

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

ENRIQUE SAAVEDRA ZÚÑIGA

TEMA

EL TEATRO MEXICANO CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE  
LA VOZ DE SUS ACTORES (1949-2009)

ASESOR

MTRO. ALBERTO DALLAL



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, JOSÉ CRUZ SAAVEDRA Y MARGARITA ZÚÑIGA

por darme el amor y la luz inagotables para caminar sin caerme en el escenario más imponente, que es la vida que me dieron y me dan.

AL MAESTRO ALBERTO DALLAL

Y a todos aquellos que, me hayan dado clase o no, me han compartido su experiencia y me han abierto puertas hacia un conocimiento nuevo y valioso

A MIS AMIGOS

Quienes, como cantó el cantor, son como el fuego: son gente maravillosa, pero gente peligrosa si te los tomas a juego.

A la memoria del primer actor CLAUDIO OBREGÓN (1935-2010)

Y a los 19 actores que, con verdad y honestidad, me hablaron de su oficio y me permitieron tener una clase magistral no sólo sobre teatro, sino sobre la vida misma.

# ÍNDICE

	PÁG.
✚ INTRODUCCIÓN	1
• Una visión occidental	1
• Actuar en México	4
• El arte de conversar	6
• Actores en su universo	8
I. ANTECEDENTES (1928-1949)	10
1. El Teatro de Ulises y la primera renovación teatral	10
• Los Contemporáneos y Antonieta Rivas Mercado	10
• Las temporadas del Teatro de Ulises	13
• La aportación del Teatro de Ulises a la escena mexicana	15
2. El teatro experimental de los treinta y cuarenta	17
• El Teatro de Orientación, de Celestino Gorostiza (1932-1938)	17
• El Teatro Panamericano, de Fernando Wagner (1939-1943)	19
• El Teatro de Medianoche, de Rodolfo Usigli (1940)	21
• La Linterna Mágica, de Ignacio Retes (1946-1948)	22
3. La escuela de Seki Sano	24
• El Teatro de las Artes (1939-1941)	26
• Un paradigma llamado Tranvía	29
II. EL PREDOMINIO DE LAS VANGUARDIAS (1950 – 1969)	36
1. La continuación de lo iniciado	36
• Los maestros fundadores I	37
- Salvador Novo	37
- Celestino Gorostiza	39
- Fernando Wagner	41
- Seki Sano	42
- Rooner, Moreau y Darién	45
- Xavier Rojas	47
- Rafael López Miarnau	49

2. Tres Estadios de la Vanguardia	50
• Poesía en Voz Alta	50
• El Teatro Pánico de Alexandro Jodorowski	58
• La Casa del Lago y el Teatro Universitario	64
• Relevos y revelaciones I	71
3. Dos formas convencionales e innovadoras	73
• Teatro Clásico Español de México	73
• Los Teatros del Seguro Social	77
III. TIEMPOS DE SOLIDEZ Y FRAGILIDAD (1970-1989)	94
1. Consolidación del Teatro Universitario	94
• Los maestros fundadores II	94
- Ignacio Retes	94
- Xavier Rojas	96
- Rafael López Miarnau	98
- José Luis Ibañez	100
- Juan José Gurrola	102
- Dimitrios Sarrás	103
• Relevos y revelaciones II	105
- Germán Castillo	105
- Nancy Cárdenas	107
- Estrada e Ibañez	109
- Abraham Oceransky	110
- Adam Guevara	111
- Salvador Flores	112
- Salvador Garcini	113
- Martha Luna	115
2. La Compañía Nacional de Teatro	118
• Héctor Azar	124
• José Solé	125
3. El Centro Universitario de Teatro	126
• Puntos clave del teatro universitario	127
- Héctor Mendoza	127
- Julio Castillo	132
- Luis de Tavira	136
- Ludwick Margules	141
- Manuel Montoro	147
• Relevos y revelaciones III	152
- José Luis Cruz	152
- José Caballero	154

IV. REFLEJOS DE UN PAÍS EN TRANSICIÓN	168
1. Propuestas para el nuevo milenio	168
• Los maestros fundadores III	168
- Xavier Rojas	168
- Héctor Mendoza	170
- José Luis Ibañez	173
- José Solé	174
- Juan José Gurrola	174
- Ludwick Margules	176
- Abraham Oceransky	183
- Luis de Tavira	185
- Germán Castillo	187
- Adam Guevara	188
• Los maestros continuadores	189
- José Caballero	189
- Enrique Singer	193
- Lorena Maza	194
- Enrique Pineda	196
- Mauricio Jiménez	197
- Ricardo Ramírez Carnero	198
- Raúl Quintanilla	200
- Mario Espinoza	201
- Antonio Serrano y Sabina Berman	203
- Martín Acosta	205
- David Olgún	208
- Sandra Félix	210
- Antonio Castro	212
- Iona Weissberg	214
- Francisco Franco	215
• Relevos y revelaciones IV	216
- Mauricio García Lozano	216
- Claudia Ríos	218
- Otros directores	220
2. La Compañía Nacional de Teatro, reestructurada	227
✚ CONCLUSIÓN	243
✚ BIBLIOGRAFÍA	248

## ÍNDICE DE ENTREVISTAS

ENTREVISTA		FECHA DE REALIZACIÓN
1	Ignacio López Tarso (1925)	5 de junio de 2006
2	Ana Ofelia Murguía (1933)	19 de junio de 2006
3	Adriana Roel (1934)	05 de mayo de 2009
4	Martha Verduzco (1935)	17 de marzo de 2009
5	Claudio Obregón (1935-2010)	16 de marzo de 2009
6	Héctor Bonilla (1939)	05 de abril de 2009
7	Héctor Ortega (1939)	16 de marzo de 2009
8	Martha Aura (1943)	11 de marzo de 2009
9	Angelina Peláez (1944)	18 de marzo de 2009
10	Miguel Flores (1944)	17 de julio de 2009
11	Luis Rábago (1948)	18 de marzo de 2009
12	Luisa Huertas (1951)	Julio de 2006
13	Arturo Ríos (1952)	24 de marzo de 2009
14	Arturo Beristain (1953)	14 de abril de 2009
15	Julieta Egurrola (1953)	07 de abril de 2009
16	Laura Almela (1962)	17 de marzo de 2009
17	Lisa Owen (1966)	15 de marzo de 2010
18	Alejandro Calva (1968)	12 de marzo de 2009
19	Ari Brickman (1975)	12 de marzo de 2009
20	Mariana Gajá (1976)	12 de marzo de 2010

# EL TEATRO MEXICANO CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE LA VOZ DE SUS ACTORES

## INTRODUCCIÓN

- **UNA VISIÓN OCCIDENTAL**

El teatro no es teatro, sino hasta que es llevado a un escenario.

Si bien en la historia de la humanidad hay innumerables ejemplos de la capacidad del hombre para recrear por medio de la palabra y el diálogo los conflictos más trascendentes que conciernen a su propia especie, ese ejercicio, denominado literatura dramática, deberá ser llevado a otro ejercicio, el de la puesta en escena, para poder ser considerado como teatro.

La importancia de la literatura dramática es innegable. Por ejemplo, tanto las tragedias griegas como las piezas del Siglo de Oro español fueron escritas por grandes poetas que, empero, buscaban que sus obras fueran no tanto leídas, sino llevadas a escena. Y que fueran montadas no solamente en aquel tiempo, sino mucho después de haber sido concebidas.

Porque el teatro es el arte de la representación. En una de sus acepciones más sencillas: “es el arte de representar situaciones que nos enojan, asustan o maravillan, en un espacio escénico frente a un público”<sup>1</sup>. Entonces, hay teatro cuando el texto que el autor ha plasmado sobre papel es presentado, a su vez, sobre un escenario.

Para ello, hemos de considerar al escenario como una división de espacios en la cual, en un lado, están los participantes, los hacedores, los sacerdotes de la obra -como los llama el periodista y crítico teatral Alberto Dallal-<sup>2</sup>. En el otro lado, están los espectadores, hacia quienes se dirige todo cuanto acontece en el otro espacio, es decir, la puesta en escena.

---

<sup>1</sup> Bertha Hiriart et al, *El mundo del teatro*, pág. 1.

<sup>2</sup> Alberto Dallal: *Los elementos de la danza*, pp.80-85.



Allí, en la puesta en escena, lo que ocurre no es más que la recreación del texto escrito. La obra es montada según la época en que sucede su representación y, sobre todo, según las capacidades que para actualizar la visión que se sostiene sobre esa pieza, posea otro creador: el director de escena.

Lo que el público presencia, entonces, es la obra tal y como fue escrita, pero bajo la renovación que de ella hace, de acuerdo con el contexto político, social o cultural de su época, el realizador. Cabe aquí la afirmación de Luis de Tavira:<sup>3</sup> “el teatro es un modo totalizador de mirar el mundo”. El director añade:

En sus apariciones y desapariciones, se asemeja a la naturaleza misma; es visible y oculto. Permanente metamorfosis; y como la naturaleza, es igual y diverso. Brota en la sociedad y en las épocas como el Fénix que remonta siempre el vuelo hacia su origen perpetuo.<sup>4</sup>

Para poder transmitir, según su época, la particularísima visión que tiene del texto, el director se vale de ciertos elementos fundamentales: los actores. Son estos los encargados de representar el texto escrito sobre el escenario. Son los que, por ello, hacen vivo al teatro. Si no hay actores, entonces no hay teatro.

Vivimos una época en la que se reconoce al director como el eje de cualquier montaje. En nuestro tiempo, la organización de una puesta en escena no se lleva a cabo eficientemente si no es a partir de la propuesta concreta de un realizador. Este asunto se hizo patente en el ámbito de la cinematografía.

A través de la historia del teatro universal sabemos que los grandes directores han llegado a concebir sus propias ideas teóricas no solamente con respecto al ejercicio de la dirección escénica sino, más importante aún, acerca de la enseñanza de la actuación. Y es que muchos de estos grandes directores primero han sido actores.

Quizá el paradigma mayor de este asunto sea la figura de Constantin Stanislavski (1863-1938), el actor, director y pedagogo ruso que implementó una nueva técnica de interpretación que revolucionó no solamente el teatro soviético sino el teatro occidental al ser propagado y puesto en práctica su método de formación de actores.

---

<sup>3</sup> Director mexicano (1948), de quien se hablará ampliamente en el presente trabajo.

<sup>4</sup> Luis de Tavira, “La mujer y el teatro en México”, pág. 53.

Mientras Stanislavski actor se percató del estilo mecánico y estereotipado que privaba entre sus compañeros, Stanislavski director llevó a sus actores hacia una actuación orgánica, al logro de estados emocionales auténticos. Al final, Stanislavski pedagogo construyó, difundió y renovó un sistema que tiene su fundamento en la noción del actor como creador.

Estos principios fueron seguidos, como ya se anotó, en buena parte de Occidente. Un sólido ejemplo es el del también actor, director y docente Lee Strasberg (1901-1982), quien redimensionó estas teorías en *El Método*, su propuesta de formación actoral que fundamentó la celebridad del Actor's Studio de Nueva York en Estados Unidos.

Así, durante el proceso de una puesta en escena un director ejerce al mismo tiempo su personalísima visión sobre dos aspectos: el texto que hasta entonces descansa sobre el papel y la forma en que habrán de representarlo sus protagonistas primordiales, es decir, los actores.

Estos, a su vez, habrán de unir, en su proceso de creación del personaje la propuesta del realizador con su propia técnica, aprendida durante su entrenamiento profesional, dando como resultado un personaje en cuya riqueza de matices se conjuguen las visiones que el autor, el director y él mismo tienen sobre el universo que están recreando, creando.

Cuando esta creación logra despertar las más diversas reacciones en el espectador entonces se puede hablar de un teatro vivo y perdurable en la memoria tanto de aquellos que lo vieron como de aquellos que lo hicieron. Es ése el teatro de valor universal.

- **ACTUAR EN MÉXICO**

La mención a Stanislavski no es gratuita. Precisamente, gracias a sus postulados hay un cambio radical en la interpretación que ofrecen los actores y, por ende, sobreviene un nuevo entendimiento de lo que es actuar. Una nueva visión sobre el arte de la representación que, definitivamente, redefine la perspectiva sobre cualquier texto dramático escrito.

Lo anterior es el sustento del arte teatral del Siglo XX. Sin embargo, en México tuvo que pasar casi medio siglo para que estas teorías pudieran conocerse, aprenderse y

ponerse en práctica. Si muchos países de Occidente deben algo, o todo, a Stanislavski, México le debe la reestructuración completa de su teatro.

Pese a que en 1928 el grupo de poetas denominado Los Contemporáneos introdujo, con El Teatro de Ulises, la renovación teatral que se estaba produciendo en otras partes del mundo, no fue sino hasta la llegada a México del director japonés Seki Sano,<sup>5</sup> en 1939, que se puede hablar de una transición, de una evolución teatral.

Seki Sano fue en México introductor casi único (el griego Dimitrios Sarrás contribuyó posteriormente) del método interpretativo del creador soviético; la innovación logró redimensionar el trabajo del actor y, por supuesto, el del director y, más aún, el del formador de actores.

Al ser la segunda mitad del siglo XX la época en la que ya se observa esa transición teatral, podemos hablar entonces de un teatro contemporáneo, cuyos antecedentes pueden considerarse los trabajos del Teatro de Ulises y otros grupos experimentales surgidos en las décadas de los treinta y los cuarenta.

Los cimientos, entonces, de este teatro contemporáneo bien pueden ser los trabajos del Teatro de las Artes de Seki Sano y, finalmente, su edificación comprende las más diversas propuestas de dirección teatral, es decir, las visiones de artistas como Xavier Rojas, Héctor Mendoza, Alejandro Jodorowsky y Julio Castillo.

En el camino, estos y otros importantes directores han contribuido al desarrollo de la pedagogía teatral elaborando y poniendo en práctica su propio método de interpretación, sintetizando y adaptando los postulados ya no sólo de Stanislavski sino de teóricos posteriores e igualmente influyentes, como Meyerhold, Artaud, Brecht y Grotowski.<sup>6</sup>

A partir de la segunda mitad del siglo XX, durante más de sesenta años, en nuestro país ha habido un interés constante por la formación profesional del actor y por hacer de su labor el eje de la visión del realizador.

Antes de ello, en México privaba un teatro muy similar al que detectó Stanislavski en su país: actuación basada en gestos y ademanes grandilocuentes, estereotipos, clichés,

---

<sup>5</sup> En este trabajo se hablará con mayor amplitud de este importante personaje

<sup>6</sup> Vsévolod Meyerhold (1874-1940), actor, director y pedagogo ruso. Antonin Artaud (1896-1948), poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, actor y director francés. Bertold Brecht (1898-1956), dramaturgo, poeta y ensayista alemán. Jerzy Grotowski (1933-1999), director y docente polaco.

improvisación y vacío de emociones. Es la llamada escuela formal, de la cual es sustento teórico el texto de Dennis Diderot, *La paradoja del comediante* (1880).

En nuestro país hay dos paradigmas con respecto a este estilo de actuación y sobre estos descansa el teatro mexicano de la primera mitad del siglo XX: Virginia Fábregas (1872-1950) y María Tereza Montoya (1900-1970).<sup>7</sup> La introducción del nuevo método y una parcial renovación del teatro mexicano, se llevará a cabo paulatinamente.

Actores tan importantes como Prudencia Grifell (1876-1970), Alfredo Gómez de la Vega (1888-1958), Augusto Benedico (1909-1992) Anita Blanch (1910-1983), Virginia Manzano (1912-200?) e Isabela Corona (1913-1993), pertenecen todavía a esta escuela española.

A finales de la década de los cuarenta egresa la primera generación de la Escuela Nacional de Arte Teatral de Bellas Artes. Aunque los actores surgidos en esa etapa lograron en su mayoría erigirse como primeras figuras de nuestro teatro, hasta nuestros días, fueron formados todavía bajo el viejo estilo de actuación, considerado como “formal”.

Sin embargo, un año antes ocurre el estreno en México de la obra del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo*, la cual constituyó una puesta en escena que resultó paradigmática del nuevo método actoral introducido por Seki Sano, y gracias a la cual el sistema será incorporado al ámbito académico institucional.

Estos dos momentos resultan muy clarificadores para lo que será el desarrollo de la historia del teatro mexicano contemporáneo: habrá cada vez más actores bajo una formación profesional, pero no necesariamente ésta ocurrirá bajo los preceptos del sistema soviético sino que sobrevivirán fuertes reminiscencias de la escuela formal.

Queda muy claro, con la subsecuente apertura de otras instancias académicas,<sup>8</sup> que ya sea bajo la vivencia o bajo el formalismo, los actores tienen capacidad de creación, lo cual les permitirá ser el vehículo perfecto para que cualquier director, sea partidario del formalismo o la vivencia, lleve a buen puerto su visión del texto.

En el presente trabajo, nos vamos a ceñir a la reconstrucción de la historia del teatro mexicano a partir de los años cincuenta. Para ello, con objeto de dar a conocer las

---

<sup>7</sup> De estas importantes actrices se hablará al interior de este trabajo.

<sup>8</sup> Como el Instituto Andrés Soler de la Asociación Nacional de Actores, o las escuelas fundadas, en su momento, por Seki Sano, de las cuales se hablará dentro del texto.

diferentes visiones que han nutrido a la escena mexicana, vamos a recurrir al testimonio de algunos de los mejores actores del teatro mexicano.

Vamos a narrar el desarrollo del teatro mexicano contemporáneo tal como lo vivieron estos histriones, con quienes tuvimos oportunidad de sostener una entrevista sobre su desempeño profesional, específicamente dentro del teatro, destacando sus experiencias con los directores más importantes de la escena mexicana.

Asimismo, para completar esta narración testimonial, acudiremos a otras fuentes escritas y testimoniales que nos ayudarán a comprender el desarrollo histórico de este fenómeno llamado teatro mexicano. Libros como *Así pasan... Cien años del teatro en México* de Luis Mario Moncada, resultan fundamentales para ubicar con total precisión las fechas más relevantes del acontecer teatral del Siglo XX.

- **EL ARTE DE CONVERSAR**

Aspecto fundamental dentro del ejercicio periodístico profesional, la entrevista adquiere gran importancia por provenir no solamente de un género periodístico individual, sino de ser uno de los principales auxiliares para el resto de los géneros periodísticos, sea la nota informativa, el reportaje o la reseña.

La elección de un personaje para realizar una entrevista supone que este puede aportar un testimonio de su participación dentro de un hecho de la realidad y por ello resulta importante para el ejercicio periodístico. A lo largo de la historia del periodismo, la entrevista ha permitido una narración e interpretación, que pretende ser verídica, sobre los hechos que han acaecido en los distintos ámbitos de la realidad.

Si bien la entrevista resulta también un elemento puntual dentro del campo de la investigación académica, es muy fácil separarla de su vertiente como vehículo periodístico –que es la que nos ocupa-, gracias a las características generales del propio periodismo:

La entrevista periodística debe ser sobre un tema actual –referirse a algo o alguien que está involucrado en cualquier hecho social en ese momento– y concisa –para publicarse requiere un trabajo previo de edición-. Además, debe incluir una presentación y una conclusión, en las cuales se de cuenta del porqué se eligió entrevistar a un personaje determinado.

Y, como ya se mencionó, el testimonio obtenido puede ser utilizado –y reutilizado– para realizar desde una nota informativa hasta un reportaje. Como los demás géneros periodísticos, la entrevista ya editada y publicada debe valerse de un lenguaje llano, que resulte comprensible para el lector, escucha o espectador.

La entrevista periodística es resultado de un diálogo inteligente y ponderado entre el periodista y el entrevistado. Para llevarlo a cabo, debe realizarse una investigación previa sobre el fenómeno o el personaje elegido, a partir de la cual se formulen varias preguntas que sustenten dicho diálogo. Éste, por su parte, debe ser preparado por el entrevistador a fin de lograr la atención y el interés de su entrevistado.

Para este trabajo, en el que realizaremos una reconstrucción histórica del teatro mexicano en los últimos sesenta años, la entrevista resulta fundamental por tres razones: la primera es que aún no existe la distancia temporal suficiente que permita valorar la narrativa histórica definitiva del desarrollo del teatro en nuestro país a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Textos como el ya mencionado de Luis Mario Moncada, o *Escena mexicana de los noventa* de Armando Partida Tayzán, se abocan a consignar nombres y fechas y es ahí donde radica su valor. Empero, los documentos que consignan los procesos y testimonios de las diversas puestas en escena o bien no existen o están segregados en los pocos diarios o revistas que prestan interés al tema del teatro.

La segunda, porque consideramos que la investigación periodística sobre la historia del teatro mexicano contemporáneo ha sido escasa, contrario a lo que se ha realizado sobre otros fenómenos artísticos. En el ámbito de la investigación periodística, han sido pocos los críticos y periodistas especializados en el teatro. Más aún, en el teatro contemporáneo.

Actualmente, como desde hace varias décadas, es un selecto grupo el que se encarga de realizar críticas –ya no crónicas– teatrales en los pocos espacios que los medios de comunicación –principalmente escritos– le destinan. De estos, no todos son periodistas teatrales.

Además, la misma noción de periodista teatral puede considerarse en desuso, pues en nuestros días no existe ya el teatro como una fuente periodística en los medios de comunicación. La investigación que se realiza en el medio académico e institucional sobre

el arte escénico mexicano, proviene de historiadores o dramaturgos –los más cercanos al ejercicio de la escritura–, más que de periodistas.

A partir de la entrevista periodística, se pretende construir, a manera de un amplio trabajo de investigación, el desarrollo de este arte.

La tercera razón es porque al hablarse de una historia del teatro mexicano, esta se refiere principalmente a los escritores y a los directores, mas no a los actores, los verdaderos protagonistas de la experiencia teatral. Sin actores no hay teatro y el arte dramático requiere de esos especialistas del “fingir” ser otra persona.

El hecho de ser ellos los encargados de llevar a la vida, a su cuerpo, a su voz, a su personalidad, al personaje de la puesta en escena; el hecho de ser ellos la razón misma del arte del teatro, nos lleva a considerarlos los personajes indispensables para comprender al teatro mexicano cercano a nuestros tiempos.

#### • ACTORES EN SU UNIVERSO

Todos ellos son actores pertenecientes a diferentes generaciones. Sin embargo, hay en ellos una serie de características que confluyen y los hacen las personas más adecuadas para sustentar este panorama de algunos aspectos de la historia del teatro mexicano a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Los actores con que tuvimos la oportunidad de conversar han desarrollado una consistente trayectoria actoral, gracias a una sólida formación académica, misma que les ha permitido desenvolverse con notables rigor profesional y actitud crítica hacia el hecho teatral y su contexto social y político.

Han sido partícipes de las más diversas corrientes que han enriquecido al teatro nacional. Su trabajo se comprende gracias a su formación constante con los docentes y directores más destacados y, a su vez, las propuestas teórico-prácticas de estos realizadores, se entiende de mejor manera gracias a la participación de estos elementos fundamentales llamados actores.

La lista es encabezada por Ignacio López Tarso, perteneciente a la primera generación de la Escuela de Arte Teatral del INBA.

Ana Ofelia Murguía, Adriana Roel, Martha Verduzco, Claudio Obregón, Héctor Bonilla, Héctor Ortega, Martha Aura, Angelina Peláez y Miguel Flores son ejemplos de la transición en la enseñanza de la técnica actoral, a partir de las propuestas de Seki Sano y las búsquedas de entonces jóvenes como Xavier Rojas, Héctor Azar, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibañez, José Solé, Ludwick Margules y Alejandro Jodorowski.

La importancia de los maestros surgidos en el seno universitario da una solidez a la experimentación propia de los años sesenta y setenta, cuando directores como Julio Castillo, Luis de Tavira y Nancy Cárdenas se unen a los ya mencionados para emprender nuevas búsquedas. De este lapso destacan, como actores: Luis Rábago, Luisa Huertas, Arturo Ríos, Arturo Beristáin y Julieta Egurrola.

Las nuevas formas de hacer y ver teatro –unidas a las convencionales– que proponen los jóvenes relevos surgidos entre las dos últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI –José Caballero, José Luis Cruz, David Olguín, Antonio Serrano, Mauricio Jiménez, Martín Acosta, Sandra Félix, Mauricio García Lozano, entre otros–, hallan eco en actores nacidos después del definitivo 1968: Alejandro Calva, Laura Almela, Lisa Owen, Ari Brickman y Mariana Gajá.

El testimonio de estos actores es fundamental para comprender no solamente algunos aspectos del teatro mexicano contemporáneo, sino para entender que, sin ellos, los oficiantes del hecho escénico, éste simplemente no existe. Y sin éste, la realidad queda sin su más fiel reflejo histórico y cotidiano.



## **I. ANTECEDENTES (1928 - 1949)**

### **1. EL TEATRO DE ULISES Y LA PRIMERA RENOVACIÓN TEATRAL (1928)**

“Xavier Villaurrutia era un gran poeta, fundamentalmente un gran poeta. Más que dramaturgo, más que maestro de teatro. Pero él me enseñó a respetar el escenario, a aprender a pararme ahí con autoridad y con seguridad. Me enseñó el respeto al texto, al teatro, a mi profesión de actor.”<sup>1</sup>

Así se expresa el “patriarca de la familia artística mexicana”,<sup>2</sup> Ignacio López Tarso (Ciudad de México, 1925) sobre quien considera su maestro fundamental. Fue el profundo interés por conocerlo y tomar clases con él lo que lo llevó, al cumplir 24 años de edad, a inscribirse en la Escuela de Arte Teatral, EAT, del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, en 1949.

Allí, entre otras personalidades del teatro nacional, se hallaban tres que fueron reconocidas como parte de una generación imprescindible de la cultura mexicana del siglo XX: Salvador Novo (1904-1974), Celestino Gorostiza (1904-1967) y, por supuesto, Xavier Villaurrutia (1903-1950), quienes pertenecieron al célebre grupo Los Contemporáneos.

Pero mucho antes de eso, a finales de los década de los veinte, los tres, ante sus coincidentes inquietudes teatrales, conformaron otro grupo, el cual buscaba la renovación en el contenido y la forma del teatro mexicano de aquel entonces. Se trata del Teatro de Ulises, el primer acercamiento al teatro experimental y moderno en nuestro país.

#### **Los Contemporáneos y Antonieta Rivas Mercado**

Con el estreno en México de *La puerta resplandeciente* de Lord Dunsany y *Simili*, de Claude Roger Marx, el 4 de enero de 1928 da inicio la primera temporada del Teatro de Ulises, primer paso para la renovación del teatro mexicano que todavía tardaría en consolidarse varias décadas más.

---

<sup>1</sup> Entrevista 1: Ignacio López Tarso (junio de 2006).

<sup>2</sup> Así lo ha llamado en entrevistas y premiaciones la actriz Angélica Aragón. Hasta el momento nadie ha estado en desacuerdo con ello.

Este nuevo tipo de teatro respondía a una búsqueda, por parte de sus hacedores, para romper con el modelo, establecido desde mucho tiempo atrás, consistente en compañías que presentaban textos españoles plenos de situaciones banales o bien moralizantes. En escena se veían decorados movibles y se utilizaba la concha de apuntador.

Además, todo esto era el marco para que se exaltara el estilo actoral predominante, consistente en la representación de los personajes sin involucrar sentimiento alguno, recitando más que hablando y, claro, utilizando un lenguaje muy cercano a las costumbres ibéricas. De lo que entonces se veía, explica el escritor e investigador Guillermo Sheridan:

Había en la ciudad de México algunos teatros, como el Arbeu, que solían rentarse por temporadas enteras a las compañías españolas como la María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza, cuyos repertorios eran como el siguiente (corresponde a abril de 1927): *El pobrecito carpintero* de Marquina; *Viacrucis* de Fernández Arvadín, *Vivac* de “Júbilo” y “Tata” Nacho. Punto. El Esperanza Iris va por el estilo, cuando no se ejecutan allí los conciertos de la Sociedad Beethoven de la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez. El Hidalgo está rentado a la “Compañía Mutio Villegas” con dramas benaventinos<sup>3</sup> (*Flor de un día*); el Ideal está rentado a la “Compañía cómica Argentina de Villanova” con unas cosas que se llaman *El bailarín del cabaret* y *Kiki*; el Lírico está en poder de la “Compañía de grandes revistas Campillo” con *Las mujeres fáciles* entre otras (piezas); el María Guerrero presenta *Malvaloca*, *La mujer adúltera* y *Santa*; el Principal presenta zarzuelas con Mimí Derba y el Virginia Fábregas está en manos de la “Compañía de variedades de Carmen Tolossa, Primer Premio de Belleza de París” con *La enemiga* de Nicodemi y (!) *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, con una conferencia previa de Jiménez Rueda.<sup>4</sup>

Al ser esa cartelera una fuerte reminiscencia de la vida cultural impuesta durante el porfiriato, resulta indiscutible su éxito de público y son naturales las críticas positivas que reciben esas puestas en escena. Aún campea el carácter burgués que se pretendió para el México prerrevolucionario.

Pero ya para 1927 los nombres de Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Gilberto Owen, Samuel Ramos y Xavier Villaurrutia se imponían en el ámbito de la cultura

---

<sup>3</sup> Del dramaturgo español Jacinto Benavente (1866-1954).

<sup>4</sup> Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos hoy*, p.298.

nacional. Se trataba de los escritores más jóvenes de México, miembros de una generación cuya trascendencia alcanza nuestros días: Los Contemporáneos.

Los Contemporáneos es el “grupo sin grupo”,<sup>5</sup> que entre 1920 y 1932 escandalizó al país por su ruptura con los cánones literarios y los géneros que esto conlleva: la poesía, la novela, la crónica, la crítica y, por supuesto, el teatro; a fin de trazar nuevas rutas de creación y entendimiento del arte literario.

Obvio es que al tratarse de los primeros *angry men* o *enfant terrible* de la cultura mexicana serían también los primeros en deleznar, en público y en privado, la forma de hacer teatro en aquellos tiempos que, poco a poco, se convertirían en *sus* tiempos. Entonces, procedieron a renovar la escena.

La solvencia económica que disfrutaban varios de los miembros del grupo, amén de su natural inquietud, permitió que conocieran las vanguardias teatrales europeas (por hablar sólo de lo que aquí nos interesa) y que, mejor aún, quisieran llevarlas a la escena y al conocimiento del público mexicano.

Así, a principios de 1927, la traducción de Enrique Jiménez Domínguez a *La puerta resplandeciente* de Lord Dunsany, fue representada, en sesión privada, en casa de Puig Cassaurang, el ministro de Educación, a fin de solicitar su apoyo para dos proyectos abanderados por el nombre Ulises: una revista y un grupo de teatro.

Si bien fue la revista la que recibió el apoyo del funcionario, más tarde el teatro encontraría no solamente a su mecenas, sino a uno de sus más sólidos fundamentos ideológicos y artísticos, todo en la figura de una mujer adelantada a su tiempo, suicida, leyenda: Antonieta Rivas Mercado.

