrecho y además la información también, digo, poca gente sabe que obras hay en el teatro. O sea, es muy reducido el círculo del espectáculo.

A.L. -Cuando ves una obra y la recomiendas, ¿el público va a verla?

A.H. -Pues si me ha tocado el caso de que he platicado obras y van a verlas y confirman mi recomendación.

ELOÍSA RODRÍGUEZ.

Empleada. 27 años. Entrevistada en el Centro Cultural Helénico.

Ana Lilia -¿Qué le pareció la obra *Mar Muerto*?

Eloísa Rodríguez -Ay... súper buena, espléndida.

A.L. -¿Usted creé que en México hay una cultura teatral?

E.R. -No, no porque de hecho no se nos acostumbra desde pequeños. Se habla pero no es... como decirte... diario al teatro o por medio de la escuela, o por medio de la familia.

A.L. -Creé que si el gobierno implementara programas donde a los niños de la primaria se les pusiera un poco más el teatro ¿funcionaría ese programa?

E.R. -Pues si porque ya sería como una educación, una materia más.

A.L. -Esta que fue la última función ¿cómo sintió al público del Centro Cultural Helénico?

E.R. -Este... de hecho sorprendente...porque por decir, nosotros que no sabemos de qué se trataba la obra, el reflejo que tienes ante los personajes, pues, te hace pensar muchas cosas al principio. El simple hecho del título ¿no?, “Mar muerto”. Pues ¿qué puede ser? Pero ya al empezar el diálogo, al empezar la trama, el público y todos nosotros estábamos risa y risa. Por el título más que nada y por cómo se desenvolvía la trama.

A.L. -¿Qué significó dar el aplauso final?

E.R. –Ah, pues muy emotivo, porque se lo ganaron, por el hecho de cómo participaron cada uno.

A.L. -¿Viene de muy lejos?

E.R. -De Ecatepec.

A.L. -¿Sí le gustó la obra?

E.R. –Sí, bastante. Pues que si se pudiera repetir la obra, para volver a verla, o por lo menos que estuviera en un lugar más cerca o que se difundiera más, no digo un costo menos, pero sí que hubiera más oportunidad de verla.

A.L. -Cuando ve una obra y la recomienda, ¿el público va a verla?

E.R. -Depende de cómo se la platicues, también porque cada quien tiene diferente vista, diferente punto; pero por lo menos cuando lo hemos platicado pues sí...tratan.

KARINA JUÁREZ.

Empleada. 26 años. Entrevista en El Centro Cultural Helénico.

Ana Lilia -¿Cuál es tu ocupación?

Karina Juárez -Yo hago mercadotecnia en una distribuidora del cine.

A.L. -¿Y qué te motivo a venir ahora a ver esta función de EL CAMPO?

K.J. -Porque soy amiga de Ana Graham y de Griselda.

A.L. -¿Qué te pareció la obra?

K.J. -Ya la había visto anteriormente, pero ahora la disfrute más y siento que obviamente cuando más avanzan las representaciones, más se van soltando los actores, tal vez como decía Luz Emilia, después de que la ves más de una vez le encuentras más cosas a textos así.

A.L. -¿Crees que el boleto sea caro?

K.J. -Desgraciadamente en México no tenemos una cultura de teatro como tal y se nos hace caro un boleto así, siendo que en Nueva York o Londres los boletos cuestan tres o cuatro veces más que esto, es como la cultura y pagamos por ir al cine pero para la economía mexicana es un poco alto el precio.

A.L. -¿Qué le pedirías como espectadora al teatro?

K.J. -Mira, afortunadamente tenemos uno de los mejores teatros del mundo, en cuánto a historias, en cuánto a dirección, en cuánto a actores, es uno de los

mejores del mundo, entonces, al teatro no le pediría mucho, realmente la gente que hace teatro lo hace con el corazón y con el alma y sacan proyectos adelante, lo cual es muy difícil, pediría más que existieran más iniciativas tanto privadas como del estado para apoyar más proyectos y que esto se hiciera exactamente, se creara una cultura del teatro en México que ayudaría mucho a la población en general .

A.L. -Algo más que quieras agregar.

K.J. -Que ojalá de verdad se empiece a apoyar el teatro, te digo como algo gubernamental, que cambiaría muchísimo la ideología de los mexicanos y nos darían un país con más cultura.

Al salir de la función estaban caminando a la salida tres mujeres. Con todo y que seguía lloviendo les pregunte si les había gustado la función y dijeron que no. Yo no tenía que hacer esa pregunta porque sus caras estaban frente a mí durante la representación, y por supuesto que me había dado cuenta de que la función no era de su agrado. ¿Y por qué les aplaudieron? Y respondieron que era como un pago: “Porque los actores se habían esforzado en hacer su trabajo”. Solo espero que esta función no las haya vacunado.

Se hace una clara indicación en el programa de mano de lo pesada que puede resultar la obra porque en ella se maneja el suspenso como elemento principal. Estas tres espectadoras también querían tener la opción de salirse de la sala, y les cuestioné que si se hubieran salido y contestaron que no, porque era de mal gusto abandonar la sala una vez que la función ha comenzado.

JENNY VALENCIA

Empleada. 25 años.

Ana Lilia -¿Vas al teatro?

Jenny Valencia –No.

A.L. -¿Por qué no?

J.V. -Porque me da hueva.

A.L. -¿Qué te da hueva del teatro?

J.V. -Todo.

A.L. -¿En qué te diviertes?

J.V. -En el antro.

A.L. -¿Has ido alguna vez en tu vida al teatro?

J.V. -Sí.

A.L. -¿Y qué no te dejó una buena experiencia?

J.V. -No, era muy chava, era muy chavita.

A.L. -¿Y qué fuiste a ver?

J.V. -No sé, una obra de niños.

A.L. -¿Si yo te regalo dos boletos para ir al teatro, vas?

J.V. -Podría ser. Tendré que considerarlo. No es que no me guste, pero igual y sí me gustaría ir. Tampoco es así de “Ay, qué asco”, no. O sea, está chido pero, no sé, yo creo que como a mi güey no le gusta el teatro, es como “x”, pero tampoco es de que me de asco, es como... pues sí, sí iría, no tengo pedo.

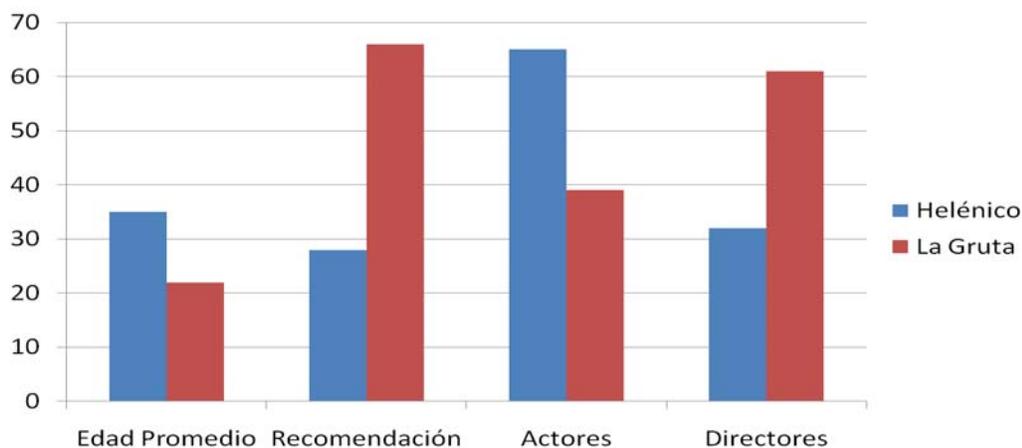
La percepción es tan infinita. Simplemente los factores que determinan nuestra percepción han sido desiguales para todos.

6. LA VOZ DEL PÚBLICO

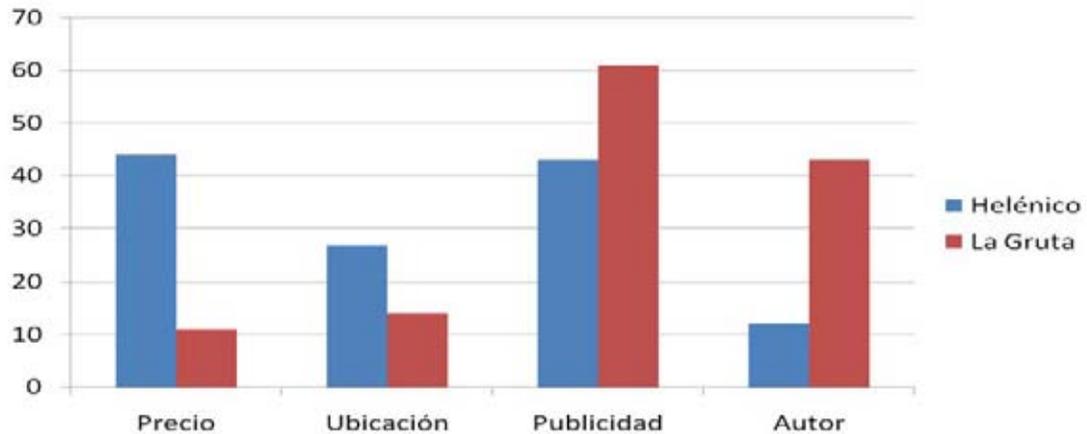
Lo que quiere es divertirse. Y no es un hábito exclusivo de los mexicanos. Todos los entrevistados sin excepción decían que el boleto del teatro, en comparación con el de otros espectáculos era muy caro. Pero esto parece una maravillosa falacia: los partidos de fútbol profesionales no son gratuitos. La entrada al concierto de Luis Miguel más barata cuesta alrededor de 120 pesos (2005, en el Auditorio Nacional); los espectáculos musicales “gratuitos” están pagados con los impuestos que nos cobra el gobierno, por tanto están subvencionados (patrocinados por nosotros) por organismos gubernamentales, entonces pues como que no son tan gratuitos. El teatro es teatro. Lo hay para todos los gustos, y no porque una función se dé gratuitamente en alguna Casa de Cultura, significa que sea de mala calidad.

Jaime Chabaud afirma: “La obra artística en general, y el teatro en particular, apela a la construcción de un público. Pienso que quien afirma que éste le tiene sin cuidado, que no le importa para nada, amén de ejercitar la hbris, miente, enmascara sabe dios que temores, o bien es un onanista. Porque antes que nada no es sino el público quien cierra el círculo semántico del hecho teatral en su cabeza y con su respuesta”.⁷⁹

El resultado de las encuestas está representado en las graficas. Se realizaron 150 copias de la encuesta. Se entregaron todos, y no se contestaron 28. Los resultados son los siguientes:



⁷⁹ Jaime Chabaud. “Reto de la Dramaturgia” en Paso de gato. Año 1. número 5. Noviembre – diciembre 2002. p. 23



6.1 QUÉ QUIERE EL PÚBLICO

Cada vez que se inicia un juego nuevo surge un poco la incertidumbre sobre como acomodar las piezas escénicas. El teatro es un “juego” que se ha de tomar en serio para que sea divertido. El teatro es una profesión muy celosa, absorbente. En un amante que exige todo: no hay fiestas de cumpleaños, no hay fines de semana familiares, no hay nada de eso. Si sólo se hace por hacer, el resultado es un escenario sin esencia. Todos los creadores teatrales coinciden en que debe hacerse con ganas y convicción.

Todos ellos hacen un esfuerzo extra que no conoce el público: todos son investigadores. Porque todo el tiempo están buscando información para enriquecer su trabajo.

El teatro es un conglomerado de imágenes que capturan la atención, curiosidad y hasta el asombro y admiración del público. El espectador es voyeurista como todos, y los creadores son exhibicionistas. Aquí se tiene la dualidad. Dentro de esto, el creador es siempre un primer observador – investigador. Y después pone a prueba algún elemento que él considere que es el adecuado para el montaje. Una vez aprobado, pasa a formar parte del objeto a observar, y tiene que lucir todo su potencial para convencer al público de su propuesta. Si no lo convence en primera instancia, el público acepta lo que esta presenciando y sólo siendo cauto, se le va llevando al espectador poco a poco a formar parte de la ficción que ha planeado.

El público es como los niños, al saber a dónde van y lo que van a hacer, sobre todo si les gusta, colaboran y empiezan a “jugar”, empiezan a participar. Se involucran en lo que les es mostrado.

Cuando yo voy al teatro, espero que la función se desarrolle en el escenario, y honestamente no me gusta que el actor rompa la cuarta pared y se dirija a mí esperando una respuesta haciéndome participante directo del espectáculo. No me gusta porque me pone de nervios que se me acerque un actor. Me tensa y la verdad es que yo fui a presenciar la función para divertirme y observar el espectáculo. Como espectadora voy con la firme convicción de presenciar el espectáculo objetivamente, voy a involucrarme con la obra desde afuera y también busco a un personaje con el que me identifique. La búsqueda de éste personaje con el que me identifiqué, genera en mí la emoción de estar viendo lo que “me sucede”, porque en éste personaje deposito mis emociones y gozo y sufro con él. Si no encuentro relación con ningún personaje, no me angustio y honestamente descubro mi alma de voyerista, porque si accedo a ver un espectáculo es por el placer que me causa el enterarme de otras situaciones. Como espectadora trato de disfrutar las historias que veo, algunas están elaboradas con muchos errores, si percibo esto desde el inicio, involuntariamente me pongo alerta para detectar los errores o fallos mientras transcurre la obra. Y según los filósofos, sí se puede educar al público: “Esta situación conflictiva del público como sujeto conocedor y, por lo tanto, no común (no masa) proviene desde la estética de lo sublime y lo bello de Emmanuel Kant, donde el autor explicaba claramente que el público de lo sublime y lo bello debía ser educado para apreciar el arte.”⁸⁰

Por este motivo se le reconoce al público europeo como un gran conocedor, en especial al inglés y al alemán. Desde edad temprana los han introducido al teatro. Esta es la gran falla en el público mexicano. Son muy contados los espectadores que saben apreciar lo bueno de lo malo. Desde la actuación, hasta el texto, sin olvidar la vestidura de la obra.

En México se inicia a los niños en la educación básica a presenciar espectáculos de muy baja calidad. En lo que respecta a este renglón, los niños de la escuela primaria tienen eventos en su mayoría con payasos, botargas

⁸⁰ *El público molecular*, por Anabella Rodríguez en www.dramateatro.art.ve

muy mal elaboradas o representaciones que tiene que ver con el pasado precolombino de México. En la secundaria, se obliga a los alumnos a asistir a una obra de teatro para una clase específica y eso les aumentará y quitará puntos en su calificación. Normalmente se ven textos del Siglo de Oro Español o de Shakespeare. Si la escuela en cuestión tiene un grupo de teatro, la obra musical *Vaselina* es a la que más recurren para montarla. En el nivel medio superior, tienen contacto con los clásicos griegos y la comedia francesa. Los dramaturgos mexicanos son poco recurridos, y el que parece ser el más famoso es Emilio Carballido.

En las instituciones culturales piden a menudo, como requisito para prestar o rentar un teatro o sala que pueda funcionar como tal, que se presente una obra que aborde temas sociales, tal como la drogadicción, el aborto, la conciencia ecológica, etc. Pueden mostrar abiertamente su interés para llevar a estos lugares las obras consideradas joyas del teatro, desde los griegos hasta el Siglo de Oro Español, ó bien, que la obra sea escrita por algún mexicano reconocido (como Emilio Carballido). Pocas veces van a mostrar interés por exhibir obras contemporáneas, porque según un funcionario de la delegación Azcapotzalco: “Para eso está la universidad ¿o no? Ahí es donde se tiene que experimentar”.

El público no asiste a las obras que están cerca de su casa porque no están enterados de qué se presenta. Aunque se haga una campaña de publicidad con carteles o volantes, las personas normalmente los ven sin atención y terminan en la calle tapando las coladeras. La señora Rosa Calderón, ama de casa, 42 años, dijo que no iba a ver la obra de teatro que se presentaba en la Casa de Cultura de su comunidad porque se cruzaba con la hora de la novela. Y eso que la obra exhibida era de entrada gratuita.