Antonieta compartía con el grupo del que llegaría a ser entrañable amiga, una vasta cultura, cualidades artísticas, una tremenda inquietud por modernizar el panorama artístico y cultural mexicano y, además, el dinero para conseguirlo. Tras conocerse, Antonieta y los Ulises fueron uno.

Y es que, como afirma Fabienne Bradu, el beneficio era recíproco: “los Ulises encontraban en Antonieta al mecenas que habían buscado vanamente en las esferas

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.11.

oficiales, y Antonieta encontraba en estos jóvenes escritores una iniciativa que coincidía con sus propias inquietudes artísticas.”<sup>6</sup>

### **Las temporadas del Teatro de Ulises**

Lo que fuera una función privada en casa de Cassaurang se convirtió en la primera temporada del Teatro de Ulises. Previamente, el naciente equipo se reuniría para hablar sobre el posible repertorio, hacer lecturas en las lenguas originales y adjudicar responsabilidades.

Cabe destacar que, aunque su teatro fue considerado como la primera vanguardia en México, la intención del grupo no era, precisamente, hacer un teatro de vanguardia sino actual. El concepto abarcaba lo mismo las obras del momento que los textos clásicos, que por algo se conservan a través de los siglos:

Lo actual era el sentido poético que surgía de la franja indecisa entre sueño y realidad, de viaje que realiza la imaginación en la inmovilidad del cuerpo. Todo era cuestión de creer en el juego del teatro, de aceptar la verdad de su mentira, de llevar al actor y al espectador a un estado de disponibilidad o, como hubiera dicho André Gide, de “fervor”.<sup>7</sup>

Bajo estas premisas, el Teatro de Ulises inició su travesía en una casona que fue acondicionada especialmente para los propósitos del grupo, ubicada en Mesones 42. Allí, Julio Jiménez Rueda dirigió las obras, mientras que Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos hicieron lo que por entonces aún se llamaba decorados.

Y para evitar que el estilo de actuación española contagiara la modernidad de los textos elegidos, los mismos Novo, Owen, Villaurrutia y, por supuesto, Rivas Mercado, llevaron los primeros papeles. Con ellos alternaron Matilde Urdaneta, Judith Ortega, Carlos Luquín y Rafael Nieto, quienes tampoco eran actores profesionales.

---

<sup>6</sup>Fabienne Bradu, *Antonieta*, p.98.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 99.

Villaurrutia eligió la obra del dramaturgo francés Claude Roger-Marx, *Simili*, debido a que coincidía con sus recientes experimentos literarios, pues se trataba, según sus propias palabras, de una pieza de análisis psicológico, en donde se abordaba el tema del doble y el juego entre la fantasía y la realidad.

Aunque en mayo de 1928 pudieron presentar una temporada en el Teatro Virginia Fábregas, el éxito (artístico) les sonrió mejor en la casona de Mesones, a la que ellos mismos bautizaron como El Cacharro, al cual regresarían después de pisar el escenario del Fábregas, en donde Novo habló sobre su propuesta escénica.

Lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a hacer ni a llevar a sus teatros, porque comprenden que no sería un negocio para ellos. Este viaje de Ulises (...) tiene toda esa significación. (...) Todos hemos renunciado a la pequeña vanidad de nuestros nombres literarios para vestir, por una noche, la máscara un tanto grotesca del actor, del que finge por dinero, y a costa de ello, interviniendo en terrenos que no son ni serán nunca los nuestros, queremos, advirtiéndolo desde un principio, hacer comprender que nuestro objeto es sólo que se conozcan las obras que hemos consentido en representar.<sup>8</sup>

A pesar de poseer personalidades disímiles, hubo una gran unión de voluntades, reflejada en el análisis conjunto del texto, en la posibilidad que cada miembro tenía de aportar sus ideas sobre lo relacionado con el montaje y en la disciplina acatada durante el periodo de ensayos.

Este proceso duraba aproximadamente tres semanas. Se presentaba un par de piezas en una tanda a lo largo de dos días. Al terminar, se empezaba a ensayar el siguiente texto. Así, para la segunda temporada fueron presentadas *Ligados*, de Eugene O'Neill y *Peregrino*, de Charles Vildrac.

Obviamente, las críticas a este nuevo teatro y, sobre todo, a sus hacedores, no se hicieron esperar. Los detractores hablaron de un teatro anti-nacionalista, aunque se sabe que el fondo de los comentarios negativos hacia la labor literaria y teatral del grupo, tuvo su fundamento en la discriminación por la homosexualidad de sus miembros.

---

<sup>8</sup> Salvador Novo citado por Guillermo Sheridan, p. 299.

De manera especial fue criticada la puesta en escena del ya de por sí controvertido *Orfeo* de Jean Cocteau, que constituyó la tercera temporada. El texto, traducido, dirigido y actuado por Xavier Villaurrutia, constituyó la tercera temporada.<sup>9</sup>

Aunque esta obra representaba para el grupo “el plato fuerte, la síntesis de sus preocupaciones estéticas y poéticas”, la crítica la trató como si esta “hubiera sido concebida como una tomadura de pelo, una verdadera agresión al público”.<sup>10</sup>

Cierto que hubo críticas a favor, también que el grupo tuvo muchos simpatizantes durante su existencia (y quizá muchos más después de ésta), pero aún las más objetivas se basaron en la suposición de que el Ulises buscaba el éxito comercial, cuando siempre dejaron en claro que sus objetivos eran muy distintos.

Por ello, al regresar de su corta temporada en el Fábregas, retomaron los montajes en el intimista Cacharro, para desde allí dar a conocer, en julio de 1928, *El tiempo es sueño* de Henri Lenormand, obra en seis escenas con traducción de Antonieta Rivas Mercado. Sin embargo, ésta fue la última puesta en escena del grupo.

### **La aportación del Teatro de Ulises a la escena mexicana**

Durante estas temporadas, pese a que el público vio a reconocidos escritores haciendo el papel de actores interpretando a su vez un personaje, también pudo notar algo diferente en la manera en que, con su actuación, abordaban los textos extranjeros.

Intentaron poner en práctica algo de las teorías de Copeau<sup>11</sup> (quien) formaba a los actores desligándolos paradójicamente de la palabra y el texto dramático. Su objetivo era inculcarles una gesticulación contenida, un entrenamiento físico casi mudo que se opusiera al estilo declamatorio de la época. Antonieta había visto en París algo de estas nuevas prácticas actorales y los otros habían leído sobre ellas (...) Pero precisamente porque *no sabían actuar*, porque no estaban viciados por la grandilocuencia benaventina, pudieron proponer un nuevo estilo de actuación.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Fabienne Bradu, p.105.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.113.

<sup>11</sup> Jacques Copeau (1879-1949), actor y director teatral francés.

<sup>12</sup> Bradu, p.104.

Así, los textos y las traducciones estaban alejados del naturalismo dominante de la época, pero próximos a la cotidianidad del lenguaje mexicano. Al actuar, los Ulises buscaban un estilo *natural* que “afirmara que la fantasía o el sueño no eran momentos extraordinarios de la realidad, sino parte de la realidad misma”.<sup>13</sup>

Esa actuación *natural* tuvo como mejor aliado al mismo teatro de Mesones, pues al tratarse de una pequeña sala, las impostaciones de la voz y los gestos excesivos salían sobrando. Hasta en la última fila se podía percibir claramente los gestos sutiles y escuchar las voces contenidas.

El Teatro de Ulises, el primer grupo de teatro experimental en México, se desmoronó por motivos que van desde la partida intempestiva de Gilberto Owen como diplomático a los Estados Unidos hasta las diferencias de algunos miembros del grupo con Rodríguez Lozano, quien era el interés amoroso de Antonieta.

Pese a su corta duración, el Teatro de Ulises sentó las bases para el posterior ejercicio del teatro experimental en México. Además, fue el primer intento por dar a conocer una nueva forma de actuación que era menos cercana a la artificialidad de la tradición española.

Casi a la par que el teatro, la revista cesó sus publicaciones. De los miembros del grupo que posteriormente sería reconocido como Los Contemporáneos,<sup>14</sup> solamente tres continuaron de manera permanente su inquietud teatral: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Celestino Gorostiza.

Los tres serían fundadores de la Escuela de Arte Teatral del INBA en 1946, al lado de personalidades como Carlos Pellicer, Clementina Otero y Fernando Torre Lapham. Allí se abocarían a formar actores profesionales, cuya participación en los escenarios se sustentara en el estudio y la disciplina y no en el empirismo y la improvisación.

Sin embargo, aquí apenas se hallaban en una de sus primeras travesías, la del Ulises, como Ulises.

Es un hecho que el teatro mexicano, después de Ulises, no volvió a ser el mismo (aunque nadie sepa muy bien qué es en lo que se convirtió).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Fueron considerados miembros del grupo: Jorge Cuesta, José Gorostiza, Salvador Novo, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia.

<sup>15</sup> Sheridan, p. 301.

## 2. EL TEATRO EXPERIMENTAL DE LOS TREINTA Y CUARENTA

Antes de ingresar en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes, López Tarso tuvo sus primeras experiencias histriónicas en el Teatro Estudiantil Autónomo, TEA, al lado del entonces novel director Xavier Rojas (1921-2010), en donde emprendió giras por toda la República, haciendo un teatro experimental y popular.

Recuerda que allí tuvo la oportunidad de convertirse en *Gorgonio Esparza*, el matón de Aguascalientes, además de presentar obras de autores mexicanos importantes, como *El auto sacramental de la zona intermedia* de Emilio Carballido (1950), durante las diferentes temporadas que tuvo el grupo fundado en 1946.

El TEA fue inspirado por el grupo La Barraca de Federico García Lorca, que llevaba los clásicos del Siglo de Oro Español a la España rural. Por ello, el de Rojas era también “un pequeño teatro en el que nosotros mismos pintábamos los decorados, con una pequeña subvención de la Secretaría de Educación Pública”.<sup>16</sup>

López Tarso recuerda: “Íbamos por los pueblos, por los ranchos, lugares por los que nunca había ido una obra de teatro antes. La gente se juntaba allí, llevaba sus propias sillitas y hacíamos funciones muy bellas, para un público estupendo. Un teatro popular que yo perdí por mi profesionalización.”<sup>17</sup>

El Teatro Estudiantil Autónomo, creado por quien poco después sería considerado uno de los directores más importantes de la escena nacional, es un ejemplo de los varios grupos de teatro experimental que continuaron con la propuesta iniciada por el Teatro de Ulises a lo largo de las décadas de 1930 y 1940.

### **El Teatro de Orientación, de Celestino Gorostiza (1932-1938)**

La experiencia del Teatro de Ulises abrió el camino para el teatro experimental. Así, cuatro años después de esta experiencia, el 28 de junio de 1932, el dramaturgo y director Celestino Gorostiza (1904-1967), miembro del Ulises, fundó el Teatro de Orientación, ubicado en el local del mismo nombre, una sala en las oficinas de la SEP.

---

<sup>16</sup> Entrevista 1.

<sup>17</sup> Entrevista 1.



Esta agrupación experimental logró muy buenos resultados a lo largo de los más de cinco meses de su primera temporada, en donde se presentaron obras del repertorio clásico y contemporáneo, como *Antígona* en versión de Cocteau, *Donde está la cruz* de O'Neill, *Petición de mano* de Chéjov y *Knok o el triunfo de la medicina* de Romain.

La segunda temporada, iniciada en febrero de 1933, incluyó *El matrimonio* de Gogol, *Amadeo* de Romain, *Su esposo* de Shaw y *Macbeth* de Shakespeare. Para octubre, la tercera temporada contempla el estreno de *Parece mentira* de Villaurrutia, *Escuela del amor*, de Gorostiza y *Juan de la luna* de Achard.

En agosto del siguiente año se llevó a cabo la cuarta temporada, con los estrenos de *A la sombra del mal* de Lenormand, *El barco* de Díaz Dufoo hijo, *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes y *Ser o no ser* de Gorostiza. Hasta cuatro años después fue posible ver la quinta y última temporada del Orientación.

*Minnie la cándida* de Bontempelli, dirigida por Villaurrutia y *Anfitrión 38* de Giraoudoux, bajo la dirección de Julio Bracho, cerraron un ciclo importante del teatro experimental y, como muestra de la importancia del grupo, en aquella ocasión la sede fue el Teatro del Palacio de Bellas Artes.

A pesar de que el proyecto del Teatro Orientación fue puesto en marcha inicialmente por el director teatral –y posteriormente cinematográfico– Julio Bracho, fue Celestino Gorostiza, hermano del entonces director de Bellas Artes, José Gorostiza, quien asumió las riendas de un grupo que dejó en claras muchas cosas sobre el nuevo rumbo del teatro mexicano:

El Teatro de Orientación crea en México el verdadero tipo de teatro experimental, que intenta definir las formas de la dramática y de la escénica. Se cambia el concepto de dirección escénica del actor – director de la vieja escuela española que ejercía la dirección para su lucimiento personal o el de la primera actriz, el del espectador de teatro comercial que iba a ver a su actriz preferida, público que había perdido su capacidad de elemento catalizador.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Yolanda Argudín, *Historia del teatro en México*, p. 112.

De este fundamental proyecto fueron partícipes actores como Clementina Otero, Alfredo Gómez de la Vega, Carlos López Moctezuma, Josefina Escobedo, Stella Inda y Carlos Riquelme, quienes más adelante se convertirían en figuras imprescindibles de la actuación teatral o cinematográfica y asimismo de la docencia.

Con el Teatro de Orientación comienza el subsidio estatal para el teatro mexicano. Además, notablemente influidos por este grupo, “vendrán otros movimientos no por semi-marginales menos edificantes”.<sup>19</sup> Además, grupo e inmueble serán recordados cuando se proyecte y establezca el Centro Cultural del Bosque, dos décadas más tarde.

### **El Teatro Panamericano, de Fernando Wagner (1939-1943)**

La historia oficial dice que nació en Göttingen, Alemania, pero corre la leyenda de que Fernando Wagner (1906-1973) realmente nació en Toluca, Estado de México, y que de alemán sólo tenía la fisonomía y, sobre todo, el marcadísimo acento e imponente tono que le ganó un lugar, controvertido, dentro de la escena nacional.<sup>20</sup>

Tras su experiencia como difusor de las culturas germana y mexicana en los Estados Unidos, donde recibe la propuesta de montar, en México, obras que debido a la censura gubernamental no podían ser representadas en el país vecino. Wagner decide organizar el proyecto y denominarlo Teatro Panamericano.

El objetivo era “buscar el acercamiento intelectual de los pueblos de habla inglesa y castellana por medio del espectáculo teatral, y contribuir al ideal panamericano”.<sup>21</sup> Sin embargo, “no hay mayor alusión al mismo a lo largo de las temporadas”,<sup>22</sup> más que en la unión del personal artístico de ambos países.

El repertorio escenificado a lo largo de seis temporadas, entre 1939 y 1943, si bien no se caracterizó por su originalidad, presentó obras de interés para los públicos estadounidense y mexicano, al mostrar temas relativos a la denuncia social, la idiosincrasia, valores, costumbres y caracteres de ambas sociedades.

---

<sup>19</sup> Sheridan, p.301.

<sup>20</sup> Dolores Carbonell y Luis Javier Mier Vega, *3 crónicas del teatro en México*, p.79.

<sup>21</sup> Guillermina Fuentes Ibarra, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, p. 107.

<sup>22</sup> *Ibid.*

La primera temporada presentó *Strange bedfellows* de McGee, *Arms and the man* y *Bury the dead* de Shaw, *Good by again* de Scott y *Rain* de Colton, mientras que *Mexican mural* de Naya, *Boys meet girl* de Spewack, *Night must fall* de Williams y *Ashes of dreams* de Celestino Gorostiza, conformaron la segunda.

Para la tercera temporada se montaron *Yes my darling daughter* de Reed, *Dangerous corner* de Priestley, *Mañana is another day* de Apstein y *The second man* de Behrman, mientras que *Anna Christie* de O'Neill, *Del brazo y por la calle* de Mook y *Pettitcoat feaver* de Reed fueron escenificadas en la cuarta.

En la quinta y sexta temporadas, con las cuáles culminó el proyecto, se presentaron *You can't take with you* de Kaufman y *Ladies in retirement*, de Percy, así como *Three men on a horse* de Holm, *Blind alley* de Warwick y *Life with father* de Day.

Entre estas dos últimas temporadas, en 1942, nació un nuevo grupo de teatro experimental. Se trata del Proa Grupo, dirigido por José de Jesús Aceves, al cual “se debe la iniciación en las tareas dramáticas de una serie de nuevos autores”,<sup>23</sup> como Luis G. Basurto, Edmundo Báez, Wilberto Cantón y María Luisa Algarra.

El Proa rememoraba el extinto Teatro de Orientación por “su atención a la técnica, su conciencia y capacidad de laboratorio, su impulso de secta herética”<sup>24</sup> y la fuerte influencia que tuvo sobre los grupos posteriores, en especial sobre La Linterna Mágica. Proa Grupo destacó por su permanencia a lo largo de más de una década.

En 1949, el grupo pasa de estar en un rincón del Palacio de Bellas Artes al recién inaugurado Teatro del Caracol, que sería la primera sala ‘de bolsillo’, es decir, un pequeño local acondicionado de proporciones mucho menores a las de los edificios teatrales convencionales hasta ese momento.

Pero volvamos al Teatro Panamericano. Al ser un proyecto cuyas obras serían montadas en inglés, fue necesario llevar en los repartos a actores de habla inglesa e hispana, tanto experimentados como principiantes. Entre los mexicanos destacaron Pedro Armendáriz, Alfonso Ruiz *Panseco*, Arturo de Córdoba, Isabela Corona y Eduardo Noriega.

---

<sup>23</sup> Jaime Delgado, *El teatro mexicano actual*, p. 10.

<sup>24</sup> *Ibid.*

Las críticas hablaron de desigualdad en el desempeño actoral, destacando el trabajo de los de mayor trayectoria. Fue advertida una técnica moderna en la propuesta de Wagner, quien entonces daba “las primeras batallas serias ante la improvisación que padecía, hasta los cincuentas, la profesión teatral en México”.<sup>25</sup>

Se trató de un teatro dirigido más bien hacia un público de turistas y residentes de habla inglesa, aunque realmente no se puede saber con certeza cuál fue su impacto en el público mexicano de la época. Quizá su valor radica en que fue uno de los primeros trabajos del “maestro de las crueles leyes teatrales”,<sup>26</sup> Fernando Wagner.

### **El Teatro de Medianoche, de Rodolfo Usigli (1940)**

El nombre de Rodolfo Usigli es fundamental para la comprensión de la dramaturgia mexicana moderna. La renovación del teatro nacional mucho debe al realismo inglés y norteamericano y fue Usigli el primero en escribir obras realistas mexicanas.

Si bien es innegable el reconocimiento que obtuvo principalmente como dramaturgo (fue también poeta, narrador y ensayista), su proyecto denominado Teatro de Medianoche no tuvo el éxito esperado, quizá porque tanto en la prensa como en el medio teatral se debatieron sus pretensiones y aportaciones.

Los objetivos de Usigli eran el tener un espacio teatral propio, que sería la sala adaptada del Cine Rex, así como ofrecer programas de calidad, formar un público abocado completamente a la experiencia teatral, establecerse de forma permanente e, incluso, instituir una nueva escuela de actuación.

Pese a todo ello, el Teatro de Medianoche solamente presentó una corta temporada, durante la cual fueron montadas *La pregunta al destino* de Arthur Schnitzler y *Ha llegado el momento* de Villaurrutia, con las cuales se inauguró el proyecto en marzo de 1940.

---

<sup>25</sup> Carbonell y Mier Vega, p.79.

<sup>26</sup> Tal es el título de la crónica que sobre él realizan Carbonell y Mier Vega.

Apenas un mes después las piezas *Si encuentras, guarda* de Kelly y *Vencidos* de Shaw, pusieron punto final a una propuesta escénica que tuvo críticas muy contradictorias lo mismo por los textos elegidos que por las actuaciones y que fue contando cada vez con menos asistentes.

Entre los actores participantes en calidad de “huéspedes” se encontraban: Ofelia Arroyo, José Crespo, Francisco Fuentes, Rodolfo Landa, Clementina Otero y Julián Soler. Otros 26 actores integraron el grupo de repertorio. Entre ellos: Juan José Arreola, José Elías Moreno, Eduardo Noriega, Ignacio Retes y Carlos Riquelme.

Usigli defendió su propuesta al decir que se trataba de un ensayo de teatro semi profesional, pues lo mismo había actores profesionales y aficionados, pero al afirmar que innovó al desaparecer la concha de apuntador, no tomó en cuenta que desde el Teatro de Ulises se había erradicado este vicio teatral.

Sin duda el terreno en donde Usigli puede ser ampliamente reconocido es en el de la dramaturgia. Cuatro años después de esta experiencia, se estrenaría, luego de vencer una larga censura, *El gesticulador* (1947), con la cual le aportó al teatro nacional una de sus obras más emblemáticas.

En ella, encontraría uno de sus puntos más altos como histrión y director el español Alfredo Gómez de la Vega, figura fundamental de nuestro teatro durante la primera mitad del siglo XX. El estreno de la pieza norteamericana *La muerte de un viajante* de Miller (1953) confirmaría su participación estelarísima en el escenario, hasta su muerte en 1958.

### **La Linterna Mágica, de Ignacio Retes (1946-1948)**

El grupo teatral La Linterna Mágica sería la primera de muchas e importantes aportaciones teatrales que realizaría, a lo largo de más de seis décadas de ininterrumpida actividad artística y cultural, José Ignacio Retes (1918-2004), quien con esta experiencia entró de lleno en el ámbito de la dirección escénica.

El simple hecho de poner en práctica lo aprendido durante su formación en la carrera de Letras, así como en los grupos de Rodolfo Usigli y de Seki Sano, fue lo que hizo que Retes se decidiera a formar el grupo que contó con el apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas, SME, y otras instituciones y personas.

A Retes le importaba que su proyecto pudiera continuar con “la joven tradición de los teatros experimentales”<sup>27</sup>, además de encontrar “un autor dramático propio”<sup>28</sup>. Tales búsquedas parecieron rendir frutos en el transcurso de las tres temporadas que se ofrecieron entre 1946 y 1948.

Así, la primera temporada estuvo conformada por *Los que vuelven* de Bustillo Oro, *Mariana Pineda* de García Lorca y *Los zorros* de Hellman. Dos años después, el broche de oro lo pondría el montaje de *Israel* de José Revueltas, quien se convertiría en ese dramaturgo propio que buscaba el joven director.

*El tejedor de Segovia* de Ruiz de Alarcón, *La silueta de humo* de Jiménez Rueda, *En la zona* de O’Neill, *El hombre del sombrero de hongo* de Milne, *Santa Juana* de Shaw y *La máquina de sumar* de Rice, dieron cuerpo a la segunda y más larga temporada del grupo.

Así como Retes encontró en Revueltas a su autor, también logró que su Linterna Mágica fuera considerada una digna sucesora de los grupos de teatro experimental que le precedieron, pues la crítica destacó la capacidad de Ignacio Retes para manejar la espectacularidad en sus puestas en escena.

Cabe destacar que a la par de la culminación de las actividades de este grupo, se dio el inicio de las del Teatro de Arte Moderno creado por Jebert Darién (1917-1990) y Lola Bravo en febrero de 1948, que introdujo en México al filósofo y dramaturgo francés Jean Paul Sartre al estrenar sus piezas *La prostituta respetuosa* (1948) y *Las moscas* (1959).

Volviendo a La Linterna Mágica, el propio Retes participó como actor durante las tres temporadas, además de dirigir a actores como Ramón Gay, Amparo Rivelles y Guillermo Arriaga. Las críticas destacaron la presencia de la joven Lucila Alarcón, quien más adelante se convertiría no sólo en Lucila Balzaretti, sino en esposa del director.

---

<sup>27</sup> Ignacio Retes citado por Guillermina Fuentes Ibarra, p.210.

<sup>28</sup> Fuentes Ibarra, p.210.

Afortunadamente para el teatro mexicano del siglo XX, ésta sería la primera sorpresa que daría este personaje fundamental y, sobre todo, entrañable de nuestra escena, Ignacio Retes.

### 3. LA ESCUELA DE SEKI SANO

“Es el único maestro que yo considero, el que me enseñó los principios de todo, tanto éticos como técnicos; el cómo encontrar un personaje. Fue el que trajo a México el método de la vivencia, de Stanislavsky. Fue asistente del gran Meyerhold, entonces ya traía él su sistema: Stanislavsky con cosas de Meyerhold.

“Yo fui muy feliz con él, aprendí las bases, los principios y algo que siento que ahora carecen los muchachos, quizá debido a la tele: una verdadera mística, una entrega real. Realmente nos inculcó una mística tremenda, una disciplina muy fuerte que creo que ahora está fallando un poco.”<sup>29</sup>

Así evoca **Ana Ofelia Murguía** (Ciudad de México, 1933) a Seki Sano (1905-1966), el actor y director de origen japonés quien, tras ser exiliado por motivos políticos, fincó su residencia en México a partir de 1939, hasta su muerte en 1966, aportando al teatro mexicano una nueva forma de actuarse, dirigirse, entenderse y enseñarse.

En México, Sano fue, antes que actor y director, formador de actores y, posteriormente, de directores. Aprovechó sus experiencias como discípulo de dos de los más importantes renovadores de la escena mundial, para hacer en este país una nueva escuela, la cual se fue edificando bajo distintas denominaciones.

Su propuesta teórico práctica tuvo su sede en el Teatro de las Artes (1939), en la Escuela Dramática de México (1946) y en el Teatro de la Reforma (1948), con notables extensiones en instancias académicas como la Escuela de Arte Teatral del INBA y el Instituto Andrés Soler. Fue precisamente allí en donde la joven Ana Ofelia Murguía entró en contacto con él.

---

<sup>29</sup> Entrevista 2: Ana Ofelia Murguía (junio de 2006).

Murguía cuenta que el teatro lo descubrió por casualidad, ya que decidió ser actriz luego de que un novio la invitó a presenciar una puesta en escena de Salvador Novo en su Teatro de La Capilla. Al informarse sobre los lugares donde podría estudiar Arte Dramático, escuchó el nombre de Seki Sano, “pero no faltó el sesudo que me dijera que no, que él sólo daba clases a las estrellas, que primero me metiera a la escuela de la ANDA”.<sup>30</sup>

“Pero he tenido tanta suerte en la vida, que así como encontré mi carrera por casualidad, también me tocó Seki de maestro, porque fue el primer y único año que estuvo en esa escuela dando clases. Cuando terminó el año, nos llevó a dos compañeros y a mí a Bellas Artes, con él. De estar en primero en la Andrés Soler, pasé a tercero en Bellas Artes, porque Seki daba en tercero.”<sup>31</sup>

Murguía recuerda que Sano impartía “clases muy activas. Desde un principio nos pasó a escena a hacer ejercicios con su plan de enseñanza”,<sup>32</sup> en los cuales se ejercían la crítica y la autocrítica, se propiciaba la discusión en torno a las escenas observadas y luego “te preguntaba cómo te habías sentido y por qué; de ahí se sacaban las conclusiones y era todo una enseñanza nueva”.<sup>33</sup>

“No podías llegar un minuto tarde a clase porque te cerraba la puerta, no te dejaba entrar.”<sup>34</sup> Aunque para la actriz todo eso fue parte de una formación muy completa, para otros alumnos eran ejemplo de su agresividad, exigencia y ataque hacia el actor, aspectos por los cuales fue duramente señalado a lo largo de su estancia en México.

Y es que por su calidad de extranjero exiliado por motivos políticos, así como por su concepción del hecho teatral, Sano obtuvo lo mismo apoyos incondicionales que reacciones en contra por parte de diversos sectores teatrales y la sociales. Murguía recuerda uno de los principales choques entre el artista y sus detractores:

“Uno de los momentos graves, que le creó enemigos en México, fue cuando habló ‘mal’ de doña María Tereza Montoya, pues decía que ella se colgaba de las lámparas y mordía las cortinas.”<sup>35</sup> De ella nada más alcancé a ver un homenaje que le hicieron en Bellas

---

<sup>30</sup> *Id.*

<sup>31</sup> *Id.*

<sup>32</sup> *Id.*

<sup>33</sup> *Id.*

<sup>34</sup> *Id.*

<sup>35</sup> En 1950, durante una entrevista, Sano criticó el “montoyismo”.



Artes y, sí, efectivamente, era teatrillo bien antiguo, pero cuando veías a la señora, tenía una garra increíble, sólo que su formación era de una escuela teatral diferente.”<sup>36</sup>

Sin embargo, quienes estuvieron del lado de Sano, aplaudieron sus montajes de textos del teatro realista norteamericano, de autores como Tennessee Williams y Arthur Miller interpretados por actores que, en su mayoría, surgieron de sus aulas o pasaron por ellas para incorporar la vivencia a sus técnicas actorales.

Además de Murguía, fueron sus alumnos: Stella Inda, David Silva, Víctor Junco, Ramón Gay, Ricardo Montalbán, Wolf Rubinski, María Douglas, Miroslava, Emma Teresa Armendáriz, Rita Macedo, Carlos Ancira, Mercedes Pascual, Pina Pellicer, Adriana Roel, Beatriz Sheridan, José Carlos Ruiz, Pilar Pellicer, Isela Vega, Fanny Cano, entre otros.

Empero, no todos los que quisieron estudiar con él lo lograron.

**Marta Aura** (Ciudad de México, 1943) afirma que, tras ganar un concurso escolar con los pasos de Lope de Rueda, su maestra de literatura notó sus capacidades histriónicas, por lo que decidió recomendarla con Seki Sano, con quien ella tenía relación. Pero al pedir la autorización en casa, esta le fue negada a la joven estudiante de secundaria.

“Mi maestra le fue a pedir permiso a mi mamá y mi mamá dijo que ni hablar. Perdí la oportunidad de entrar al grupo de Seki Sano, que hubiera sido maravilloso porque estaba yo muy jovencita.”<sup>37</sup>

Lo que sigue es el breve recuento de la actividad de Seki Sano dentro del teatro experimental durante las décadas de 1930 y 1940, en nuestro país.

### **El Teatro de las Artes (1939-1941)**

Antes o después de la aparición de los grupos de teatro experimental ya comentados, surgió el que significaría un parteaguas para el teatro nacional, pues implicaba una ruptura total y la inmediata entrada de una nueva forma de actuación, puesta en escena y formación de actores. Su fundador, Seki Sano, llegó a este país en abril de 1939 y para agosto ya estaba lista la declaración de principios de su Teatro de las Artes.

---

<sup>36</sup> Entrevista 2.

<sup>37</sup> Entrevista 8: Marta Aura (marzo de 2009)

Con el apoyo del SME y la SEP, Sano pudo echar a andar su proyecto que incluía a los músicos Julio Crespo, Jesús Durán, Silvestre Revueltas y Rodolfo Halffter, los escritores Enrique Othón Díaz, Gabriel Fernández Ledezma, Mauricio Magdaleno, Arqueles Vela, José Bergamín y Verna Carleton.

Estuvieron también el titiritero Germán Cueto, el periodista Ignacio Millán, la actriz Isabel Villaseñor y la profesora estadounidense de danza, Waldeen. Todos ellos desarrollaron una labor sustentada en tres puntos: el compromiso con el pueblo, el deslinde del mercantilismo artístico y la propuesta de un teatro realista.<sup>38</sup>

Así, Sano comenzó a cumplir los objetivos trazados, pues antes que iniciar un proceso de ensayos y representaciones, impartiría los cursos teóricos y prácticos pertinentes para moldear a sus elementos, futuros actores y bailarines que serían formados en “un amplio conocimiento de las artes y una vasta cultura”.<sup>39</sup>

Actuación, entrenamiento vocal y corporal fueron aspectos fundamentales del proceso formativo, pero la esencia la constituían la enseñanza y la práctica de los métodos de Stanislavski y de su discípulo disidente Meyerhold, así como el conocimiento de las más relevantes escuelas del teatro contemporáneo mundial.

El Teatro de las Artes sería considerado por el crítico Antonio Magaña Esquivel como un verdadero laboratorio teatral, en el cual “el maestro iba reduciendo a sus discípulos a la vida estudiantil, a la más rígida disciplina, mediante el empleo de experiencias anteriores”.<sup>40</sup>

“Esta afirmación muestra cómo el maestro japonés fue sembrando en sus alumnos un tipo de actitud diferente frente a la profesión teatral; ver el escenario como un espacio sagrado. Actitud que prevaleció en los escenarios universitarios de los años sesenta y setenta.”<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Fuentes Ibarra, p.124.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>40</sup> Antonio Magaña Esquivel citado por Fuentes Ibarra, p. 134.

<sup>41</sup> *Ibid.*

A la formación actoral puesta en marcha pudo seguir el trabajo escénico. Se cuenta que la primera presentación del Teatro de las Artes fue con su Teatro de Títeres, en una función especial por el XXV aniversario del Sindicato Mexicano de Electricistas, en diciembre de 1939. Once meses después, el grupo pisaría el escenario del Palacio de Bellas Artes.

Por un convenio entre el Departamento de Bellas Artes y el Teatro de las Artes, se presentó con un programa de danza que incluía las piezas *La coronela*, *Procesional* y *Las fuerzas nuevas*, además de las *Seis danzas clásicas*, que fueron mostradas posteriormente, en una temporada en Morelia, Michoacán.

Ya en mayo de 1941 subieron a escena montajes de obras teatrales como *Esperando al zurdo* de Odets y *La rebelión de los colgados*, adaptación de la novela de Bruno Traven realizada por el propio Sano. Con esta puesta en escena pudo por fin utilizarse el foro, hasta ahora en construcción, del SME.

Sin embargo, éstos serían los únicos títulos llevados a la escena durante la existencia del Teatro de las Artes. Las obras que posteriormente consagrarían a Seki Sano como uno de los más importantes teatreros contemporáneos, vendrían bajo otras “empresas pedagógicas”, como las considera el crítico teatral Noé Morales Muñoz.<sup>42</sup>

Entre los alumnos y actores del Teatro de las Artes destacan nombres como el de José Gelada, quien tras sostener fuertes diferencias ideológicas con Sano, en julio de 1943 formó su Grupo de Nuevo Teatro; por su parte, Ignacio Retes tomaría esta experiencia como base de su muy fructífera trayectoria teatral, que ya hemos comenzado a consignar.

Ya desde ese entonces estaba presente una actriz que sería considerada “el mejor fruto moldeado por Seki Sano como director”,<sup>43</sup> y “cuya muerte trágica y prematura la convirtió en leyenda”,<sup>44</sup> María Douglas, pieza fundamental para el éxito y resonancia de este nuevo teatro recién instaurado.

---

<sup>42</sup> Noé Morales Muñoz, “Seki Sano”, en *La Jornada Semanal* #537, domingo 19 de junio de 2005.

<sup>43</sup> Antonio Magaña Esquivel citado por Carbonell y Mier Vega, p. 50

<sup>44</sup> *Ibid.*

## Un paradigma llamado Tranvía

Muchos de los espectadores que acudieron a Bellas Artes la noche del 4 de diciembre de 1948 al estreno de la obra de Tennessee Williams sospechaban que serían testigos de un acontecimiento teatral importante. No se equivocaron. La puesta en escena que presenciaron esa noche era, según los aficionados al teatro mexicano de entonces, uno de los productos más acabados de la renovación teatral que habían venido realizando varios grupos experimentales desde hacía más de una década.<sup>45</sup>

Así se refieren los periodistas Dolores Carbonell y Luis Javier Mier en “Una crónica de *Un tranvía...: Sano, Sarrás y Luna*”, al impacto que provocó a finales de la primera mitad del siglo XX, tanto en el público como en la crítica, el montaje que Seki Sano hizo del drama de Williams, *Un tranvía llamado deseo*.

Antes de llegar a ese momento, Seki Sano había emprendido dos “empresas pedagógicas” posteriores al Teatro de las Artes. En enero de 1946, se dio a conocer el primer ‘Boletín de información’ de la Escuela Dramática de México, el cual dio cuenta de la filosofía de la escuela, de sus actividades y alumnos.

Con los participantes de esta institución, Sano llevó a escena el texto de John Steinbak *La fuerza bruta*. Para el crítico Miguel Guardia, con este montaje el exiliado japonés “fijó para siempre la atención del público y la crítica sobre su técnica y su personalidad como director de escena”.<sup>46</sup>

Dos años más tarde, Sano fundaría la que sería su escuela definitiva, el Teatro de la Reforma, ubicada en la parte superior del Cine Chapultepec. Allí, continuaría con su apostolado.

Antes de iniciar los cursos, declaró que la nueva escuela funcionaría “en forma permanente, basada en técnicas modernas, que no excluyen la posibilidad de algunas representaciones públicas de obras universales y de dramaturgos mexicanos”,<sup>47</sup> a fin de

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>46</sup> Miguel Guardia citado por Carbonell y Mier, p. 49

<sup>47</sup> *Ibid.*

edificar “fundamentalmente un centro de experimentación profesional, un taller sin la tentación, ni el peligro del comercio teatral”.<sup>48</sup>

Bajo esas premisas, Seki Sano terminaría de dar forma al proyecto iniciado la década anterior, sólo que ahora tomó mayor fuerza, pues ya en México había artistas igualmente interesados en dejar atrás la vieja escuela española de representación y redimensionar el papel del director de escena. Por ello, la presentación de la obra más reciente del dramaturgo estadounidense Tennessee Williams, a cargo de Seki Sano, acabó por confirmar la llegada de un nuevo teatro, de un teatro contemporáneo mexicano, aunque el texto elegido fuera extranjero.

La mayoría del público y la crítica sucumbió ante la imagen de la derrota representada en Blanche Dubois, la mujer que tras buscar en la prostitución, el alcoholismo y las fantasías un refugio a su frustración, cae víctima de la locura. No obstante, algunos sectores de la sociedad se escandalizaron con estas temáticas.

La encargada de dar vida a este complejo personaje fue María Douglas, quien halló su consagración como actriz. Aunque afirmaba que sus primeros montajes fueron dirigidos por Sano, lo cierto es que ella ya había sido dirigida por el prestigiado actor y director español Alfredo Gómez de la Vega en la pieza realista de Usigli, *El gesticulador*.

Pero no sólo ella recibió las glorias por su actuación. A su lado, triunfó alguien que, hasta antes de esa noche, era mejor ubicado como luchador profesional. Tras algunos meses de arduo trabajo bajo la ruda batuta de Sano, Wolf Rubinski se convirtió, literalmente, en Stanley Kowalski, contrafigura de la obra.

Muchos fueron los comentarios favorables que recibió el montaje mexicano de *Un tranvía llamado Deseo*. La actuación de los cuatro protagonistas fue sinceramente elogiada, sin dejarlos de considerar miembros de un grupo de aficionados.

*Un tranvía llamado Deseo* me parece una obra maestra, pero no –como se atreve a afirmar el fino y enterado crítico Efraín Huerta– “la obra teatral más importante jamás puesta en México”. [...] María Douglas [...] da otro paso firme creando la Blanche de *Un tranvía llamado Deseo*. Acompañan a estar gran actriz mexicana, ya admirable, otros discípulos de Seki Sano [...] Entre todos, destacan con perfiles propios Rubinski, Lillian Oppenheim y Reinaldo Rivera. En

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

conjunto y en detalle, la interpretación es magnífica, soberbia en esencia, caudalosa en detalles, difícil siempre, porque cuesta trabajo envolver en el tul transparente de la poesía la acción brutalmente realista de la mayoría de sus escenas.<sup>49</sup>

El propio autor “en una parada por México, aseguraba entusiasmado que nadie había puesto mejor su obra”.<sup>50</sup> El montaje se coronó con el premio a Sano como el director del año, aunque el sector moralista de la sociedad influyó para que el reconocimiento de mejor actriz se le negara a María Douglas.

Olga Harmony, considerada la actual decana de los críticos teatrales mexicanos, recuerda el impacto que el montaje produjo en ella y en su generación, a la que pertenecen dramaturgos tan importantes como Emilio Carballido, Sergio Magaña y Luisa Josefina Hernández, entre otros imprescindibles dramaturgos, poetas y novelistas.

En *Un tranvía llamado deseo* [...] vimos una manera diferente de actuar, sin que nadie nos hubiera hablado de Stanislavski. Se le conocía en México pero en círculos muy elitistas, los Contemporáneos, el Teatro de Ulises, ellos sí conocían a Stanislavski, pero el gran mundo del teatro no lo conocía y yo me acuerdo que me emocionó al punto del llanto, porque *Un tranvía*, además, me parece una historia terrible y me siguen dando ganas de llorar cuando pienso en esa obra. [...] Cambió el tipo de dirección, el tipo de actuación y la misma obra estaba proponiendo otro tipo de teatro, mucho más moderno. Yo creo que *Un tranvía* fue puntual para nuestra generación.<sup>51</sup>

Tras *Un tranvía llamado deseo*, Sano montó, con los mismos actores protagónicos, *La fierecilla domada*, de William Shakespeare, en 1949, dejando cada vez más claro el nuevo lenguaje teatral que no sólo perduraría durante la siguiente mitad del siglo sino que, además, permitiría seguir la exploración de las vanguardias mundiales.

Así, los años cuarenta terminaron para dar paso a una nueva década y, con ello, al establecimiento del teatro contemporáneo, para el cual surgirían nuevos dramaturgos, nuevos directores y, fundamentalmente, nuevos actores ya formados bajo los nuevos postulados de la representación universal, esos que tan suyos hizo Seki Sano.

---

<sup>49</sup> Armando de María y Campos, *Veintiún años de crónica teatral en México*, p 438.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>51</sup> David Olguín, *Memorias: Olga Harmony*, p.37.

La forma de trabajo de Sano, como resulta evidente, exigía una entrega total. De hecho, el sistema de actuación que introdujera en México era considerado como toda una forma de vida “en la que uno debe criarse y educarse durante años”. Una forma de vida, lo menos transmisible sin la presencia del maestro...<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Carbonell y Mier Vega, p.57.

- **IGNACIO LÓPEZ TARSO.** *La autoridad del patriarca.*

A sus 85 años de edad, Ignacio López Tarso continúa activo en los escenarios teatrales. Su más reciente participación se dio en 2009 con la puesta en escena del texto *12 hombres en pugna* de Reginald Rose, el cual, cuyo nombre lo indica, involucró a tal número de histriones, encabezados por el actor y dirigidos por José Solé.

La entrevista se lleva a cabo en su casa, al sur de la ciudad de México. Al entrar a su estudio es imposible pensar en otra cosa que no sea el teatro. Hay libros por doquier, en los estantes propios para sostenerlos y en el escritorio. Pero sobre todo hay fotografías y reconocimientos. Quizá hay más libros, pero los retratos y las preseas saltan a la vista.

Edipo, Moctezuma II y Cyrano de Bergerac, entre otros, conviven en el mismo espacio, bajo el mismo rostro. Una imagen llama poderosamente la atención: es el rostro del Rey Lear, pero debajo está el del “Su Señoría”, el prestigiado actor inglés. Y debajo, el rostro del primer actor mexicano que los interpretó en la obra *El Vestidor*, de 1985.

A López Tarso le preocupa el teatro y el apoyo que se le da en nuestro tiempo. Lamenta que haya escaso interés por parte del gobierno para promover las manifestaciones culturales y, en específico, el teatro: “el apoyo no es suficiente y obliga a hacer las temporadas cortas y por eso pasan casi desapercibidas.

“Nuestra cartelera, para los periódicos que sí la publican, cada vez está más pobretona, han ido desapareciendo temporadas, compañías, nombres importantes del teatro. El teatro de calidad, más allá de la simple diversión, es muy difícil ya encontrarlo en la cartelera.”

Y compara el caso mexicano con el de Inglaterra, país al que ha asistido invitado por el Consejo Británico: “El teatro inglés tiene una gran vida, porque el público está hecho al teatro desde su primera infancia, desde el kínder, yo creo, les empiezan a hablar del teatro y aquí no, por desgracia.”



Comenta que en cualquier pueblo inglés, la gente que se reúne y hace teatro, sin ser profesionales, reciben la subvención del estado. Por todo ello, considera que el teatro británico: “es el más sólido, con mejores raíces. Da gusto ver el teatro hecho por los actores ingleses para ese público extraordinario.”

Cuenta que los asistentes al teatro inglés “van con mucho respeto y con mucho interés, pero sin tanta ceremonia”. Incluso, comenta que él mismo pudo observar a “señoras con la bolsa del mercado, con la verdura y la carne, que se sentaban a ver un Shakespeare”.

Precisamente, es del Cisne de Avon una de las obras que este histrión ha deseado representar y que, por diversos motivos, no ha logrado. “Esta obra no es muy cara, pero es muy difícil de hacer, se llama *Timón de Atenas*.” De entre esos diversos motivos, reitera que para hacer este tipo de teatro “nunca hay el apoyo suficiente”.

En julio de 2006, Ignacio López Tarso recibió la Medalla de Oro Conmemorativa del Palacio de Bellas Artes por su trayectoria artística, que se extiende al cine y la televisión, en donde ha dejado también una huella indeleble. Allí, se permitió leer, acompañado de Miguel Flores, fragmentos del mencionado texto.

Y también de Shakespeare es ese anhelado personaje que, cosas de la vida, no le tocó interpretar: “me hubiera gustado hacer *Hamlet*, cuando estuve joven. No me lo ofrecieron, me ofrecían personajes mucho mayores que yo, en lugar de haberme ofrecido un Hamlet, que yo lo hubiera hecho entonces con muchísimo gusto y placer.”

Pero considera que, afortunadamente, hay magníficos personajes que se adecuan a su edad y experiencia.

Sobre su debut como director, en la década de los noventa, con el clásico del Siglo de Oro *Tirano Banderas*, reconoce: “Tuve muy mala suerte, tal vez con mejor suerte pueda volver a dirigir dentro de algún tiempo, antes de que sea demasiado tarde.”

No disfrutó ni la experiencia de dirigirse a sí mismo, ni de nombrarse director: “el director es un coordinador y dirigir actores es una de sus funciones, pero tiene bajo su cuidado y responsabilidad la escenografía, la música, la iluminación y todo, así que yo me puse coordinador”.

Y recuerda amargamente un imprevisto de última hora que echó por la borda el proyecto inicial: “Todo el montaje estaba planeado para estar sobre el disco giratorio del Teatro Hidalgo, para darle continuidad a la obra, que tiene escenas breves y con saltos de tiempo.”

Así, con ese útil recurso tecnológico “ensayamos, se construyó la escenografía con ese concepto y ocho días antes del estreno, al maldito disco giratorio se le tronó la maquinaria, se tronó el cable de acero que lo hacía girar, me quedé sin nada”.

La solución a este problema fue el que hubiera gente entrando y saliendo con la escenografía. Aún así, la temporada fue de poco más de 100 representaciones, pero es enfático al reconocer que “no me gustó el resultado”.

No obstante, este actor puede preciarse de contar principalmente éxitos dentro de su trayectoria profesional en teatro. Él mismo reconoce que ha “crecido, naturalmente, como actor, en tantos años” y, a la par, ha crecido el reconocimiento por parte del público, de la crítica y de sus propios colegas.

El paso del tiempo ha permitido que la escena mexicana pueda tener un nombre que la represente ante el mundo. Ese nombre es el de Ignacio López Tarso y, este, es un actor que no duda en dictar una certeza, esa que lo ha mantenido vigente en el ámbito del teatro y la cultura nacional:

“Ya puedo, como decía Villaurrutia, pararme con seguridad en un escenario y pisar con autoridad un escenario, porque la experiencia sólo se adquiere con los años, con el tiempo.” El tiempo preciso para convertirse en el patriarca de la familia artística mexicana.

## II. EL PREDOMINIO DE LAS VANGUARDIAS (1950-1969)

### 1. LA CONTINUACIÓN DE LO INICIADO

“No tuve la suerte de ver *Un tranvía llamado deseo*, que fue lo primero que hizo Seki Sano y que dicen fue maravilloso. Yo había oído hablar mucho de ella y cuando la vi en una obra mexicana, *Los signos del zodiaco*, la verdad no me gustó, la sentí estereotipada. Claro, quizá porque interpretaba a la cantante de ópera.”<sup>1</sup>

Como lo recuerda Ana Ofelia Murguía, María Douglas participó, en 1951, en la obra que Salvador Novo le dirigió al joven autor Sergio Magaña, quien con este texto se uniría a la nueva generación de dramaturgos que irrumpió un año antes con el estreno de *Rosalba y los llaveros*, de su contemporáneo Emilio Carballido, dirigida también por Novo.

Así, la renovación teatral iniciada por el propio Novo dos décadas atrás, haría mella en la dramaturgia nacional, misma que, hasta ese momento, sólo contaba con Rodolfo Usigli como su autor más moderno. El fue el primero en transportar el realismo norteamericano a la idiosincrasia mexicana y sería el maestro de estos nuevos autores.

Mientras Usigli refrendaba su prestigio con el éxito que le significó el montaje de *El niño y la niebla* (1951), protagonizado por Isabela Corona, fueron bienvenidos los jóvenes textos, que aludían a las problemáticas de la sociedad de un país que se hallaba en pleno proceso de modernización.

Este definitivo movimiento teatral sería completado por Héctor Mendoza con *Las cosas simples* (1953) dirigida por Celestino Gorostiza, Luisa Josefina Hernández con *Los sordomudos* (1953), bajo la dirección de Seki Sano y Jorge Ibargüengoitia con *Susana y los jóvenes* (1954), montada por Luis G. Basurto.

Como puede apreciarse, estos jóvenes recibieron el apoyo de los directores teatrales más prestigiados de la época. A su vez, estos continuaron presentando las más contrastantes propuestas que darían cuerpo al panorama de la escena mexicana de las décadas de 1950 y 1960.

---

<sup>1</sup> Entrevista 2.

## LOS MAESTROS FUNDADORES I

### Salvador Novo

Con *El presidente hereda* de Viola (1953), Salvador Novo inauguró el Teatro La Capilla, foro abocado al teatro experimental e independiente. Allí, presentó textos de la vanguardia europea, como *Helena o la alegría de vivir* de Roussin (1953), *13 a la mesa* de Sauviajon (1954), *Esperando a Godot* de Beckett (1955) y *A ocho columnas* de su autoría (1956).

En *13 a la mesa*, participó una de las más prestigiadas actrices de la escena nacional. Exiliada española, Ofelia Guilmain relata en su libro de memorias, redactado por el escritor Carlos Pascual, su experiencia al lado de Novo, con quien colaboró después de participar en la Compañía Teatro Español de México, dirigida por Álvaro Custodio.

Durante los primeros ensayos con el Maestro yo bien pude llamarme “¡No, Ofelia!”, pues era lo único que me decía. Todo lo que yo hacía estaba mal para él. Mi voz, mis gestos, “¡no hables como española, coño!”, nada le gustaba [...] Él me quería quitar el acento y el gesto del teatro épico y yo quería manejar un texto contemporáneo con las herramientas actorales adquiridas en el laboratorio que fue el Teatro Español de México. Pero no nos entendíamos”.<sup>2</sup>

Cuando por fin ambos lograron comprenderse –gracias a una anécdota que aún se recuerda en el ambiente teatral y que involucra la inventada aparición de un león a las puertas de la casa de la actriz– ambos trabajaron sin mayores contratiempos, logrando montajes que, como *A ocho columnas* y *Yocasta o casi* (1961), resultaron punzantes para muchos sectores de la sociedad, por su crítica al sistema.

Salvador Novo me dio en esa ocasión un regalo extraordinario: fue la primera vez que mi nombre se escribió antes del título y así se realizó la publicidad que anunciaba “a Ofelia Guilmain en *A ocho columnas*”. Era un honor [...] tan inmerecido como el pobre recibimiento que el público y la prensa le dispensaron al montaje. Sobre todo la prensa. Es una obra que aún ahora se mantendría vigente y haría fruncir el ceño a muchos. En la obra se aborda la

---

<sup>2</sup> Carlos Pascual, *El retablo rojo*, p.115.

inmoralidad y el contubernio existente entre los dirigentes políticos y el llamado “cuarto poder”: la prensa.<sup>3</sup>

Para presentar en México el texto de Beckett, *Esperando a Godot*, último grito de la vanguardia europea, Novo contó cuatro actores que, a partir de esa puesta en escena, se constituirían como figuras indispensables del arte de la actuación en nuestro país, tanto en su ejecución como en su enseñanza.

Halló Novo a cuatro grandes actores jóvenes: Antonio Passy (Estragón), Carlos Ancira (Vladimiro), Raúl Dantés (Lucky) y Mario Orea (Pozzo). Cualquiera que sea la suerte comercial que corra la pieza de Beckett, el triunfo de interpretación y sentimiento de los cuatro será memorable, y los ha redimido de cuanto después de ahora hagan en repertorio de taquilla, particularmente, por la importancia de sus clownescos personajes, Passy y Ancira.<sup>4</sup>

Novo utilizó, aparte de La Capilla, otros espacios institucionales y privados para montar obras como *Mi cuarto a espadas* de Elordoy (1952), *La prueba de las promesas* de Alarcón (1953), *Escándalo nocturno* (1956) de Sauvajon, *El canto de los grillos* de García Ponce, *Un cuerpo diplomático* de Clayton (1958), *Sangre verde* de Giovaninetti (1959).

En la *Medea* de Anohuill (1952), como en *Los signos del zodiaco*, tuvo oportunidad de dirigir a la discípula más aventajada de su colega Seki Sano, María Douglas, quien volvió a ser receptora de las mejores críticas por su desempeño en un texto mítico.

[...] Resultó un espectáculo de máxima categoría, por el texto clásico elaborado con un profundo sentido humano; por la interpretación patética, plástica –voz de hemorragia incontenible; figura atenta siempre a componer y no descomponer el clásico conjunto– de María Douglas principalmente, cuyo sostenido tono profundo rompe los límites de los registros agudo y central.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pág. 119.

<sup>4</sup> De María y Campos, p. 1480.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 938.

Dirigió También *Los empeños de una casa* de Sor Juana (1959), *Leocadia* de Anohuill (1960), *Columna social* de Gorostiza (1964) así como *La culta dama* (1950), *Diálogos* (1955), y *La guerra de las gordas* de su propia autoría (1963). Once años después de esta última, falleció quien fuera –es– una figura imprescindible de la cultura nacional.

### **Celestino Gorostiza**

Por su parte, después de la experiencia del Teatro Orientación, Celestino Gorostiza continuó dirigiendo sus propios textos: *El color de nuestra piel* (1952) y *La leña verde* (1958), así como *Montserrat* de Robles (1950), *Hidalgo* de Inclán (1953) y *Juana de Arco en la hoguera* de Honnegger y Claudel (1955).

Para 1954, se encargó de dirigir a uno de los alumnos más destacados de la primera generación de actores egresados de la Escuela de Arte Teatral del INBA, Ignacio López Tarso quien, tras recibir las enseñanzas de maestros como Villaurrutia, Novo, Clementina Otero y Fernando Torre Lapham, estaba ya listo para actuar profesionalmente.

Así, el joven actor pudo pronto vivir su primera experiencia fuerte, “en el Teatro de Bellas Artes, que ahora está vedado para los actores, pero que entonces era para los alumnos de la Escuela de Teatro”,<sup>6</sup> quienes demostraban lo aprendido en las aulas representando textos tan demandantes como el *Macbeth*, de Shakespeare, que marcó su debut ya como actor profesional.

Sobre esa noche, rememora: “El aplauso fue estupendo, salí muy contento, muy satisfecho, la respuesta del público había sido estupenda, la obra salió sin tropiezos, sin errores y yo gocé mucho con el *Macbeth*, un personaje que exigía mucho de mí, porque entonces yo estaba muy joven y este era un hombre ya mayor, un General triunfador, un guerrero que se convierte en asesino.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Entrevista 1.

<sup>7</sup> *Id.*

A sus 26 años de edad, el actor salió avante con el demandante personaje pues, entre otras ventajas, tuvo el privilegio de tener como compañera de escena a la ya entonces experimentada actriz Isabela Corona, quien “se quejaba en los ensayos de que mi peluquería le hacía cosquillas”.<sup>8</sup>

En su crítica a la puesta en escena, Armando de María y Campos comenta sobre este dúo actoral.

Hablando de luces, la de Isabela Corona brilla con fulgor propio. Le empequeñecieron el personaje y ella tuvo que reducirse. Sin lograr ninguna creación, se mantiene vertical, experimentada, matizante. Su vivo fulgor –o actuación muy personal–, luce aparte del resto, como lucero solitario. Brilla también de modo personal, con trémulo cabrilleo de meteoro, el joven actor Ignacio López Tarso, al parecer especializado en teatro en verso, en el que seguramente llegará a cumbres muy altas. Voz, figura, ademán y temperamento, López Tarso logra un Macbeth delirante, muy teatral, y justifica siempre su presencia en escena por su habilidad para alcanzar los registros altos, antesala del latiguillo, que recibe el público con sorpresa como un trallazo en la cara.<sup>9</sup>

Desde entonces, para el histrión resulta de suma importancia el llevar una buena relación con sus compañeros de trabajo: “no se puede disfrutar de una obra de teatro si no hay un reparto sin el cual uno se entienda muy bien y pueda crear el personaje con libertad. Siempre los compañeros en escena son una gran ayuda, un gran apoyo.

“La mirada de un compañero en escena, el sentirse seguro con ellos, confiado con ellos, que no tiene uno que defenderse de nada, sino que uno está honestamente buscando su personaje y buscando que la obra funcione lo mejor posible.”<sup>10</sup>

Posteriormente, histrión y director hicieron mancuerna una vez más, ahora en el *Enrique IV* de Pirandello (1957). Hasta su muerte en 1967, Celestino Gorostiza combinó el ejercicio de la dramaturgia y la dirección con su gestión como funcionario cultural de nuestro país.

---

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> De María y Campos, p.1340.

<sup>10</sup> *Id.*

## **Fernando Wagner**

Por su parte, Fernando Wagner se volcó en una de las más generosas aportaciones al teatro, a través del ejercicio docente que desempeñó tanto en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM como en la Escuela de Teatro del INBA, de las que fue co-fundador.

Desde allí, se erigiría como uno de los principales defensores de la técnica formal de actuación, en oposición a la vivencial propuesta por Seki Sano. Su libro *Teoría y técnica teatral* resume sus propios preceptos, bajo los cuales dirigiría puestas en escena dadas más “al teatro épico y el drama concientizador, de política no militante”.<sup>11</sup>

**Martha Verduzco** (Ciudad de México, 1936), después de atravesar una etapa en la que no sabía a qué quería dedicarse, descubrió el teatro. Al iniciar su formación, tuvo como maestro a Wagner, “con quien fui de lo más irreverente, porque el primer día de clase, él entró, yo me levante y, quién sabe por qué, le dije: ‘¡Hei, Hitler!’”.

Todos se quedaron helados. Entonces, un compañero le dijo: ‘Maestro, Marta le dijo Hi, Hitler’”.<sup>12</sup> Y Wagner, en orden con las anécdotas que lo apuntan como un hombre de absoluta nobleza en oposición a su aspecto imponente, “lo corrió a él en vez de correrme a mí”,<sup>13</sup> recuerda, entre divertida y apenada, la actriz.

Sus montajes a obras de dramaturgos mexicanos, como *Cada quien su vida* de Basurto (1955) y *Las alas del pez* de Sánchez Mayáns (1960) fueron los más exitosos y los mejor ponderados por la crítica de entonces. En el segundo, se destacó la creación que de su personaje hizo una importante, pero no siempre bien ponderada actriz.

Virginia Manzano está eminente, auténticamente eminente, en la madre. Sólo en la rotunda madurez artística que ella ha alcanzado se puede lograr una creación como ésta; no hace otra cosa que vivir su personaje, pero qué difícil es vivir en la escena.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Carbonell y Mier Vega, p. 87.

<sup>12</sup> Entrevista 4: Martha Verduzco (marzo de 2009)

<sup>13</sup> *Id.*

<sup>14</sup> De María y Campos, *op.cit.*, p. 719.



Además de estos muy aclamados montajes, presentó *Nuestra ciudad* de Wilder (1951), *La danza que sueña la tortuga* de Carballido (1955), *Pygmalion* de Shaw y *El mal de la juventud* de Bruckner (1957), *La muerte de Dantón* de Büchner y *María Estuardo* de Schiller (1959).

En esta última, tuvo oportunidad de dirigir nuevamente a Manzano, pero ahora junto a una actriz de una generación posterior que, desde entonces, ya era considerada como indispensable para el buen entendimiento de lo que es el oficio de actor.

La interpretación es sobresaliente por parte de Carmen Montejo y Virginia Manzano, ilustres actrices mexicanas –no tomamos en cuenta el origen cubano de la primera–, que están eminentes. La María Estuardo de Carmen Montejo es insuperable y, sin duda, la mejor creación de su carrera. Emotiva, dulce, resignada, dio al personaje, además de su emoción, el tesoro de su voz caliente, expresiva, privilegiada. [...] Virginia Manzano es digna rival, como en la pieza, de reina a reina del teatro, de Carmen Montejo. Su actuación es, también, inolvidable.<sup>15</sup>

También *Los incendiarios* (1962) y *Andorra* (1964) de Frisch, *Nota roja* de Wilberto Cantón (1963), *Juego peligroso* de Villaurrutia (1964), *Viento en las ramas del sasafrás* de Obaldía (1966), *Popol Vuh* en versión de L.J Hernández (1967), *Tango* de Mrozek (1967) y *Un sombrero de paja de Italia* de Labiche (1968).

Sólo la muerte truncó uno de los ejemplos más contundentes de amor al teatro y a los que hacen teatro, sobre todo, a los que estudiaban para hacer teatro. En diciembre de 1973, Fernando Wagner murió en un accidente de carretera.