Edgar Tavera, que es Lic. En Economía, 31 años, habla básicamente de lo suyo: El dinero. Nada que ver con el asunto de la cultura. Puros números y pesos. Me hizo las cuentas bien claras y para salir una noche al teatro con su novia se le van por lo menos 500 pesos: “Si a mí me duelen, imagínate con el salario de un obrero. Simplemente no van, aquí no es cuestión de querer. Es de poder, no pueden darse semejante lujo”.

En su mayoría, el espectador sostiene una rutina que no pretende romper, como ir a ver el fútbol, “Porque el equipo favorito juega una vez a la

semana y contra equipos distintos y el teatro tienes la oportunidad de verlo en otra ocasión, aunque los actores que están en la obra no me gustan mucho y a otros ni los conozco. La verdad es que está bien caro la entrada al teatro”. Fue la contestación de Don Jesús Solís, aficionado del equipo Atlante, de 67 años, de oficio herrero.

“A mí me encantaba ir al teatro, pero creo que con la llegada de las nuevas generaciones, se ha hecho de pronto un teatro muy extraño. Ahora las mujeres que salen a la escena, están con muy poca ropa, y casi cualquier cosa es motivo de enseñar el cuerpo tanto de hombre como de mujeres. Si soy pudorosa, pero no encuentro la calidad ahora como las que en aquel entonces veíamos de Gorostiza o Villaurrutia. Supongo que ésta búsqueda de la identidad de los jóvenes de ésta generación ha hecho que los valores morales estén menos respetados. Porque una cosa es el respeto a la persona y sus ideas y otra tratar de que se impongan estos extraños cánones de la moral y la decencia como algo normal. La moral relajada no es lo mío.” Dice la maestra Tere, jubilada de 72 años.

Uno de los entrevistados, Gustavo Bermúdez, Ingeniero en sistemas, 27 años, me dijo que a él le daba lo mismo ir o no al teatro. Pero cuando se veía obligado a ir, era por su novia que se la pasaba chingue y chingue. Cuando asistía a la función, le llamaba mucho la atención la escenografía, la iluminación y el vestuario: “Es súper chingón ver como las costureras elaboraron esos vestidos tan poca madre, pero lo que más me impresiona, es cómo le hacen los actores para hacer esa voz, me cae que por más que lo intento, bueno, a mi no me sale. Se escucha súper chingón. La neta cuando voy al teatro con mi vieja, nunca sé de qué se trata la obra...bueno, pero si veo ahí a una chavita bien buena, no le quito el ojo de encima, la verdad es que ya no pelo a los otros y pues menos le entiendo. Ya sabes que de pronto se dan las modas. En mi trabajo una época todos se lanzaron al teatro...no me acuerdo de la obra, pero solo bastó para que uno fuera y así ya fueron los demás. Yo no voy porque es como ser de la manada, como borregos, a donde va uno van todos, por eso digo que son como modas”.

Gustavo Gascón, Empleado de un banco, de 29 años, dice” El teatro es muy caro, y si me gusta, pero prefiero atender a las necesidades de mi familia”.

Casi todos los que realizamos ésta actividad hemos estado de los dos lados: sala llena y sala desierta. Y aunque la entrada no se cobre, pues honestamente prefiero tener la sala rellena de gente, que disfrute y se divierta con nuestro trabajo; tampoco tiene caso hacer obras de mediana calidad y que sean siquiera puestas en tela de juicio sobre los errores y las fallas que se presentaron. Evidentemente la responsabilidad que implica la elaboración de un espectáculo profesional, de calidad ya es también cuestión de enfoques, aunque hay calidades que a simple vista denotan descuido y mediocridad. Lupita Sandoval, egresada de ésta Facultad, afirma que “El 80% de la gente que hace teatro infantil lo hace muy mal... La gente que no hace buen teatro ahuyenta a la gente porque dicen: *Ir al teatro es de flojera, es horrible, por eso no me gusta*. Porque la única vez que fueron era horrible. Sí te puede afectar como individuo, para bien o para mal, dependiendo del profesionalismo y la calidad con la que se presente un espectáculo”⁸¹. Hacer del público un ojo crítico y analítico es un reto que todos los que nos dedicamos al teatro (y en general a las artes) deberíamos de tener siempre en mente. Finalmente, si los niños son los hombres del mañana, ¿Por qué los olvidamos? Los despreciamos como futuros espectadores. También nosotros tenemos la culpa de menospreciar el futuro preocupándonos por el presente. No podemos desdeñar a ningún espectador.

La mentalidad que tienen los habitantes que están lejos de las zonas urbanas, es el reflejo más vivo de la educación que se ha gestado durante la segunda mitad del siglo XX. Hoy existe una gran apertura para recibir los cambios en cuanto a la educación y la comunicación; pero no sucede así en todo el país. No nos hemos preocupado por ver más allá de la sierra. Sabemos que está ahí la situación, pero tampoco hacemos algo por ayudar.

Un hecho que no se puede negar es que a la gente le gusta la diversión en cualquiera de sus manifestaciones. El circo romano no ha muerto. Permanece en el gusto del público, aún a pesar de su transformación. La gran vitalidad y la pasión que aquí se despierta, desde los estrados, los tendidos o bien, el “gallinero”, mueven fuerzas que solo el espectador, presente en el evento, sabe cómo se vive.

⁸¹ Entrevista a Lupita Sandoval. Archivo personal. Septiembre 2007.

6.2 QUÉ PROPUESTAS TIENE EL ESPECTADOR.

En el comentario del Ingeniero Gustavo Bermúdez se encuentra una de las posibles soluciones. Todos los creadores se desviven por cómo hacer la promoción de su espectáculo. “Se puede hacer que en una empresa, se den 10 boletos (por decir un número) ya sea como cortesías o bien a mitad del precio. Si la obra es buena, en el ambiente de trabajo la van a recomendar y como éste mundo es manejado por el consumo y las apariencias, es un gancho perfecto”. La promoción de boca en boca es la mejor que se puede hacer.

Las radiodifusoras son el mejor medio de publicidad. Si se invita a un conductor a ver la obra, y es de su agrado, y después se llega a un acuerdo en el que se otorguen algunas entradas a los espectadores, generalmente se va a tener una respuesta favorable.

Una de las promociones más extrañas, es anunciando la obra en el medallón de un auto. En este anuncio móvil, está el nombre de la obra, el lugar y el costo. Al llegarle al público primeramente por la curiosidad de saber qué es lo que dice el mensaje y después por saber de qué trata la obra. Esta sugerencia fue una ocurrencia de una persona que nada tiene que ver con el medio y prefirió el anonimato.

Dentro del ámbito teatral, se hace una promoción del trabajo entre los colegas, y es agradable la invitación, primero como apoyo a nuestro conocido y también para seguir el crecimiento de nuestros colegas. Y cuando nosotros como creadores invitamos a alguien de la familia a ver la obra, siempre le insistimos que vaya con más personas.

La promoción y propaganda que se hace en papel, en su mayoría son volantes y cartelones que son colocados en los lugares específicos destinados a poner estos anuncios, en cuanto a los volantes, se colocan en pequeños montones, de preferencia en los mostradores de las bibliotecas o librerías, en algunas cafeterías y centros comerciales.

No se puede establecer un aproximado porcentaje sobre qué tipo de difusión es la más efectiva dejando aparte la recomendación verbal. Aunque habiendo todo un equipo de difusión y de profesionales dedicados a esto, como es en el caso del departamento de Teatro de la UNAM, su actual titular, Mónica Raya, parece dejar que ellos realicen su trabajo. Su interés fundamental es que

asista la gente de la Universidad a ver estos eventos, ¿y el público en general en qué lugar lo deja? Claro, ahí no se tienen que preocupar porque Luis Mario Moncada dice: “Si tú haces una publicidad adecuada y sin que sea exhaustiva dirigida a la comunidad estudiantil y académica, con eso tienes para llenar los teatros todo el año. Y eso no es un acierto de Mónica Raya en éste momento, esa es una cosa que lleva por lo menos una década. A mí me tocó dirigir Teatro y Danza de la UNAM durante un año y tenía los mismos niveles de audiencia que ahorita, más o menos, entonces ese es un lugar que de por sí está muy caliente.”⁸² Entonces me queda una duda ¿Mónica Raya cumple con la función del Coordinador de Teatro de la UNAM?

Por obvio que parezca, la calidad del teatro sí tiene que ver con el público al que se pretenda llegar. Aunque aquí no está nada definido. Se puede tener un excelente montaje en todos sus puntos y aspectos, y la gente simplemente no se interesa.

No es tan fácil saber cuál es el gusto del público en ese momento. Lo que objetivamente puedo decir es que pretende ir a divertirse aún a costa del elevado precio. (Cualquiera que éste sea, porque no sólo incluye el económico, también el social, el cultural, el de su seguridad, etc.).

En cartelera siempre existe una opción para cada gusto. Así que según el estado de ánimo del público, aunque quizá esto se contrapone a las palabras de Lucina Jiménez López⁸³. Ya que hablo de la cartelera, ésta es también otra forma de promocionar. Aunque pocos espectadores del Centro Cultural Helénico asisten a una función por éste anuncio. Van más por lo que ven anunciado en la marquesina y por la recomendación que les ha hecho un conocido.

Mientras estoy en la investigación, me percaté de la evolución que se da en la salas de esta ciudad. Cuando yo ingresé a la carrera de Literatura Dramática y Teatro, el público que asistía a las funciones era muy escaso, aún en el caso de que se tratara de obras que auspiciaba el Estado. Aquí cabe hacer la aclaración de que no he venido clasificando al teatro, porque el teatro es simplemente teatro. Existe una clara división entre el teatro clásico y el contemporáneo, es decir, la clasificación por períodos. Los tiempos en los que

⁸² Entrevista con Luis Mario Moncada, ver p. 89. de este volumen.

⁸³ *Aunque no todos los públicos tienen su teatro*. En Paso de gato. Op. Cit. p. 14

se ha desarrollado el teatro a la par de la historia mundial reflejan la problemática de la época. Regresando a la clasificación del teatro, (porque el dicho popular es “Hasta en los perros hay razas”) el teatro comercial, universitario, independiente... y todos los demás que se quieran agregar, simplemente son teatro, no cabe duda, y de lo que también estamos seguros es que siempre existirá ambos lados de la moneda. El lado bueno y el lado malo. La calidad del teatro tanto montado como escrito es muy buena, pero también como la luna... todos tenemos nuestro lado oscuro. La dichosa vacuna para el teatro es un montaje que está fallando en algo; o es uno, o varios factores. He visto montada *La tragedia de Romeo y Julieta* de forma magistral y no necesariamente en la versión clásica, y también he tenido que padecer algún horror con la misma obra. Y los factores tienen que ver, pero necesitamos criar a un público conocedor. Pocos saben distinguir las carencias o fallas específicas en un montaje. Por ejemplo: cómo distinguir una buena actuación de una mala y cómo repercute en el actor la buena o mala dirección. Podemos ver hechas añicos obras extraordinarias y celebrar un trabajo extraordinario con una obra de mediana calidad. Todo está en el tratamiento y cómo es que se tiene contemplado al espectador como receptor del mensaje.

Siempre se busca a los culpables de quién fue el que sacó a la gente del teatro; sin percatarnos que muchas de nuestras actitudes evocadas a satisfacer la vanidad y el egocentrismo tuvieron éste resultado. Por un momento se nos olvidó para quién era lo que estábamos realizando, y a colación viene el asunto de las devaluaciones y las crisis económicas. También puedo agregar que el bombardeo de la nueva tecnología y su uso han facilitado que el espectador quiera permanecer en su casa consumiendo productos que le ofrecen ese beneficio.

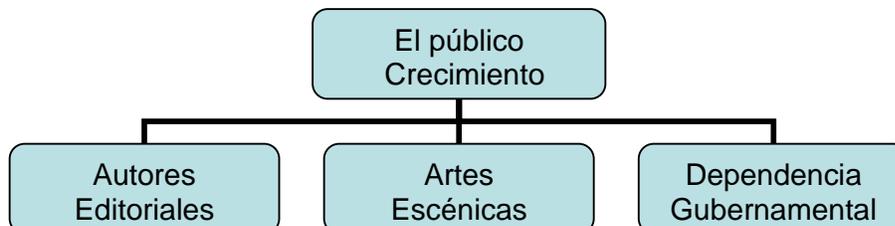
Se busca por todos lados la cura para ésta enfermedad permanente del teatro... su eterna agonía.

7. MI PROPUESTA DE RESCATE

Propongo regresar a las escuelas de educación básica buscando nuevamente al público. Educar en el sentido más estricto de la palabra tiene connotaciones de elevados propósitos que hoy en día se han perdido porque casi aseguro, que la vocación del magisterio ya no es llevada a la práctica con la pasión que exige. Entonces existe una desatención hacia el alumnado por acrecentar los valores que enriquezcan su vida en el sentido cultural.

Como espectadora, tengo una propuesta que está basada en dos de los puntos que establece CONACULTA: FOMENTO A LA LECTURA (Creación de públicos) e INDUSTRIAS CULTURALES (Estímulos y fomento de editoriales y librerías). Solo he tomado como tema estas dos opciones con la previa observación del fenómeno de ausencia del público a los teatros.

Propuestas que van entrelazadas por el bien de cada una de las partes: para incrementar el nivel cultural es necesario invertir en material gráfico para que pueda ser la herramienta básica de conocimiento.



Es objetivo primordial de éste proyecto es que se encuentren las rutas para que hagan posible un México de lectores y espectadores, y cómo se verá beneficiado el crecimiento cultural de la población infantil, la formación de empleos, así como la venta, producción y distribución en la rama editorial.

7.1 CREACIÓN DE PÚBLICOS PARA TEATRO.

1.- Establecer un padrón de grupos teatrales con sus respectivas localizaciones dentro del Distrito Federal y hacer una invitación a todos los

grupos teatrales que se interesen en participar. De esta forma, los grupos serán ubicados a trabajar en sus respectivas delegaciones.

2.- Buscar contacto con las diversas casas editoriales para saber cuáles son las obras de literatura infantil que tienen en existencia o cuáles son sus planes futuros.

Como nadie da nada a cambio, pues establecer una negociación con las editoriales, que exhiban su artículo en las muestras escolares. Ahora lo explico: Los grupos teatrales tendrán la oportunidad de montar por lo menos 5 espectáculos para un público infantil.

Con la ayuda de la Secretaria de Educación Pública, establecer una hora semanal de lectura de autores diversos y una hora mensual para la presentación de un espectáculo teatral en las instalaciones del plantel. Es decir, que mensualmente se dedicarían a la actividad cultural 5 horas. De esta forma, llevando el evento cultural a las instalaciones educativas, se tienen un considerable ahorro en los rubros de tiempo y de dinero. Esto lleva a:

- Establecer el padrón de los grupos teatrales y a la investigación sobre los títulos que manejan las editoriales para el mercado infantil.
- Hacer una selección con los grupos sobre las obras que pueden trabajar según los títulos editoriales. (Si quedara ésta propuesta, ya se estudiarían resoluciones respecto a este punto)
- Realización de montajes de por lo menos 10 obras teatrales por cada grupo. Y recibir y proponer material de cuentos o leyendas que cuenten los participantes teatrales. En categoría de cuenta cuentos. (Por lo menos 20 cuentos)

Si en el grupo teatral se encuentran uno o varios autores de obras infantiles (cuentos, leyendas, fábulas, teatro u otro tipo de literatura), podrán presentar el material inicialmente por escrito a la mesa directiva del plantel para evaluar en lectura individual el material propuesto y posteriormente tener una junta donde los autores puedan aclarar las dudas que tengan sobre el objetivo del material y el beneficio de éste hacia la comunidad infantil con los integrantes directivos del plantel. Si esta obra resultase favorable para la presentación y sobre todo para lograr el crecimiento cultural del alumnado, la directiva se verá obligada de informar a la SEP y a la oficina de Derechos de Autor de la misma dependencia para que sea tomada en cuenta como

elemento contemporáneo literario-teatral, de esta forma no se agotan las posibilidades de teatro y se da espacio a los nuevos dramaturgos. Tratando por supuesto que él o los autores gocen de los beneficios de su labor y puedan general regalías y la publicación de la obra.