### **Seki Sano**

Sano continuó con su propagación y adaptación del método de Stanislavski. Sin embargo, bajo sus órdenes se movieron actores capacitados en la técnica formal de interpretación como López Tarso y, por supuesto, sus alumnos, muchos de los cuales tuvieron su debut profesional dirigidos por su maestro.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 605.

Murguía recuerda que fue en el Palacio de Bellas Artes donde tuvo su primera experiencia histriónica, con la obra de Arthur Miller *Prueba de fuego*<sup>16</sup>(1956). “Allí se me cayó el ídolo, se rompió en pedacitos, porque cuando uno es joven al maestro que admira lo vuelve ídolo”,<sup>17</sup> asunto que, asegura, cambió con el proceso de ensayos.

Divertida, evoca la primera vez que se paró en escena: “cuando empezamos a ensayar, me gritó desde abajo: ¡no se dan las nalgas al público!, porque como era de vivencia yo estaba concentrada, pero de espaldas.”<sup>18</sup> Y reconoce que, en ese proceso de montaje, “cuando tenía dificultades con los actores de más peso, de pronto recalaba con nosotros”.<sup>19</sup>

Considera que aquello fue otro tipo de enseñanza para ella, que apenas iniciaba su trayectoria teatral y que, 50 años después, evoca así el momento: “Qué maravilla debutar profesionalmente con ese director, con esa obra, en Bellas Artes, con Nacho López Tarso que hacía el papel principal y que entonces era el mejor actor”.<sup>20</sup>

La crítica de entonces no notó la presencia en escena de Murguía, pero elogió profundamente la puesta en escena. Armando de María y Campos anotó:

La interpretación es en general magnífica, y destacan sobre el conjunto excelente las creaciones de Ignacio López Tarso, Hortensia Santoveña, Eugenia Ríos, Claudio Brook , Rodolfo Valencia, y de Leonor Llausás, cuyos adelantos son evidentes [...] El director Seki Sano logró un movimiento, ejemplar ritmo de *suspense*, que admira y merece el más cálido y merecido elogio.<sup>21</sup>

Seki Sano no solamente llevó a escena obras de la dramaturgia universal. Como ya se ha mencionado líneas arriba, dirigió la primera obra de la joven dramaturga mexicana Luisa Josefina Hernández, de quien después montaría uno de sus textos más emblemáticos, con el cual debutaría otra de sus más aventajadas alumnas.

---

<sup>16</sup> Mejor conocida como *Las brujas de Salem*. Aunque la correcta traducción a *The crucible* sería *El crisol*.

<sup>17</sup> Entrevista 2

<sup>18</sup> Entrevista 2.

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> *Id.*

**Adriana Roel** (Cd de México, 1934) afirma que su gusto por el universo del teatro no llegó de la mano de algún evento o circunstancia particular. Simplemente lo fue descubriendo poco a poco y, con ello, fue enamorándose del arte escénico hasta convertirlo en una profesión y una forma de vida.

Cuenta que tras cursar el primer año de la Escuela de Teatro de Bellas Artes, ingresó a la Escuela de la Reforma en donde Sano “inmediatamente me dio una obra, que fue con la que inicié mi carrera, *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández (1957), al lado de María Douglas”.<sup>22</sup> Desde entonces, su presencia fue advertida por la crítica:

“En cuanto a Adriana Roel y Félix González, absolutamente primerizos, habrá que tener paciencia para esperar”.<sup>23</sup> Bastaría un par de años, para que el periodista Armando De María y Campos cambiara su opinión sobre la joven actriz:

“La señorita Adriana Roel (Ann) exhibe un adelanto en verdad excepcional por el buen sitio que ya tiene como dama joven, una de las mejores del momento por su inteligencia y por su juvenil belleza.”<sup>24</sup> Lo anterior fue escrito con relación a su participación en otra puesta en escena de Sano, *Todos eran mis hijos* de Miller (1959).

Roel afirma que el maestro japonés “sabía despertar la pasión por el teatro. No sé si estaba yo demasiado joven y no supe apreciar otras cosas, pero para mí lo más importante es que supo despertar en mí esa pasión”.<sup>25</sup> Y reconoce también que el haber compartido el escenario con su admirada Douglas, “ahora lo valoro más que entonces”.<sup>26</sup>

Hasta su muerte en 1966, Sano presentó *Un alfiler en los ojos* de Bález (1953), *La mandrágora* de Maquiavelo (1956), *Panorama desde el puente* de Miller (1958), *Diálogos de las carmelitas* de Poulenc (1959), *Un mundo de Sholem Aleijem* de Perl (1960), *El rey Lear* de Shakespeare (1964) y *El décimo hombre* de Chayersky (1964).

En el máximo texto shakespereano, Sano dirigió a un reparto excepcional, encabezado por Narciso Busquets, actor que a pesar de haber llevado una impecable trayectoria en los escenarios nacionales, su nombre no siempre figura entre los imprescindibles de nuestro teatro.

---

<sup>22</sup> Entrevista 3: Adriana Roel (mayo de 2009).

<sup>23</sup> De María y Campos, p.1860.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág.505.

<sup>25</sup> Entrevista 3.

<sup>26</sup> *Id.*

Un extraordinario y valiosísimo conjunto de actores se responsabiliza por la interpretación de los personajes del Cisne de Avón. En primer término destaca, por la misma importancia del personaje, el ya gran actor mexicano Narciso Busquets, como el rey de Bretaña. Su actuación es meritoria en alto grado y lo será más, en cuanto a ritmo y matices, cuando se encuentre menos fatigado que la noche del estreno.<sup>27</sup>

Y aunque resultaron fallidos sus montajes de *Corona de sombra* de Usigli (1951), pues el autor espetó que su obra había sido mutilada, así como el de su propia versión a la novela de Tolstoi *Anna Karenina* (1957), la presencia de Seki Sano fue fundamental para que el teatro mexicano continuara su evolución.

### **Rooner, Moreau y Darién**

El cuadro de directores y maestros llegados del extranjero se complementa con Charles Rooner (1901-1954) y André Moreau (1901-1973). Mientras el primero ejerció su labor docente en el Instituto Andrés Soler de la Asociación Nacional de Actores, el segundo fue pieza clave del prestigio de la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes.

Rooner presentó puestas en escena importantes como *La desconocida de arras* de Salacrou (1949), *Clavijo* de Goethe y *Victoria y sus maridos* de Maugham (1950), *Que no quemem a la dama* de Fry (1952), *No es cordero que es cordera* de León Felipe (1953), *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello y *El hechicero* de Solórzano (1954).

En la obra de León Felipe, que es la paráfrasis a *Noche de Reyes* de Shakespeare, debutó una actriz que, poco a poco, ganó un bien merecido lugar entre el grupo de los mejores actores del país, Maricruz Olivier, cuya temprana muerte en 1984 privó al medio teatral de atestiguar su proceso como la primera actriz que seguramente sería.

Maricruz Olivier se reveló como una brillante promesa de gran actriz. Lo que el botón es a la rosa, lo que la oruga a la mariposa, eso es Maricruz Olivier en la protagonista –protagonista– de este delicioso cuento. [...] Esta es su tercera salida por los campos de Talía. Está deliciosa, como efebo y como damisela. Su voz en formación traiciona a la adolescente que está apunto de dejar de serlo. Es una dicha verla actuar.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> De María y Campos, p.1000

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.1087.

Por su parte, Moreau dirigió Les Comédiens de France, compañía con la que representó algunas piezas clásicas y contemporáneas del teatro francés. Dirigió también *Moctezuma II* de Magaña (1954), *El pájaro azul* de Maeterlinck y *Los justos* de Camus (1955), *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (1956) y *Anfitrión* de Molière (1967).

Una parte importante del texto de Camus fue asumido por Ofelia Guilmain, quien consideró esta obra fundamental para su crecimiento actoral, pues en ella interpretó a la única mujer dentro de una organización terrorista que, al final, expone sus ideas “de forma valiente y exaltada”.<sup>29</sup>

Después del primer ensayo en que lo hice así, de manera desgarrada y vibrante, tal y como Moreau me lo había pedido, todos mis compañeros me aplaudieron y el director estaba entusiasmado; sin embargo, yo permanecí en silencio. Cuando la euforia se calmó un poco, le dije a Moreau:

[...]- ¿Me permite proponerle algo, Maestro? [...] Pida usted, Maestro, que tan sólo me ilumine una luz por la espalda.

Así lo hizo Moreau. Yo me hincué en el escenario, me cubrí la cabeza con el chal y en un murmullo, en un leve susurro apenas, repetí el texto. Lo hice como elevando una oración. Dije el texto de la manera más anticlimática que podía existir. Al terminar guardé silencio. Nadie hablaba. Cuando me levanté, Moreau lloraba en su butaca.<sup>30</sup>

Sobre Jebert Darién, otro extranjero afincado en México, aprovechó estas dos décadas para montar *El malentendido* de Camus (1951), *Juan Gabriel Borkman* de Ibsen (1953), *Hoy invita la güera* (1955) y *El seminarista de los ojos negros* de Inclán (1958), *Nocturno a Rosario* de Cantón (1957) y *Manos sucias* de Sartre (1959).

También actor, llevó a escena *Deuda infinita* de Urueta, *El motín de Caine* de Wonk (1959), *Esperanza de otoño* de Borisova (1960), *Rostros* de Estrabeau, *Agamenon* de Esquilo (1962), *Las paredes oyen* de Alarcón (1963) y *Maxtla* de Salinas (1969). En las siguientes décadas dedicó mayor tiempo a la docencia, hasta su muerte en 1990.

---

<sup>29</sup> Carlos Pascual, p.135.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.136.

## Xavier Rojas

Mención aparte merece Xavier Rojas. Si en la década de los cuarenta fue un destacado continuador del teatro experimental con sus grupos Poliart, del Instituto Politécnico Nacional (1941) y el Teatro Estudiantil Autónomo (1946), en la década de los cincuenta formaría el grupo de teatro del Instituto Mexicano de la Juventud (1954).

De este último formaría parte Marta Aura, quien tras salir de la secundaria comenzó sus estudios teatrales bajo las enseñanzas de Rojas, con quien “empezamos a hacer teatro como trashumante. Íbamos a las delegaciones, plazas públicas, a los hospitales, a los asilos a hacer obras cortas o sainetes y a declamar”.<sup>31</sup>

Rojas fue el primero en promover en México el teatro círculo<sup>32</sup>, formato bajo el cual ofrecería su visión de textos del realismo norteamericano -*Verano y humo* de Williams (1953)<sup>33</sup>- y del repertorio moderno -*Rencor del pasado* de Osborne (1958)- montados, principalmente, en los teatros Círculo y El Granero.

Allí, como en otros espacios, presentó puestas en escena tan exitosas como *Viaje de un largo día hacia la noche* de O’Neill (1957), *El hombre que hacía llover* de Nash (1959), *Una gota de miel* de Delaney (1962), *Un sombrero lleno de lluvia* de Gazzo (1962), *El guardián* de Pinter (1963) y *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Albee (1963), *Te juro Juana que tengo ganas* de Carballido y *La reina y los rebeldes* de Betti (1967).

Con su montaje al texto de O’Neill, Rojas logró uno de los éxitos más contundentes de la década de los cincuenta, gracias a una sólida dirección de actores y, por ende, a la memorable y fundamental recreación que hicieron Isabela Corona y Augusto Benedico de los complejos personajes protagónicos.

La interpretación es soberbia por los cuatro costados [...] Isabela Corona (Mary), está eminente principio a fin. Esta es, a mi ver, la mejor actuación que como actriz dramática le he visto, y conste que la sigo desde que abandonó la recitación por las tareas escénicas en actividades teatrales universitarias. Voz que sufre, gesto que convence porque retrata los contradictorios sentimientos del alma y ademán patético, lo mismo cuando sus manos están dominadas por la parálisis y son como garras, que cuando la droga las torna suaves y tersas para la caricia. Su

---

<sup>31</sup> Entrevista 8.

<sup>32</sup> Es la representación que se da sobre un escenario circular, el cual está rodeado por las butacas.

Mary Tyrone la consagra como indiscutible primerísima actriz dramática. Augusto Benedico, cuyo talento, constancia y estudio le han permitido cuajar una gran personalidad de primer actor, está también en eminente primer actor. Su voz convence, su gesto emociona y su ademán subraya a aquella y afirma a este. Tiene escenas difícilmente superables...<sup>34</sup>

Otra excelente actriz, Carmen Montejo, encontraría en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* y en la dirección de Xavier Rojas el vehículo perfecto para llegar al punto más alto de su impecable trayectoria teatral. Los elogios para su recreación de una mujer perturbada que se refugia en el alcohol, fueron unánimes.

La actuación de Carmen Montejo fue tan perfecta, y lo es en cada una de las representaciones, que hubo personas que salieron del teatro jurando que la actriz se encontraba efectivamente ebria en el tercer acto. Por supuesto que no era así, sino que el talento puede hacer realidad lo inexistente: ésa es la magia del buen teatro y de una buena actuación; es esa la auténtica labor de un actor: el “vivir” su personaje de tal modo que llegue a ser un solo ente, una unidad. ¡Desgraciadamente pocos lo consiguen!<sup>35</sup>

No menos importantes resultaron, dentro de estas dos décadas, *Dulce pájaro de juventud* de Williams (1960), *Voces de gesta* de Valle Inclán, *Los duendes* de L.J Hernández, *Un país feliz* de Maruxa Vilalta (1963), *Extraño interludio* de O’Neill (1964), *A caza del amor* de Pedro Salinas (1965), *La señorita Julia* (1966) y *La danza macabra* (1969) de Strindberg, *El caso Oppenheimer* de Kipphardt (1967).

Especialista en la dirección de actrices, Rojas encontró en **Claudio Obregón** (San Luis Potosí, 1935), uno de sus mejores logros en lo que a dirección de actores se refiere. En *La danza macabra*, el actor se topó por primera vez con un texto del dramaturgo sueco, quien se convertiría en “un personaje que se presenta en determinados momentos en mi vida. Lo conozco y he estudiado a fondo su locura”.<sup>36</sup>

Por su primer Strindberg, se hizo acreedor a un premio como el Mejor Actor de ese 1969.

---

<sup>34</sup> De María y Campos, p.203.

<sup>35</sup> Luis Reyes de la Maza, *En el nombre de Dios hablo de teatros*, p.87.

<sup>36</sup> Entrevista 5: Claudio Obregón (marzo de 2009)

Carlos Solórzano apuntó sobre su trabajo en esta puesta: “Claudio Obregón, la figura más prometedora de nuestro teatro, joven y ya maduro, dueño de todas las posibilidades capaces de conducirlo al primer puesto de la escena mexicana”.<sup>37</sup>

Aunque en este lapso se gestó el mayor número de éxitos gozados por este realizador, su constancia en el trabajo escénico perduró hasta casi el final del siglo XX.

### **Rafael López Miarnau**

Asilado en México desde 1940, Rafael López Miarnau (1924-2000) presentaría hasta 1960 su primera dirección escénica, la cual lo ubicaría pronto como uno de los más reconocidos y respetados creadores de la escena nacional. Su entrada la efectuó con el texto de Chéjov *La gaviota*, producida por el Teatro Club, grupo que entonces fundó.

El actor Luis Gimeno recuerda la agradable sorpresa que resultó, para toda la comunidad teatral, esta irrupción del nuevo director escénico.

Alguien vino a informarnos que un nuevo director que no había incursionado en la escena y que se dedicaba a la venta de productos farmacéuticos iba a montar *La gaviota* de Chéjov. Hasta el maestro Wagner exclamó –¿Quién es ese insensato? Por supuesto, todos fuimos a ver la puesta y nos tapó la boca. De ahí en adelante se ganó el respeto de todo el gremio teatral. Rafa dirigió con acierto el teatro de más alto nivel de la dramaturgia universal [...] La mayoría de los actores importantes de México trabajaron bajo sus órdenes, siempre con la premisa de buscar y encontrar. Rafa decía con frecuencia que somos nosotros quienes le hemos aportado ideas y soluciones que le resolvieron muchas dudas.<sup>38</sup>

Teniendo como sede el Teatro Orientación, grupo, director y actriz principal -Emma Teresa Armendáriz, esposa de López Miarnau- aportaron montajes tan elogiados por el público y la crítica como *Un enemigo del pueblo* de Ibsen (1961), *Libertad, libertad* de Fernández y Rangel (1966) y, sobre todo, *El precio* de Miller (1969).

---

<sup>37</sup> Carlos Solórzano, *Testimonios teatrales de México*, p.146.

<sup>38</sup> Luis Gimeno, *Memorias, recuerdos y algo más*, p.52.



Para esta escenificación, López Miarnau reunió un destacado conjunto de intérpretes, entre los cuales se contaba Augusto Benedico, siempre inteligente y profundo en los matices de expresión, Carlos Ancira, cuya intervención marcó un enérgico trazo al montaje, Ignacio López Tarso y Emma Teresa Armendáriz, ambos afortunados en la interrelación que el drama exige de sus partes.<sup>39</sup>

Igualmente importantes resultaron *La parodia* de Adamov (1962), *Antígona* de Brecht, *El alquimista* de Jonson y *La casa Rosmer* de Ibsen (1963), *De repente en el verano* de Willams (1964) y *Después de la caída* de Miller (1964), *La precaución inútil* de Beaumarchais (1965), *Viet rock* de Terry (1967), *Un frágil equilibrio* de Albee (1968).<sup>40</sup>

## 2. TRES ESTADIOS DE LA VANGUARDIA

### Poesía en Voz Alta (1956-1963)

“A Octavio Paz no le gustaba el teatro, él era un poeta.”<sup>41</sup> Sin embargo, **Héctor Ortega** (Cd. de México, 1939), reconoce que fue gracias a la idea del laureado autor mexicano que pudieron concretarse las propuestas de un grupo de jóvenes artistas que querían hacer, en 1956, un recital poético que evocara la tradición del Siglo de Oro español.

Octavio Paz refutó esa idea argumentando que era anticuada, y propuso escenificar la poesía, darle un espacio poético al teatro. Inmediatamente se propuso escribir una obra: el resultado fue *La hija de Rapaccini*. En lo que Paz escribía su obra, Arreola propuso montar la *Égloga IV* de Juan de la Encina, *La farsa de la santa Susaña* y las obras cortas de García Lorca. (...) Era una mezcla de lo más antiguo del teatro español con la vanguardia surrealista del teatro de Lorca.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Reyes de la Maza, p.292.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 242-276.

<sup>41</sup> Entrevista 7: Héctor Ortega (marzo de 2009)

<sup>42</sup> José Luis Cruz, “De Poesía en Voz Alta a la vanguardia exhausta” en *Universidad de México*, núm. 473, p.12.

Surgió así no solamente un grupo, sino un movimiento teatral auspiciado, en un principio, por la Universidad Nacional. Poesía en Voz Alta es el evento que cambia, de manera definitiva, la manera de hacer teatro en México, pese a que lo que se veía en escena “tenía poco que ver con el teatro, con el oficio específico del quehacer escénico”.<sup>43</sup>

Si Paz, Juan José Arreola, Antonio Alatorre y Margit Frenk fueron el sustento literario del grupo, el teatral lo constituyó un joven que en para entonces había sido reconocido por su comedia *Las cosas simples*, fungido como director del grupo de teatro de la Facultad de Arquitectura y como Coordinador de Teatro Universitario: Héctor Mendoza (1932).

Apoyado por la escenografía del también joven pintor Juan Soriano, Héctor Mendoza dio a conocer muy pronto su concepción del teatro, al realizar un montaje carente de las formas solemnes y rígidas que lo caracterizaban y sí pleno de colores y elementos simbólicos que poblaron el escenario del Teatro del Caballito.

El proyecto inicial contemplaba la participación de actores reconocidos, como Ignacio López Tarso y María Douglas, pero ante la negativa de ellos y la decantación del proyecto, el ambiente de renovación teatral se percibió en la inclusión de nobeles histriones que apenas concluían sus estudios e iniciaban su carrera profesional.

Aún más, como en el *Ulises*, los propios organizadores participaron como actores. Tal fue el caso de Arreola, Alatorre y Frenk, quienes compartieron escena con Rosenda Monteros, Carlos Fernández, Nancy Cárdenas, Tara Parra, Enrique Stopen y un estudiante de la Facultad de Arquitectura llamado Juan José Gurrola.

Todos ellos fueron partícipes del Primer Programa (junio de 1956), conformado por la *Égloga IV* de Encina, *Farsa de la casta Susaña* de Sánchez de Badajoz, la primera escena de *Peribañez* de Lope de Vega, así como *La doncella, el marinero y el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton*, *Quimera* y una escena de *Así que pasen cinco años*, de García Lorca.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

El Primer Programa de Poesía en Voz Alta atrajo los comentarios de toda la comunidad teatral. La crítica le dispensó espléndidos elogios. El crítico Armando de María y Campos lo consideró un deslumbrante espectáculo en donde se escenificaron “preciosas lecciones fulgurantes de emoción y deslumbrantes de belleza”.<sup>44</sup>

Limitaciones de espacio nos llevan a ceñir este comentario al extremo de mencionar nada más los nombres de los inteligentes y estudiosos actores. Son estos: Tara Parra, Rosenda Monteros, Carlos Fernández, Juan José Gurrola, que revela singulares aptitudes como el niño que habla con el gato en la escena de García Lorca; Nancy Cárdenas y Enrique Stoppen.<sup>45</sup>

El gusto de Paz por la vanguardia francesa hizo que para el Segundo Programa (julio de 1956) las obras representadas fueran pertenecientes a esta corriente, por lo que *El canario* de Neveux, *Osvaldo y Zenaida*, o *los apartes* de Tardieu y *El salón del automóvil*, acompañaron a la pieza que, al fin, Paz entregó al grupo: *La hija de Rappacini*.

Héctor Godoy, Manola Saavedra, María Luisa Elío y Eduardo McGregor se integraron como actores. Por su parte, la escenografía, utilería y vestuario diseñados por la pintora Leonora Carrington resultaron tan hermosos como imprácticos para el trazo escénico que Mendoza propuso en El Caballito.

Cabe señalar que, al mismo tiempo en que surge este grupo, lo hace también el conformado por estudiantes de la Preparatoria 5, dirigido por el profesor Héctor Azar (1930-2000) y denominado Teatro en Coapa, que sería un referente indispensable para el entendimiento del luminoso camino que tomaría el teatro universitario.

**Miguel Flores** (Distrito Federal, 1944) fue partícipe de este grupo. Cuenta que gracias a este fue que descubrió el arte al que ha abocado su vida lo mismo como histrión que como director y, muy especialmente, como docente. Entonces, era un estudiante que, por accidente, “descubrí un saloncito en el que afuera decía Teatro en Coapa”.<sup>46</sup>

“Había banquetas y una mesita donde se podía fumar y tomar café. Yo llegué, me senté y dije: yo quiero estar aquí. Como en la preparatoria había una actividad académica muy intensa, el estar en el grupo era algo completamente diferente para mí. Cuando asistí a

---

<sup>44</sup> De María y Campos, p.90.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>46</sup> Entrevista 10: Miguel Flores (julio de 2009)

la primera sesión, la sorpresa fue mayúscula, porque quien lo dirigía era mi maestro de Literatura Mexicana, Héctor Azar.”<sup>47</sup>

Así, bajo la tutela de Azar, el adolescente conoció el mundo del teatro. “Era todo un personaje. El maestro Azar daba su clase en el Teatro del Caballito y allí nos enseñó lo que era un escenario y todos los elementos que conformaban el edificio teatral. Hacíamos improvisaciones, juegos y lecturas, con una enorme disciplina”.<sup>48</sup>

Estricto y generoso con sus alumnos, “la idea de Azar no era que fuéramos actores, directores o gente de teatro. Su idea con esos grupos era formar público, que los alumnos se interesaran por la actividad teatral; ese era el objetivo del Teatro en Coapa”.<sup>49</sup> En sí, pocos fueron los que no se bajaron del escenario al concluir el ciclo. Flores es uno de ellos.

Montajes como *La pérdida de España* de Vela, *La cueva de Salamanca* de Cervantes (1955), *Égloga* de Virgilio, *El viento de León Felipe*, *Pedro Talonario* de Mira de Amescua (1956) y *Los cuatro doctores de la Iglesia* de González de Eslava, fueron esenciales para “rescatar al teatro universitario del porrismo y la sordidez en que se encontraban”.<sup>50</sup>

De los diez años de Teatro en Coapa, Miguel Flores estuvo presente en los últimos dos. “Entré en el octavo año y después me invitó, en el décimo, a la función de aniversario, con la cual acabó toda esa labor, porque el Maestro Azar, después de estar al frente de ese grupo, fue Jefe del Departamento de Teatro de la UNAM y al mismo tiempo, director de Teatro de Bellas Artes.”<sup>51</sup>

Durante su estancia en el grupo, el joven histrión participó en una de las puestas más representativas del grupo, *La paz* de Aristófanes (1962). “Fue la primera obra que yo hice en mi vida. Una paráfrasis del Maestro Azar hecha para los adolescentes, para el grupo de jóvenes que manejaba.”<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> *Id.*

<sup>48</sup> *Id.*

<sup>49</sup> *Id.*

<sup>50</sup> Carbonell y Mier Vega, p.30.

<sup>51</sup> Entrevista 10.

<sup>52</sup> *Id.*

Teatro en Coapa, además de ser el punto de partida para lo que sería el primer ciclo del Teatro Universitario, serviría para introducir en el panorama del teatro nacional a una de sus figuras más controvertidas, la de Héctor Azar y a una de las más inquietas en el plano teórico y metodológico, la de Miguel Sabido.

Volviendo a Poesía en Voz Alta, para el Tercer Programa (mayo de 1957), tuvo su sede en el Teatro Moderno. Allí, Mendoza volvió a contar con el apoyo de Soriano para escenificar la propuesta que consistió en el auto sacramental de Calderón de la Barca *La cena del rey Baltasar* y en su adaptación a music-hall de *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita.

A partir de los textos elegidos, Soriano y Mendoza fueron inventando un lenguaje paralelo, autónomo, independiente del texto. Tomaban la palabra como punto de partida para crear otra escritura, que era la combinación de una serie de signos relacionada estrechamente con los objetos y el cuerpo del actor. El movimiento de los actores determinaba el ritmo de la puesta en escena: algunas veces era más importante el gesto y la composición plástica que la misma historia contada. Con esto se descubre y nace lo que hoy conocemos como el lenguaje de la puesta en escena.<sup>53</sup>

En el hecho de ser la última dirección de Héctor Mendoza para el grupo, así como en la presentación en el teatro nacional de una de sus autoras más representativas, Elena Garro, radica la importancia del Cuarto Programa (julio de 1957). De ella fueron montadas sus obras breves *Los pilares de Doña Blanca*, *Andarse por las ramas* y *Un hogar sólido*

Más aún, a este programa fue invitada, por recomendación de Novo a Mendoza, Ana Ofelia Murguía, quien por aquél tiempo recién concluía sus estudios con Seki Sano y había debutado, bajo la dirección de su maestro, en *Prueba de fuego* de Arthur Miller, un año antes. Este sería el primero de muchos fortuitos encuentros entre Murguía y Mendoza.

---

<sup>53</sup> Cruz, p.14.

Para ella, el participar de este tipo de teatro no era algo novedoso, pues “como yo empecé con eso, para mí era lo lógico. En esa época había cosas que ni entendía bien, pero yo las hacía”<sup>54</sup>; sin embargo, eso no le impidió participar también en el Quinto Programa (octubre de 1957), aunque ya sin Mendoza al frente.

El propio director recuerda su encuentro con quien formaría una de las mancuernas más constantes y entrañables de nuestro teatro.

Esta actriz principiante no era de hecho totalmente desconocida para mí, ya que la había visto actuar en un programa compuesto de obras cortas de Jean Tardieu dirigido por el propio Salvador Novo. El trabajo de Ana Ofelia me llamó la atención particularmente por la muy extraordinaria imitación burlesca que hacía de Virginia Manzano.

A pesar de lo cual, yo de momento no supe hacer uso de la vena cómica tan notable de Ana Ofelia para el cuarto programa de Poesía en Voz Alta (Elena Garro y Quevedo) y, para ser honesto, tampoco aproveché los dotes de gran actriz que ya por entonces comenzaban a asomar en ella.<sup>55</sup>

Mientras Mendoza atendía una beca en la Universidad de Yale, en donde realizaría estudios de especialización en dirección escénica, José Luis Ibañez (1933) tomó las riendas del grupo, pasando de ser el asistente del director, al nuevo corazón de Poesía en Voz Alta, el movimiento que, por controvertido, dejó entonces de gozar del auspicio de la Universidad.

El escritor y crítico Jorge Ibarguengoitia, uno de los defensores del movimiento, permitió que *Asesinato en la catedral* de T.S Elliot, la obra elegida, fuera presentada en un festival de arte religioso que él mismo coordinaba y que tenía sede en los jardines de lo que hoy es el restaurante San Angel Inn.

Soriano confeccionó los telones que enmarcaron la escenografía natural y el vestuario, cuyo complemento era, según rememora Héctor Ortega, el llevar “los rostros pintados de blanco, para no comunicar ninguna emoción”,<sup>56</sup> lo cual ponía de manifiesto el interés del joven director por volver a privilegiar la palabra.

---

<sup>54</sup> Entrevista 2.

<sup>55</sup> Héctor Mendoza, “Ana Ofelia: honestidad y talento” en *Paso de gato*, núm. 5, pág. 9.

<sup>56</sup> Entrevista 7.

Completaron los repartos del tercer y cuarto programa Carlos Castaño, Juan de Saro, Rosa María Saviñón, José Luis Pumar, Pina Pellicer, Argentina Morales, la poeta Ulalume González de León, así como Gurrola, Carlos Fernández, Enrique Stopen, Manola Saavedra y Tara Parra, quien también obtendría una beca para estudiar en Francia.

Para julio de 1959, fecha en que se presentó el Sexto Programa, del grupo original de Poesía en Voz Alta solamente quedaban Ibañez y Soriano. Tras la tentativa de contar con el auspicio de Bellas Artes, finalmente un productor privado asumió el proyecto cuya iniciativa fue de la actriz Rita Macedo, interesada en actuar *Las criadas* de Genet.

Así, en el Virginia Fábregas se representó una pieza del repertorio moderno, se reunieron tres actrices ya no principiantes, sino las profesionales y reconocidas Rita Macedo, Ofelia Guilmain y Mercedes Pascual. Con esta puesta en escena, José Luis Ibañez concluyó un primer ciclo de su participación en este movimiento.

Si bien durante toda la trayectoria de Poesía en Voz Alta, el grupo sorteó las más opuestas críticas por abordar los clásicos de una manera fresca y dinámica, así como por el interés en el repertorio moderno, sería hasta este Sexto y el Séptimo Programa (abril de 1960) cuando muy pocos quedarían satisfechos con las puestas en escena ahí realizadas.