De esta forma, el grupo teatral tendrá a su cargo una sola institución educativa de la que gozará de los beneficios culturales en todo el año escolar. Estableciéndose así:

- ✓ 10 funciones teatrales de una hora.
- ✓ 25 horas de cuenta cuentos

Haciendo un total por lo menos de 35 horas dedicadas a la literatura y el teatro. Que podrían quedar programadas sin afectar el calendario escolar que consta de 200 días. Estas horas invertidas son un total de 1 día y 11 horas. Prácticamente día y medio.

El modo de sustentación de éstos grupos podría ser cobrando una cuota de 5 pesos por alumno. Otro beneficio es que los alumnos no salen del plantel y el costo del boleto se reduce de forma considerable.

7.2 EL TRATO CON LAS CASAS EDITORIALES

El material que provean las casas editoriales para llevar a cabo estos eventos, tendrá como beneficio, un estante para exhibición y venta de su material literario, con un descuento de estudiante y proporcionando una credencial de lector frecuente que le permitirá que, a la exhibición de la misma, se obtendrán descuentos en la compra de cualquier otro material no relacionado a la literatura.

Para lograr este objetivo se tienen que hacer pláticas con las casas editoriales para ver si es posible esta forma de incentivo a la lectura y la credencial que no es tarjeta de crédito, sino de descuentos y promociones.

El trato con la SEP, parte de establecer una nueva reforma educativa como lo exige la nación. A través de ésta propuesta se establece una fórmula para llevar una educación de élite en todos los niveles educativos partiendo de la educación básica.

Establezco que las casas editoriales son privadas, pero si el gobierno está interesado en que sus editoriales lleven a cabo este proyecto, sería por

supuesto arma de dos filos, por un lado está la ventaja que representa el costo de producción y sobre todo que las ganancias que se obtengan de la venta de éstos materiales se quedarán en el país. Además de que casi es seguro que si se hace ésta invitación a las casas editoriales, las extranjeras verán con buenos ojos un proyecto de igual magnitud, porque se ésta involucrando inicialmente a la población del Distrito Federal, así que esto representa una excelente inversión en el país. Por otro lado, si una casa editorial nacional se encarga del proyecto, ya sea privada o gubernamental, el dinero se queda en casa, y si fuera gubernamental la editora, pues nos veríamos afectados por la gran cantidad de la burocracia que existe en éste país, en donde si el jefe no lo autoriza, no se hace. Ahí si tendríamos un problema en cuanto a la puntualidad del material. Sobra decir lo cansado y largos que son los procesos tanto de autorización, producción y no se diga de algún pago que el gobierno tenga que hacer.

No es que este dejando del lado al público adulto. Lo que busco con dicha propuesta, es la formación de un nuevo público teatral partiendo del gusto por las artes escénicas y la literatura.

Las obras deberán recorrer toda la historia universal de la literatura. Porque el don de la literatura es hacernos ver a través de las palabras como es que existen otras formas de vivir, de pensar, de contar y hasta de jugar, y que todas parten del mismo lugar: la imaginación.

CONCLUSIONES

Una cosa es la crítica al trabajo, el análisis sobre cada aspecto que está contenido en el espectáculo, y otra el placer o sacrificio del espectador al complementar este círculo de la comunicación. No necesariamente el montaje que cumpla todos los requisitos técnicos ha de ser un buen montaje. Se necesita magia para que un montaje envuelva con su atmósfera al público. Es el polvo que envuelve a la hadas para que puedan despegar los pies del suelo y emprendan viajes hacia lugares poco explorados.

Cada espectador tiene una forma y concepción de sus ideas. Ciertos elementos como son los de la ironía, el cinismo, el sarcasmo, la inocencia y hasta la burla, son muy bien aceptados por el público. También el punto de vista de los intérpretes tiene enorme importancia en un espectáculo.

Quien acude al Centro Cultural Helénico es gente que ha tenido siempre como primera o segunda alternativa de diversión al teatro. Y otra parte del público está conformada por el selecto grupo del medio teatral. Algunos otros espectadores son conocidos o amigos de los intérpretes y en una mínima proporción el espectador que asiste movido por la curiosidad que le ha generado los comentarios sobre la obra. A menos que su publicidad aparezca por la televisión como era el caso de *Las obras completas de William Shakespeare*.

En éste lugar parece que la costumbre debe ser al revés. Pasar primero a la cafetería, tener un rato de conversación, o bien, acompañar nuestra lectura pendiente con un café u otra bebida y después, conforme se acerca la hora, pasar al vestíbulo del Teatro o del Foro.

Al salir de la función está la evaluación final sobre el espectáculo. En ocasiones, y de hecho la mayor parte del tiempo, si se observa con atención a las reacciones del público o se le escucha con atención, se puede dar cuenta quien está analizando ésta parte del espectáculo, cuál es el sentir del público. Porque sus posturas físicas dicen cómo es que está siendo recibido el mensaje mientras sucede la función.

El círculo de la comunicación puede tener un proceso muy complicado y hasta laborioso, pero si se logra captar la atención, curiosidad y pensamiento del interlocutor, es entonces que los factores externos, como el tiempo, la lluvia

o la distancia a casa son pasados a segundo término para que el espectador se quede en el teatro con toda su atención y disposición. En ese momento el espectador es nuestro y depende de que el trabajo escénico siga una línea y no permita que caiga la atención en cualquier otra cosa u objeto que no éste relacionado con el evento teatral que presencia.

Un factor importantísimo en cuanto a la “Ausencia de público en las salas teatrales” es el exceso de propuestas. Se ha tomado el boom de la pantalla chica como pretexto para que personas con poca experiencia vayan a la búsqueda de la fama que da el campo de la actuación. La apantallante vida del glamour ha ocasionado que se comiencen a integrar un sinnúmero de agrupaciones no profesionales en las que se pretende elaborar espectáculos teatrales sin tener en cuenta una mínima referencia sobre composiciones, estructuras o partituras, o bien, no persiguiendo un interés real de llegar al público con un trabajo de alta calidad en concepciones y acciones. Aunque no desmerito a los grupos teatrales que sin estas teorías hacen un trabajo de excelente calidad.

Para el Centro Cultural Helénico el mes de junio represento el más bajo nivel de audiencia. Un factor que yo no tome en cuenta es que éste mes está dentro del calendario como parte de la temporada de lluvias. Este factor climático si afecto en la asistencia a las funciones.

Es indiscutible que el teatro no quiere morir, porque es el mismo hombre quien lo saca a flote. No es nada extraño que el hombre destruye todo cuanto le rodea a cambio de su comodidad. El teatro como arte siempre tendrá un medio y encontrará forma para vivir. El teatro es algo que nunca morirá... Siempre vivirá en agonía.

El ser humano, por naturaleza, por curiosidad, secretamente o no, ha tenido el sueño de vivir otras vidas, otras situaciones; y esta experiencia de ser otro la podemos encontrar en la actuación. Porque en el cotidiano todos actuamos un poco.

Nunca he visto el teatro como una forma de escape del alma o del tormento cotidiano. No me voy a poner a debatir sobre el asunto, porque no tengo las bases teóricas para hacerlo. En estos casos la psicología siempre buscará una forma y solución para escapes que no afecten y se canalice

cualquier aspecto impositivo de la vida. El teatro es un arte evolutivo. Es un arte no estático con intervenciones de la estética.

Finalmente es el público quien califica el universo que se ha mostrado. Pero su aceptación es marcada por el canal de comunicación que habilita el actor. Si éste no es capaz de llenar éste canal a través de sus sensaciones y percepciones, el oyente simplemente mirará sin ver y oirá sin prestar mucha atención.

El instante máspreciado en este círculo, es cuando existe la identificación, la protesta; es decir, la necesidad de ser él, ahora el escuchado. Y es un hecho comprobable. A todos nos encanta hablar, pero muy pocos tienen la capacidad de saber escuchar al interlocutor. El escenario es el espejo de la vida cotidiana, los monstruos que en él existen son los que por siglos hemos empeñado en esconder. Pretendemos vanamente aniquilarlos con nuestra moral, pero cada noche pesan sobre nosotros.

El público no va al teatro porque le da flojera. No va porque no quiere ir, y eso nos pasa a todos. Hasta a los que nos dedicamos a hacer teatro.

El mes de junio de 2005 en el Teatro Helénico (Con cupo para 350 personas) fue de las más bajas en cuanto a audiencia. El capote promedió 32 personas por función. El solitario de Pessoa cumplió con las expectativas con 38 espectadores por función en promedio (con espacio diseñado para 50 espectadores), Mar Muerto promedió 31 espectadores por función, la excepción fue en la última función en que registro lleno. Welles promedio 58 espectadores por función. Contrastando con el excelente mes de La Gruta que en las funciones de Noche Árabe, Los hermosos Gitanos y Homo Polítics registraron llenos este periodo. Un pañuelo el mundo es y Primer Amor vendió durante el mes el 70% de las entradas totales, y El campo fue la más baja con el 65% de boletos vendidos estimados para este mes.

Un año que podríamos resumir como el más brillante para el Foro la Gruta, en cuanto a popularidad y éxito de propuestas y uno de los más difíciles para el Helénico, por su disminuida capacidad de convocatoria. Ni siquiera la amplia cobertura de medios logro recuperar los niveles de público de años anteriores.

APÉNDICES.

APÉNDICE 1

En el canal 22, el día 6 de septiembre de 2003, a las 23:00 hrs. Se proyectó una de las repeticiones en homenaje a Ricardo Garibay. Este día tocó las reflexiones hacia la crítica. Esa fue una exposición detenida de cada una de las partes de la obra.

“Se crítica según el modelo. Si se me permite la crítica, establezco el parámetro de la censura. La crítica no debe basarse en los aspectos negativos: parte de principios sugeridos o mandatos y se entiende desde el poder (La censura). La crítica es el escrutinio de la razón. Poniendo en consideración las cosas simples. Es de buen gusto el hábito de criticar con delicadeza. El examen racionado de una obra se llama crítica. La censura es la reprobación de lo que ofende a la verdad o ley. Se crítica lo que resiste a la razón, se juzga el modelo que uno tome. La crítica representa un temor, es un anhelo de un diálogo. El silencio social no acrecienta la cultura. La crítica encomia (alabar con encarecimiento) y aplaude. En ella se está en desacuerdo, se quita, es investir, echar de lado. Ve lo bueno de lo que se está criticando. Sí no tiene repercusión es como sí no sucediera. Es una respuesta a un decir o hacer de algo que está ante nosotros. La crítica es la interlocución. Relación entre lo que hace uno y lo que padece o goza el otro. Alguien recibe el daño o el beneficio (*de la creación, de la obra creada*). Elemento externo o ajeno al objeto de la creación. Es una razón de las obras de los seres humanos. Cumple un código: cumple o no con las reglas que se establecen. Posee un código de valores que se establece antes de la creación. Puede considerarse como un código cínico. La crítica se da y establece de modo natural”.⁸⁴

La contemplación de un espectáculo no conlleva en sí ningún compromiso, ni de aceptación, de la idea o la forma, ni de intercambio de opiniones, ni siquiera en la observación, se puede mirar sin observar. Lo único que se establece en forma concreta es mi presencia física en un espacio y tiempo establecidos, teniendo o no disponibilidad de respetar esta situación.

⁸⁴ *Homenaje a Ricardo Garibay*. Canal 22. 6 de sep. 2003. 23:00 hrs. Repetición.

Puedo asegurar qué, en éste caso, la aceptación de esta regla invisible en la asistencia a una función de teatro tiene claramente establecidos sus lineamientos para que el evento se pueda analizar, disfrutar, observar, comentar. Que resulte un acontecimiento que tenga inicio, medio y fin, con la alternativa de mostrar una forma de pensar que secretamente espera ser aceptada y normalmente es severamente juzgada. Para poder disfrutar del evento, someternos a disponer de un tiempo y horario establecido, guardar las reglas del manual de urbanidad y buenas maneras, y tratar de despejar la mente, dejarla que esté como una captadora de imágenes, mensajes e ideas, y después de recibido el mensaje, evaluar según nuestra percepción cada uno de los detalles de la obra.

Aprecio la virtud de la crítica como la herramienta más fuerte e importante del crecimiento y perfección de una obra. Cuando le pido a alguien su crítica, solo escucho los desaciertos vistos por los microscopios de los hablantes. Y pocas veces encuentro alternativas de sugerencias de cómo mejorar lo ya realizado. No se trata de modificaciones absolutas (pero si valientes). La crítica no forzosamente va a hacer que yo cambie todo mi trabajo.

Comúnmente se utiliza a la crítica como un medio de venganza que funciona siempre a favor de destruir al enemigo, que como conciliadora con las fallas y aciertos de la puesta en escena.

Dentro de todo esto, lo único que espero es objetividad y le encuentro embarrada de envidia, rencor y odio. Como si fuera tan fácil la creación del universo. Dios, siendo él, se tomo su tiempo... El que era suficiente.

APÉNDICE 2

EL TEATRO HELÉNICO.⁸⁵

Es un teatro a la italiana y un aforo para 350 personas, el espacio entre butacas es reducido. Si alguien quiere pasar, es necesario que se levanten los espectadores para que pueda atravesar por las butacas y poder tomar su

⁸⁵ Debo destacar que *El solitario de Pessoa* se estreno un día antes de este estudio, el 31 de Mayo. Y las demás obras ya llevan por lo menos un mes de temporada.

asiento. Los comentarios que aparecen a continuación, están hechos por las revistas TIEMPO LIBRE, CHILANGO y DONDE IR publicadas entre febrero y junio de 2005. También están los comentarios de Carla Méndez en NOTA DE HOY. Las 4 obras que se presentan son:

EL CAPOTE. COMEDIA. Adaptación y dirección de Antonio Castro. Con Diego Jáuregui, Clarissa Malheiros, Rodrigo Vázquez y Arturo Adriano. Un burócrata que durante mucho tiempo ha vestido con un viejo abrigo tiene la necesidad de cambiarlo por uno nuevo, evento que le trastorna la vida. (TIEMPO LIBRE. La guía de México. Del 2 al 8 de junio de 2005) FOTO: www.vivaelsur.com

COMEDIA. En una oficina de San Petersburgo acude cada mañana a su



trabajo, muy puntual, Akaky Akakievich, un copista que se dedica su vida entera a copiar documentos oficiales en una lúgubre oficina de gobierno. Akaky lleva una vida humilde y discreta y por su timidez es víctima de las vejaciones de sus compañeros. Al concluir su jornada laboral continua en su casa sus Labores de copista, que son para él un esparcimiento. Cuando llega el hostil invierno ruso, Akaky sufre intensos dolores de espalda ocasionados por el frío que deja pasar la tela raída

de su viejo capote, así que decide acudir al sastre Petrovich, quien le explica que su capote no tiene remedio y es necesario uno nuevo. Desde ese momento todos sus esfuerzos se concentran en ese solo objetivo: ahorrar dinero para comprar un capote nuevo. (DONDE IR. La mejor guía de la ciudad de México. Marzo de 2005).

EL SOLITARIO DE PESSOA. ESPECTÁCULO. Autora y directora Cordelia Dvorak. Con Enrique Arreola, Arnoldo Picazzo, Juan Carlos Remolina y Hernando González. Espectáculo en homenaje al poeta portugués Fernando Pessoa. (TIEMPO LIBRE. La guía de México. Del 2 al 8 de junio de 2005.)

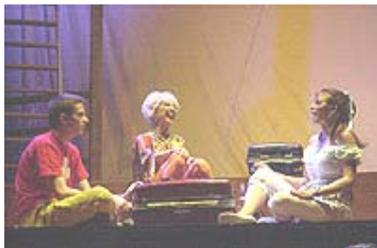
EXPERIMENTAL. Además de un homenaje a Fernando Pessoa y su mundo poético, es un experimento interdisciplinario con poesía, música, teatro y coreografía, que no se basa en una narración o trama, elementos de tensión y los protagonistas definidos, sino en una especie de “fuga dramática”, un collage poético en suspenso, que se sirve de los medios del escenario para

invitarnos a reflexionar. (*DONDE IR. La mejor guía de la ciudad de México. Mayo 2005.*) FOTO: CONACULTA.



TEATRO. En 1835 murió una gran figura: Fernando Pessoa, el poeta de los heterónimos, su invención literaria más celebrada. Así nombra Pessoa a los personajes o distintos alter egos que poblaron su imaginación, a quienes dotó de complejidad psicológica y de una vida literaria. Solitario, Pessoa pasó con ellos la mayor parte de su tiempo. Conversaron sobre literatura y reflexionaron distintas versiones de la vida. Pessoa es el poeta de las múltiples personalidades. A este fenómeno creativo, el poeta lo llamó “La despersonalización dramática”. A 70 años de su muerte, Cordelia Dvorak – prestigiosa diseñadora, escritora y directora teatral de origen alemán- crea un espectáculo homenaje al universo poético de Pessoa, escrito, dirigido y producido por ella misma. Inspirada en la teatralidad de una imaginación capaz de desdoblarse y hacer de la ficción una vida más real que la vida misma. Cordelia llena la escena de elementos lúdicos, sensuales y teatrales. De forma poco usual, a través de la música, la danza, el drama y recursos de video y multimedia, la directora crea un íntimo y onírico collage que nos adentra en la reflexión pessoana. Un emotivo espectáculo cuya premisa recuerda al “Libro del desasosiego”, novela donde el poeta plasma su desencanto existencial (*CHILANGO. Año 2. Número 20. Junio 2005.*)

MAR MUERTO. COMEDIA. De Jaques Bonnavent. Dirección de José María Mantilla. Con Paloma Woolrich, Silvia Navarro y Sergio Bátiz. Una singular familia conformada por una madre y sus dos hijos emprenden un extraño viaje. (*TIEMPO LIBRE. La guía de México. Del 2 al 8 de junio de 2005.*)



“Es la historia de Macu, Isi y su madre, quienes después de varios meses de planeación emprenden un viaje por el mar, sin imaginar los pleitos y reproches que éste iba a deshilar debido a la nula retroalimentación comunicativa. Ella, una veinteañera que sólo desea casarse con su novio; él, un joven sin más aspiración que vencer en cualquier terreno a su hermana y su madre, una mujer madura, cuya única preocupación es la de corregir sus arrugas y retocar

las modificaciones que ha sufrido su rostro.” (Carla Méndez en Notas de hoy. Febrero de 2005.) FOTO: MELITÓN TAPIA/CONACULTA

WELLES, LA PURA VERDAD. CONTEMPORÁNEO. De Jasón



Sherman. Dirección Boris Schoemann. Con Carlos Pascual, Juan Carlos Remolina, Pedro Mira y Montserrat Marañón. La historia del legendario actor y director durante su lucha para levantar una puesta en escena teniendo en contra la burocracia sindical y el recorte

para la cultura. (TIEMPO LIBRE, la guía de México. Del 2 al 8 de junio de 2005.) FOTO: CONACULTA

FARSA. Teatro Helénico. De: Jasón Sherman. Dirige: Boris Schoemann.

El montaje explora la personalidad de Welles (autor, productor, director teatral, cineasta, actor) e indaga en la complejidad del fenómeno creativo, los intrincados vínculos entre la ficción y la realidad, el arte y la vida, y sus repercusiones. Y la censura del macartismo en Estados Unidos. (DONDE IR. La mejor guía de la ciudad de México. Mayo de 2005.)

COMEDIA. Durante la depresión económica de los Estados Unidos la sociedad norteamericana padeció múltiples represiones, incluso a la libertad de expresión. Jasón Sherman se apoya en la figura de Orson Welles para repasar uno de los momentos más difíciles de la historia de aquella nación. En la obra se visualiza el genio creativo de Welles. La forma en que conseguía que los demás comprendieran sus posturas estéticas. En el texto se plantean las posturas gremiales y las presiones autoritarias de Roosevelt para cancelar el estreno de una obra de teatro. La dirección de Boris Schoemann sorprende al espectador con los cambios de espacio-tiempo en que inserta a los personajes. (DONDE IR. La mejor guía de la ciudad de México. Junio de 2005)

FORO LA GRUTA.

Tiene ocho espectáculos. El foro es adaptable en cuanto a la manera en cómo quieren ser vistos por los espectadores y también varía el número de lugares, no están fijos los asientos. Son sillas para dar esta movilidad.

En cuanto al número de espectadores de cada función que se desarrolla aquí, lo dispone la producción. Esta semana se estrena la función del viernes (Homo Político) en este espacio y será interesante seguir el comportamiento del público. A la obra “El campo”, según Ana Graham, le han alargado la temporada por lo menos durante este mes. Sería excelente saber quién es la persona que tiene el poder en el Teatro Helénico para determinar si se da más tiempo del acordado y que sucede si ya tienen establecido un calendario, a quien afecta o como se beneficia alguien con este movimiento.

DRAMA. La obra nos insta en una alucinación, en la que son participantes el teclado y cinco voces. El trazo escénico se desarrolla en la mente del actor...y del espectador. Es el último grito de la dramaturgia alemana. (*DONDE IR. La mejor guía de la ciudad de México. Marzo de 2005.*)

NOCHE ÁRABE. CONTEMPORÁNEO. De Ronald Schimmelpfennig.



Dirección Mauricio García Lozano. Con Miguel Flores, Aída López, Carmen Mastache, Juan Carlos Vives y Carlos Corona. Con un novedoso trazo escénico, unos personajes narran sus vivencias y alucinaciones durante una calurosa

noche. (*TIEMPO LIBRE. La guía de México. Del 2 al 8 de junio de 2005.*) FOTO:

RAMONA MIRANDA/CONACULTA

“Las confesiones y pensamientos de cinco seres humanos inmersos en sus propios recuerdos se disgregan sobre el escenario que viste *La Gruta* del Centro Cultural Helénico, durante la escenificación de la obra *NOCHE ÁRABE*, en la cual tres hombres y dos mujeres navegan entre la realidad y la fantasía que guardan sus recuerdos más íntimos; una alucinación teatral donde el público configura el entorno a partir de la voz de los actores.” (*Por Carla Méndez en Notas de hoy*)

Sinopsis: El agua se escapó en el séptimo piso. ¿A dónde se fue? ¿Al desierto? ¿Al Bósforo? ¿Al interior de una botella de coñac? Itinerario de sueños líquidos; fábula que deconstruye toda frontera entre lo real y lo onírico y en la que la acción está en la voz de los personajes. Noche Árabe nos sumerge en una alucinación para teclado y cinco voces en la que el trazo escénico

ocurre en la mente del actor... y del espectador. El último grito de la dramaturgia alemana. (*Tal como aparece en el programa de mano*).

UN PAÑUELO EL MUNDO ES. CONTEMPORÁNEO. Autor y director: Juan Carlos Vives. Con Gabriela Murray, Haydee Boeto, Mónica Huarte, Julieta Ortiz y Maru Bravo. Un grupo de mujeres de las más diversas ideologías, se reúnen en un pequeño departamento y con eso el autor aborda el fenómeno de la casualidad. (*TIEMPO LIBRE. La guía de México. Del 2 al 8 de junio de 2005.*)



COMEDIA. Escrita y dirigida por Juan Carlos Vives. En un departamento se reúnen cinco mujeres que serán protagonistas de las más inverosímiles situaciones. En ésta comedia los personajes se arrancan la máscara de la hipocresía y las mentiras que celosamente guardan en algún rincón de la memoria. La puesta en escena es ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Joven. “Gerardo Mancebo del Castillo” 2002, otorgado por el Centro Cultural Helénico y publicado por el Fondo Editorial Tierra Adentro, en el volumen 270, Teatro de la Gruta. Hasta el 29 de junio. (*DONDE IR. La mejor guía de la ciudad de México. Marzo de 2005*)

IMAGEN: CONACULTA

“Se trata de un espejo escénico que enjuga a carcajadas las tragedias cotidianas de este tiempo, en el que el verbo fingir se ha convertido en un valor que construye y vulnera personalidades oscuras y superfluas; dualidades humanas que disgregan el transcurso cotidiano del orbe.” (*Carla Méndez. Notas de hoy. Febrero de 2005*)



LOS HERMOSOS GITANOS, NO SEA PAYASO, DOCTOR. BÚSQUEDA. Autor y director Sergio Zurita. Con Mario Oliver, Enrique Arreola, y Katia Tirado. Un terapeuta lleno de paranoias y fantasmas, hace una disertación acerca de lo que los humanos llamamos amor. (*TIEMPO LIBRE. La guía de México del 2 al 8 de junio de 2005.*) FOTO: www.monografias.com

TRAGICOMEDIA. El doctor Gabriel Echenique (Zárate) es un psiquiatra que se la pasa encerrado en su consultorio hasta el día en que se enamora

apasionadamente de Ella (Tirado) artista de performance y cantante en un antro de mala muerte. El médico intenta, sin mucho éxito, mantenerla fuera de su mente y concentrarse en escribir una ponencia que tiene por tema la seducción. En esas esta cuando llega a su consultorio un póster de “Las señoritas de Avignón”, de Picasso, y Juan Grete (Oliver), un nuevo paciente. Éste es un comediante que le asegura que es capaz de curar por medio de la risa, pero además dice estar casado con Ella. Lo ético sería que Echenique le dijera que no puede atenderlo, pero opta por quedarse callado y averiguar más. (DONDE IR. La mejor guía de la ciudad de México. Marzo de 2005.)

“EL PODER CURATIVO DEL ARTE”. Un compromiso teatral con las aspiraciones del público. La segunda obra de Sergio Zurita aborda la importancia de los artistas y las fobias sociales, utiliza la risa y la tragedia como catarsis. “El miedo a enfrentarse a la vida, a salir y explorar el mundo o a comprometerse con las personas es representado por un psiquiatra incapaz de curar, que teoriza sobre la vida en vez de arriesgarse a vivirla. En contraparte, su paciente Juan Grete es un comediante que asegura curar a través de la risa, con lo cual su actividad retoma su importancia social. Estos son dos de los protagonistas de **Los hermosos gitanos (no sea payaso, doctor)**, título que en opinión de Sergio Zurita, su autor y director: “Es la esencia de la obra. *Los hermosos gitanos* es trágico; el segundo título es en tono fársico. Es una tragicomedia, llena de sentido del humor, con momentos fuertes y un personaje trágico. Expresa los miedos colectivos y aspira a la capacidad curativa del arte”. La trama habla de un psiquiatra que vive encerrado en su casa, no lee periódicos, no ve la televisión ni va al cine, y sale a la calle lo menos posible. Solo ve a sus pacientes. No obstante, su único amigo lo convence de asistir a un performance en el que conoce a Ella, de quien se enamora y obsesiona, pero le causa asco al mismo tiempo. En esas circunstancias el médico tiene que escribir para un Congreso una ponencia sobre la seducción, cuando él es un teórico de la vida. Tiempo después llega a su consultorio un nuevo paciente (Juan Grete), quien dice ser un comediante muy famoso que ha curado a personas ciegas o enfermas de cáncer. El psiquiatra no le cree pero acepta tratarlo, y en la primera sesión descubre que Juan está casado con Ella. Lo ético sería cancelar el tratamiento, pero opta por callarse y averiguar más sobre él; después se propone enfermarlo. Un cuarto personaje es el cuadro de “Las

señoritas de Avigñón”, primera obra cubista de la historia, que el artista realizó para que no le diera sífilis. La obra tiene como particularidad el elemento femenino, que el autor no había abordado de manera tan directa. La idea del guión surgió de la impresión que le causo la intensa actuación de Katia Tirado (Ella) en Pasifae, de Juan José Gurrola. Que se presentó en el teatro Santa Catarina. Katia se convirtió así en su musa inspiradora. Finalmente Sergio Zurita reflexiona sobre su trabajo. “La obra aspira a la curación a través del arte, a divertir y que haya catarsis. La gente que se tome la molestia y me haga el favor de ir a la obra no será defraudada”. EDGAR L. ALVAREZ. *La risa y la tragedia como forma de terapia. (DONDE IR. La mejor guía de la Ciudad de México. Febrero de 2005.)*

CARTELERA. El psiquiatra Gabriel Echenique es un misántropo, nihilista amargado que prefiere teorizar sobre la vida que vivirla. Una mujer lo obligará a confrontar sus impacientes deseos. Obra que nos libera de ataduras inútiles y nos avienta al abismo de la impredecible vida. *(CHILANGO. Año 2 número 17. Marzo 2005.)*

EL CAMPO. CONTEMPORÁNEO. De Martín Crimp. Dirección de Enrique Singer. Con Ana Graham, Antonio Vega y Griselda Contreras. Un matrimonio que pasa por una dura crisis huye de la ciudad para salvar la dañada relación. *(TIEMPO LIBRE, la guía de México. Del 2 al 8 de junio de 2005)* FOTO: MELITÓN TAPIA/CONACULTA



THRILLER PSICOLÓGICO. El campo. La ciudad enloquece a la gente. De: Martín Crimp. Dirige: Enrique Singer. Actúan: Ana Graham, Antonio Vega, Griselda Contreras. Con el propósito de desintoxicarse, Richard, médico de profesión, se muda al campo con su familia. Una noche, a su regreso del trabajo, llega a su hogar con una mujer inconsciente a cuestas a quien, según dice, encontró a la orilla de la carretera. Corinne, su esposa, le exige una explicación del hecho pero él la evade y deja a la mujer dormida en una cama de su casa. En eso Richard recibe una llamada telefónica en la que le solicitan que atienda un parto. Cuando el médico sale a casa de la paciente, la desconocida recupera el conocimiento, se llama Rebeca y dice conocer a Richard. El encuentro entre

ambas mujeres será muy tenso. El suspenso es el elemento central en esta obra. (DONDE IR. La mejor guía de la ciudad de México. Mayo de 2005.)

¡TERCERA LLAMADA, TERCERA, COMENZAMOS! 12 obras que no te puedes perder. Estas recomendaciones no pretenden excluir ningún trabajo, sino mostrar un espectro amplio sobre las opciones que ofrece el teatro, desde la comedia musical hasta el teatro más experimental. Por Javier Malpica. Fotos: Thito. **7 EL CAMPO. (Desconcertante y atrayente)** “No hay mejor lugar para catapultar un conflicto que aquel a donde se huye para evitarlo. No hay mejor lugar para enfrentar un matrimonio de ciudadanos en crisis que el campo. No hay peor elemento para resolver sus problemas que la presencia inesperada de una mujer. El campo se convierte de pronto en un invisible catalizador de las sospechas, de las mentiras y de la frustración. Más allá de los efectos sonoros como apoyo a una ambientación, son la dirección y los actores que se enfrentan al reto de transmitir ese entorno de la vida en un thriller singular. **El campo** es ciertamente una obra fuera de lo ordinario, escrita por un autor nada convencional (Martín Crimp). En el campo te encontraras ante un drama donde la fruta es apenas pelada, donde nada se ha masticado, apenas probado. No recibirás revelaciones claras, ni reacciones esperadas, ni siquiera conclusiones definitivas. A través de una sobria dirección y un correcto trabajo actoral, los propios personajes no se aventuran a definirse, no se atreven a ir al grano, dan vueltas al asunto que otro toca, reiteran sus diálogos, repiten las palabras del otro, sonando como los grillos que los rodean y que no se cansan de frotar sus patas. La palabra oculta como ladrillo del suspenso, el diálogo como la materia viva del drama. Como debe ser. Y cuando finalmente las cosas parece que estallarán inevitablemente, los caminos tomados son los más inesperados. Una obra desconcertante, con un estilo atractivo que seguramente te gustará si eres de los que se atreven a enfrentarse a espectáculos nada complacientes y un tanto difíciles de masticar.” (Datos de la obra. DONDE IR. La mejor guía de la ciudad de México. Abril 2005)

HOMO POLÍTICUS⁸⁶. “Teatro del mundo. Como parte del ciclo



Presencia Internacional, el Teatro Helénico presentará éste fin de semana una propuesta realizada en España y Brasil. El proyecto Homo políticus, del director español Fernando Renjifo, ha consistido en la creación de una serie de tres piezas sobre el mismo tema, realizadas en ciudades diferentes en años consecutivos, cada una de ellas realizadas con la participación de un equipo de artistas de la ciudad. La puesta tiene la intención de generar una reflexión desde el arte

sobre el hombre como ser social, en relación con los otros, desde diferentes realidades. Homo políticus habla de política y de ética, del mundo en que nos ha tocado vivir, y de uno mismo frente a ese mundo, intentando posicionarse, encontrar un modo de vivir y de actuar. Homo políticus intenta ser, como obra, ya un posicionamiento y una praxis. Formalmente, se trata de un teatro más cercano a la performance que al teatro mismo, donde no hay personajes, ni diálogos, ni argumento narrativo.”(www.lacronica.com.mx.)