Las principales intérpretes, Ofelia Guilmain y Rita Macedo, las dos en plan de trágicas en busca de una tragedia, actúan empeñosas casi siempre desbordadas, y no obstante gritos y entonaciones que quieren ser dramáticas no conmueven al público. Tanto la Guilmain como la Macedo actúan en frío; acostumbradas a actuar sin público en el cine o en la TV han perdido el secreto de emocionar a auditorios presentes. Meche Pascual, en su fugaz aparición y pese al tono de farsa en que actúa, da la sensación de que pasa por la escena una actriz sin grandes complicaciones temperamentales, simplemente una actriz.<sup>57</sup>

Diego de Meza fue elegido, ante la partida de Ibañez rumbo a Londres, como nuevo director, en el Séptimo Programa. El mismo productor privado patrocinó la reunión en escena de Pina Pellicer, Ofelia Guilmain, Raúl Dantés, Antonio Alcalá, José Carlos Ruiz, Ketty Valdés, Alicia Quintos, y Antonio Medellín en la tragedia de Sófocles, *Electra*.

---

<sup>57</sup> De María y Campos, p.548.

En esta ocasión el espacio escénico y el vestuario diseñados por Soriano recibieron las más duras críticas, sin pasar por alto las realizadas a la dirección de actores de Meza. Quizá todos los comentarios puedan resumirse en este del crítico Moreno Ling, quien “simplemente dijo que *Electra* ‘no es el mejor programa’ de Poesía en Voz Alta”.<sup>58</sup>

Lo anterior no impidió que la siguiente temporada fuera proyectada. Con el regreso de José Luis Ibañez al grupo, la incorporación de nuevos actores, el retorno a los clásicos del Siglo de Oro Español y el patrocinio nuevamente a cargo de la Universidad, se llevó a cabo en la Casa del Lago el Octavo -y último- Programa (septiembre de 1963).

*La moza del cántaro* fue la obra elegida. Como de costumbre, Soriano se encargó de la escenografía y el vestuario. A decir del propio artista, se trató de “la producción más completa y lograda de Poesía en Voz Alta”,<sup>59</sup> algo en lo cual parecen estar de acuerdo los críticos de la época.

Sin embargo, para aquél 1963 ya habían pasado siete años desde que el grupo surgió como el *enfant terrible* de México. Siete años en los cuáles el teatro mexicano había experimentado nuevas formas y renovado sus vanguardias. Siete años en los que fue difuminándose el espíritu y la idea originales de hacer poesía en voz alta.

Para 1963, ya Héctor Mendoza y Juan José Gurrola se hallaban explorando nuevas rutas de trabajo a las que pronto se uniría José Luis Ibañez. De la experiencia de Poesía en Voz Alta surge la completa renovación del teatro conocido como experimental y universitario, como afirma José Luis Cruz, uno de sus herederos:

“Poesía en voz alta formó y desarrolló a una generación de hombres de teatro, creó un territorio autónomo para el nuevo lenguaje teatral. La puesta en escena, gracias a estos creadores, tiene un lenguaje propio y vigoroso.”<sup>60</sup>

Y con ellos, una nueva generación de actores comprometidos con el hecho escénico, con la seriedad del juego que propusieron Mendoza e Ibañez y que siguieron el propio Juan José Gurrola, Juan Ibañez e incluso Ludwik Margules.

---

<sup>58</sup> Roni Unger, *Poesía en Voz Alta*, p.163.

<sup>59</sup> Juan Soriano citado por José Luis Cruz, p. 14.

<sup>60</sup> Cruz, p.15.



Actores como Tara Parra, Raúl Dantés, Rosenda Monteros, Ana Ofelia Murguía, Héctor Ortega, Claudio Obregón, Martha Verduzco, Mabel Martín, Sergio Jiménez, Marta Aura, Angelina Peláez fueron piezas clave para la inspiración de estos directores, los renovadores de la escena mexicana.

### **El Teatro Pánico de Alexandro Jodorowsky**

En octubre de 1959 el famoso mimo francés Marcel Marceau llegó a México para realizar dos presentaciones en el Palacio de Bellas Artes. Como parte de la compañía del artista, viajó también el actor chileno Alexandro Jodorowsky (1929). A partir de ese momento, la vida teatral de nuestro país experimentaría uno de sus cambios más radicales.

Nuevamente la palabra ‘vanguardia’ fue escuchada en el ámbito del teatro nacional. Alexandro Jodorowsky decidió permanecer en el país y poner su amplia experiencia en el campo de la pantomima al servicio de la creación de puestas en escena que, para aquellos años, resultaron controvertidas y polémicas.

Inmediatamente se erigió como formador de actores que entraran en el lenguaje del teatro pánico que proponía. Héctor Ortega fue uno de los primeros en acudir al llamado, pues luego de las experiencias de Poesía en Voz Alta y el grupo de teatro de la Facultad de Arquitectura, comprendió que su destino se hallaba en el teatro y no en la arquitectura.

“Yo no quería meterme a hacer teatrillo barato, de triángulos amorosos y del amante debajo de la cama. A mí me aburría enormemente, estaba muy de moda ese tipo de teatro”,<sup>61</sup> afirma Ortega, quien entonces se unió a los talleres comandados por el artista chileno. “Jodorowsky vino a abrir brecha.”<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Entrevista 7.

<sup>62</sup> *Id.*

Allí, tuvo como maestros a “un póker de ases. Todos empiezan con A: Carlos Ancira de actuación, Alejandro Jodorowsky de pantomima, Guillermo Arriaga de danza y Juan José Arreola de análisis del texto e historia del teatro”.<sup>63</sup> Las enseñanzas de estos creadores, le permitieron enfrentarse a su primer montaje de carácter profesional.

*Final de Partida* de Samuel Beckett (1960) fue la obra con la que Jodorowsky dio a conocer su concepción del teatro a públicos compuestos, según el propio director, por “ocho personas por función, de las cuáles se salían dos o tres regularmente en cuanto emergían de los tarros de basura los padres que tenían las piernas cortadas”.<sup>64</sup>

Ortega encarnaba a uno de esos padres, Nagg, “un personaje terrible”<sup>65</sup>. Allí pudo compartir escena “con mi maestro Carlos Ancira que hacía a Ham, maravilloso, monstruoso. El mismo Jodorosky haciendo a Clov. Mi esposa, la que vivía en el otro bote de basura, era ni más ni menos Amparo Villegas, maravillosa; yo decía que era mi abuela teatral”.<sup>66</sup>

Aunque ese fue el principio de una fructífera mancuerna, Ortega siempre recuerda el texto de Beckett como “el más importante para mí”.<sup>67</sup> Más adelante vinieron *La lección* y *Las sillas* de Ionesco (1960), en donde, nuevamente, “llegamos a tener muchos más actores en el escenario que público abajo: arriba éramos tres o cuatro”.<sup>68</sup>

Comenta que la conquista de un público “fue una batalla muy dura, porque era un teatro que nadie conocía, nadie había oído hablar de Ionesco, era muy raro. Lo único que se había hecho en México fue *La cantante calva*, pero nos dimos a la tarea de difundirlo y ahora él es una estrella, un hombre muy popular y conocido”,<sup>69</sup> no como entonces.

Más adelante Jodorowski introdujo en México al dramaturgo surrealista español Fernando Arrabal, con quien fundaría el Grupo Pánico en 1963. Dos años antes, presentó la obra que posteriormente daría la vuelta al mundo gracias a su versión cinematográfica, *Fando y Lis*, aunque para Ortega, Fando, la puesta “fue más importante que la película”.<sup>70</sup>

---

<sup>63</sup> *Id.*

<sup>64</sup> *¿Qué pasa con el teatro en México?*, p.89.

<sup>65</sup> Entrevista 7.

<sup>66</sup> *Id.*

<sup>67</sup> *Id.*

<sup>68</sup> *Id.*

<sup>69</sup> *Id.*

<sup>70</sup> *Id.*

“Fue una obra muy básica. Era muy hermosa la escenografía que hizo Manuel Felguerez, quien trabajaba mucho con nosotros”.<sup>71</sup> Sobre su compañera de escena, la intérprete de Lis, confesó: “yo estaba enamorado de Beatriz Sheridan, enamorado de verdad. Yo me hubiera casado con ella.”<sup>72</sup>

Sobre esta puesta en escena, Armando De Maria y Campos anotó:

La interpretación que a esta pieza de Arrabal [...] le da el Teatro de Vanguardia de México – naturalmente dirigido por Alexandro– es sobria, impresionante, cuidada en los matices y también un poco anticuada... a pesar de sus ambiciones vanguardistas. Se presenta Alexandro como actor, y a leguas se ve en él al catedrático que actúa en colaboración con sus discípulos. De estos es Héctor Ortega el más humano y espontáneo, sobra, sin embargo, de Alejandro. [...] Beatriz Sheridan, inteligente y sensible, logra comunicar al público la angustia de su personaje.<sup>73</sup>

Al igual que Sheridan, fueron varios los actores ya formados dispuestos a participar del teatro pánico: Carlos Ancira, Madga Donato, Farnesio de Bernal, Ignacio López Tarso, María Teresa Rivas, Alfonso Arau y Narciso Busquets. Y, por supuesto, sus alumnos, entre los que se cuentan Ortega, Álvaro Carcaño y **Héctor Bonilla** (Ciudad de México, 1939).

Este último se formó en la Escuela de Teatro de Bellas Artes, en donde tomó las clases de pantomima impartidas por el alumno de Marcel Marceau, mismas que reconoce como “lo mejor que he tenido, en lo que se refiere a mi profesión”,<sup>74</sup> pese a que, opina, “no creo que Alejandro sea una buena persona”.<sup>75</sup>

Bonilla recuerda que cada sesión con Jodorowsky era “una cátedra dialéctica, en la que él se abría y proponía sus experiencias y su sabiduría y al mismo tiempo venía a aprender de nosotros y esto le daba una enorme frescura y una posibilidad de interrelación muy importante”.<sup>76</sup>

---

<sup>71</sup> Id.

<sup>72</sup> Id.

<sup>73</sup> De Maria y Campos, p.834.

<sup>74</sup> Entrevista 6: Héctor Bonilla (abril de 2009)

<sup>75</sup> Id.

<sup>76</sup> Id.

Considera también que “Alexandro es un manipulador, en el mejor y en el peor sentido de la palabra. Él lleva las cosas hacia donde él quiere”. Como ejemplo, evoca la experiencia de uno de los montajes que mayor resonancia tuvieron en nuestro país, *Zaratustra* (1970), la única en la que el director dirigió a su alumno:

“Cuando hicimos *Zaratustra*, él venía de ver *Hair* y *Oh, Calcutta*. Dijo: ‘durante el periodo de ensayos déjense crecer el pelo y la barba y todo’, para que pareciéramos los hippies de *Hair*. Y de pronto veías a Ancira con su pelona, pero con una melena y con sus barbas y demás.

“Pero todo esto fue una puesta en escena, en el sentido estricto de la palabra. *Zaratustra* en realidad eran sus fábulas pánicas que publicaba en El Herald de México.”<sup>77</sup>

Dos años antes, Ortega fue partícipe y Bonilla espectador de *El rey se muere* de Ionesco (1968). El montaje ocurrió en el marco de la Olimpiada Cultural que, en 1968, precedió a los Juegos Olímpicos que se llevaron a cabo en México. El Festival Internacional de las Artes reunió grupos teatrales de diversos países.

Entre los invitados se encontraba el propio Ionesco, quien acompañaba a la Compañía Francesa de Jacques Mauclair, la cual presentaría un programa compuesto por tres obras del autor rumano, incluida *El rey se muere*. La importancia de la vanguardia impuesta por Jodorowski se puede medir en este recuerdo de Bonilla:

“Puso Eugene Ionesco su obra *El Rey se Muere* en el Teatro Jiménez Rueda y simultáneamente estaba la puesta de la misma obra, de Jodorowsky, en el Teatro Hidalgo, a unos metros de distancia. Me tocó escuchar que Ionesco le dijo a Jodorowsky, en francés, en el vestíbulo del Hidalgo: ‘gracias, señor, por enseñarme a hacer Ionesco’.”<sup>78</sup>

Por su parte, Ortega considera que tanto en esta como en otras obras, su propuesta iba más con los postulados de Meyerhold que de Stanislavski:

---

<sup>77</sup> *Id.*

<sup>78</sup> *Id.*

“Yo había visto a algunos actores alemanes haciendo *El Rey Se Muere* y era tan pobre la propuesta porque era totalmente realista: un señor que de verdad se está muriendo, un viejito que se está muriendo, y en la puesta de Jodorowsky era una nación que se estaba muriendo, un país que se estaba muriendo, era el mundo que se estaba muriendo.”<sup>79</sup>

El encargado de recrear a El Rey fue Ignacio López Tarso, quien pese a pertenecer a una generación anterior al movimiento vanguardista representado por Jodorowsky, se adaptó a la propuesta poco formal del artista chileno. Esta mancuerna tuvo una inmejorable recepción dentro del medio teatral de aquél entonces.

Ese hombrecillo de pelo rubio que penosa y graciosamente sube arrastrándose las escaleras de su alto trono, ¿sois vos, Berengo, o es, como dicen los papeles que reparten, un juglar llamado Ignacio López Tarso? Es difícil saberlo, porque no creo que exista nadie que pueda meterse dentro de un personaje, sea real, se de ficción, de la manera en que aparentemente lo hace López Tarso. Sólo un brujo podría hacerlo.<sup>80</sup>

“¿Y ese médico que es a la vez verdugo, bacteriólogo y astrólogo? No tiene más nombre que Héctor Ortega, y es, también, un excelente juglar”,<sup>81</sup> remata el crítico Luis Reyes de la Maza en su crónica teatral, para no pasar inadvertido a quien fuera el más fiel colaborador de Alexandro Jodorowski durante la década de los sesenta.

Otro de los montajes más representativos del teatro de Jodorowski en México, es el que realizó para su adaptación al cuento del escritor ruso Nicolái Gogol *El diario de un loco* (1964), la cual se presentó como un monólogo que le valió la consagración total a su intérprete, el actor Carlos Ancira.

El actor recibió numerosos reconocimientos por ese trabajo, entre ellos, la Medalla de Actor Emérito del Teatro de Arte de Moscú, “un premio más importante que un Oscar, por supuesto, que no se da anualmente ni está sujeto a vaivenes comerciales. Un premio que el año que se lo dieron a Carlos Ancira se lo negaron a Laurence Olivier.”<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Entrevista 7.

<sup>80</sup> Reyes de la Maza, p.108.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pág. 109

<sup>82</sup> Entrevista 6

Héctor Bonilla considera que gran parte de ese honor “obedece a la dirección de Alejandro. Los rusos se fueron de espaldas cuando vieron a Gógol con una escenografía hecha a base de papel periódico y un catre”.<sup>83</sup>

En México, podría decirse que también los críticos se cayeron de su asiento al presenciar el trabajo consagratorio del histrión: “Queda, esto sí, el alarde enorme de virtuosismo de Carlos Ancira como actor. Es el suyo, además, un trabajo extenuante, que él supera momento a momento.”<sup>84</sup>

Otros textos que Jodorowski llevó a escena durante el tiempo en que “gobernó como un auténtico emperador teatral de la vanguardia”,<sup>85</sup> fueron *¿Crimen o suicidio?* de Tardieu (1960), *La sonata de los espectros* (1961) y *El ensueño* de Strindberg (1966), *La mujer transparente* (1961) y *El señor perro* (1963) de Margarita Urueta (1961).

También *La ronda* de Schnitzler (1961), *Penélope* de Leonora Carrington (1961), *El gorila* de Kafka (1964), *Escuela de bufones* de Ghelderode (1965), *Locuras felices* (1965), *Cinco locos en uno* de Ortega (1968), *Alfa Gundadín* (1968), *Zaratustra* (1970) y *El juego que todos jugamos* (1970).

En cada una de estas obras y demás performances por él realizados, demostró, a decir de Ortega, ser “un hombre muy fructífero, muy brillante, muy creativo y muy dador”,<sup>86</sup> aunque tal concepto no le impide reconocer la dificultad en el trato con el chileno cuando este era “un hombre de lo más neurótico, muy enojón y muy difícil”.<sup>87</sup>

Pero asegura que “estaba tan lleno de cosas que uno soportaba todo con tal de estar trabajando con él, porque era un hombre que estaba llegando a México con un género, con una manera de hacer teatro absolutamente nueva”.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> *Id.*

<sup>84</sup> De María y Campos, pág.1020.

<sup>85</sup> Vicente Leñero citado por Luis Mario Moncada, *Así pasan...*, p.318.

<sup>86</sup> Entrevista 7.

<sup>87</sup> *Id.*

<sup>88</sup> *Id.*

Controvertido dentro y fuera de escena, Alejandro Jodorowski es, para Héctor Ortega, “un hombre que marca la trayectoria de todo el mundo”.<sup>89</sup> Por su parte, Héctor Bonilla afirma categóricamente que el también cineasta, tarotista, psicoterapeuta y psicomago “es el director más importante que haya pisado este país”.<sup>90</sup>

### **La Casa del Lago y el Teatro Universitario**

A principios de la década de los sesenta, Martha Verduzco fungía como secretaria del poeta Tomás Segovia, director de la Casa del Lago, recinto que en aquella época, “era el símbolo del *avant-garde*”,<sup>91</sup> recuerda la actriz, quien al mismo tiempo formaba parte del grupo Teatro 61, dirigido por Héctor Mendoza.

El grupo fue resultado de un taller extracurricular que impartió Mendoza en la Escuela de Teatro de Bellas Artes, para compartir los conocimientos adquiridos durante su estancia en la Universidad de Yale y el Actor’s Studio, en Estados Unidos a un grupo de jóvenes actores entre los que se encontraban Verduzco, Martha Navarro y Julio Castillo.

Con ellos, montaría durante cuatro años un repertorio similar en estilo al de Poesía en Voz Alta, a saber: lo mismo piezas contemporáneas que adaptaciones de textos clásicos, así como espectáculos de poesía coral. La diferencia es que ahora las obras serían representadas en su totalidad y bajo nuevos conceptos teatrales.

Al presenciar Segovia los ensayos de *El cantar de los cantares*, “nos propuso que nos fuéramos a dar unas funciones a la Casa del Lago”,<sup>92</sup> un espacio que apenas en septiembre de 1959 se había inaugurado como el primer Centro Cultural extramuros de la Universidad Nacional, bajo la dirección de Juan José Arreola.

---

<sup>89</sup> *Id.*

<sup>90</sup> Entrevista 6.

<sup>91</sup> Entrevista 4.

<sup>92</sup> *Id.*

Allí, Arreola propuso diversas actividades culturales, destacando los recitales de poesía y puestas en escena. Al asumir Segovia en 1961 la dirección del recinto, las actividades se intensificaron y el centro cultural adquirió prestigio, como constata Verduzco: “todo lo nuevo pasaba en la Casa del Lago, era un ambiente fantástico”.<sup>93</sup>

A esto contribuyeron, en gran parte, los espectáculos de Héctor Mendoza, José Luis Ibañez y Juan José Gurrola, quienes “se conjuntan allí como una continuación del movimiento de Poesía en Voz Alta”,<sup>94</sup> según considera Claudio Obregón, para quien esta etapa marcaría su camino como actor profesional.

“El Teatro Universitario marcó mi camino y fue mi columna. La percepción a partir de formarme un gusto y darme cuenta de que me interesaba ese tipo de teatro, que profundizaba en el mundo del teatro mismo y en el comportamiento humano. Tuve la fortuna de trabajar, a principios de los sesenta, con José Luis Ibañez y Juan José Gurrola en algunos de sus montajes.”<sup>95</sup>

Si bien Juan José Gurrola (1935-2007) había sido solamente actor dentro del grupo Poesía en Voz Alta, su inquietud lo llevó pronto a dirigir. En 1957, presentó con el grupo de teatro de la Escuela Nacional de Arquitectura *La hermosa gente* de Saroyan. A los ensayos de esa obra llegó, por casualidad, otro estudiante de Arquitectura, Héctor Ortega.

“Me encontré tirado en el campus de Ciudad Universitaria, cerca del restaurante de Arquitectura, un libreto. Yo había visto que estaban ensayando en el Teatro Antonio Caso y lo fui a devolver y Gurrola, que era mi compañero en Arquitectura y además vivía en la misma colonia que yo, me preguntó que si quería trabajar.

“Le dije que no, que estaba ocupado, que estaba haciendo pesas. Pero ahí me quedé para toda la vida. Cincuenta años tengo como actor.”<sup>96</sup>

Con ese grupo, sorprendería al ambiente teatral con su versión al texto de Frank Wedekind *Despertar de primavera*, con la cual se inauguró, en 1960, el entonces Teatro de la Ciudad Universitaria. Así, el teatro mexicano conocería a una de sus personalidades más inquietas, irreverentes y, por ello, controvertidas.

---

<sup>93</sup> *Id.*

<sup>94</sup> Entrevista 5.

<sup>95</sup> *Id.*

<sup>96</sup> Entrevista 7.



Sobre esta, Héctor Ortega recuerda: “Lo que hizo en *Despertar de Primavera* me sorprendió enormemente. Por ejemplo, el padre de una muchachita se quitaba el cinturón para pegarle a su hija, pero le daba cinturonzos no a la niña, sino al piso. Los cinturonzos sobre la duela y la niña retorciéndose del dolor, al otro lado del escenario.

“Era una de las grandes cualidades de Gurrola que me sorprendieron: él utilizaba el espacio teatral. No se dejaba llevar por el realismo”.<sup>97</sup>

Por su parte, José Luis Ibañez “era más riguroso, tenía una preparación más minuciosa y especializada del teatro clásico y nos lo hacía ver y entender muy claramente”,<sup>98</sup> afirma Obregón de quien desde 1959 es el más respetado –y requerido– docente universitario especializado en el buen decir del verso clásico.

Incluso, Obregón, quien reconoce haber tenido una formación autodidacta, considera entre sus únicos maestros a Ibañez, gracias a que con él “tomé algún curso de teatro de los Siglos de Oro; aprendí a entender y decir el verso de la época”.<sup>99</sup> Precisamente, esas enseñanzas serían aplicadas muy pronto en el pequeño escenario de Casa del Lago.

La actividad cultural que se pretendía ejercer en el recinto universitario permitió que las propuestas de Mendoza, Gurrola e Ibañez renovaran nuevamente el panorama teatral de aquella época. Para ello, los tres tendrían como aliados a jóvenes y talentosos actores. Algunos de ellos, los primeros alumnos de Mendoza.

**Angelina Peláez** (Cd. de México, 1944) es una de esas primeras discípulas. Cuando se unió al taller extracurricular encabezado por Mendoza, la precedía ya una breve pero destacada trayectoria, pues había incursionado en el ambiente teatral desde niña, gracias al error cometido por su madre al inscribirla en Bellas Artes:

“Yo llegué a la Escuela de Teatro por equivocación. Yo pensé que llegaba a la Escuela de Danza. Cuando llegué y me asignaron un grupo de teatro infantil, porque era yo muy jovencita, me asignaron con la Maestra Pilar Crespo, que en esa época tenía el grupo infantil.

---

<sup>97</sup> *Id.*

<sup>98</sup> Entrevista 5.

<sup>99</sup> *Id.*

Ahí por primera vez subí a un escenario a jugar a ser un personaje de Chéjov, o a hacer escenas que nos ofrecía la maestra, o improvisaciones. Al jugar libremente fue cuando yo me vi arriba de un escenario y desde ese entonces no me quise ir de aquí”.<sup>100</sup>

En el grupo de Héctor Mendoza, tendría lo que considera su doctorado. “Un doctorado de saber leer, crear y percibir una partitura. La partitura es la obra de teatro escrita.”<sup>101</sup> Desde aquellos años, él enseñaría a sus discípulos “cómo leer esta partitura, cómo interpretarla”,<sup>102</sup> además de “ser creativo y buscar nuevas posibilidades para un personaje”.<sup>103</sup>

En el escenario de la Casa del Lago, en los grupos de Teatro 61, 62, 63 y 64 presentaron las nuevas inquietudes de su director, que lo llevaban “a una expresión coral, a expresarlo en vivo, incluso con atril. Ahí veíamos la importancia de que eso se volviera casi un concierto de voces diciendo algo importante.”<sup>104</sup>

“*El cantar de los cantares* es un poema de amor, un poema de erotismo dentro de la Biblia. Recuerdo que en esa época en que se usaban las minifaldas, hicimos el Arcipreste de Hita con minifalda y con tenis, de manera muy juguetona, para llevarlo a un público joven en la Casa del Lago.”<sup>105</sup>

Entre 1961 y 1964, Héctor Mendoza montó en Casa del Lago *El cantar de los cantares* de Salomón, *Villancicos* de Sor Juana Inés de la Cruz, *Pedro Talonario* de Mira de Amezcuza, *La culpa busca la pena y el agravio la venganza* de Alarcón, *Woyzeck* de George Büchner y *La buena mujer de Sezuán*, el estreno en México de la obra de Bertold Brecht.

En esta última, la encargada de llevar el protagónico en el doble papel de Shen Te-Shui Ta fue la propia Angelina, quien, a decir del propio director, “fue absolutamente memorable”,<sup>106</sup> mientras para ella resultaba “sorpresivo encontrar que el público descubría que yo hacía el otro personaje”,<sup>107</sup> pues el cambio lo efectuaba en plena escena.

---

<sup>100</sup> Entrevista 9: Angelina Peláez (marzo de 2009).

<sup>101</sup> *Id.*

<sup>102</sup> *Id.*

<sup>103</sup> *Id.*

<sup>104</sup> *Id.*

<sup>105</sup> *Id.*

<sup>106</sup> Héctor Mendoza, “Angelina Peláez y la telepatía”, en *Paso de gato*, núm. pág. 8.

<sup>107</sup> Entrevista 9.

Igualmente sorpresiva resultó su presencia para los críticos de aquél tiempo, como el también dramaturgo Carlos Solórzano: “Angelina Peláez, protagonista llena de recursos, que sabe aprovechar hasta sus defectos (voz menuda y dispareja) para comunicar al público toda la intención crítica del texto, sin desprenderse de la ternura”,<sup>108</sup> apuntó.

Recuerda que durante esos cuatro años “fuimos conformando seminarios de trabajo, con improvisaciones, buscando el tono, la comedia, muchas improvisaciones. Fue una formación integral muy fuerte”,<sup>109</sup> quizá contrastante con la que, desde su grupo de Arquitectura y, por consiguiente, la Casa del Lago, proponía Juan José Gurrola.

“Con Gurrola aprendí la improvisación, porque era muy loco y nos dejaba hacer. Si algo le gustaba decía: ‘¡genial!’ y si no le gustaba decía: ‘¡eso es una mierda!’”,<sup>110</sup> comenta Marta Verduzco, partícipe de la polémica *Landrú* (1964), “una opereta en la que cantábamos, bailábamos y hacíamos loqueras”,<sup>111</sup> con libreto de Alfonso Reyes y música de Rafael Elizondo.

Una impresión muy similar sobre el director es la que conserva Marta Aura, quien recuerda que “decía: ‘a ver... ¿y si haces eso?... ¡genial!’ Todo lo que yo hacía me decía que era genial.”<sup>112</sup> Y aclara que pese a la libertad que tenía como director y que le daba al actor, “sí te cuidaba, pero tenía una manera muy loca”<sup>113</sup> de hacerlo.

Aura participó en *La cantante calva* de Ionesco (1963), otro montaje que marcó la vanguardia del teatro de los sesenta. Afirma que entre ambos hubo “una relación maravillosa. Nunca me gritó, nunca me maltrató, nunca quiso aprovecharse, porque muchos dicen que se aprovechaba. Conmigo fue muy generoso”.<sup>114</sup>

Gurrola presentó, también, *Bajo el bosque blanco* de Dylan Thomas (1962), *Jazz palabra*, *Salamandra* de Paz (1963), *La mano del Comandante Aranda* de Alfonso Reyes (1964), *Shakespeare 401* y *Doce y una trece* de Juan García Ponce (1964) y las óperas de cámara *El teléfono* de Giancarlo Menotti y *Emilio y Emilia* de Ernst Torch (1966).

---

<sup>108</sup> Solórzano, p.58.

<sup>109</sup> Entrevista 9.

<sup>110</sup> Entrevista 4.

<sup>111</sup> *Id.*

<sup>112</sup> Entrevista 8.

<sup>113</sup> *Id.*

<sup>114</sup> Entrevista 8.

Al igual que Obregón, Verduzco y Aura reconocen la importancia de José Luis Ibañez en el aprendizaje del bien decir del verso, aspecto que ha sido importante para el desempeño profesional de estas dos actrices que también se han distinguido por participar en diversos recitales poéticos a lo largo de su trayectoria.

Verduzco enfatiza que su contacto con la poesía se da, precisamente, “porque los domingos hacíamos recitales. La Casa del Lago se abarrotaba siempre”<sup>115</sup> ante las lecturas, dirigidas por Ibañez, de *Don Juan en el infierno* de Shaw, *Zamora bajo los astros* de Segovia, *La hija de Rapaccini* de Paz y, nuevamente, *Asesinato en la Catedral* de Elliot.

Además, *Luces y sombras de los Siglos de Oro* (1963), *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora (1964), *Dialogo entre el Amor y un viejo* de Cota (1965), *Sueño del Juicio Final* de Quevedo (1966) y la lectura de toda la novela *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, en sesiones dominicales, de 1967 a 1969.

Cabe destacar que si bien la Casa del Lago puede tomarse como el símbolo del teatro experimental y universitario de los años sesenta, no se pueden dejar de lado las propuestas que estos directores echaron a andar en otros espacios, principalmente en el Teatro del Caballito o en espacios no precisamente teatrales de la Ciudad Universitaria.

Así, Héctor Mendoza logró uno de los espectáculos “más comentados de la década”<sup>116</sup> al montar en el Frontón Cerrado de C.U su versión del texto de Tirso de Molina *Don Gil de las calzas verdes* (1966), en la que los actores, con vestuarios modernistas y sobre patines, decían el verso del Siglo de Oro. Era el apogeo de los sesenta.

Y aunque ya en 1960 había sorprendido con la puesta de *Terror y miserias del Tercer Reich* de Brecht en el Teatro Orientación, este espectáculo resultaría definitivo para muchos hacedores de teatro de las generaciones posteriores. Su *Don Gil* recibió críticas tan entusiastas como esta, del nada complaciente crítico Luis Reyes de la Maza:

---

<sup>115</sup> Entrevista 4.

<sup>116</sup> Moncada, p.261.

El *Don Gil de las calzas verdes* que he visto en el Frontón de la Ciudad Universitaria, parece que ha sido escrito por un comediógrafo contemporáneo, tal es su modernidad, su actualidad. Sin embargo, Mendoza respetó el texto, pero dirigió la comedia hasta trocarla en una farsa deliciosa en la que el disparate [...] está siempre al servicio de la trama y no es un accidente provocado para conseguir la carcajada.<sup>117</sup>

En otros locales puso en escena textos de Juan Ruiz de Alarcón (*La cueva de Salamanca*, 1968) y Lope de Vega (*Las bizarrías de Belisa*, 1969), de acuerdo con la veta que explotaría no solamente como dramaturgo y director escénico, sino también como formador de actores, labor por la cual es reconocido hasta nuestros días.

Por su parte, Juan José Gurrola siguió perturbando otros espacios con su lectura a piezas como *Los poseídos* de Camus (1963), *La tragedia de las tragedias* de Henry Fielding (1966), y *La noche de los asesinos* (1967) de José Triana, un montaje que “a la gente le fascinó”,<sup>118</sup> según Verduzco y que, de hecho, se convertiría “en una especie de mito”...<sup>119</sup>

... En parte por la dirección de Juan José Gurrola y las actuaciones de Marta Verduzco, Beatriz Sheridan y Roberto Dumont, pero sobre todo porque configuró la imagen de una generación parricida que en todas partes del mundo encontró pronto cauces políticos e ideológicos. Con gran influencia genética, *La noche de los asesinos* pronto influyó, a su vez, en las estructuras de muchos textos en que los personajes reales interpretaban muchos otros supuestos personajes en un juego que terminó por convertirse en repetitivo.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Reyes de la Maza, p. 33.

<sup>118</sup> Entrevista 4.

<sup>119</sup> Olga Harmony, “La noche de los asesinos”, en *La Jornada*, 13 de septiembre de 2001.

<sup>120</sup> *Ibid.*

## Relevos y revelaciones I

En el ya citado Frontón Cerrado de Ciudad Universitaria se presentaría la propuesta de un director polaco que estaba por cumplir una década de haber llegado exiliado a México, Ludwik Margules (1933-2006), quien exploraba diversas rutas escénicas, como lo demostró su versión espectacular de *La Trágica historia del Doctor Fausto* de Christopher Marlowe.

Antes, tras ser asistente de directores como Wagner, Custodio y López Miarnau, lanzaría sus primeras propuestas desde el emblemático Teatro del Caballito, con obras como *El gran camino* de Chéjov y *El primer paso en las nubes* de Hlasko (1961), para seguir con *Los nombres del poder* de Broazkiewicz (1963), *La vida es sueño* de Calderón y *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht (1965).

Heredera directa de Poesía en Voz Alta, en donde participó como actriz, Nancy Cárdenas (1934-1994) se abocaría a partir de 1960 al ejercicio de la dirección, debutando satisfactoriamente con la puesta en escena de *El señor Puntilla y su criado Matti* de Brecht (1960).

Surgió también José Estrada (1938-1986), quien dejó huella desde su primer montaje, *Esperando a Godot* de Beckett (1963), del cual Claudio Obregón guarda un grato recuerdo, pues el personaje de Vladimiro le permitió “entrar en ese mundo sin solución, de espera infinita que me pareció atemorizante y al mismo tiempo muy gratificante”.<sup>121</sup>

Con el estreno en México de *Ubú rey* de Jarry (1966), logró un nuevo éxito. Miguel Flores participó en este montaje: “Hicimos un *Ubú Rey* ‘bananero’, como él decía, porque todo era con mucho color, en la selva. Seguramente no tenía mucho que ver que habían montado en Francia.

“José Estrada era un hombre apasionado y apasionante del teatro. Tenía un contacto directo con los autores franceses. Después perdimos a José porque se fue al cine, pero él era una gente de teatro.”<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Entrevista 5.

<sup>122</sup> Entrevista 10.

Rubén Broido, también joven director universitario, consiguió otro éxito con el montaje de *La colección* de Pinter (1966), el cual le valió a Obregón su primer reconocimiento como el Mejor Actor del Año por parte de la crítica especializada.

Sería también en la década de los sesenta, en el marco del teatro universitario, que Julio Castillo (1944-1988) dejaría su incipiente trayectoria actoral y resumiría las enseñanzas de sus maestros Mendoza y Jodorowsky para crear un estilo personalísimo que marcaría las décadas siguientes y que iniciaría en 1968 con *El cementerio de automóviles* de Arrabal.

Un año antes, irrumpió en escena el hasta entonces músico rocanrolero Abraham Oceransky (1943), quién además de realizar *happenings* en Ciudad Universitaria, puso en escena obras como *Gigantes de la montaña* de Pirandello (1967), *Hércules contra el establo* de Dürrenmatt (1968) y *Coloquio XVI* de González de Eslava (1969).

Sin embargo, de ninguno de estos directores surgió el montaje más célebre y reconocido de la época. Puesta en escena de la Compañía de Teatro Universitario, *Divinas palabras* de Valle-Inclán, dirigida por Juan Ibañez (1938-2000), fue triunfadora absoluta en el Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy, Francia en 1964.

Precisamente, con esta obra fueron inauguradas, en 1963, las actividades de la que sería la primera compañía estable del Estado y que, bajo la dirección de Héctor Azar, presentaría producciones como *Historia del vasco* de Schéhaé (Azar, 1963), *Feliz como Larry* de MacDonagh (Novo, 1964) y *El amor médico* de Molière, (Moreau, 1964).

Tendría uno de sus mayores éxitos con la puesta en escena *Olímpica*, escrita y dirigida por Azar (1964) y continuaría hasta 1970 con los montajes de *Tripas de oro* de Crommelynck (Ignacio Sotelo, 1966), *El mayor general hablará de teogonía* de Triana (José Estrada, 1968) y *Muerte y vida Severina* de Cabral de Melo (Benjamín Villanueva, 1970).

Pero volviendo a Ibañez, tanto *Divinas palabras* como el espectacular montaje de la obra de Peter Weiss *Marat-Sade* (1968), se convirtieron en sus propuestas teatrales más sobresalientes y, a su vez, en dos de las puestas más representativas de esa década en la que la rebeldía y el ansia de revolución no dejaron inmune a nuestro teatro.

### 3. DOS FORMAS CONVENCIONALES E INNOVADORAS

#### Teatro Clásico Español de México

“Álvaro Custodio me llama para una conferencia que va a dar en el Ateneo Español sobre *La Celestina* y me dice que quiere ilustrar esta conferencia con algunas escenas de *La Celestina*. Entonces me invita y me encuentro ahí a Ofelia Guilmain, a esta magnífica actriz española Amparo Villegas y a otros compañeros.

“Fue tan exitosa la conferencia y también nuestra participación con estas escenas, que entonces Álvaro concibió la idea de formar una compañía de teatro y representar ya la adaptación que había hecho de la novela de Fernando de Rojas, *La Celestina*. Así lo hicimos. Esa fue la primera obra que formó este grupo que se llamó el Teatro Clásico Español de México.”<sup>123</sup>

El dramaturgo y director sevillano Álvaro Custodio (1914-1992) llegó a México en la segunda mitad de la década de los cuarenta. Tras fungir como guionista y crítico cinematográfico, en 1953 fundó la compañía a la que se refiere Ignacio López Tarso, con la idea de presentar los clásicos del Siglo de Oro Español tal y como habían sido concebidos.

Para ello, recuerda el histrión, fueron “ayudados por algunos de los españoles que habían venido en el exilio, con los cuales México debe estar muy agradecido, porque muchos de ellos son gente que ha dejado una gran enseñanza intelectual”,<sup>124</sup> como el poeta León Felipe, de quien representaron su obra *La manzana* en 1955.

Teatro Clásico Español de México, contó con un elenco que incluía también a Augusto Benedico, , Ofelia Guilmain, Aurora Molina, Luis Gimeno, Guillermo Orea, Miguel Córcega y Miguel Maciá, quienes acataron las instrucciones de “pronunciar”, como lo explica Claudio Obregón, quien participaría más tarde en la Compañía.

---

<sup>123</sup> Entrevista 1.

<sup>124</sup> Entrevista 1.



“Álvaro Custodio tenía la particularidad y la exigencia de imponer la pronunciación castiza. No solamente la c y la z, sino la ll. Eso es un arcaísmo, esa manera de decir la ll existe en contadas regiones de España.”<sup>125</sup>

En esa primera pieza del grupo, el personaje de Celestina fue encomendado a una actriz española, también trasterrada, quien a pesar de contar con 63 años de edad y 50 de actividad artística, a decir de Héctor Ortega demostraba ser una “apasionada del teatro de vanguardia, de los últimos gritos de la moda del teatro universal”,<sup>126</sup> Amparo Villegas.

El estreno en México del texto clásico de Rojas en la Sala Molière advirtió la irrupción en los escenarios mexicanos de Custodio, así como del grupo de jóvenes histriones comandado por la experiencia de la primera actriz española.

Amparo Villegas, que es una estupenda hizo una Celestina casi perfecta. La actuó y la dijo con maestría. Pilar Crespo, bella y discreta. [...] Ofelia Guilmain y Lina Catalán completaron el bien conjuntado grupo femenino. Guillermo Orea produjo la mejor actuación masculina, y halló justa réplica en Ignacio López Tarso. Miguel Maciá, en el ingrato rol de Calixto, se mostró más que discreto.<sup>127</sup>

No obstante, los montajes de Custodio resultarían la cara inversa de la moneda con respecto a las propuestas del grupo experimental Poesía en Voz Alta. En el Teatro Clásico Español de México importaba darle una cadencia y un ritmo al verso, mientras que los vestuarios utilizados eran fieles a la época en que se desarrollaba la acción.

En la siguiente obra, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, Ofelia Guilmain, quien recién había vuelto a los escenarios tras una pausa de una década, recuerda haberse enfrentado a un tema por ella conocido y por demás doloroso, el de la guerra, durante la cual perdió a su hermano mayor.

---

<sup>125</sup> Entrevista 5.

<sup>126</sup> Entrevista 7.

<sup>127</sup> De Maria y Campos, p.1140.

Durante las sesiones de ensayo trabajábamos la difícil escena en la que Jimena exige al rey Fernando I la cabeza de Rodrigo y me di cuenta, con terror, de que el rostro que tenía y o en la mente no era el del padre muerto, sino el de mi hermano Pedro y de ahí obtenía toda la furia necesaria. [...] Todo lo que no supe decir a la muerte de mi hermano lo había escrito hacía siglos Guillén de Castro, con lo que resultó que el Conde Lozano, el padre de Jimena, pasó a ser el hermano muerto de la actriz y Rodrigo ya no era Rodrigo, ni mucho menos López Tarso, ¡sino un soldado franquista...! Cuando caí en cuenta de ello, me retiré del escenario, alterada, y no pude dejar de llorar en mucho tiempo. ¡No era lo que yo quería hacer! ¡Yo quería revestir con verdad los versos pero no a costa de hurgar en mis recuerdos, confundiéndolos!<sup>128</sup>

Al explicarle Custodio que más que recordar los hechos, lo importante era evocar las sensaciones vividas para poder llevarlas y traerlas con voluntad, Ofelia Guilmain comprendió que el escenario “es un espacio en el que las emociones las transformamos en arte”<sup>129</sup>. Y ese arte fue demostrado muy pronto por quien fuera llamada “la gran trágica”.

El día del estreno no me importaba otra cosa más que seguir experimentando con mis nuevas herramientas. No me fijé en nada más de lo que ocurría a mi alrededor, hasta que un hecho impredecible e inexplicable me sacó de mi ilusión. Al terminar mi largo monólogo a los pies del rey, un clamor extraordinario llegó desde la sala. Cuando me “desperté” del ensueño, vi que el público entero se había puesto de pie y me ovacionaba... ¡a mitad de la escena! Mis compañeros, incrédulos, me miraban con una gran alegría. ¿Qué había hecho yo? Nunca lo he sabido, pero ese día, y por primera vez en mi vida, me sentí verdaderamente actriz.<sup>130</sup>

Por ello, no resulta sorprendente la reacción de críticos como Armando de María y Campos a esta recreación: “Cuánta emoción produce Ofelia Guilmain en sus patéticas escenas de amor y de odio, actuadas con dramática espontaneidad.”<sup>131</sup>

Así, a lo largo de diez años, Custodio y su compañía presentaría textos como *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1953), *La discreta enamorada* (1954) y *Fuenteovejuna* (1956) de Lope, *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca y las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1960).

---

<sup>128</sup> Pascual, p.110.

<sup>129</sup> *Id.*

<sup>130</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>131</sup> De María y Campos, p.1179.

López Tarso afirma que la experiencia de participar en la compañía fue definitiva en su carrera profesional, ya que obtuvo “los mejores personajes de las temporadas. Siempre hacía los protagónicos, los más importantes, porque Álvaro Custodio siempre me tuvo una gran confianza y yo le tenía a él una gran confianza”.<sup>132</sup>

Actores como Pilar Crespo, Pilar Sen, María Idalia, Lorenzo de Rodás y Nancy Cárdenas completaron los repartos que interpretaron las obras al aire libre, ya que, a decir de Obregón, “para él era importantísimo utilizar el escenario natural y lo manejaba muy diestramente, con unas cuantas luces colocadas de forma estratégica”.<sup>133</sup>

Para López Tarso fue “un deleite hacer ese tipo de teatro”,<sup>134</sup> pues tuvo la oportunidad de “aprender a decir el verso, algo que ya pocos actores dicen”,<sup>135</sup> además “hacer giras por la República y presentarnos en teatros grandes y chicos”,<sup>136</sup> y, por supuesto, “dar a conocer a esos grandes escritores de lo que llaman el Siglo de Oro Español”.<sup>137</sup>

Al finalizar la etapa del Teatro Clásico Español de México, en 1963, Custodio inició la del Teatro Clásico de México. La propuesta seguía siendo la misma, sólo que ahora el repertorio abarcaba otras piezas del repertorio universal, como el *Hamlet* de Shakespeare (1964), *La vida es sueño* de Calderón (1965) y *La verdad sospechosa* de Alarcón (1969).

La actividad teatral de Álvaro Custodio en México perdurará hasta la década de los setenta, época en la que al parecer regresó a España, en donde volvió a encontrarse con Ignacio López Tarso para montar un exitoso espectáculo, *Romances y corridos*, en compañía de la célebre actriz hispana Nati Mistral.

“Pero esto ya fue tiempo después del grupo aquél de Teatro Clásico Español de México”,<sup>138</sup> rememora López Tarso.

---

<sup>132</sup> Entrevista 1.

<sup>133</sup> Entrevista 5.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*

## Los Teatros del Seguro Social

“Con Retes llegué a trabajar en cosas muy clásicas, como *Romeo y Julieta* (1963). Él tenía una visión revolucionaria: quería que los actores estuviéramos vestidos con ropa moderna. Se escandalizaron muchísimo, no el público en general, sino algunas esposas de los funcionarios culturales de aquella época pedían que nos quitaran”.

“Habíamos concluido que solamente mi personaje, que era el coro y hablaba todo el tiempo y estaba interrumpiendo la historia, estuviera vestido de calle. Hicieron un escándalo, me tuve que cambiar, me tuve que quitar el bléiser y ponerme una bola. Estas gentes se molestaban muchísimo”.<sup>139</sup>

Pese a que las puestas en escena realizadas bajo el auspicio del Patronato para la Operación de los Teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social no han sido ubicadas dentro de la corriente vanguardista que se introdujo en esa época, Héctor Ortega deja ver que tampoco se pretendían montajes del todo convencionales.

Pero se trataba de obras subvencionadas por el Estado. Gracias a la iniciativa de Benito Coquet, director del IMSS, se puso en marcha “un ambicioso programa que incluye el teatro dentro de las actividades educativas y sociales de la institución”,<sup>140</sup> que contemplaba la construcción de nuevos teatros y temporadas itinerantes.

Así durante la década de los sesenta fue posible llevar a un público no acostumbrado a ese tipo de montajes –tanto en el Distrito Federal como al interior de la República-, obras del repertorio clásico y contemporáneo, tanto nacional como universal, con un grupo de actores reconocidos por su trabajo teatral, cinematográfico y televisivo.

Ignacio López Tarso fue una de las figuras más representativas de este proyecto que, si bien abarcó las décadas de los sesenta y setenta, tuvo su apogeo en el lustro comprendido entre 1960 y 1965, gracias al equipo de trabajo conformado por los directores Ignacio Retes, José Solé y el escenógrafo Julio Prieto.

---

<sup>139</sup> Entrevista 7.

<sup>140</sup> Moncada, p.227.

En los Teatros Xola, Tepeyac e Hidalgo se llevaron a cabo las puestas en escena más importantes. En el primero, López Tarso escenificó el texto de Jean Giraudoux dirigido por Retes, *Un tigre a las puertas* (1960). Para entonces, el histrión ya estaba considerado como el más importante de la escena de aquellos años.

Un grupo de actores de reconocida calidad cubre el reparto de este poema contra la guerra y obtiene una interpretación de singular mérito. Ignacio López Tarso en primer término, cuya figura y dicción están en su mejor punto, en particular ésta. López Tarso crea materialmente el personaje de Héctor y lo dice con riqueza de matices emocionales y con perfecto conocimiento del valor que tienen los silencios. López Tarso es, sin duda, nuestro primer gran actor...<sup>141</sup>

Pocos meses después, el actor tendría un nuevo encuentro, pero ahora desafortunado, con Shakespeare: “*Otelo* (1960), también dirigido por Retes, con José Gálvez. Ahí creo que hubo una grave equivocación: yo debí haber hecho el Yago y Pepe Gálvez el Otelo. Él era un actor mucho más extrovertido, más gritón. Aún así, salió. No fue de las obras que tuvieron más éxito en el Seguro Social.

“Me fastidiaba mucho el maquillaje, diario todo de negro, manchaba la ropa y todo lo que tocaba. La puesta en escena de Julio Prieto también tenía algunos errores y problemas: unos tránsitos muy extraños a través de unas escaleras innecesarias. No es una de las obras que recuerdo con mayor agrado”.<sup>142</sup>

Empero, críticos como De María y Campos consideran que, en este montaje, “López Tarso entiende el personaje y lo proyecta atormentado e ingenuo, brutal y sencillo como debió ser el corazón de este infortunado gran capitán”.<sup>143</sup>

Sin embargo, el mal sabor de boca se lo pudo quitar inmediatamente pues, al año siguiente, en 1961, escenificó el que sería uno de los montajes definitivos no solamente para la historia del Teatro del Seguro Social, sino para la propia trayectoria del actor, el de *Edipo Rey* de Sófocles, bajo la batuta, ahora infalible, de Retes.

---

<sup>141</sup> De María y Campos, p.696.

<sup>142</sup> Entrevista 1.

<sup>143</sup> De María y Campos, p.721.

“Llegamos a más de 100 representaciones, una gran sorpresa para el mismo Seguro Social y para todos nosotros. Pensábamos que *Edipo Rey* era solamente para estudiantes, universitarios, invitados, gente que le interesara este tipo de teatro que en México no se hacía. Era muy difícil ver un autor griego en la cartelera de teatro en México.

“Con esta tuvimos un gran éxito, el público llegó, le gustó y aplaudió mucho. Es un recuerdo de los más gratos que tengo de teatro. Un personaje difícil, muy exigente. Aprendí mucho haciéndolo y lo disfruté mucho.”<sup>144</sup>

Armando de María y Campos escribió: “Ignacio López Tarso crea un soberbio Edipo y Claudio Brook un Tiresias sin par. La Yocasta de María Teresa Rivas es, también de actriz consagrada, temperamental, conmovedora. Resumen sincero y objetivo: las campanas del teatro en México tocan a gloria.”<sup>145</sup>

El histrión reconoce que el Teatro Hidalgo “para mí fue importantísimo”, pues además de su gran tragedia griega, “hice ese personaje maravilloso que es *Cyrano de Bergerac*”<sup>146</sup> de Rostand (1962), así como la adaptación teatral del trabajo antropológico de Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote* (1964), “una obra terrible, muy trágica, pero al mismo tiempo muy graciosa”.<sup>147</sup>

De esta, De María y Campos aprobó la adaptación del texto antropológico y, por supuesto, la actuación protagónica de López Tarso: “lo desempeña [...] con sencillez y conmovedora humanidad; además, lo dice con mucha sinceridad. Es uno de los mejores personajes que ha creado en su fecunda carrera artística”.<sup>148</sup>

Al igual que las anteriores, fueron dirigidas por Retes: *Marco Polo* de O’Neill (1960), *Becket o el honor de Dios* de Anouilh, *Corona de fuego* de Usigli, *Santa Juana* de Shaw (1961), *La Orestíada* de Esquilo (1962), *Moby Dick* de Welles, *Madre Valor* de Brecht (1963), *Los físicos* (1964) y *Rómulo magno* de Dürrenmatt y *El hilo rojo* de Denker (1965).

---

<sup>144</sup> Entrevista 1.

<sup>145</sup> De María y Campos, p.795.

<sup>146</sup> Entrevista 1.

<sup>147</sup> Entrevista 1.

<sup>148</sup> De María y Campos, p.1006.

En la que es quizá la obra más conocida de Bertold Brecht, Retes dirigió a María Tereza Montoya, actriz que constituyó la explicación del arte del actor durante toda la primera mitad del siglo XX. La creación que hizo de la *Madre Valor*, fue la última de su trayectoria teatral y, por ello, resultó especialmente significativa.

En cuanto a interpretaciones, mi deber de crítico es limitarme ahora a la que, llena de pasión y de coraje, realiza María Tereza Montoya, actuando –en ella la actuación es indispensable– y conmoviendo. Está magnífica; está en María Tereza Montoya, en la cima de un oficio que dominó hace años. Le secundan los magníficos actores de planta del IMSS.<sup>149</sup>

Por su parte, *El hilo rojo*, texto sobre algunos episodios de la vida de El Padre del Psicoanálisis, Sigmund Freud, fue considerado por la crítica como la mejor dirección de Retes durante su etapa dentro del Seguro Social. Destacada fue la participación, en esta puesta en escena, de Augusto Benedico.

Las cualidades que Benedico ha ido acrecentando a lo largo de su carrera fueron puestas en juego al interpretar esta obra: administración flexible de sus recursos vocales, sabiduría para hacer concordar los signos exteriores de su figura con los supuestos rasgos de un personaje tan idealizado como es Freud. Por todo ello Augusto Benedico destacó como el mejor actor del teatro mexicano durante el año 1965.<sup>150</sup>

Pero mientras Ignacio Retes llevaba ya un camino recorrido en la dirección teatral, las puestas en escena que realizaría José Solé (1929) para el Seguro Social, serían sus primeras experiencias dentro de este ámbito, mostrándose como un gran recreador de textos épicos. Al inicio del ciclo, dirigió al alimón con Retes *Tío Vanya* de Chéjov (1960).

Después, se ocupó de *Espartaco* de Mora, *Contigo pan y cebolla* de Gorostiza (1961), *Los caballeros de la mesa redonda* de Cocteau, *Gedeon* de Chayefsky (1962), *María Tudor* de Víctor Hugo, *Medea* de Eurípides, *La tempestad* de Shakespeare, *Peer Gynt* de Ibsen (1964), *Yerma* de García Lorca y *El burgués gentilhombre* de Molière (1965).

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.987.

<sup>150</sup> Solórzano, p.120.

Fue con el texto clásico de Eurípides, en donde Ofelia Guilmain encontró su consagración definitiva como la primera actriz de nuestro teatro que fue hasta el día de su muerte, en 2003.

Ofelia Guilmain ha sido consagrada como actriz dramática. Lo es, sin duda, sustentando su calidad dramática en su voz abaritonada, enriquecida con notas graves de bajo profundo [...] Ofelia entra en el personaje antes de salir a escena, y da la impresión de que con su voz y su acento rico en matices adelanta la tragedia. Dueña de un soberbio oficio de actriz y de memoria prodigiosa, se encuentra en su elemento, en aguas turbulentas de la tragedia de Medea.<sup>151</sup>

En el recuerdo de Adriana Roel se alojan otras dos puestas en escena que, dirigidas también por Solé, fueron de las más comentadas y reconocidas de la década, *Juego de reinas* de Gressieker (1962) y *Las troyanas* de Eurípides (1963).

En la primera, Roel tuvo la oportunidad de compartir la escena con dos de sus actores más admirados, José Gálvez y la propia Ofelia Guilmain, quienes, recuerda, sobre el escenario “tenían esta fuerza, casi diría primitiva, que atrapa tanto, que jala tanto”.<sup>152</sup>

En la segunda, fue partícipe de la tragedia de Hécuba, la reina despojada de Troya, interpretada por Guilmain. “Estaban también Carmen Montejo, Beatriz Sheridan, Georgina Barragán y todas las demás que formábamos el coro”,<sup>153</sup> un elemento de la literatura dramática griega del que, considera, “se devalúa un poco su importancia”.<sup>154</sup>

Ni para el público ni para la crítica pasó inadvertido el mano a mano que, cada noche, entablaron desde el escenario, “las dos actrices mayores del teatro mexicano”<sup>155</sup>, ambas extranjeras perfectamente afincadas en nuestro país, Guilmain y Montejo.

Siendo como es soberbia la presentación de *Las troyanas*, y magnífico el espectáculo, hay que destacar el encumbrado lugar que ocupa en la interpretación la actriz Carmen Montejo, que vivió prominentemente la tragedia a que la destrucción de Troya la llevó, encumbrando la emoción a planos de excelencia [...]

---

<sup>151</sup> De María y Campos, p.1041.

<sup>152</sup> Entrevista 3.

<sup>153</sup> *Id.*

<sup>154</sup> *Id.*

<sup>155</sup> Solórzano, *op.cit.*, pág.110.



Hay que declararla sobresaliente entre todas las magníficas actrices de nuestro momento teatral, insigne intérprete de Andrómaca, columna vertebral ilustre en este prominente reparto en el que ocupa un lugar distinguido, más por la expresión que por la voz; Ofelia Guilmain.<sup>156</sup>

Por su parte, la actriz de origen español representaría, con el Seguro Social, la obra que Salvador Novo escribió y dirigió para ella, *Yocasta o casi* (1961). Novo, al igual que Xavier Robles con *La carroza del santísimo* de Merimée (1961) y Seki Sano con *Un hombre contra el tiempo* de Bolt (1963), fue invitado a contribuir con el proyecto cultural.

En esta última, nuevamente se impuso la mancuerna entre Sano e Ignacio López Tarso quien, para la crítica de entonces, “logra con sobriedad sorprendente vivir con sencillez la dramática y convulsiva existencia de Tomás Moro, y vence la difícil facilidad de crear un personaje de múltiples matices sin que éstos se adviertan”.<sup>157</sup>

Por cierto, Héctor Ortega recuerda que fue requerido para el montaje de las piezas cortas *Teseo* de Carballido y *Cuauhtémoc* de Novo (1962), dirigido por este último, pues Novo sabía que él, como alumno de Alejandro Jodorowsky, impartía clases de pantomima, lo que lo convertía en la opción perfecta para representar al toro del Minotauro.

“Todo mundo quería representar al toro del Minotauro en tono realista. ¡De ninguna manera! Había que hacer el toro como un tipo que se movía y hablaba como un toro, de manera muy exagerada.

“Dieron conmigo y entonces me metí a hacer este tipo de obras y ya me quedé haciendo teatro clásico. No podía hacer teatro de vanguardia, pero esta era otra experiencia, igualmente válida.”<sup>158</sup>

Histriones como Héctor Andremar, Sergio Bustamante, Leonor Llausás, José Carlos Ruiz, Isabela Corona, Pedro Armendáriz, Jorge Martínez de Hoyos, José Elías Moreno, Jacqueline Andere, Enrique Lizalde, Claudio Brook, Narciso Busquets, Francisco Jambrina, Aarón Hernán y Guillermo Orea completaron los repartos.

---

<sup>156</sup> De María y Campos, p.929.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.939.

<sup>158</sup> Entrevista 7.

Quizá su carácter oficial impidió ver al Teatro del Seguro Social como otra expresión de la vanguardia. Mas las propuestas de Retes, Solé y Prieto (como el espacio escénico a base de bambú construido para *Las troyanas* en una clara alusión a la Guerra de Vietnam) confirman el predominio de las nuevas corrientes a favor del teatro nacional.

Podemos decir que la década de los sesentas concluyó dos años antes de iniciar la siguiente. El 2 de octubre de 1968 los sueños románticos y revolucionarios que habían poblado las calles de la ciudad fueron convertidos en contundentes realidades que acabaron por develar la verdadera situación del país, su gobierno y su sociedad.

El teatro, reflejo de estos últimos, no fue inmune ante aquellos acontecimientos. La oferta, los contenidos y las formas teatrales experimentaron, a partir del 68, nuevas rutas de expresión escénica. Es un evento que marca a los dramaturgos, directores y actores que lo vivieron y que iniciaron o continuaron su trabajo en las décadas posteriores.

- **ANA OFELIA MURGUÍA. *Salir de sí para ser otra.***

“Aunque hay personajes que están muy alejados de lo que es uno, somos seres humanos y he llegado a la conclusión de que yo ya no puedo decir que no mataría, porque no sabes en un momento dado de lo que eres capaz o a lo que te empuja una circunstancia determinada”. El decir esto, no altera la paz que refleja su mirada.

Es cierto, está inquieta y atenta ante los ires y venires de su muy juguetona perrita, pero cuando Ana Ofelia Murguía levanta la mirada tras depositarla por un momento en el suelo, perenne auxilio de quien evoca el pasado, esta alude a la plenitud de una vida profesional –y seguramente personal- muy bien vivida.

- *¿Cómo descubrió el teatro?*

Por casualidad. Como es muy mala la orientación profesional, yo no sabía ni dónde tenía las narices ni sabía qué quería hacer en la vida. Tuve un novio que me llevó al teatro a una puesta del maestro Novo, creo que era *A ocho columnas*, en su Teatro de La Capilla. Cuando yo vi los personajes de carne y hueso, que yo los podía tocar si alargaba la mano, inmediatamente pensé “yo quiero estar allá arriba”. Me informé a qué escuela me podía meter y entré a estudiar Teatro.

- *Al tiempo que usted iniciaba su carrera, se iniciaba un nuevo tipo de teatro en México, que rompía con la tradición española. ¿Qué tan significativo resulta para usted formar parte de ese nuevo teatro?*

No fue significativo porque como yo empecé con eso, para mi era lo lógico. Pero también tuve la suerte de que, cuando Seki se fue, un compañero mío me dijo que Don Fernando Soler estaba buscando una actriz para su compañía, para irse de gira al sur. Fui, me hizo leer tantito y me dijo que sí, que me quedaba, entonces nada más me dio el pie y mis parlamentos, para que me los aprendiera. No me dio el libreto.

Trabajé en teatro con candilejas, concha de apuntador y decorados de esos pintados que se mueven. En esa época me daba vergüenza salir a escena. Don Fernando en escena me decía “muévete para allá, no te me acerques tanto”; me daba instrucciones y yo que era de vivencia y me concentraba, escuchaba más al apuntador que le estaba apuntando a Don Fernando, porque yo me lo sabía de memoria.

Ahora, a esta edad me doy cuenta que, a fin de cuentas, fue una experiencia bien interesante, porque aunque yo ya soy la momiza, pocos de los compañeros de mi generación llegaron a trabajar con candilejas, decorados, concha de apuntador y astracanes.