El hombre político desde el arte escénico. Para reflexionar sobre la conducta política y social del hombre, "desde un punto de vista más filosófico", el director español Fernando Renjifo lleva a la escena Homo políticus, montaje de "carácter performantivo", que será estrenado en el Centro Cultural Helénico. Este trabajo escénico "intenta provocar, desde el arte, una reflexión sobre el poder, sobre quién lo ejerce y sobre quién actúa. No se trata de hablar de la actualidad, sino desde ella, cuestionar la esencia del hecho político y descubrir que todo puede y debe ser mirado desde una perspectiva política". El montaje surgió no con base en un texto, sino a partir del propio proceso creativo desarrollado durante más de tres meses con un equipo integrado por tres bailarinas, un actor, un pianista y un bailarín, quien además es intérprete de música tradicional mexicana. Puesta con intérpretes jóvenes. Esta forma de

⁸⁶ Su estreno fue el día viernes 3 de junio. No encontré boleto y solo fui a ver como era el público que asistía a esa función. De forma habitual, el espectador va vestido en forma casual. Alguno llevaba traje, pero ya sin la corbata; el espectador estaba en disposición para ver el espectáculo. Estaba relajado. Esperando la entrada y el inicio.

trabajar ya había sido explorada por Renjifo con su compañía La República, entre 2003 y 2005, cuyo resultado llevó el mismo título. La diferencia entre ambas obras son los distintos enfoques que le imprimen los propios creadores, explica en entrevista el director escénico. Aunque sea parte de una misma propuesta, es decir, la condición política del hombre, es distinto el enfoque que le dio el grupo español al que le dieron los intérpretes mexicanos; desde los temas que se abordan hasta cómo se abordan, inclusive influye una cuestión generacional, pues en México la obra es puesta con creadores más jóvenes. Este trabajo no es propiamente una obra de teatro, con personajes y diálogos, añade el director; "Tiene un carácter más performativo que teatral". Lo que aquí se presenta "son una secuencia de acciones y textos no dialogados, en cuyo contexto se hace uso del video. Es un montaje que se mueve en un terreno bastante metafórico, pero muy sencillo y sobrio. No trata de ser naturalista, ni realista, ni tampoco es un ensayo filosófico". Entre los "bloques temáticos" sobre los que se intenta reflexionar está el que aborda "las relaciones personales o la identidad de la construcción del nosotros o del ellos, otro bloque es el del racismo, también se propone el tema de la identidad mexicana, cuáles son los valores que se exaltan desde fuera y qué es lo que conllevan detrás. Otro tema es el uso, abuso, manipulación y transformación a lo largo del tiempo, de determinados conceptos políticos, como son democracia, igualdad y terrorismo, por ejemplo". Con la interpretación de Alfredo Balanescu, Gloria Godínez, Nadia Lartigue, Rodrigo Martínez, Adrián Pascoe y Paola Picazo, y la colaboración de la videoartista Sarah Minter y la filósofa Marianela Santoveña, *Homo politicus v. México D. F.* 2005 se estrenará este viernes a las 20:30 horas en La Gruta del Centro Cultural Helénico (Avenida Revolución 1500, San Ángel). Una tercera fase de este proyecto se realizará en 2006 en Río de Janeiro, Brasil. (*Carlos Paul. Miércoles 1 de junio de 2005. Periódico La Jornada.*) FOTO DEL MISMO ARTÍCULO

PRIMER AMOR. MONÓLOGO. Adaptación Emoé de la Parra y Antonio Algarra. Dirección de Antonio Algarra. Con Emoé de la Parra. Un indigente cuenta su particular historia de amor en donde predomina la incapacidad para ese sentimiento. (TIEMPO LIBRE. La guía de México. Del 2 al 8 de junio de 2005.)



Obra de teatro en forma de monólogo original de Samuel Beckett con la actuación de Emoé de la Parra. Beckett propone aquí una historia de amor vivida por un personaje que solo en escena revive todo lo que el sentimiento amoroso puede llevar. El placer, la ironía, el deseo o el humor son algunos de los sentimientos que son expuestos por el personaje de éste monólogo. Pero también aparecen en filigrana todo el sufrimiento que puede llevar consigo el amor y la pasión, así como la incapacidad de amar, los celos en exceso, el egoísmo. Una obra clásica de Beckett que se ha caracterizado por haber escrito obras basadas en monólogos que son siempre un reto tanto para actores como para el espectador. (www.defecito.com) IMAGEN: CONACULTA

APÉNDICE 3

MIS OPINIONES. TEATRO HELÉNICO.

EL CAPOTE. Tiene un tratamiento que se supone es de comedia, pero a mí no me da mucha risa que digamos y me empieza a generar un sentimiento de dolor al ver cómo es que al personaje principal le llueve sobre mojado. Las situaciones que llevan al personaje de Akaky a decidirse por la compra de un capote nuevo, reflejan la miseria de la humanidad en cuanto a rasgos de igualdad entre los seres.

Me parece que la escenografía establece claramente la burocracia de cualquier lugar en el mundo. Todo frío, carente de espacio y demasiado limitado, tomando en cuenta que el Teatro Helénico tiene una profundidad que es muy agradable. Si me generó la sensación de opresión y asfixia.

Los actores realizan su trabajo con total entrega. Se les nota que son un equipo integrado y responsable. El director tuvo un problema para determinar la

forma de hacer la comedia. Termina siendo un melodrama por los sentimientos que genera. No me causa ninguna gracia la denigración de la calidad humana y por eso la obra no me conecta desde el principio. El tono es él que no está definido y eso provoca confusión. ¿Debemos reírnos de la desgracia de Akaky o lamentar su anulada personalidad en la sociedad?

EL SOLITARIO DE PESSOA. Pessoa, el gran desconocido. Y todavía me pregunto cómo es que se puede elaborar un espectáculo escénico de él. Y Cordelia me impresionó en cuanto al armado del espectáculo. Porque ella en el programa de mano claramente establece como “espectáculo de poesía, teatro, música y canto”.

Creo que lo que buscaba en la intimidad de la cercanía del espectador con el actor se rompe con el ruido y la poca confianza que generan las sillas además de la incomodidad.

Creo suponer entonces que se utiliza el Teatro Helénico en ésta forma porque probablemente sería la única alternativa para el proyecto al momento de la instalación de la pantalla y la multimedia.

El espectáculo de Cordelia, no está hecho para lograr la risa en el espectador, pero sí la sonrisa de la complicidad, del entendimiento de las situaciones. Es un evento en el que se respira el aura poética del personaje principal. Y debo admitir que solo al final, después de que vi la obra y después me puse a leer detenidamente el programa, encontré ese mensaje de Cordelia: un juego de solitario, puesto en escena. Me parece un atrevimiento bien elaborado y solucionado el manejo de 4 yos y ustedes al mismo tiempo. Tan complejos.

Con todos estos elementos, éste espectáculo si es altamente intelectual y desde ese punto de vista es un deleite apreciar la grandeza de un espacio escénico explotado al máximo en cada una de las variantes ramas escénicas. La sensualidad del baile que no refleja relaciones homosexuales sino más bien de autorreconocimiento: quién es y quién no es. La búsqueda de la persona real y esperar que ese no sea sólo imagen, espejismo. El juego teatral que conlleva a la ruptura de las convenciones (a regalarnos el mar con sonidos y miradas que denotaban la viva señalización de dónde estaba el inmenso espacio de agua que se proyectaba ante nuestros ojos).

Se revela Cordelia como una creadora de universos infinitos en donde de la nada puede salir todo.

MAR MUERTO. Comedia de humor negro. No veo que sea una singular familia, porque no es tan extraño que la madre sea como el personaje que maneja Paloma, madres excéntricas conocemos todos. En la función a la que asistí el día 9 de junio de 2005, había un letrero en la taquilla que decía: “Por única ocasión no se presentará Silvia Navarro en Mar Muerto” y honestamente de pronto la obra había perdido el encanto. Haciendo reflexión ante éste hecho, me daba la oportunidad de ver el espectáculo sin la actriz principal que, por lo menos, una gran parte de éste auditorio la ubica como la chava que trabaja en TV Azteca, que es la que supuestamente mete gente a ese teatro. Su lugar estaba ocupado por Diana Luna.

Y sin más reproches míos por la ausencia de Navarro, me dispuse a divertirme con la obra, y lo logré. Isi (Sergio Bátiz) da la introducción y antecedentes de la obra, también va detallando como es su personaje qué, al mismo tiempo, funciona como narrador. Se une Macu (Diana Luna) su hermana. Y se comienza a dar las situaciones de ocultar a la madre de ambos (Paloma Woolrich) una carta y por supuesto su contenido. Una madre excéntrica, una hija aprensiva y un hijo sarcástico llevan la trama hacia la invisible disposición del público.

La escenografía delimita bien el espacio sugerido. En instantes me parece que es un poco grande. Los oscuros que presenta la obra, son demasiados. Los actores tienen que hacer rápido sus traslados. La musicalización que ocupan en esta parte de los oscuros, no me pareció que tuviera mucho que ver si es que se pretendía llegar a un ambiente de tensión. Creo que Mantilla pudo haber buscado la solución en conjunto con el elenco. Es términos generales, es un montaje que le falta un poco de malicia en cuanto a la comunicación que se da entre el elenco y el espectador. Todavía tiene más jugo.

WELLES, LA PURA VERDAD. La obra comenzó con un retraso (15 min.) que puedo justificarlo debido a la intensa lluvia que caía en el sur de la ciudad. La entrada al teatro era conflictiva, porque en busca de refugio, algunos de los asistentes estaban parados ahí en la escalera principal obstruyendo el paso, y evidentemente quien pretendía entrar se mojaba. Hablando ya de lo que fue la

obra, para empezar, yo no tenía ni tantitas ganas de ir a verla y mientras transcurría la obra estaba comprendiendo porque mi voz interior me decía que no la viera. La obra tiene un desarrollo lento y pesado. Le faltó encontrar un ritmo más ágil.

Los actores están bien guiados por la mano de Boris. Se notan las tablas de todos los que integran el montaje. El esfuerzo de los actores es bienvenido por el público, pero el problema que tienen con el ritmo, hace que en algunos momentos sienta caer el ritmo de la obra. Se cumple el objetivo de trasladar al espectador hacia una época difícil en la unión americana. Welles refleja de manera excelente los sentimientos de impotencia y desilusión. Así como los de esperanza e ilusión. Se logra el trabajo de los actores de forma casi impecable.

FORO LA GRUTA.

NOCHE ÁRABE. Ahora el teatro muestra una concepción más encaminada a compartir con el espectador algunos ejercicios mentales como son: la estructuración de la imagen escénica. Éste es el tipo de teatro al que me inclino. Permitir que el espectador termine de imaginar las escenas o los espacios escénicos. Darle la importancia a todos los elementos teatrales, incluyendo al espectador para que la obra sea completa, redonda en cada aspecto. Los actores con su trabajo dieron la pauta para que la imaginación de su espectador fuera quien terminara la construcción de la escenografía. La obra me obliga a trasladarme a un lugar árido, seco y caliente. El manejo de cada actor tiene como consecuencia que se vaya generando un ambiente de tensión por cada una de las situaciones que tienen que atravesar los personajes en esa noche. La voz y las acciones físicas son la pauta para comenzar a hacer el trabajo mental. Ni siquiera es de un gran esfuerzo. Lo que van narrando los personajes, va generando y detallando el conjunto escénico que según el número de espectadores, es la cantidad de “montajes virtuales”. Con dichas imágenes se completa la escenografía en la imaginación de cada persona. La pretensión del director es bien lograda, aún a pesar de que a la entrada al teatro, existe un desencanto al contemplar el lugar escénico.

LOS HERMOSOS GITANOS. La obra tiene implícito el sello de quién es su autor. Tiene agradables juegos de palabras; es el espacio de La Gruta quien contiene tiene escénicamente el consultorio de éste doctor y con un par de

puertas laterales. Una que podría ser el referente al pasado y la otra el presente que ha sido en consecuencia afectado por ese pasado que está ahí.

En mi observación del público, veo que son un núcleo de personas que aceptaron desde el inicio y de buen agrado la convención teatral. En este sentido, aún antes de entrar a la sala y en cuanto se tiene el boleto de la taquilla, se está consciente y conforme de que se va a entrar a un lugar en donde se va a ofrecer una realidad por un tiempo y espacio definido.

La obra esta acondicionada en la realidad actual y una realidad paralela en donde hasta una figura del cuadro de Picasso “Las señoritas de Avigñón”, toma vida y forma parte de la historia siendo éste mismo personaje la mujer.

La escenografía encuentra una buena dimensión en este espacio. El trabajo de la dirección está perfectamente planteado en cada uno de los intérpretes, salvo por Zurita, quien entró de emergente. Los personajes están bien dibujados y las situaciones no se ven embarradas pese al escaso espacio en el escenario.

Los hermosos gitanos está hecha con chistes y bromas inteligentes que caracterizan al autor, hace de las palabras sencillas frases que denotan la verdad entre la ironía. Presenta una situación que es capaz de llevarla al extremo todo por el morbo del Dr. Echenique. Un ágil retrato del egoísmo y el desinterés en la sociedad contemporánea.

UN PAÑUELO EL MUNDO ES. Asistí a la función del 21 de junio de 2005. Y no me toco programa porque ya no tenían, así que me quede con la duda de que personaje interpretaban las actrices. Tampoco tuve oportunidad de comparar la sinopsis del programa con lo que yo viví, y eso contando que el programa tuviera argumento.

Desde que vi la propaganda que utilizarían para su promoción (una mujer con mascarilla y una toalla cubriéndole el cabello, y en vez de tener algún vegetal tapando los ojos, como podrían ser los pepinos o las papas, tiene un par de fotografías del planeta tierra.), no me llamó la atención y más que morir de ganas por ir a verla, porque me sintiera motivada, pues no. Porque el título se me hace un poco difícil. De las cinco actrices ninguna me llama poderosamente la atención. Ni siquiera me motiva el hecho de que sea la obra ganadora de un concurso de dramaturgia. Al final del folletín informativo de esta obra, viene la frase “¿Cuántas veces has hecho teatro para la visitas?”, y

creo que se pudo haber trabajado mucho más en la intención que encierra esa incógnita.

La distribución del escenario estaba al centro de “La Gruta” y creaba un escenario con dos frentes dejando a los espectadores unos frente a otros y el montaje entre ellos. Y tenía una serie de desniveles. Puedo decir que me parece que el trabajo de dirección en cuanto a cada personaje está bien elaborado. Porque cada una está definida y encuentro problemas a la hora de integrar a todos los personajes a la dinámica escénica. Pese a que la intención de coincidencia y juego en dos situaciones que son presentadas al mismo tiempo es muy buena, no logra quedar del todo armónica, al menos no para mí. Sí encontré en este detalle un problema porque de pronto solo prestaba atención a una de las situaciones y a la otra ni la tomaba en cuenta y al final no entendía bien de qué habían hablado, solo el contexto en el que se desarrolla ésta comedia de extrañas circunstancias hacía posible que tuviera una idea de cómo había estado la situación que no observé.

Tienen muy pocos elementos de escenografía. De pronto me da la impresión de que estamos en un sube y baja por como son los traslados de las actrices.

EL CAMPO. Y por fin el 23 de junio de 2005 se me hace asistir. Cuando llegue al teatro estaba lloviendo y el único lugar de refugio en el Centro es la Cafetería, misma que es atendida por el Sr. Eduardo. Lo saludo de lejos y me invita a pasar ofreciéndome algo de beber. Fue tan gratificante. De verdad que el teatro es como llegar al hogar. Siempre hay alguien que espera mi llegada y le da gusto recibirme. Me despido dando el trago final a la bebida.

Estudio como está distribuido el espacio escénico. Tiene dos frentes. Así que me coloco en la fila dónde se sitúa el camarógrafo, después de todo no ha de estar tan mal ubicado y ha pedido referencias sobre el trazo escénico. Una vez que estoy en mi asiento (fila de hasta arriba a la entrada, tres lugares antes de la puerta acceso a la cabina) llega un joven y me pide que me recorra más hacia el centro porque todavía va a llegar gente y los van a pasar por la otra puerta, porque la función estaba a punto de comenzar y tenían que cerrar la puerta principal. ¿Qué sentí? ¡Qué molestia! Me recorrí. Cerraron la puerta y como por arte de magia se abrió otra puerta acceso y entraron los que faltaban haciendo ruido. Ni siquiera vi a qué hora ni como entraron los actores a escena.

Este tipo de incidentes son tan molestos para mí porque me distrae de mi objetivo, que es llegar a ver la obra. Honestamente no tolero ese tipo de descortesías. Ya sé que la ciudad se ha inundado, pero en tiempo de lluvias el espectador debe de prever todas las situaciones que pueden alterar su viaje hasta el teatro.

Lo referente al aplauso, simplemente fue en una forma simbólica el “pago” por el reconocimiento.

Una de las cosas que no me gusta, es que te dicen que permanezcas en tu asiento hasta que termine la función. Entiendo que me tengo que chutar toda la función aunque no me guste y como se dice en el medio, estar nalgueando en mi asiento para no dormirme. Como espectadora, persona, mexicana y lo que quieran agregar, tengo el libre y soberano derecho de elegir. En todas la circunstancias y todos los sentidos. Ahora, ¿por qué en el foro La Gruta tengo que ir en contra de mis opciones? No soy libre para salirme de la función si se me pega la gana. Ésta era una de esas ocasiones en las que quiero sentir el aire en la cara para refrescar la mente.

El comentario que hago de esta función (y que también se lo hice a la productora Griselda Contreras) es que el actor que está en escena estaba falto de la fuerza escénica para llegar a descubrir un sentimiento que sus estímulos deben presentar. Toda la trama la concentran las actrices. Ellas dan el peso suficiente a sus acciones y sus palabras para crear ese momento lleno de suspenso. La fuerza escénica que proyectan se refleja en la comunicación que han desarrollado durante los ensayos.

La dirección escénica esta por la línea que indiscutiblemente ha trazado, en donde denota vaguedad por parte de los personajes femeninos sobre que posturas tomar. La imagen titubeante del personaje masculino cae un poco, pues algunas de las imágenes del titubeo del personaje no están delimitadas plenamente de las intenciones del actor, se confunde un poco entre personaje e intérprete.

El director sigue la ruta del suspenso desde los estímulos auditivos creando una atmósfera de un campo en aquél espacio escénico en el qué de pronto me sentía como en un apartado lugar. Los detalles técnicos en cuanto a la iluminación estaban correspondiendo al ambiente que se pretende. La iluminación no se sentía escasa a pesar de ser tan poca, pues estas luminarias

dejaban que la luz se difuminara hacia las salidas del espacio escénico planteado por el director, percibiéndose la cercanía con los personajes y que incluso me daba la sensación de estar entre las paredes de la casa, y los grillos casi podían delimitar el exterior del interior. La atmósfera es creada en forma mágica por las actuaciones de Griselda y Ana.

Cuando el actor sale de escena, solo veo que se dirige a un lugar que no es el campo. Las actrices siempre me recuerdan que yo estoy ahí adentro, en la sala de la casa.

HOMO POLÍTICUS. A la entrada del evento, el espacio escénico está constituido como de forma isabelina. Los actores están desnudos y sentados en lugares ya designados. Por supuesto que al espectador le asombra ver esta parte visual de la propuesta. A a mí también. Lo que me hace poner los sentidos en alerta. Esta no será una representación de teatro como cualquiera. Cuando comienza la función, la interrelación de los actores está conectada a sucesos políticos.

Empiezo a visualizar que es más cercano al preforman que al teatro. Recordando que todo montaje es un experimento, observo la actitud del público que se va mostrando más desinhibido por el desnudo de sus participantes. El título me sugiere y coloca en la disposición de escuchar o ver referentes políticos. Cuando comienzan estos referentes, se van entrelazando con agilidad y un sentido congruente en la plástica. Si puede ver algunas imágenes que incomoden más al espectador debido a los grados de pudor que todos tenemos, pero son dentro del contexto manejado. Probablemente lo que más me impactó es el sentido de agresión: cómo es que ha sido llevado y es justamente lo que de ahora nos quejamos, que hemos perdido la capacidad de observación y la virtud de la paciencia. No puedo hablar por el público en general, pero yo salí identificada con las situaciones y los personajes, que en su mayoría eran evocaciones a mis propias vivencias. La obra cumplió conmigo la labor de perturbarme, tocarme. Al salir, algo había cambiado en mí. Esa es la auténtica magia del teatro.

PRIMER AMOR. No resulta nada fácil que el público deje de lado la realidad del artista para quedarse con la imagen y composición del personaje. Beckett no es precisamente de mis autores favoritos, pero independientemente de esto, la interpretación y corporalidad es genial. Para mí es impresionante como el

público reacciona a todo lo que se le propone. Como la propuesta de jalar las cuerdas. Aunque me saltó la duda, ¿qué sucedería si nadie en el público toca esas cuerdas? Si es muy improbable, pero me gustaría saber cómo es que ha quedado resuelta esa posibilidad. La escenografía es parte de la muestra del universo que llevamos todos. Una realidad decadente. La imagen de un ser tímido y a la defensiva que en ocasiones maquillamos para mostrar y en otras lo ocultamos hasta tratar de ahogarlo. Emoé revela con la magia que da la personificación y el texto dando una voz que parece lamento a la angustia del amor.

CALENDARIO DE ACTIVIDADES DEL CENTRO CULTURAL HELÉNICO POR RECINTO

FORO LA GRUTA \$ 120.00 p/p[∞]

LUNES	MARTES	MIER.	JUE.	VIERNES	SÁBADO*	DOM.
NOCHE ÁRABE 20:30 HRS	UN PAÑUELO EL MUNDO ES 20:30 HRS	LOS HERMOSO GITANOS 20:30 HRS	EL CAMPO 20:30 HRS	HOMO POLITICUS 20:30 HRS	EL FIN JUSTIFI... 19:00 HR UN TRANVIA. 21:00 HRS	PRIMER AMOR 18:00 HRS

* *El fin justifica el principito* y *Un tranvía llamado pesero* son obras que clasificó el Centro Cultural Helénico como espectáculo de cabaret y por lo tanto no están incluidas dentro de éste estudio que no tiene un apartado para éste tipo de espectáculo.

TEATRO HELENICO \$160.00 p/p

LUNES	MARTES	MIER.	JUEVES	VIER.	SÁB.	DOMINGO
EL CAPOTE 20:30 HRS	EL SOLITARIO DE PESSOA 20:30 HRS		MAR MUERTO 20:30 HRS		WELLES 20:30 HRS	WELLES 18:00 HRS

[∞] Por persona

CALENDARIZACION DE VISITAS JUNIO DE 2005

LUNES	MARTES	MIERCOLES	JUEVES	VIERNES	SAB	DOM
23 <u>mayo, El</u> <u>capote</u>		1 LOS HERMOSOS GITANOS	2	3 (Estreno Homo Polícticus)	4	5
6	7	8	9 MAR MUERTO	10	11	12
13 NOCHE ÁRABE	14	15	16	17 WELLES, LA PURA VERDAD	18	19 PRIMER AMOR
20	21 UN PAÑUELO EL MUNDO ES	22	23 EL CAMPO	24	25	26
27	28	29 EL SOLITARIO DE PESSOA	30 MAR MUERTO	1 <u>homo</u> <u>polícticus</u> <u>julio</u>		

El capote está fechado el 23 de mayo de 2005. *Homo polícticus* está fechado el 1 de julio de 2005.

ANEXO

Extraído de la información obtenida en www.lacronica.com.mx y www.lajornada.com.mx con vínculo directo a este documento.

Educación en México:

¿Gastar más o invertir mejor?*

Otto Granados Roldán

Profesor-investigador del ITESM

La reforma al artículo 122 constitucional, la presentación del último informe Pisa, la tradicional discusión presupuestal anual en la materia y la inopinada convocatoria del SNTE a una jornada nacional para exigir más dinero a lo que ellos llaman educación, colocaron a finales del año pasado el tema de la relación entre gasto educativo, rendimientos escolares e indicadores de desarrollo nacional, en un lugar muy destacado de la verdadera agenda nacional, aunque se haya perdido, como tantas otras cosas, entre el ruido mediático y la confusión intelectual que parecen ser ya el orden natural de las cosas en México.

Casi al mismo tiempo, la Escuela de Graduados en Educación de la universidad de Harvard, organizó un seminario con académicos y funcionarios mexicanos sobre los desafíos de la educación mexicana en el siglo XXI –en el que una versión inicial de este texto fue presentada- para discutir precisamente los problemas reales de la educación y en el cuál este fue un aspecto central: al menos por ahora, la educación mexicana no necesita más recursos sino una reestructuración radical de la forma en que está organizada la administración educativa y en cómo se ejerce el gasto educativo.

La hipótesis preliminar podría ser formulada de la siguiente manera: en las últimas dos décadas, el gasto educativo en México – público y privado- ha aumentado de manera importante y consistente, tanto en términos absolutos como en proporción del Producto Interno Bruto (1) ; sin embargo, este incremento no ha tenido un impacto directamente proporcional en la calidad de la educación, en el ingreso per cápita, en la productividad laboral o en las evaluaciones internacionales, entre otros indicadores. La consecuencia es que, al menos hasta ahora, el crecimiento en el gasto educativo mexicano no necesariamente está teniendo un efecto positivo para lograr una mejor educación ni una menor desigualdad, y, por lo tanto, antes de gastar más habría que revisar y modificar la composición y la orientación de ese gasto en los próximos años. En suma, mover el eje de la política pública del gasto educativo de las acciones y objetivos a los mejores resultados.

1. Las preguntas

Hay cuatro preguntas básicas:

- ¿Por qué si México está gastando más en educación, los indicadores previsible no han aumentado en consonancia?
- Tal como está, ¿la integración de ese gasto es suficientemente eficiente como para mejorar los indicadores?
- ¿Cuáles son algunas de las razones que explican esa aparente disfunción entre gasto y resultados?
- ¿Cuáles pueden ser algunas posibilidades de corregir esa situación?

2. Los avances en la educación mexicana

En el ciclo escolar 2003-2004, México gastó en educación 7.1 del PIB, lo que significa casi 2.5 puntos porcentuales más que en 1980 **(2)**; de esta cifra, el gasto público aumentó, en ese mismo lapso, de 4.33% a 5.56%, y el privado de 0.32% a 1.52%, es decir, cinco veces más que hace 23 años. Tan solo en los últimos años, México destina un 19% más en términos reales al gasto educativo que en el año 2000 **(3)**.

Por su parte, el gasto que las familias dedican a la educación (útiles, transporte escolar, etc.) que era del 2% de sus gastos en 1977 ascendió al 10% en 2002, unas cinco veces más **(4)**. El gasto por alumno también creció 15 veces en ese tiempo, si bien partiendo de una base muy baja, y el salario magisterial, medido en número de veces el salario mínimo general vigente en ciudad de México, más que se duplicó en la última década. México ocupa ahora más de 1.6 millones de maestros, el doble que en 1980. Buena parte de estos indicadores permitieron que la matrícula del sistema escolarizado se incrementara de 21.5 millones de alumnos en 1980 a casi 32 millones en la actualidad.

En parte gracias a ese esfuerzo combinado, los indicadores tradicionales mejoraron en estas dos décadas. El promedio de escolaridad de la población de 15 años y más subió de 4.6 a 8 años, el analfabetismo bajó de 17% a 8.3%, y la eficiencia terminal aumentó en primaria al 90.6% y en secundaria al 80.3%. La deserción y reprobación en primaria también disminuyeron considerablemente: a 1.3 y 4.8 % respectivamente, o sea, tres y dos veces menos que hace diez años.

En secundaria también se redujeron tales indicadores aunque más ligeramente **(5)**. La revisión rápida de estos datos arroja, sin duda, buenas noticias. Parecerían mostrar que el esfuerzo educativo mexicano de las décadas recientes ha dado resultados importantes sobre todo en el aspecto cuantitativo, lo cual no es nada despreciable sobre todo si se considera la transición demográfica que el país ha vivido en ese período.

3. Los contrastes en la calidad educativa, el crecimiento y la productividad

Sin embargo, aun cuando tales datos son relevantes, cuando se examinan a la luz de las mediciones educativas internacionales, por ejemplo los estudios PISA y *Education at a Glance 2004*, de la OCDE, o bien cuando se contrastan con los niveles de crecimiento del producto, el ingreso de las personas, la productividad laboral y, en general, la competitividad de México **(6)**, no se encuentran evidencias de que la mayor aplicación de recursos a la educación hayan tenido una incidencia significativa sobre estas variables económicas .

En contra de ese argumento podría decirse que las reformas educativas o la inversión creciente arrojan resultados solo hasta después de cierto tiempo, quizá una generación o dos. El razonamiento sería válido si advirtiéramos mejoría en los indicadores de calidad, pero éstos se han mantenido constantes mientras el nivel de gasto, en cambio, aumenta consistentemente. Visto así, el sentido común induce a formular entonces una pregunta muy simple: ¿por qué si el gobierno y los particulares están gastando más en educación, los resultados son tan deficientes? En conjunto, el problema desde luego es muy complejo como para entenderlo solo a partir del gasto; incluye otros factores como la preparación de los maestros, la cuestión de los contenidos, planes y programas, los modelos educativos, los temas de equidad y calidad, y otras variables más del proceso educativo. Por lo tanto,

decir que la ausencia de resultados es solo consecuencia de un ejercicio ineficiente del gasto educativo sería simplificar las cosas; pero negar que, en toda política pública, el manejo eficaz del gasto es un instrumento central, sería subestimar la importancia estratégica que puede tener para mejorar en este caso la educación. (7)

El pensamiento convencional en México –es decir, la demagogia o la ignorancia de legisladores, políticos, funcionarios educativos y universitarios, periodistas y líderes sindicales- dice que a mayor gasto, mejor educación, y la discusión tiende a centrarse solo en ese punto. Pero el problema es más sofisticado.

En 1994, México gastaba en educación, como proporción del PIB, 5.4%, una cifra muy cercana al promedio de los países de la OCDE, que era entonces de 5.9%, y más o menos lo mismo que gastaba Irlanda (5.6%) o Chile (5.7%). Pero al revisar los datos como gasto por alumno, México estaba, como consecuencia del alto crecimiento demográfico, muy por abajo. Mientras México gastaba menos de 5 mil dólares anuales por alumno de educación superior, el promedio de la OCDE era de 8, 134 dólares, Chile invertía 8,436 y Corea 5, 203. Diez años después, el gasto educativo mexicano había subido a 7.1 % del PIB, uno de los más altos entre los países de la OCDE. En principio, se supone que es un buen nivel de gasto y que, teóricamente, debiera arrojar buenos resultados.

Pero cuando se comparan los datos de lo que se gasta contra los resultados de las evaluaciones internacionales, las cosas se vuelven particularmente críticas. A pesar de que nuestro nivel de gasto es comparable al de Corea, Irlanda o la República Checa, los resultados alcanzados por los estudiantes mexicanos es tremendamente bajo. En un estudio reciente de la OCDE entre 31 países, México ocupó el lugar número 30 en comprensión de la escritura, en matemáticas y en ciencias. En cambio, Irlanda alcanzó el sitio número 5, Corea el 6 y la República Checa el 19 (8).