- *¿Qué la llevó a participar en el Conjunto Dramático Nacional de Cuba y con el director cubano Otomar Krejcha?*

El padre de mis hijos era actor y conoció aquí a Alfredo Guevara, en el exilio. En eso triunfó la Revolución Cubana y Carlos (su esposo) le dijo que nos encantaría ir a Cuba. De pronto llegó la invitación para ir, para que él estudiara cine allá y yo fuera como esposa de técnico extranjero. Como a los seis meses de estar en Cuba se abrió el Conjunto Dramático Nacional y me invitaron a participar.

El Conjunto Dramático Nacional era rico, porque aparte de que te pagaban un sueldo, que es lo que uno quisiera aquí, tomabas clases de todo y si había alguna obra y tú estabas en el reparto, ensayabas y la hacías. El nivel era más o menos como el de aquí, de estupendos y medianos actores.

Fue experiencia profesional porque tuve la suerte, por estar en el Conjunto Dramático Nacional, de que llegó Otomar Krejcha a dirigir *Romeo y Julieta* y después de que hizo audiciones -que yo lloraba porque decía que no me lo iban a dar y entre más lo leía, más me gustaba-, me escogió junto con una compañera negra preciosa, Albertina Acevedo.

Un director maravilloso, con el que yo descubrí el teatro moderno. Fue una experiencia increíble para mí, que fue la experiencia teatral.

A mí Cuba me enseñó a ver más allá de mis narices, creo que es la experiencia más importante que he tenido en mi vida humana, todo lo que viví ahí, todo lo que supe por parte de Cuba.

- *¿Hay algún director con el que quisiera trabajar?*

Sí. De los nuevos, hay muchos con los que me gustaría trabajar. Con Luis de Tavira nunca he trabajado. Con Ludwick Margules me hubiera gustado trabajar más.

- *¿Quiénes son sus dramaturgos preferidos?*

García Lorca, desde luego. Me quedé con muchas ganas de hacer un Chéjov, pero ya no estoy en edad de hacerlo; sí podría hacer una de las damas que dicen “¡Adiós padrecito!” y ya, pero no me da la gana hacerlo. Me hubiera encantado trabajar una obra de Ibsen.

- *¿En qué actores ha encontrado la mejor réplica a su trabajo?*

Hay varios compañeros y compañeras con las que me he entendido de maravilla y es una delicia, es bien rico trabajar con un compañero que te da la réplica. Yo siempre he dicho que nadie se puede comer a nadie, ni nadie debe querer estar mejor, porque ni siquiera tienes el mismo personaje.

Es trabajo de equipo y, en la medida que cada uno de los elementos que intervienen en una puesta esté en su lugar y estén cumpliendo su propósito, a lo mejor así se da el fenómeno obra de arte, que es tan difícil conseguirlo y desgraciadamente en teatro es efímero.

- *¿Qué debe tener una obra teatral para que acepte participar en ella?*

Que el texto me guste, que me diga cosas, que esté bien escrito, que sea un personaje de carne y hueso, que tenga entrañas. Que entre más difícil sea, mejor. Me encanta el rigor en el trabajo y que el personaje me cueste trabajo.

- *¿Qué personaje le ha costado mayor trabajo?*

Son varios. Por ejemplo, en *Viejos Tiempos* me solté llorando algunas veces. *Señora Klein*. A mi me gusta sentir un reto, que por desgracia hace mucho que no lo siento.

- *¿Cómo se prepara antes de salir a escena?*

Ya es bien difícil, porque siento que ya cada quién hace su técnica, como que ya es un mecanismo que tiene uno y es bien subjetivo. Me gusta estar tranquila, ya no tengo que hacer los antecedentes que Seki (Sano) nos hacía pensar y escribir.

Primero llegar tranquila a mi camerino, que haya tranquilidad, que haya paz y estar en la mejor disposición para la concentración, porque cada vez que uno sale a escena es un ejercicio de concentración; no puedes estar en ocho cosas. Para entrar a escena tienes que saber de dónde vienes, a dónde vas, a qué vas; es una preparación mental.

- *¿Qué le ha aportado el teatro a su vida?*

He descubierto que una de las cosas más atractivas de mi carrera es que puedes vivir vidas que no son las tuyas, y es bien rico, salirte de ti y ser otra, aunque no te sales realmente de ti. Es lo que me gusta de mi carrera, no hacer el mismo personaje siempre, sino muchos diferentes.

- **CLAUDIO OBREGÓN. *El teatro en solitario.***

A la mitad de un callejón ubicado en un pueblo al que se llega mucho después de pasar por el centro de Xochimilco, Claudio Obregón habita cómodamente en una amplia casa en la que, desde la sala, se siente el teatro, pues allí reposan algunos libros de reconocidos teóricos y dramaturgos del teatro universal y nacional.

Seguramente los ha leído todos. No es difícil intuirlo cuando la primera confesión que hace es que su formación como actor fue autodidacta, pues por problemas familiares y falta de apoyo de la propia institución, no pudo ingresar en la Escuela de Teatro de Bellas Artes: “Me negaron dos veces la posibilidad de entrar”, recuerda resignado.

“De manera que seguí trabajando y estudiando por mi cuenta, consultando libros, métodos de actuación, preguntando a los compañeros, cuestionando a los directores para ir formándome yo sólo. Soy un hombre que se formó en el teatro sólo.” Empero, destaca el apoyo de y la interrelación con los histriones con quienes ha compartido escena.

A los 20 años fue invitado por un antiguo compañero del Seminario al que perteneció, para actuar en dos obras de un acto de O’Neill. Allí, el encuentro con el autor estadounidense lo llevó a decidir “que ese sería mi camino, que pasara lo que pasara, ganara o no dinero, simplemente había encontrado una única opción para ser”.

“Me daba cuenta, con las pocas referencias que tenía entonces, cómo O’Neill utilizaba, como si fuera una sonata o una sinfonía, tiempos, colores, tonos, ritmos, elementos musicales. Mi referencia más cercana era la música clásica, así que todo eso me pareció fascinante.”

Talento y disciplina llevaron al histrión a insertarse dentro de una generación que lo mismo respondió a las enseñanzas impuestas por Seki Sano, que a los métodos descubiertos por los jóvenes renovadores del teatro universitario. “Nuestra generación buscaba una expresión, sobre todo técnicamente, más de búsqueda interna y de trabajo de comprensión psicológica del personaje”, asegura.

Esa generación vivió también uno de los momentos políticos, sociales y culturales más álgidos del siglo XX en nuestro país, el Movimiento Estudiantil de 1968, que por supuesto hizo mella en el ámbito artístico y, por supuesto, teatral del país. Obregón participó en la Olimpiada Cultural paralela a la celebración de los Juegos Olímpicos de aquel año.

“Fue un montaje de Julio Castillo. Justo cuando habíamos terminado de montar, estalló el problema de Tlatelolco y fue un shock para todos nosotros. De alguna manera nos solidarizábamos. Todos los actores nos enfrentábamos al público, decíamos un *speech*, levantábamos la mano izquierda con la V de la Victoria”.

El histrión asegura que lo que sucedió entonces “conmovió a todo México, cuando menos a la gente sensible y pensante de este país: estudiantes y también obreros. Cuando el gobierno vio que había ciertos lazos entre el movimiento obrero y el movimiento estudiantil, fue cuando tomó cartas en el asunto. Entonces, ya sabemos lo que pasó”.

“Yo mismo en el año 72, monté con mis alumnos de la EAT un espectáculo que se llamó *Examen 68*, donde hicimos escenas de diferentes momentos del Movimiento: Tlatelolco, el Batallón Olimpia, las costureras, etc. Fueron momentos que se gestaron alrededor y que presentamos en escena”.

Y agrega que un año después fue partícipe de la formación del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, CLETA, en el cual participaron alumnos de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM: “ellos mismos apersonaron la toma del Foro Isabelino. Me llamaron para decirme: nosotros ya formamos esto, ¿le entras o no? Claro que le entro.

Allí, junto con el escenógrafo Alejandro Luna montó *Torquemada*, espectáculo del hombre de teatro brasileño Augusto Boal. “tuvo mucho éxito esa puesta en escena. Fuimos de gira al Festival de Caracas, donde tuvo un éxito rotundo de público y de crítica; en México se presentó en el Foro Isabelino, que siempre estuvo abarrotado.”

El tono grave de su voz y la seriedad de su gesto, imponen a quien lo escucha y ve sobre la escena y fuera de ella. Es un hombre exigente con su profesión, por lo cual, confiesa que al elegir un proyecto, se inclina por aquél cuyo texto tenga un planteamiento inteligente y que manifieste lo que siente el ser humano en el mundo contemporáneo.



“Me interesa ser un hombre de este tiempo para conectarme con otros seres humanos –los espectadores– a los cuales tenga que decir algo trascendente, significativo para sus vidas. Eso he buscado siempre: personajes que coincidan con mi *feeling*, entender que sí puedo acercarme a ellos y que no están disparados de mi aceptación.

La contundencia de sus aseveraciones flaquea al momento en que se le cuestiona sobre los personajes que quisiera recrear sobre la escena: “Nunca sé que contestar, porque uno quisiera hacer tantas cosas: Shakespeare, *Enrique V*, *La Tempestad*. Me gusta mucho el teatro español del Siglo de Oro, Lope, Calderón, Garcilaso, sobre todo ellos.

Afirma que le gustaría retomar el personaje que interpretó dentro del Proyecto Shakespeare: *El Rey Lear*, obra que entre 2005 y 2006 sólo tuvo 32 funciones auspiciadas por el INBA. Asegura que tras terminar con la segunda temporada, “he seguido pensando en él, porque es un personaje que ronda cíclicamente”.

Y es que es el teatro, declara convencido, el que “me ha aportado mi vida. He vivido de él y para él. No encuentro otra manera de vivir más que para el teatro. Mi mundo creativo, mi mundo doméstico se unen únicamente para estar pensando en teatro, en las obras que voy a representar, en mis personajes.”

En solitario, como él mismo lo ha dejado ver, el histrión continúa dentro de ese su mundo teatral, al cual le ha regalado momentos memorables sobre la escena que, desde afuera, se aplauden y se reconocen con la misma obsesión con la que Claudio Obregón acepta vivir el teatro.

- **MARTA AURA. *La poética de la interpretación.***

Off the record, platicamos de la televisión, medio en el que se desenvuelve puesto que, afirma, le permite aprender a reaccionar, a generar estímulos de manera inmediata, debido a la rapidez con la que se trabaja. Pero en cuanto la grabadora se enciende, Marta Aura sabe que hablaremos de su mayor pasión en la vida: el teatro.

La actriz asegura no tener una técnica específica para actuar, pues desde que ingresó a la Escuela de Teatro de Bellas Artes, tuvo una variedad de maestros que le dieron “un arsenal de cosas que se van acumulando”, aunque acepta que “en ese momento no tienes claridad de a dónde va cada clase y quiénes son esas personalidades tan importantes”.

Si bien no le tocó entrar al grupo de Héctor Mendoza, se nutrió de gente como “José Neri Ornelas, Juan José Arreola que daba clase de poesía, Lola Bravo que era encantadora, Clementina Otero que fue excelente maestra. José Luis Ibañez nos daba teatro clásico español, Sergio Magaña, análisis de texto y Alejandro Jodorowski, pantomima”.

Apunta que, dentro de su formación, fueron importantes los cursos que tomó con Ibañez, “para afirmar la cuestión del buen decir del verso, que es algo que siempre me ha interesado. Soy una muy buena lectora de poesía, como hermana de poeta que soy (el desaparecido Alejandro Aura). Siempre lo he combinado con mi trabajo como actriz.”.

Sin embargo, Aura afirma que los directores con quienes ha trabajado se han convertido en sus maestros, ya que el actor tiene que adaptarse a los diferentes estilos y técnicas de trabajo de cada director. Con más de 40 años sobre la escena, la actriz asegura: “yo no trabajo con cualquier director. Si yo no creo en él como creador, no acepto”.

“La relación actriz-director es muy fuerte: debe haber absoluta confianza, tanto de un lado como del otro, una especie de amor. Saber que todo lo que el director te está pidiendo es por tu propio bien y que todo lo que tú estás haciendo él no lo va a utilizar más que en beneficio del proyecto”.

Asegura que le han dicho: “¿A poco tú necesitas dirección a estas alturas?. He hecho muchísimo teatro, cualquiera diría que puedo dirigirme sola, pero yo siento que no puedo verme desde fuera. El único que puede verme es el director y esa es su función. Él es quien tiene el concepto general del proyecto, yo solamente puedo abarcar mi personaje.”.

Con respecto a los compañeros de escena, la actriz pide una réplica justa por parte de actores “que sepan ser compañeros, que sean generosos y que tengan talento. A mí me da mucha flojera trabajar con actores que no tienen talento”. Asegura que le gusta alternar con aquellos que, como ella, están comprometidos con el hecho teatral.

“Es muy bonito cuando encuentras la relación con tu compañero actor. Que tú lo mires a los ojos y él te mire y siempre esté ahí una respuesta. No me gustan los actores que juegan en el escenario, no me gustan los que hacen teatro por ganar dinero, como un trabajo más”.

Por ello, para ella es un placer encontrarse en escena con gente como Héctor Bonilla, Salvador Sánchez, Silvia Caos (ya fallecida) y Ana Ofelia Murguía, “una compañera recurrente. Aparte de que he trabajado mucho con ella, es mi hermana. Yo la adoro, la admiro, la respeto. Hemos trabajado juntas desde que éramos jovencitas, hasta ahora.

Lo anterior no significa que desdeñe a los jóvenes. Por el contrario, está en la búsqueda constante de proyectos que le permitan compartir el escenario con Manuel Sevilla, quien interpretó a su hijo adolescente en *Escrito en el cuerpo de la noche*, o Evangelina Sosa, quien ha sido su hija más de una vez, como en la obra *El eclipse*.

Si bien al mencionar a estos histriones, viene a su recuerdo el grato sabor que le dejaron estas dos comedias, Aura evoca un personaje que, además de aportar mayores satisfacciones a su vida teatral, le permitió escarbar en la parte más grave y oscura del ser humano.

En 1992 inició la primera de varias temporadas del monólogo *La mujer rota*, una adaptación de María Elena Aura al texto de Simone de Beauvoir.

Entonces atravesaba por una fuerte depresión, pues le era difícil conciliar el teatro comercial que hacía su segundo esposo, Rubén Rojo, con el teatro de búsqueda que ella ponderaba. La maternidad por tercera ocasión y el recuerdo de una madre “un poco esquizofrénica y muy dominante”, la llevaron a asumir el nuevo proyecto.

“Al leer el personaje, sentí lo terrible y doloroso de su sufrimiento. Sentí la necesidad de hacerlo para comprender qué pasaba con una mujer así”. Tras contar con la adaptación de su hermana, buscó a creadoras como Jesusa Rodríguez para que la dirigieran. “Ella me decía que sí, pero nunca tenía tiempo.

“Eduardo López Roja vivía arriba de mi departamento. Platicando con él, le dije: quiero hacer este monólogo. Lo leyó y me dijo: yo también quiero hacerlo, porque también tiene que ver con mi madre.” Dirigida por el fallecido actor y tras un año de ensayos, durante 12 años más, en diferentes espacios, Aura se convirtió en Mariel, la mujer rota.

La actriz reconoce que, tras estrenar el monólogo, “me reconcilé con mi madre y eso para mí fue muy importante”.

Aura considera que todo personaje que ha recreado tiene un ciclo. “Hay muchos personajes que yo creo me están esperando y hay otros que ya no estoy como hacerlos. Ya los hice, ya me los chupé, ya los asumí, ya los aprendí, ya los digerí. Prefiero dejarlos ahí, que vengan otras actrices y lo hagan”.

Y aunque reitera su gusto por la televisión y por el cine, reconoce que es en el teatro “en donde se tiene una comunicación directa. En el teatro estás trabajando para seres humanos. Yo desde que entro al escenario siento una vibra, una sensación de plenitud, de satisfacción, de control, de muchas cosas. Son otras sensaciones.”

Por todo ello, la actriz continúa participando del teatro que a ella le gusta. En 2009, participó en la segunda temporada de la obra *Delirium Tremens* de Ignacio Solares, dirigida por Antonio Crestani. Allí, tuvo el reto de interpretar a una alcohólica.

Aunque no lo lamenta, evoca que, aunque en la juventud soñaba con recrear a Electra, Ifigenia y Ofelia, no la invitaron a realizarlas. Pero sabe que está en la edad para recibir a Madre Coraje, a Clitemnestra, a Hécuba o a Mary, la madre drogadicta de *El largo viaje del día hacia la noche* de O’Neill.

Es Marta Aura una mujer que, conocedora de sus capacidades, sabe “que me espera lo mejor. Soy una actriz que ha trabajado mucho, que le gusta su profesión, que tiene mucho que hacer todavía. Para nada siento que yo ya fui.”. Y nadie en el ámbito teatral lo considera así. Para nada.

### III. TIEMPOS DE SOLIDEZ Y FRAGILIDAD (1970-1989)

#### 1. LA CONSOLIDACIÓN DEL TEATRO UNIVERSITARIO

Si la década de los sesenta significó una ruptura, las décadas de los setenta y ochenta serían su absoluta consecuencia. Hablamos del aspecto teatral y, con ello, hablamos de los aspectos político, económico, social, religioso y cultural de nuestro país,

El trabajo de los directores que iniciaron su trayectoria en las dos décadas antes comentadas, tuvo, en la mayoría de sus casos, más que una continuación, una ruptura que permitió establecer nuevas rutas y nuevos lenguajes teatrales, de acuerdo con las propuestas teóricas llevadas a la práctica en varias partes de un mundo en transición.

Hablar de cómo prosiguió la carrera teatral de Héctor Mendoza y José Luis Ibañez es hablar de una nueva forma de hacer y ver el teatro, que involucra a realizadores que solidifican su propuesta –Ludwick Margules– o que apenas la introducen apoyados, principalmente, por el seno universitario –Julio Castillo, Luis de Tavira–.

En los setentas y ochentas, tanto la UNAM como el INBA cobijan proyectos fundamentales para la historia del teatro nacional, de los cuales se hablará en las siguientes páginas.

#### LOS MAESTROS FUNDADORES II

##### **Ignacio Retes**

Justo en 1968, destacó la incursión teatral del hasta entonces periodista y narrador Vicente Leñero, con *Pueblo rechazado*, texto que al mismo tiempo que inauguró el *teatro documental*<sup>1</sup> que caracterizaría sus primeras dramaturgias, se insertaría perfectamente dentro del clima de rebelión de aquel año, por su crítica hacia el autoritarismo en la Iglesia.

---

<sup>1</sup> Teatro basado en eventos históricos.

La obra fue dirigida por Ignacio Retes, quien se convertiría en el director de cabecera de Leñero, con cuyos textos encontraría nuevos controvertidos éxitos. Ya en 1970, Retes se llevó a escena la adaptación que el propio Leñero hizo de su novela *Los albañiles*. En esta, debutó profesionalmente otra destacada alumna de Héctor Mendoza.

**Luisa Huertas** (San Salvador, 1951), había culminado ya sus estudios en la Escuela de Arte Teatral del INBA y luego de la experiencia como parte del extenso reparto de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare dirigida por José Solé (1969), se involucraría de lleno al ejercicio de la actuación y, de muy notable manera, al de la docencia.

Desde entonces, cada montaje en que ha participado lo considera un viaje artístico que la ha dejado maravillada. Y aunque al principio realizaba breves apariciones en escena, asegura: “no considero que haya personaje fácil, por pequeño que sea, por aparentemente sencillo que resulte. Creo que todo personaje tiene su nivel de complejidad.

“No creo que haya trabajo fácil para el actor. Claro, cuando se trata de un trabajo serio, cuando quieres aprender de cada personaje y construirlo seriamente.”<sup>2</sup>

Por su parte, otros montajes de Retes en estas dos décadas fueron *La carpa* (1971), *Los hijos de Sánchez* (1972), *La visita del ángel* (1981) y, *Jesucristo Gómez* (1987), de Leñero, destacando la penúltima por tratarse de una pieza hiperrealista que llevó al extremo la cotidianidad de un matrimonio de ancianos de clase media.

Nada que objetar, por el contrario [...] al trabajo de actuación de Carmelita González, de Mirra Saavedra y de Ignacio Retes, quien también está a cargo de la dirección de ese difícil arte de “fingir” naturalidad, desenfado y desparpajo en la representación de lo sencillo e insignificante, sencillez e insignificancia que no son tales, por supuesto.<sup>3</sup>

*Flores de papel* de Wolff (1973), *Octubre terminó hace mucho tiempo* de Pilar Campesino (1975), *El profeta y las arpías* de Inclán, *La muerte de un viajante* de Miller (1977), *Volpone* de Jonson (1977), *El pan de la locura* de Gorostiza (1979), *El estupendo cornudo* de Crommelynck (1982), fueron las otras obras que dirigió el ya decano de los

---

<sup>2</sup> Entrevista 12: Luisa Huertas (junio de 2006)

<sup>3</sup> Esther Seligson, *Para vivir el teatro*, p.300.

directores que en la década de los noventa retomó su veta de actor y cerró un largo ciclo como docente teatral, en medio de varios merecidos homenajes, hasta su muerte en 2004.

### **Xavier Rojas**

En la década de los ochenta, Claudio Obregón obtuvo el reconocimiento unánime del público y la crítica especializada gracias a la creación que hizo de la Reina Isabel de Inglaterra, según el texto del español Francisco Ors, *Contradanza* (1985), dirigido por un maduro, física y artísticamente, Xavier Rojas.

Antes, este presentó exitosos montajes como *Unas migajas de felicidad* de Cantón, *Una noche todas las noches* de Santander (1970), *Faja de oro* de Valencia (1975), *Bodas de sangre* de García Lorca (1976), *El final de la primera dama* de Prideaux (1978), *Sandino debe nacer* de Arce (1980) y *Neruda en mi corazón* (1982).

Pero sin duda dos fueron sus puntos más altos durante estas dos décadas: la primera obra del celebrado dramaturgo mexicano Carlos Olmos *Juegos fatuos* (1972), en el que reunió los muy opuestos estilos actorales de Virginia Manzano y María Douglas (en uno de sus últimos montajes) y *Contradanza*.

De la primera, el propio autor comenta su experiencia con este significativo dueto – y duelo – actoral.

Después de ofrecer la pieza a Isabela Corona y Amparo Rivelles, que por diferentes motivos no pudieron hacerla, logré reunir a una pareja de grandes actrices que se habían alejado del teatro. María Douglas y Virginia Manzano. Era un reto trabajar con ellas por sus estilos contrapuestos: una, la Douglas, pertenecía a la escuela moderna y había sido heroína de mis montajes de Williams; la otra, Virginia, forjada en la escuela del teatro español que supo evolucionar sin apuntador. Los expertos de teatro me preguntaban cómo le iba a hacer con ellas para uniformar el estilo de actuación. Decidí que nada, a cada cual la iba a dejar en su propia técnica. Que cada una hiciera el teatro que sabe, para acentuar las diferencias de los personajes. Salió tan bien que premiaron a Virginia y, años después, cuando había muerto la Douglas, se arrepintieron y la premiaron “post mortem”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Carlos Olmos, *Teatro completo*, p.

Sobre *Contradanza*, Obregón recuerda que aceptó el proyecto, pese a que “tenía miedo por el tema mismo, por su planteamiento un tanto distante de la verdad histórica, no por el planteamiento homosexual, aunque sí me daba miedo desnudarme ante el público, que tenía que hacerlo al principio de la obra”.<sup>5</sup>

Empero, aunque la obra planteaba “a la Reina Isabel como un homosexual que se asumía no como una dama ni como un hombre sino como una Reina”<sup>6</sup> y que para ello se valía de tintes melodramáticos, el texto convenció al actor de raparse, vestirse de mujer y así bailar, como lo anuncia el título, una contradanza. Obregón profundiza en su recuerdo:

“La historia tiene muchos ‘ganchitos’ que conectan con el público. Me interesó el personaje porque es muy brillante: asumirme como una Reina que es un hombre homosexual, que vive un amor secreto con algunos hombres de su corte. Defender la posición del mundo homosexual, con el cual puedo ser solidario, eso me atrajo y me enganché en el trabajo.

“Fue muy fácil para mí incorporarlo desde el punto de vista de un trabajo minucioso. Creo que en ninguna obra me reduje con tanta certeza a movimientos exactos, precisos. Una gran contención, una gran majestad y una serenidad en todo su comportamiento. Incluso en mi cara, que era una máscara, en algún momento yo hacía reminiscencias del Teatro Ño y hacía movimientos que recordaban el teatro japonés –una cosa sutil que solamente Hugo Hiriart percibió–.

“Sobre todo es memorable por la aceptación del público: casi 300 representaciones, el público de pie, noche tras noche, diez, quince minutos de ovación diaria.”<sup>7</sup>

Las ovaciones para el actor se prolongaron cuando recibió de la crítica especializada diversos premios que lo distinguieron como el Mejor Actor de 1985 y, por supuesto, a Xavier Rojas como el Mejor Director. La prestigiada actriz Margarita Isabel y Roberto Ballesteros –más ubicado por su trabajo en televisión – completaron el reparto central.

---

<sup>5</sup> Entrevista 5.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*



En el papel terriblemente difícil de la reina Isabel, que en realidad es el rey, el estupendo actor Claudio Obregón hace una de esas magníficas creaciones que le son propias, pero que en el presente caso es por completo diferente de todas las que le hemos conocido en el pasado. Su caminar lento, su bailar la contradanza, su cierta gracia, son de una mujer poseída por la majestad de su condición real. En nada recuerda a una “loca” como gran parte del público esperaba. En cambio su voz es la de un hombre [...] Claudio Obregón resulta increíblemente natural en todas las escenas y en todos los cambios psicológicos.<sup>8</sup>

Tras este montaje, Rojas continuó incesante su camino teatral. En 1988, quizá nadie más adecuado que él para dirigir la obra que inauguró el Teatro Isabela Corona, en homenaje a la actriz. En *De acá de este lado* de Alanís, el director se reencontró con ella, quien se puso bajo sus órdenes al igual que Ana Ofelia Murguía y Patricia Reyes Spíndola.

Por cierto, esta fue una de las últimas participaciones de quien fuera una de las más grandes actrices de la escena nacional del siglo XX. Isabela Corona murió en 1993 a los 80 años de edad.

### **Rafaél López Miarnau**

Continuando con su impecable trayectoria, López Miarnau dirigió, durante estas décadas, textos lo mismo de autores nacionales y extranjeros, clásicos y contemporáneos y lo mismo con actores jóvenes que con los ya consagrados.

Del segundo rubro, fue importante su encuentro con Virginia Manzano, Ofelia Guilmain, Ignacio López Tarso y Carlos Ancira, a quienes dirigió en la puesta de *Hogar de Storey* (1971). Volvió a reunirse con Guilmain para el segundo montaje que la actriz realizaría de *Medea* de Eurípides (1975), junto a José Gálvez, a quien a su vez dirigió también en *La escalera* de Dyer (1972) y *Aquél tiempo de campeones* de Jason Miller (1974).

En esta última, coincidieron, además de Gálvez y Ancira, Ricardo Blume, Claudio Obregón y Héctor Bonilla. Mientras el primero repitió la experiencia en *El pequeño caso de Jorge Lívido* de Magaña (1978), el segundo lo haría en el espectáculo *Mística y erótica*

---

<sup>8</sup> Malkah Rabell, *Decenio de teatro 1975-1985*, p.214.

*del barroco* de Rius (1977), “que presentamos en la Iglesia de Tepozotlán”,<sup>9</sup> y en *Corona de sombras* de Usigli (1977).

Para Obregón, “fue una buena experiencia trabajar con Rafael. Es un director muy minucioso, muy estudioso, muy exacto también, muy preocupado de la escena.”<sup>10</sup> Una opinión similar es la que guarda Bonilla:

“He tenido la suerte de trabajar con Rafael López Miarnau, que es otro tipo de director, es un hombre particularmente sensible e inteligente. Estuve con él en puestas inolvidables.”<sup>11</sup> Y al decir esto, es inevitable remitirse a la exitosa y elogiada puesta en escena *Mi vida es mi vida* de Clark (1981), en la cual recreó a un parapléjico.

Rafael López Miarnau siempre fue un director de actores y no es la primera vez que dirige a Héctor Bonilla, quien hace una creación en el personaje del joven escultor inmovilizado, que ha de actuar sólo con el rostro, y ni siquiera con un rostro que pueda enfrentar al público, sino acostado. Una actuación estupenda tanto en sus escenas cuando esgrime el humor como armas de defensa, así como en las escenas cuando la desesperación lo vence y trata de reaccionar a gritos.<sup>12</sup>

En esta etapa, puso bajo sus órdenes a histriones, como Augusto Benedico, Narciso Busquets, Aurora Molina, Alicia Palacios, Rosenda Monteros, María Eugenia Ríos y Diana Bracho. Ana Ofelia Murguía recuerda su participación en la obra *Manos arriba* de Rascón Banda (1984), al lado de María Rojo y Salvador Sánchez:

“María fue a pedirle a Víctor Hugo Rascón Banda que nos escribiera una obra, en esas épocas de desempleo, para jinetearla. En *Manos arriba*, hasta los personajes tienen nuestros nombres. Yo me divertí muchísimo haciéndola. No la pude estrenar, porque me cayó una película en esa época, pero después la hicimos y sí, nos fue muy bien.”<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Entrevista 5.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> Entrevista 6.

<sup>12</sup> Rabell, p.130.

<sup>13</sup> Entrevista 2.

*El esperado* de Coccioffi (1970), *Diálogos* de Novo (1972), *El reino de la tierra* de Williams (1973), *Trío de Koster* (1982), además de varios montajes para la Compañía Nacional de Teatro, fueron otras propuestas de este director que alcanzaría uno de sus puntos más altos con su montaje a *La marquesa de Sade* de Mishima (1975).

Y es que, a juzgar por los comentarios de la crítica Malkah Rabell, esta sería la más redonda y afortunada de las mancuernas de López Miarnau como director y de Emma Teresa Armendáriz, su esposa, como actriz, quien encabezó un reparto conformado por Alicia Palacios, Martha Bianchi y Rosenda Monteros.

Y por fin, el personaje titular, la Marquesa de Sade, la mejor actuación que le conozco a Emma Teresa Armendáriz, llena de matices, en un constante cambio de actitudes psicológicas, que la llevan de la risa al llanto, de la rebeldía a la sumisión. Otro premio en el horizonte, el de la mejor actuación del año.<sup>14</sup>

Aunque todavía durante la década de los noventa, López Miarnau enfrentó la dirección de un par de puestas en escena, una enfermedad terminal terminó con su vida en 1999, a los 75 años de edad.

### **José Luis Ibañez**

A partir de la década de los setenta, la trayectoria teatral de José Luis Ibañez se bifurcó de muy notable manera al alternar su trabajo en el teatro subvencionado y universitario, en donde continuaría principalmente como docente, con el teatro abiertamente comercial.