Ahora bien, si revisamos otros indicadores –como crecimiento, ingresos o productividad-, las cosas no cambian demasiado.

Aunque existe una intensa discusión acerca de qué tan fuerte es la relación entre educación y crecimiento –como lo mostró Lester Thurow en 1970 (9) y más recientemente Alison Wolf (10)- y aceptando que no tengamos evidencia empírica concluyente y generalizable, algunos economistas piensan que en ciertos segmentos y para grupos específicos (por ejemplo, la educación básica, o la intermedia de los hombres), sí hay una conexión causal entre esas variables (11).

Si usamos al menos como hipótesis esa idea, lo que ocurre en México es que, a pesar del aumento en el gasto, la baja calidad de la educación ha sido un 4 obstáculo al crecimiento y el producto por habitante ha permanecido prácticamente igual desde 1980 y, de hecho, disminuyó 1% entre 2001 y 2003 (12).

Algo parecido ocurre con la productividad laboral. Según la OCDE (13), el aumento de riqueza de capital humano mediante la educación eleva la productividad laboral, y, a su vez, el aumento de la productividad laboral ha contribuido con al menos la mitad del crecimiento del PIB per cápita en la mayoría de los países de la OCDE en la última década.

Pues bien, en el caso de México, a pesar del mayor gasto educativo y de los progresos mencionados, la productividad laboral se ha estancado. Por ejemplo, en

un estudio sobre cuatro países, el PIB por habitante era más o menos similar en 1921. En los siguientes 70 años, periodo que abarca el estudio, Brasil y México tuvieron tasas anuales parecidas de crecimiento de la productividad laboral -2.4%- y también malos resultados en educación. Los otros dos, Japón y Finlandia, tuvieron en cambio tasas de 5.6% y 4% anuales, respectivamente (**14**), e, igualmente, buenos resultados educativos.

Es cierto que el crecimiento de la economía, de la productividad o del ingreso no dependen exclusivamente de la educación sino también de muchas otras variables económicas y políticas, como las crisis recurrentes en América Latina; como también la calidad de la educación y su rentabilidad social no dependen solo del volumen de gasto que se aplica a educación. En ambos casos, en suma, una educación de calidad como un buen nivel de gasto, son condiciones necesarias pero no suficientes.

4. ¿Qué significan esas realidades y cómo explicarlas?

Mejorar la composición del gasto educativo

Una primera idea: México gasta más en educación, pero no gasta mejor.

Es la primera vez que el gasto educativo de México como proporción del PIB es más alto que el promedio de los países de la OCDE y es uno de los 8 países en los cuales el gasto creció más rápido que el ingreso per cápita. Adicionalmente, el gasto educativo como porcentaje del gasto público total también es el más alto entre los países de la OCDE: mientras el promedio es de 12.7% en México es de casi 25%. Sin embargo, y aquí radica una parte central del problema, la mayor parte del presupuesto educativo, 97.2%, se va a gasto corriente en general, y, de ese porcentaje, 93.6% tan solo a salarios. Como es obvio, esta distribución deja muy escaso margen (apenas 2.8% vs. 8.4% de los demás países, en educación básica) para inversión de capital (**15**). De continuar la misma estructura de gasto, es decir, aumentos atados principalmente a gasto corriente, no está claro de dónde va a salir el financiamiento adicional para destinarlo por ejemplo a programas especiales de calidad, equidad y eficiencia de la educación.

Aunque las cifras son para la región, la CEPAL (**16**) considera que para alcanzar algunas de las metas educativas comprometidas en la Declaración del Milenio, las cuales tienen que ver con cobertura o con eficiencia terminal, los países de América Latina y el Caribe requerirán recursos públicos del orden de 14 mil 5 millones de dólares adicionales por año durante los próximos 11 años. Aún si, para el caso de México, hubiera una reforma fiscal que le diera al estado mayores ingresos, con la misma composición del gasto educativo es casi imposible que sirvan para esos objetivos.

El papel de la eficiencia terminal, la deserción y la reprobación

Segundo punto: la excesiva concentración del gasto educativo en el gasto corriente, reduce el margen para introducir programas que mejoren más rápidamente los niveles de eficiencia terminal, deserción y reprobación (sobre todo en secundaria) dando por resultado adicional, pero no menos importante, un costo anual estimado en unos 750 millones de dólares (**17**). No solo por las economías que genere, sino también por razones de eficacia, es indispensable corregir estas desviaciones, para lo cual se necesitará profundizar en innovaciones o programas

compensatorios para los cuáles tampoco parece haber espacio presupuestal por ahora.

Una mejor microplaneación

Un tercer problema que impide el ejercicio eficiente del gasto educativo tiene que ver con la subutilización de la infraestructura física y humana del sistema escolar, especialmente en las grandes zonas urbanas. A pesar de la falta de información precisa, parece ser que el despoblamiento de los centros de las ciudades, los movimientos migratorios internos y el envejecimiento de la población en las zonas céntricas, han provocado una distribución muy heterogénea de la utilización de la planta física y docente instalada, con los consecuentes costos presupuestales. Es decir, se estima que en las escuelas de esas zonas podría haber hasta un 20% del personal docente que recibe un salario pero no está en activo, o sea, frente a grupo, y algunos estudios sugieren que esa posible ineficiencia cuesta alrededor de 17 millones de dólares anuales (**18**).

Pero además, otro claro ejemplo de desperdicio de recursos humanos y financieros se encuentra en la formación de maestros. El costo promedio de la formación de un maestro normalista de primaria y la de un egresado de primaria o secundaria, según datos de hace unos años, era de 10 a 1 y de 6 a 1 respectivamente (**19**). Estas diferencias no obedecen, al parecer, a que se gaste más en la formación y actualización docente, sino a la reducción de las matrículas en las normales federales llevada a cabo para regular la oferta de los futuros maestros. El problema es que en varias de estas escuelas la planta docente y administrativa se dejó casi intacta.

En conclusión, ambos ejemplos muestran la urgente necesidad de mejorar la Microplaneación para facilitar un aprovechamiento más eficiente de esa infraestructura, incentivar la movilidad geográfica de los docentes y gastar mejor los recursos. Ésta, por cierto, es una de las asignaturas pendientes de la descentralización.

Los salarios de los maestros y las distorsiones regionales

Un cuarto punto, sin duda sensible, es examinar si los maestros mexicanos están bien o mal pagados. Desde luego que todos quisiéramos que estuvieran mejor pagados, pero un análisis minucioso muestra que la respuesta no es esa, o, al menos, no es tan simple.

La cuestión puede plantearse así: a) los maestros reciben salarios muy por encima de otros sectores; b) en comparaciones internacionales, obtienen una valoración social y salarial decorosa; c) no rinden cuentas de nada ni a nadie y su salario no tiene relación con su desempeño; y d) por efecto de la descentralización, se ha generado un desorden salarial atroz en los estados.

Vayamos por partes.

A nivel federal —es decir, sin contar lo que obtienen a nivel estatal— los incrementos salariales de los maestros en los años recientes han sido muy superiores a otros gremios y muy bien compensados respecto de la inflación anual. En 1996, por ejemplo, obtuvieron 38.52% de aumento contra una inflación de 27.70%; en 1997, 33% vs. 15.72%; en 1998, 27% vs. 18.61%; en 1999, 20% vs. 12.32%, y en el 2000: 15% de aumento contra una inflación del 8.98% (**20**). Aunque algunos de esos incrementos probablemente compensaron las altas inflaciones del pasado, lo

cierto es que los maestros han sido uno de los gremios más beneficiados en términos reales.

Pero además, un estudio reciente ha probado que la relación entre mejores salarios y buenos rendimientos escolares no es equivalente (21). Por ejemplo, en México el salario de los maestros está por encima del ingreso del resto de las personas: 1.77 veces en primaria y 2.25 en secundaria; mientras los maestros en EEUU percibieron en 1999 un salario de 25 mil 155 dólares ajustados, los mexicanos recibieron 13 mil 357, es decir, casi la mitad de sus vecinos. Pero si se compara en función del ingreso per cápita del total de la población, el maestro mexicano obtiene 1.7 veces y el estadounidense solo 0.7 veces. En ese sentido, el estudio PISA 2000 muestra que en salarios frente a ingreso per cápita, el maestro mexicano de secundaria está en segundo lugar, pero sus alumnos en el sitio número 21 en aprovechamiento. ¿Es ésto un signo de eficiencia magisterial? Desde luego que no.

A lo anterior hay que añadir que una de las distorsiones de la descentralización es que ha generado una competencia perversa entre los estados en materia de negociaciones salariales con el SNTE, pues, una vez acordado el aumento salarial nacional cada año con el gobierno federal, el sindicato va a los estados a exigir un incremento adicional a cargo de cada gobierno local.

Por ejemplo, con cifras de 2001 –y es difícil conseguir las cifras integradas y actualizadas-, el promedio de días pagados a los maestros de educación básica en el país es de 466 al año (22). Es decir, ganan casi 16 meses de salario por año, sin incluir otras compensaciones en monto fijo; su carga de trabajo, según el Instituto Nacional de Evaluación Educativa (23), “incluye sólo, prácticamente, sus horas frente a grupo”, y tienen al menos 90 días de vacaciones anuales. Pero además, las diferencias de estado a estado son brutales. Entidades que aparecen en los peores lugares en las evaluaciones, como Chiapas ó Oaxaca, pagan 448 y 465 días anuales, respectivamente; en cambio, otros como el DF –que tiene los mejores indicadores- paga unos 460 días al año, y otros más, en la mitad de la tabla, como Colima, pagan 515 días al año. De no corregirse estas tendencias y establecer una política salarial común, las finanzas públicas estatales entrarán al ya extenso catálogo de la crisis fiscal mexicana en muy corto plazo, el gasto corriente seguirá creciendo, no habrá margen para invertir en la calidad de la educación y México continuará con los pésimos indicadores de ahora.

5. Algunas conclusiones preliminares

Es ya un lugar común asegurar que el papel de la educación en el desarrollo integral y sostenido de un país es crucial. Más allá de las permanentes aportaciones teóricas y empíricas, los nuevos hallazgos tanto sobre el capital humano y la productividad, como de la relación entre educación y distribución del ingreso y su rentabilidad social y privada, lo cierto es que una educación de calidad es un fin en sí mismo por ser parte fundamental de los satisfactores de vida de una sociedad. Por lo tanto, es evidente que, para alcanzar ese objetivo, es indispensable tener claro que la correlación entre inversión y calidad puede ser fuerte, pero no absoluta y plantea, en consecuencia, la necesidad no solo de invertir más sino, sobre todo de invertir mejor, mejorar la gestión y optimizar los

recursos adicionales. ¿Cómo hacerlo? Me limito solamente a enunciar algunas ideas que debemos investigar y desarrollar en el futuro y probar su eficacia.

a) El diseño y la ejecución del gasto educativo debe cambiar de un enfoque esencialmente económico y demográfico a otro que se mida a partir de los resultados que se pretenda alcanzar. Es decir, ya no es suficiente con plantearse los incrementos presupuestales solo a partir de los indicadores económicos usuales (como crecimiento estimado, inflación, etc.) o de las necesidades de cobertura, sino que debieran ir asociados a objetivos multianuales, concretos y medibles, de calidad, eficiencia y equidad.

Mientras no se tenga claro a dónde se quiere llegar en el mediano plazo, puede incluso resultar irresponsable asignar el gasto de manera creciente en la forma tradicional. En otras palabras, “antes de echarle más recursos a un saco medio roto, debemos remendar el saco” (24).

b) Una evaluación rigurosa, independiente y oportuna es crucial en el logro de objetivos educacionales de mediano y largo plazo. Es un avance la creación del INEE, pero no será suficiente si no produce también una especie de Sistema Nacional de Indicadores de Calidad y de Eficiencia, que permita saber con la mayor precisión el estado de la educación por entidad, municipio, zona o distrito escolar, y escuelas, así como una rendición de cuentas. Esto tendrá sentido tanto para la confección de los presupuestos como para una buena microplaneación, una adecuada asignación de los recursos, o el estímulo a una cierta competencia saludable entre estados y entre centros escolares que sea, desde luego, recompensada.

c) El contexto educativo en el país es ciertamente asimétrico y diverso. Por ello, parece indispensable desarrollar una nueva metodología nacional, con razonable consenso, para la microplaneación regional que incluya no solo los factores cuantitativos como hasta ahora (estadísticas básicas, inscripciones anticipadas, obra pública, etc.), sino que vaya asociada a algunos elementos de calidad, eficiencia y equidad.

d) La anarquía salarial debe ser urgentemente corregida. Allí hay un margen presupuestal que podría ser invertido en los programas de calidad, pero solo en la medida en que se produzca una política salarial común que reconozca desde luego las disparidades regionales pero fije criterios de convergencia que eviten la competencia perversa que hoy se da en la asignación de salarios y prestaciones al personal docente y administrativo, así como ciertas obligaciones de rendición de cuentas que compense y beneficie a los buenos maestros. Obvio es decir que no basta con que dicha política tenga algún tipo de respaldo legislativo en los presupuestos anuales, sino también un consenso político que fortalezca a los gobiernos o entidades débiles frente a las presiones sindicales.

e) Asociado con lo anterior, la descentralización educativa no estará completa mientras no incluya una descentralización gremial que mueva hacia los gobiernos estatales la titularidad de la relación laboral. Es verdad que puede parecer contradictorio con la idea anterior –en la que subyace una especie de frente común entre gobiernos estatales– pero es preferible negociar con cada sección estatal que con el peso abrumador del sindicato nacional más grande y poderoso del país. Por supuesto, esto implica que las aportaciones sindicales que hoy hace directamente

el gobierno federal al SNTE (alrededor del 1.5% del sueldo mensual del trabajador educativo) sean transferidas a las secciones para ir desarmando una de las fuentes de poder corporativo más importantes.

f) El papel de los gobiernos estatales es clave en la ejecución de una mejor inversión educativa. Los gobiernos, federal y estatales debieran acordar anualmente la integración de una especie de bolsa o fondo presupuestal destinada exclusivamente a hacer inversión de capital en temas de calidad y que esté asociada a dos variables. Una es el desempeño que muestren los centros escolares de cada estado y municipio en determinados indicadores, de forma tal que sean premiados los esfuerzos que cada entidad haga e incentivada la competencia entre estados. Y la otra consiste en fijarles a los estados un mínimo porcentual creciente que los estados asignen de sus presupuestos a programas de calidad y eficiencia. Esto podría alentar a los gobiernos locales a hacer sus propios esfuerzos presupuestales y a asumir la administración de la educación básica no como una carga financiera y política –como ocurre hoy- sino como un área de oportunidad para la competitividad de sus estados y el logro de menores desigualdades.

g) Finalmente está el controvertido tema de los bonos educativos. Son de tal magnitud las complejidades y limitaciones del sistema educativo mexicano, que son crecientes las voces que opinan que debiera modificarse la dirección en que se invierte el gasto educativo. En otras palabras, en lugar de transferir recursos públicos a la oferta dirigirlos a la demanda mediante un mecanismo de bonos o “vouchers” que permitan a los padres de familia la libre elección de la escuela donde quieren que estudien sus hijos. En principio, parecería que este sistema alentaría una competencia entre escuelas por atraer más estudiantes a partir de su calidad o éxito escolar, y que crearía las condiciones para la expansión de un mercado privado de la educación en ciertos niveles. Es un tema que habrá que explorar y estudiar con más detenimiento, pero la idea ya está presente.

• **La base de este texto fue presentado en el *David Rockefeller Center For Latin American Studies* durante el seminario “High Level Roundtable on Education Policy and Inequality in Mexico”, organizado por la *Graduate School of Education, Harvard University. Cambridge, MA., octubre 2004.***

• **Email: *otto.granados@itesm.mx***

Notas:

(1) Véase la sección 1.1.1. “Inversión en educación” del Informe Escrito, así como el Anexo Estadístico del ***Cuarto Informe de Gobierno del Presidente Vicente Fox Quesada***, septiembre 1, 2004.

<http://cuarto.informe.presidencia.gob.mx>. Cfr. también: Juan Prawda y Gustavo Flores, ***México educativo revisitado. Reflexiones al comienzo de un nuevo siglo***, México, Océano, 2001, en especial pp. 120-128; 150-158, y Gabriel Zaid, “¿Gastar más en educación?”, ***Reforma***, septiembre 2003.

(2) Aunque hay varios estudios que reportan datos y cifras, véase en particular el cuadro “Principales indicadores de la evolución de la educación”, en el Anexo Estadístico del ***Cuarto Informe de Gobierno***, septiembre 1, 2004.

(3) “Mensaje político” del Presidente Vicente Fox Quesada, ***Cuarto Informe de Gobierno***, septiembre 1, 2004.

(4) INEGI, ***Encuesta Nacional de Ingresos y Gastos de los Hogares, ENIGH-2002:***

http://www.inegi.gob.mx/est/contenidos/espanol/proyectos/coesme/programas/rel_biblio.as
P

(5) “Principales indicadores...”, *cit.*

(6) Existen numerosos estudios sobre la competitividad de los países. Ver, entre otros, World Economic Forum, ***The global competitiveness report 2004-2005***, www.weforum.org. Aunque en ciertos casos hay una seria discusión acerca de la validez metodológica de estos reportes, en particular porque algunos de ellos se hacen a partir de encuestas internacionales, de todas formas ilustran debilidades, rezagos y fortalezas de los países. Ver también un estudio reciente de Pedro Aspe, “El futuro económico de México”, ***Este País***, agosto 2004, pp. 11-20.

(7) Según Reimers, los ajustes fiscales en América Latina han expandido ideas “conservadoras” que, entre otras cosas, se expresan en “una preocupación por alinear mejor a los sistemas educativos con las demandas de la economía para afinar la competitividad de las naciones. La preocupación por la eficiencia también se extiende bajo el supuesto de que el problema no consiste en cuánto se gasta en educación, sino cómo se gasta”. Fernando Reimers, “La buena enseñanza y el éxito escolar de los estudiantes en América Latina”, texto presentado en el Seminario “Educación Básica en los países del sur: un derecho fundamental”, organizado por La Caixa de Barcelona, noviembre 2002. No obstante enfoques como este, parece ser que la eficiencia en el manejo de los recursos públicos asignados a educación tiene una incidencia positiva o negativa sobre la distribución equitativa de oportunidades de modo que la ineficiencia en el gasto podrían estarla pagando los sectores pobres. Dice Hanushek: “En lugar de medir la inversión pública en capital humano solo por el gasto, es posible considerar los resultados y, por consecuencia, evaluar la eficiencia en la provisión de los recursos. El estudio de los servicios educativos que provee el estado proporciona una ventana sobre una de las cuestiones críticas en la política pública que frecuentemente afectan a las economías: qué tan bien están haciendo las cosas los gobiernos para dirigir los recursos hacia la consecución de los objetivos públicos importantes”. Eric A. Hanushek, ***Publicly provided education***, Cambridge, MA, National Bureau of Economic Research, (Working Paper 8799), February 2002, p. 1 y ss.

(8) Hemos usado principalmente los informes ***Education at a Glance : OECD Indicators*** 2003 and 2004 Editions. www.oecd.org. Sin embargo, aunque la participación de México en este tipo de estudios internacionales es relativamente reciente, puede consultarse como referencia el programa *Progress in Reading Literacy Studies* realizado por la *Internacional Association for the Assessment of Educational Achievement*, en el cuál México no ha participado hasta ahora, así como el más conocido *Programme for the International Studies Assessment*, también de la OCDE, en el que sí se incluyó desde el año 2000.

(9) ***Investment in Human Capital***, Belmont, CA., Wadsworth Publishing Company, 1970

(10) ***Does Education Matter? Myths about Education and Economic Growth***, London, Penguin, 2002

(11) Varios, “***Por qué no crecemos? Hacia un consenso para el crecimiento en México. Reflexiones de 54 economistas***”. Huatusco,

Veracruz, junio 5-7, 2003, p. 11, Ver también E. Hanushek, *op. cit.*, p. 1

(12) P. Aspe, *art. cit.*, p. 12

(13) “Summary”, ***Education at a Glance 2004***, p. 5

(14) Angus Maddison, ***Monitoring the World Economy: 1820-1992***, Paris. OECD, 1996.

(15) ***Education at a Glance 2003 y 2004***, *cit.*

(16) CEPAL-UNESCO, ***Financiamiento y Gestión de la Educación en América Latina***, San Juan, Puerto Rico, junio 4, 2004, p 5-6

(17) CEPAL-UNESCO, *op. cit.*, p. 6

- (18) J. Prawda y G. Flores, *op. cit.*, pp. 164-166
- (19) *Ibid.*, pp. 158-159
- (20) Elaboración propia del autor con base en las cifras de la Secretaría de Educación Pública y el Banco de México.
- (21) Eduardo Andere M., ***La educación en México: un fracaso monumental. ¿Está México en riesgo?***, México, Planeta, 2003. Ver en especial el capítulo 7.
- (22) Elaboración propia con base en información de cada uno de los estados.
- (23) Felipe Martínez Rizo, "Panorama educativo 2004. La edición 2004 de Education at a Glance de la OCDE. Presentación general y lecciones para México", Instituto Nacional para la Evaluación de la Educación, México, Septiembre 14, 2004, p. 29
- (24) E. Andere, *op. cit.*, p. 35

BIBLIOGRAFIA.

ADORNO Theodor W, KOWSAN Tadeusz, et. Al. *El teatro y su crisis actual*. Venezuela. Monte Ávila Editores. 1992.

ALATORRE, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México. Escenología. 1999.

ANTONETTI, Charles. *Notas sobre la puesta en escena*. Argentina. EUDEBA. 1960.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Versión de García Vacca. Editores Mexicanos Unidos. México. 2000.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Editorial Hermes. México. 1987.

AYALA, Francisco. *El cine. Arte y espectáculo*. Universidad Veracruzana. Xalapa. 1966.

AZAR, Héctor. *Cómo acercarse al teatro*. México. SEP. Gob. Del Estado de Querétaro, Plaza y Valdés, 1988.

BAENA, Guillermina. *Instrumentos de investigación*. México. Editores Mexicanos Unidos. 1999.

BAENA, Guillermina. *Redacción práctica*. México. Editores Mexicanos Unidos. 1999.

BALANDIER, Georges. *El poder en escenas*. Paidós Studio. España, 1994.

BARBERO, Jesús Martín. "Culturas populares e identidades políticas". En: *Entre públicos y ciudadanos*. Lima, Perú. 1994.

BATY G. y CHAVANCE, R. *El arte teatral*. Fondo de Cultura Económica. México. 1985.

BENTLEY, Erick. *La vida del drama*. Paidós Studio. México. 1998.

BERGSON, Henri. *La risa*. Editorial Prometeo. Valencia. 1971.

BARCEBAL, Fernando. *Un taller de drama*. Naque Editorial. España. 1999.

BEUCHOT, Mauricio. *Elementos de semiótica*. UNAM. México. 1979.

BOURDIEU, Pierre. "Gustos de clase y estilos de vida" En: *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona. Taurus, 1989.

BOURDIEU, Pierre. "¿Y quién creo a los creadores?" En: *Sociología y cultura*. México. CNCA, Grijalbo. 1992.

- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1970.
- BRUNNER, José Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*. Chile. Fondo de Cultura Económica. 1998.
- CALDERON de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Biblioteca Clásica. Barcelona. 1997.
- CAMPEANU, Pavel. "Un papel secundario, el espectador" En: HELBO ANDRÉ. *Semiología de la representación; teatro, televisión, comic*. Barcelona. Gustavo Gili. 1978.
- CARDONA, Patricia. *La percepción del espectador*. México. Cendini-Danza. 1993.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Teoría del teatro*. Buenos Aires. Plus Ultra. 1967.
- CASSIER, E. *Los valores*. Fondo de Cultura Económica. México. 1960.
- CEBALLOS, Edgar. *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*. México. Escenología. 1993.
- CLURMAN, Harold. *El divino pasatiempo. Ensayos Sobre teatro*. Dimelisa Ed. Buenos Aires. 1977.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro*. Editorial Galerna. Argentina. 1987.
- DIEZ Canedo, Enrique. *El teatro y sus enemigos*. Editorial La casa de España en México. México. 1939.
- DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. ATUEL. Colección Textos Básicos. Buenos Aires. 2003.
- ECO, Humberto. *Como se hace una tesis*. Gedisa Editorial. México. 1991.
- _____. *¡Carnaval!* Fondo de cultura Económica. México. 1989.
- GAIGNEBET, Claude. *El Carnaval*. Editorial Alfa Fulla. Barcelona. 1984.
- GARCIA Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos; conflictos multiculturales de la globalización*. México. Grijalbo. 1995.
- GARCIA Canclini, Néstor. *Los nuevos espectadores; cine, televisión y video en México*. México. IMCINE, CNCA. 1994.
- GARCIA Canclini, Néstor. *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*. UAM-I, INAH-SEP. DDF. 1991.
- GÓMEZ García, Manuel. *Diccionario del teatro*. Ediciones Akal. S.A. Madrid. 1997

- GOMEZJARA, Francisco A. y DE DIOS, Delia Selene. *Sociología del cine*. Secretaria de Educación Pública. México. 1973.
- GOUTMAN, Ana. *Estudios para una semiótica del espectáculo*. México. UNAM. 1995.
- GOUTMAN Ana, PARTIDA Armando. Coordinadores. *Bibliografía comentada de las artes escénicas*. México. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 1995.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores. México. 1995.
- GUY, Debord. *La sociedad del espectáculo*. Guada Impresiones. Valencia, España. 2003.
- HAUSER, Arnold. *Sociología del arte*. Sociología del público. Ediciones Guadarrama. Col. Universitaria de Bolsillo. Punto Omega. Barcelona. 1977.
- HERRERA Figueroa, Miguel. *Sociología del espectáculo*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 1977.
- ITURRIAGA, José. El carácter del mexicano. En "*Clásicos de la literatura Mexicana*". Tomo *Ensayos Siglo XIX y XX*. Selección José Luis Martínez. Fondo de Cultura Económica. 1992. pp. 608-624.
- JIMÉNEZ López, Lucina. *Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala*. Escenología. México. 2000.
- JIMÉNEZ, Sergio. *Teoría y praxis del teatro en México*. México. Gaceta-Escenología. 1982.
- KANT, Emanuel. *La crítica del Juicio*. Editores Mexicanos Unidos. México. 2000.
- MELCHINGER, Sigfred. *El teatro en la actualidad*. Editorial Galatea. Nueva Visión. Buenos Aires. 1958.
- MENDIETA Alatorre, Ángeles. *Tesis profesionales*. Porrúa. México. 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península. 1994. (Colección Historia/Ciencia/Sociedad no. 121)
- MORRIS, Charles G. *Introducción a la psicología*. Traducción Guillermina Cuevas Mesa. Prentice-Hall Hispanoamericana. México. 1992.
- MUÑOZ González y PRIETO Stambaugh. *El teatro como vehículo de la comunicación*. México. Trillas. 1992.
- ORTEGA Y Gasset, José. *Obras completas. Tomo VII*. Alianza Editorial. Revista de Occidente. Madrid. 1997.

ORTIGOSA Vieira, Carlos. *Lo permanente en el teatro. Teoría del drama*. Ed. Del autor. México. 1948.

PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética y semiología*. Paidós. España. 1990.

PRIETO STAMBAUGH, A. *El teatro como vehículo de comunicación*. Colab. Yolanda Muñoz González. México. Trillas, 1992.

RAMOS, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. Editorial Espasa Calpe. Col. Austral. México. 1964.

RAMOS, Samuel. *Psicoanálisis del mexicano*. Editorial Espasa Calpe Colección Austral. México. 1979.

RICE, Elmer. *El teatro vivo*. Buenos Aires. Lozada. 1973.

RUIZ Lugo, Marcela, CONTRERAS, Ariel. *Glosario de términos del arte teatral*. Trillas. México. 1991.

SAFA, Patricia. "Espacio urbano, sectores sociales y consumo cultural en Coyoacán" En: GARCÍA Canclini, Néstor, coord. *El consumo teatral en México*. México. 1993

SANABRIA, José Rubén. *Estudios sobre comunicación*. Editorial Nacional. Madrid. 1983.

SCOLNICOV, Hanna y HOLLAND, Peter. Comp. *La obra de teatro fuera de contexto; el traslado de obras de una cultura a otra*. México. Siglo XXI Editores. 1991.

SOLÓRZANO, Carlos. *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México. Escenología. 1997.

STAVANS, Ofélia. *Psicoteatro*. Editorial Gali. México. 1992.

SUE, Roger. *El ocio*. México. Fondo de Cultura Económica. México. 1995.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Apología del teatro*. Argentina. Compañía General Fabil Editora. 1961.

UBERSFIELD, Anne. *Semiótica teatral*. Editorial Cátedra/ Universidad de Murcia. Col. Signo e imagen. España. 1989.

USIGLI, Rodolfo. *Anatomía del teatro*. Ed. Ecuador. Ecuador. 1967.

WAGNER, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. Editores Mexicanos Unidos. México. 1997.

WOLF, Mauro. *Investigación de la Comunicación*. Editorial Paidós Mexicana. México. 1973.

WRIGHT, Edward A. *Para comprender el teatro actual*. Fondo de Cultura Económica. México. 1995.

Enciclopedia Quillet. Editorial Cumbre. Tomo I. México. 1986.

Diccionario de la lengua española. María Moliner Electrónico. Gredos. Novell Inc. CD-ROM: 1996.

Diccionario Enciclopédico Ilustrado. Selecciones de Reader's Digest. Editorial Game. México. 1990.

Periódico El Universal. Sección F2 Cultura. Lunes 18 de abril 2005. "En busca del espectador perdido". Textos de Juan Solís.

Revistas

Ventana Interior. Centro Occidente. Año 6. Volumen VII. Número 36. Enero-febrero de 2006.

Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre Escenología. Número dedicado a El Público. Año 5. No. 23-25. Enero 1998.

Tiempo libre. La guía de México. Publicación de Unomex, S.A. de C.V

Chilango. Expansión S.A. de C.V. servicios profesionales de impresión.

Donde ir. La mejor guía de la ciudad de México. Grupo Medios. Editorial Celular.

Paso de gato. Anónimo Drama Ediciones. Noviembre - diciembre de 2002. Año 1. Núm. 5

Televisión.

Programa Escenarios. Entrevista Héctor Mendoza. Canal 34, Sistema de Radio y Televisión Mexiquense. Enero 21, 2006. 12:00hrs. Repetición.

Programa Antesala. Tema: el teatro en México. Canal 22, Televisión Metropolitana. 2 de mayo de 2005. 00:00 hrs. (Repetición) Conduce Javier Arana.

El cuerpo Humano. Tema: la mente. Título original. The Body Human. BBC Londres. 1999. Trasmitido 13 de Agosto 20:00 hrs. Canal 11.

Sitios en la Red

www.coh.arizona.edu

www.dramateatro.art.ve

www.artesescenicas.com.ar

www.lateatral.com

www.teatrocorsario.com

www.inteatro.gov.ar

www.cecut.org.mx

www.infoescena.es

www.amct.com

www.lacronica.com.mx

www.eleconomista.com.mx

www.perso.wanadoo.es

www.elcolombiano.com

www.athleticgeuria.blogspot.com

www.foro.mediotiempo.com

www.theatre-central.com

www.alternivateatral.com

www.skene.com.mx

www.galeon.com

www.adeteatro.com

www.vestuario-teatral.com.mx

www.paralax.com.mx

www.lajornada.com.mx

www.conaculta.gob.mx

www.helenico.gob.mx

www.vivaelsur.com.mx

www.cantillejadelacuesta.es

www.flickr.com

www.gyggs.com

www.encarta.com