Bajo el auspicio del INBA, el IMSS y la UNAM presentó *La gatomaquia* de Lope de Vega (1972), *Primero sueño* de Sor Juana (1976), *Tartufo* de Moliere (1980), *La fierecilla domada* de Shakespeare, *Las manos blancas no ofenden* de Calderón (1981), *El burlador de Sevilla* de Tirso y *Mudarse por mejorarse* de Alarcón (1987).

---

<sup>14</sup> Rabell, p.22.

Marta Verduzco guarda un grato recuerdo de su trabajo en *La gatomaquia*, “que es una novela de Lope de Vega que adaptaron para el teatro. Ahí trabajé con mi maestro Raúl Dantés, Rosa María Moreno y Sergio Jiménez. Era una puesta fantástica.”<sup>15</sup> Por su parte, Obregón disfrutó de trabajar el texto de Moliere, pues “es un autor encantador”.<sup>16</sup>

Adriana Roel guarda un recuerdo especial de *No me olvides en diciembre* de Ayckbourn (1988), una puesta que, si bien no tuvo el éxito esperado, fue un trabajo importante para ella. “Desafortunadamente, el título hacía pensar en otra cosa, sobre todo porque la estrenamos en diciembre y creían que era una pastorela o un cuento de Navidad”.<sup>17</sup>

Para la escena comercial, dirigió comedias musicales para diversos productores, especialmente para la también actriz Silvia Pinal, así como textos importantes de la dramaturgia contemporánea universal en los que, en gran parte debido a su dirección, se logró conjugar el éxito artístico con el de taquilla.

A este rubro pertenecen *Los hijos de Kennedy* de Patrick (1977), *Alerta en misa* de Davis (1982), *La señorita de Tacna* de Vargas Llosa (1983), *Las relaciones peligrosas* de Hamilton (1988), *Sr. Butterfly* de Wang (1989) y, sobre todo, *El vestidor* de Harwood (1983), que se convertiría en uno de los trabajos más destacados para él y para sus protagonistas.

Ignacio López Tarso, quien recientemente había interpretado al Rey Lear, lo volvió a personificar en esta pieza, pues “era la aventura de un escritor inglés durante la guerra; con la frustración de no poder ir al frente de combate, por su edad, entonces combate desde su tribuna, que es el teatro y hace *Rey Lear* y otras obras por todos los pueblos de Inglaterra”.<sup>18</sup>

Aparte de la certera dirección de Ibañez, López Tarso rememora la estupenda relación que tuvo con su compañero de escena Héctor Bonilla. Juntos, conformaron una dupla insuperable, como asentó Malkah Rabell en su crítica hacia esta puesta en escena.

---

<sup>15</sup> Entrevista 4.

<sup>16</sup> Entrevista 5.

<sup>17</sup> Entrevista 3.

<sup>18</sup> Entrevista 1.

Y estos dos actores hacen un espléndido mano a mano que divide a los espectadores en dos campos: los partidarios del primero, a quien consideran genial en su papel; y los partidarios de Héctor Bonilla, entre quienes me cuento por una razón muy sencilla: López Tarso [...], en su papel de “Su Señoría”, se reencuentra con una caracterización que en su carrera realizó más de una vez. En tanto, Héctor Bonilla como Norman realiza una interpretación de carácter completamente novedoso en su vida artística. Los dos espléndidos, los dos inolvidables y grandes actores.<sup>19</sup>

*El vestidor* le valió diversos reconocimientos a López Tarso como el Mejor Actor de 1983 y confirmó la capacidad de José Luis Ibañez para ejercer el arte teatral en cualquiera de las formas de producción que se le presenten.

### **Juan José Gurrola**

Puestas en escena como *Él* de Cummings (1973), *Los exaltados* de Musil (1974), *Roberte esta tarde* de Klossowski (1975) y *Lástima que sea puta* de Ford (1978), demostraron la decantación de la propuesta escénica, siempre trasgresora, pero ahora con una sublimación del erotismo y la irreverencia, a cargo de Juan José Gurrola.

*El atentado* de Ibarquengoitia (1976), *La prueba de las promesas* de Alarcón (1979), *Miscast* de Elizondo, *Pasiphae* de Montherlant (1983) y *Ajax en Mixcoac* de su autoría (1985) también dieron cuenta de “la asombrosa agilidad del director para transfigurar el espacio escénico”<sup>20</sup> y, obviamente, desplazar a sus actores a lo largo y ancho de este.

Los montajes *Especios* (1986), *Juegos escénicos* (1987) y *La rosa del tiempo* (1987) fueron vehículos para dar rienda suelta a la destacada mancuerna que sostuvieron Gurrola y el dramaturgo Raúl Falcó, con quien colaboraría hasta el final de su muy controvertida trayectoria.

---

<sup>19</sup> Rabell, p.188.

<sup>20</sup> Seligson, p.194.

*Suave que me estás matando* de su autoría (1988) fue otro de los espectáculos en los que reunió a su cofradía de actores, integrada, entre otros, por Tina French, Tamara Garina, Fuensanta Zertuche, Vera Larrosa, Katia Tirado, Mauricio Davison y Óscar Yoldi, los cuales “pertenecen más al ámbito teatral que a ningún otro”.<sup>21</sup>

### **Dimitrios Sarrás**

Por su parte, tras el fallecimiento de Seki Sano en 1966, el realismo y la técnica vivencial de actuación tuvieron continuidad con el trabajo docente y escénico del griego Dimitrios Sarrás (1927 -1983), quien apenas un año antes de iniciar la nueva década presentó su muy particular visión sobre el universo de Blanche DuBois.

Así, en el segundo montaje profesional de *Un Tranvía Llamado Deseo* (1969), Sarrás recibió diversas críticas por el acento norteamericano que impuso al personaje protagónico. En México, este ya estaba fuertemente ligado a la figura de María Douglas, pero fue Beatriz Sheridan la encargada de darle una radical nueva vida.

En su crónica sobre las tres puestas en escena profesionales (hasta 1983) de *Un tranvía...* en México, Dolores Carbonell y Luis Javier Mier recogen el testimonio de la propia Sheridan, quien aseguró haber pensado mucho antes de aceptar la obra, pues “le tenía miedo a los fans de María Douglas. Pero sobre todo, me asustaba la propia Blanche”.<sup>22</sup>

No obstante, a pesar de las críticas y elogios que recibieron sus montajes, Sarrás fue más identificado como formador de actores. Durante su estancia en México, en donde fincó su residencia a partir de 1955, donde conjugó el sistema de Stanislavski con el propuesto por el Actor’s Studio de Nueva York.

Ya dentro de las décadas que nos ocupan, Sarrás erigió su Estudio de Actores como una importante alternativa a las opciones académicas oficiales. Allí, actores como Maricruz Olivier, Mercedes Pascual, Susana Alexander, Blanca Sánchez, Xavier Marc, Mónica Serna y la propia Sheridan complementaron su formación.

---

<sup>21</sup> Alegría Martínez, *Juan José Gurrola: memorias*, p.71.

<sup>22</sup> Carbonell y Mier Vega, p.51.

Empero, quien está más ligada al nombre de Sarrás es Adriana Roel. Para la década de los setenta, llevaba ya recorrido un notable camino profesional cuando se dio tiempo para retomar su proceso de formación actoral, ahora bajo la batuta del maestro y director, de quien la actriz considera haber recibido las enseñanzas definitivas.

Recuerda que el encuentro se dio cuando él “me llamó para una obra que no pude hacer, por diversas circunstancias, pero me quedé con el gusanito de trabajar, sobre todo estudiar con él”.<sup>23</sup>

Siendo ya actriz profesional, se enteró de un curso que en ese entonces se iniciaba; fue a verlo y así se conformó una mancuerna de trabajo que rindió frutos que maduraron sobre el escenario y sobre las aulas, pues fue su discípula, su actriz y posteriormente su colega al impartir clases en el Estudio de Actores Dimitrios Sarrás, del cual se hizo cargo a partir de 1983, tras el fallecimiento del director y maestro.

Asegura que Sarrás “supo conjuntar las diversas tendencias y procesos que yo había capturado de otros maestros, de otros directores. Les supo dar una relación, una coherencia que, hasta la fecha, es lo que me funciona.”<sup>24</sup>

Montajes como *Alfa beta* de Whitehead y *Las criadas* de Genet (1974) fueron muestra de una dupla de trabajo que ella misma califica como “no fácil, porque era un hombre muy estricto. Una relación muy importante tanto para mi vida teatral como para mi vida personal, porque fuimos grandes amigos.”<sup>25</sup>

Para Adriana Roel la puesta en escena del texto de Neil Simon, *La dama de pan de jengibre* (1976), puede considerarse no sólo el punto más alto de esta mancuerna sino su mejor actuación en teatro pues asegura que allí “yo recorrí todas las emociones, los estados anímicos, todo, todo lo que un ser humano, un individuo, una mujer, puede expresar, todos los matices y estrujamientos a los que puede ser sometida”.<sup>26</sup>

*Como tú me deseas* de Pirandello (1972), *La muchacha sin retorno* de Moncada (1975), *Casa de muñecas* de Ibsen (1976) y *Heredarás el viento* de Lawrence y Lee (1979) para la Compañía Nacional de Teatro, son las otras exitosas puestas en escena que le

---

<sup>23</sup> Entrevista 3.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> *Id.*

aseguraron un lugar dentro de los directores más destacados de la segunda mitad del siglo XX.

Su exitosa puesta de *El luto embellece a Electra* de O'Neill (1981) sería protagonizada por Roel, pero “por diversas circunstancias de producción no pude estar. Tuvo él que llamar a otra actriz”.<sup>27</sup> Así, Maricruz Olivier participó en la que sería la última y la más recordada de sus obras teatrales, antes de morir, por cáncer, en 1984.

Un año antes, en 1983, el deceso de Dimitrios Sarrás conmocionó a la comunidad teatral: “desafortunadamente se fue él y cortamos la progresión de obras. Teníamos planeadas *Tiny Alice* y *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Edward Albee, entre otras. Hablábamos de muchas obras y hacíamos la que se podía en el momento”, explica Roel.

A su muerte, la primera actriz continuó con el legado de enseñanza actoral que le dejó su maestro, compañero y amigo. Durante diez años más estuvo al frente del Estudio de Actores de Dimitrios Sarrás, acompañada en dicha responsabilidad por los primeros actores Mercedes Pascual y Xavier Marc, alumnos del controvertido director griego.

## RELEVOS Y REVELACIONES II

### Germán Castillo

Así como estas décadas fueron importantes para la continuación de las trayectorias de los realizadores arriba presentados, también resultarían las primeras para los nuevos directores y, por supuesto, para los nuevos actores egresados de las escuelas de arte dramático del INBA y la UNAM.

Germán Castillo (1944) es uno de estos nuevos realizadores. También alumno de Héctor Mendoza en la Escuela de Arte Teatral del INBA, en donde se especializó en Dirección Escénica, tendría sus primeras experiencias con los montaje de *Antígona* de Brecht (1970) y *Romeo y Julieta* de Shakespeare (1971).

---

<sup>27</sup> *Id.*



Después *Las voces* de Steiner, *Barbas para desatar la lujuria*, *Gas en los poros* de Huidobro (1973), *Muerte sin fin* de Gorostiza, *El maleficio de la mariposa* de García Lorca (1975), *Los señores Macbeth* de Shakespeare, *Ping-pong* de Adamov (1976), *La escuela de las mujeres* de Moliere y *Los signos del zodiaco* de Magaña (1978).

En estas obras, el joven director se rodeó de también jóvenes y destacados actores, varios de ellos igualmente formados con Mendoza: Delia Casanova, Luisa Huertas, Ana Ofelia Murguía, Mabel Martín, Eduardo López Rojas, Jesusa Rodríguez, Angelina Peláez, Alonso Echánove y Alfredo Sevilla.

En 1979 se daría la primera de varias mancuernas entre Castillo y Marta Verduzco. Divertida, la actriz recuerda que, cuando se conocieron, “empezamos cayéndonos muy mal, porque él decía: ‘ay, esta chica de la Casa del Lago que se cree la grande’ y yo decía: ‘ay, este es un vulgar’”.<sup>28</sup>

Juntos, trabajaron en los montajes de *Los empeños de un engaño* (1979) y *Examen de Maridos* de Alarcón (1986), *Santísima* de Magaña (1980). Para ella, Castillo “es un hombre que tiene una manera de ser estricta, pero que no coarta al actor, es libre, pero hay reglas y esas reglas se cumplen, pero no te amedrenta”.<sup>29</sup>

Sobre la participación de la actriz en la obra de Magaña, Malkah Rabell apuntó:

La que me parece la más digna de aplausos fue Marta Verduzco en el papel de madame Elvira, género que no es muy habitual en ella y probablemente esta sea la primera vez en su carrera que hace de dueña de una mancebía moderna. No obstante encontró el tono justo, con mucha ligereza, cierta picardía a la “francaise”, que no dejaba de ser un velo de maldad, crueldad y avaricia.<sup>30</sup>

Verduzco fue partícipe del *Espectáculo efímero para que Jorge Ibarguengoitia no descansa* (1984), propuesta que, al igual que *Rodolfo Usigli estuvo enojado con nosotros durante muchos años* (1979), fue el “antihomenaje” de Castillo a tan controvertidos autores. Sobre la interpretación del primero, anota Olga Harmony:

---

<sup>28</sup> Entrevista 4.

<sup>29</sup> *Id.*

<sup>30</sup> Rabell, p.117.

Marta Verduzco, quien a últimas fechas nos parecía un tanto falta de ductilidad, recupera sus mejores momentos y ofrece una amplia gama de matices y personajes; es más, está verdaderamente cómica, sin perder su estilo y su belleza. Delia Casanova, que además de graciosa y linda posee una de las voces más sorprendentes de la escena mexicana, utiliza toda la gama de sus recursos, con gran efectividad. [...] Y Claudio Obregón, a quien hace tan poco admiramos en su memorable Isabel de Inglaterra, se revela como un verdadero comediante. Claudio está evidentemente en un momento magnífico de su carrera y lo queremos ver muchas, muchas veces más.<sup>31</sup>

También *La rosa de oro* de Olmos (1981), *Educando a Rita* de Russell, *Mariana Pineda* (1982) y *La casa de Bernarda Alba* (1985) de García Lorca, *A ninguna de las tres* de Calderón (1983), *Loa de la muerte de doce vanidosos* (1984), *Trabajo ilegal* de Oliva (1985) y *El Decamerón* de Bocaccio (1986), además de dos obras con la Compañía Nacional de Teatro.

### **Nancy Cárdenas**

Surgida en el seno del teatro universitario, la destacada trayectoria profesional de Nancy Cárdenas corrió paralela, a partir de los setenta, a su labor fundamental como activista en favor de los derechos humanos de los homosexuales, por lo que varios de sus montajes abordaron esta temática, siendo la polémica una constante.

Angelina Peláez y Luisa Huertas consideran la puesta *El efecto de los rayos gama sobre las caléndulas* de Zindel (1970) como una de las más importantes de su vida teatral, pues ambas reconocen el trabajo conjunto entre la directora y el reparto, completado por la también joven Dunia Saldívar y por la muy reconocida Carmen Montejo.

La primera recuerda que “yo estaba embarazada y en el sexto mes todavía me daba un ataque de epilepsia en escena, con el personaje”,<sup>32</sup> mientras para la segunda “era un reto de tres minutos en escena, un monólogo. Para mí fue súper difícil, yo sufría mucho, pero fue un trabajo muy disfrutable con Nancy Cárdenas.”<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Olga Harmony, *Ires y venires del teatro en México*, p.112.

<sup>32</sup> Entrevista 9.

<sup>33</sup> Entrevista 12.

El trabajo de ambos fue recompensado por el público y por la crítica, que le dio a Angelina Peláez la primera de varias nominaciones como Mejor Actriz –el cual ese año fue ganado por Montejo–. El crítico Luis Reyes de la Maza comentó sobre ellas:

“Luisa Huertas, en su breve intervención, arranca entusiastas aplausos y, junto con la Peláez y con Dunia, nos hace ver que una nueva generación de actrices llega al teatro mexicano y que son bien llegadas.”<sup>34</sup>

Posteriormente, Cárdenas dirigió *Aquelarre* de Zauner (1972) *Y la maestra bebe un poco* de Zindel (1973), *Cuarteto* (1974) y *El ancla* (1977) de Whitehead, *La isla* de Fugard (1975), *Rodeo* de Scibor (1976), *Los soles truncos* de Márques (1977) y *Misterio bufo*, primera obra en México del autor italiano Darío Fó (1978).

Más tarde, presentó una controvertida versión de *Pedro Páramo* (1979), *Claudine en la escuela* (1979) y *El día que pisaron la luna* (1981) de su autoría, *La hiedra* de Villaurrutia (1981), *Sangre de artista* de Ludlam (1986) y *Sida... (así es la vida)* de Hoffman (1988).

Lo único que venció a esta incansable luchadora social y teatral, fue el cáncer que apresuró su deceso en 1993, a los 59 años, por lo que fue la de los ochenta su última década de intensa actividad.

Empero, dos montajes en particular bastaron para confirmar las capacidades de la artista: *Los chicos de la banda* de Crowley (1982), obra cuyo estreno fue prohibido por las autoridades, debido a un aparente contenido inmoral. El asunto fue resuelto gracias a la movilización que Cárdenas hizo con los diferentes sectores del ámbito cultural.

Por su parte, *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (1980), adaptación al guión cinematográfico del cineasta alemán Rainer Weiner Fassbinder, fue el vehículo para la definitiva consagración de Beatriz Sheridan como una de las actrices más importantes e imprescindibles de nuestro teatro.

---

<sup>34</sup> Reyes de la Maza, p.231.

Según los comentarios de la crítica especializada, “pocas veces en la historia del teatro en México ha habido una actriz tan identificada con su personaje que tal vez la protagonista se convierta en el personaje mismo”.<sup>35</sup> La actuación de Sheridan no dejó inmune a quien la vio, ni siquiera a la egocéntrica e imperturbable poeta Pita Amor.

Con *Las amargas lágrimas de Beatriz Sheridan*, el teatro, la reacción ante lo que provoca un teatro como este dirigido por Nancy Cárdenas, llegó a los terrenos de la poesía. Alberto Dallal escribió el prólogo para este poema con el que Guadalupe Amor rinde homenaje, obviamente, a la actriz mexicana fallecida en 2005 a los 71 años de edad.

La Sheridan le ha dado nombre y consistencia a la modista, a la anécdota, a la sucesión de situaciones. Es más: ha hecho de su alma un escenario. ¿Qué digo? Un aparador en el que la reflexión se sumerge en la pasión: un lugar en el que se toca fondo. ¿Cuántas identidades malgastamos durante un día? La jornada resulta ardua para Petra Von Kant: parecerse a Beatriz Sheridan, a su humanidad, a su trayectoria; imitar sus gestos, acogerse a su voz, sostener en las manos cerradas el hilo que permite el descendimiento hasta el infierno. [...] Beatriz, ante nosotros, ha hecho saltar su rostro en pedacitos. Bajo la luz de las diablitas se ha referido a los más profundos vericuetos del amor. Sobrecogidos, hemos deseado pedirle que se esté quieta, que permanezca en silencio. Pero ¿Qué es el teatro si no el tinglado en el que se exponen las razones de nuestros reflejos y símbolos? Beatriz ha hecho añicos el espejo y nos ha mostrado el verdadero teatro: tenaz agresión y a la vez padecimiento de los actores. Para una actriz como ella, Petra Von Kant es un pretexto.<sup>36</sup>

### **Estrada e Ibañez**

Si bien José Estrada se dedicó durante estas dos décadas a la actividad cinematográfica, también presentó, con buen éxito de público y crítica, *Panal* de su autoría (1970), *El gran deschave* de Cecco y Chulak (1981) y *De pétalos perennes* de Zapata (1983), en donde nuevamente Beatriz Sheridan brilló en el personaje protagónico.

---

<sup>35</sup> Agustín Salmón citado en Guadalupe Amor, *Las amargas lágrimas de Beatriz Sheridan*, pág.44.

<sup>36</sup> Alberto Dallal en Guadalupe Amor, *op.cit.*, pág.43.

*El jardín de las delicias* (1984), *Muchacha del alma* (1986) de González Dávila y *¡Pelearán 10 rounds!* de Leñero (1985), fueron las últimas puestas en escena de este director a quien la muerte sorprendió en 1986 a los 48 años de edad.

La obra de Leñero fue también la penúltima actuación de Carlos Ancira, quien falleció en 1989, a los 60 años de edad.

Un caso similar ocurrió con Juan Ibañez, quien combinando la escena cinematográfica con la teatral montó en estas décadas *La tempestad* de Shakespeare, *Triángulo español* de Becky (1976), *El semejante a sí mismo* de Alarcón (1978), así como los espectáculos *Son* (1981), *Juego mágico* (1982) y *El país de las tandas* (1984).

Aunque Ibañez falleció en el año 2000, durante el resto de la década de los ochenta y el de los noventa no se halla mayor registro de su trabajo siempre apegado a su formación e ideología universitarias.

### **Abraham Oceransky**

Por su parte, Abraham Oceransky continuaría por el camino de la experimentación, logrando que las otrora bodegas de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, luego transformadas por alumnos de la Escuela de Arte Teatral en el Laboratorio Foro Teatral Independiente, terminaran, al fin, convertidas en el Teatro El Galeón, en 1972.

Teatro y director representaron, desde entonces, un claro ejemplo del teatro de búsqueda, explicitado con montajes de su propia autoría como *Simio* (1972), *Tierra* (1973), *Deux machina* (1975) y *Acto de amor* (1976). Al iniciar la década de los ochenta, fundó una nueva sede experimental, el Laboratorio Teatro Estudio T.

*La casa de Bernarda* de García Lorca (1980), *La búsqueda* de Lara Castilla (1981), *Águila o sol* de Berman (1982), *Las dos fridas, ¿Duele Marat? P.D. Sade* (1985) fueron puestas en ese espacio. En otros foros presentó *Bill-Yankee* (1982) y *Herejía* de Berman (1983), *Delirium tremens* de Solares (1985), y dos obras con la Compañía Nacional de Teatro.

Hacia 1985, Oceransky abandonó el Distrito Federal para fincar su residencia en Xalapa, Veracruz, en donde primero fungió como docente y director de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Allí montó *Rompecabezas* de Berman (1988), para luego deslindarse de la institución y retomar su Laboratorio Teatro Estudio T, en 1989.

### **Adam Guevara**

A decir de la actriz Marta Aura, también Adam Guevara (1941) pugnó por un teatro de búsqueda. Aunque había iniciado su actividad como director desde la década anterior, con la puesta en escena de *El Cid* de Guillén de Castro (1972) que lo hizo profesionalmente. “Hicimos en el Jiménez Rueda una temporada muy larga”,<sup>37</sup> recuerda Aura.

Con él, Aura participó en *Leoncio y Lena* de Büchner (1972), *Los títeres de cachiporra* de García Lorca (1972), *Los motivos del lobo* de Magaña y *Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz* de Carballido (1973), *La sala* de Greene (1975), *Hotel Baltimore* de Wilson (1975), *Antígona* de Anohuill (1976). “Fueron puestas muy importantes”<sup>38</sup> para las trayectorias de ambos.

Afirma que “juntos buscábamos técnicas de trabajo y de aprendizaje. Quizá es el director que más huella me dejó, porque fueron alrededor de quince años de estudiar y trabajar juntos.”<sup>39</sup> Al cabo de ese lapso, Guevara montó obras como *La mudanza* de Leñero (1979) y *Me enseñaste a querer* (1988), homenaje de su propia autoría al Movimiento Estudiantil del 68. En ésta, inició el encuentro entre Guevara y Miguel Flores.

“Para mí, es una de las mejores obras que se han hecho sobre el 68, no porque yo haya estado en ella, no porque haya sido Adam Guevara, sino porque es así. Fue trabajar con un hombre comprometido y necio. Es necio porque tiene la necesidad de expresar su descontento social y hacer una crítica muy profunda.

---

<sup>37</sup> Entrevista 8.

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> *Id.*

“Adam conoce lo que es el teatro brechtiano y esa fue su primera obra como dramaturgo, así que fue un encuentro de profundidad y de conmoción, porque nosotros vivimos el suceso en carne propia. Además, Adam llegó y me dijo: ‘la historia se trata de esto y esto, pero la obra no está escrita. Hay que hacerla.’”<sup>40</sup>

A través de improvisaciones fue surgiendo el texto, mismo que se nutrió de las propias experiencias de los histriones: “Hay una escena que yo improvisé a partir de un diálogo que tuve con mi propio padre el 2 de octubre. Cuando ya me la dio Adam, para mí fue un shock tremendo. Uno de los personaje dice lo que yo le conté que me había pasado.”<sup>41</sup>

### **Salvador Flores**

Quizá el montaje más celebrado de Marta Verduzco sea la recreación del texto epistolar escrito por la religiosa del Siglo XVII Mariana Alcoforado, *Cartas de la monja portuguesa* (1977). La adaptación de los textos y la puesta en escena corrieron a cargo de Salvador Flores (1952), quien fuera su esposo y con quien trabajó en obras muy importantes para ella.

“Era una especie como de rito, porque los monólogos te meten a un mundo interior en el que solamente estás tú. Yo, desde luego, nunca me he flagelado, empezando porque soy atea, no tengo nada que ver con esa monja, pero he sentido la pasión y he sentido el dolor de la ruptura de esa pasión.”<sup>42</sup>

Para ella el trabajo escénico requiere incorporar esas vivencias que a lo largo de la vida se tienen, para que entonces exista una identificación con el personaje.

*Nostalgia de la muerte* (1972) –adaptación teatral de poemas de Xavier Villaurrutia– y *Poesía en movimiento* –escenificación de la poesía de diversos autores nacionales– son los otros exitosos monólogos que ha ejecutado. Y recuerda un elogio que recibió cuando llevó hasta Sonora, la poesía del destacado miembro de Los Contemporáneos.

---

<sup>40</sup> Entrevista 10.

<sup>41</sup> *Id.*

<sup>42</sup> Entrevista 4.

“Una señora, con mucho temor, me dijo: ‘me encantó, no le entendí, pero me encantó; así como oigo cantar a los pájaros y me gusta, así me gustó’. Yo le dije: ‘Señora, es la crítica más maravillosa que me han hecho’. Tocar a gente que no está acostumbrada a esas exquisiteces, es fantástico.”<sup>43</sup>

De su fructífera mancuerna con Salvador Flores, destaca las puestas en escena de *La madre* de Witkiewicz (1974), *La Señorita Julia* (1975) y *La danza de la muerte* (1989) de Strindberg y *Malka*, “una obra polaca muy interesante, muy divertida, muy loca. Con él he hecho muchas obras muy buenas.”<sup>44</sup>

Al parecer, Flores reunía las cualidades que Marta Verduzco considera de un verdadero director teatral: “que sepa lo que quiere hacer, que llegue a los ensayos con la tarea hecha. Eso no significa que no haya cambios, porque hay muchos directores que no son soberbios y cuando un actor le propone una cosa que él considera que es mejor, la acepta”.<sup>45</sup>

### **Salvador Garcini**

Actor y director en cuya propuesta amalgamó la manufactura del teatro universitario con las pretensiones comerciales, Salvador Garcini permeó la etapa que nos ocupa con sus particulares lecturas de verdaderos clásicos antiguos y modernos de la dramaturgia universal.

*El balcón* y *Las criadas* de Genet (1977), *Sueño de una noche de verano* (1979), *El rey Lear* (1980) y *Hamlet* de Shakespaere (1984), así como *La Celestina* de De Rojas (1982) dan cuenta de su interés por aquellos autores que exponen la complejidad del espíritu humano.

Bajo su dirección, Ignacio López Tarso se dio el lujo de representar a Lear, el personaje al que todo actor aspira al llegar a la madurez de su profesión. “Es uno de los grandes personajes shakespereanos y para mí fue una gran experiencia y una gran satisfacción el realizarlo.

---

<sup>43</sup> *Id.*

<sup>44</sup> *Id.*

<sup>45</sup> *Id.*



“Fue la primera vez que trabajé dirigido por Salvador Garcini y me pareció una dirección muy acertada, muy apegada al texto original, por lo cual me sentí muy a gusto.”<sup>46</sup>

El éxito de la puesta en escena, producida por la Máxima Casa de Estudios, les aseguró una larga gira por toda la República Mexicana, “gracias a la generosidad de la Universidad, me soltaron la escenografía y el vestuario y me dieron incluso apoyo para los transportes”,<sup>47</sup> recuerda entusiasmado.

En esa puesta en escena fue acompañado por entonces jóvenes histriones “que han cuajado muy bien en teatro, cine y televisión: Humberto Zurita, Alejandro Camacho, Alejandro Tomassi, Fernando Balzaretti, Blanca Guerra. Un reparto magnífico de muy buenos actores”,<sup>48</sup> opina el experimentado histrión.

Al encarnar a la Madre Celestina, Ofelia Guilmain evoca la importancia de ese personaje para su vida profesional.

El Teatro de la Nación invitó al joven director Salvador Garcini a realizar la adaptación y la dirección de la obra. Garcini fue un viento fresco que recorrió el montaje. No voy a hablar de mi Celestina, que ahí está la de Amparo (Villegas). Durante varios años la monté y la remonté, en diversos teatros, en festivales internacionales... ¡La hice hasta en silla de ruedas, en Monterrey!, pues la noche anterior me había caído desde el escenario a las butacas. Representé a *La Celestina* mil veces, y no lo digo como metáfora, no. Llegamos a celebrar mil representaciones. ¡Mil conjuros a Plutón! ¡Mil engaños y asesinatos! ¡Mil carcajadas en la taberna! Celestina es, junto con Hécuba, mi más grande orgullo como actriz.<sup>49</sup>

A mitad de los ochenta, dirigió dos textos de otros dos diseminadores de los recovecos de la mente y el alma humanas, *Sonata de otoño* de Bergman (1984) y *Sonata de espectros* de Strindberg (1986). En ambos llevó en la parte protagónica a Adriana Roel, para quien el trabajo con este director “fue complicado, pero el resultado muy bueno”.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> Entrevista 1.

<sup>47</sup> *Id.*

<sup>48</sup> *Id.*

<sup>49</sup> Corona, p.92.

<sup>50</sup> Entrevista 3.

Para empezar a cerrar un ciclo de presencia constante en la cartelera, dirigió a Claudio Obregón en *El león en invierno* de Goldman (1988). Sobre tal experiencia, este comenta: “Salvador es un personaje loco, es un director que quiere enamorar a sus actores, seducirlos; yo no me creo ese tipo de juegos, pero es un director que vibra mucho”.<sup>51</sup>

Esa vibra, durante las siguientes décadas, puede decirse que se debilitó, pues sus apariciones en la escena han sido intermitentes. Quizá conserva la esencia de su propuesta, pero su trabajo teatral no despierta el mismo interés que antaño.

### **Martha Luna**

Tras concluir sus estudios en la EAT del INBA y realizar un posgrado de dirección en Praga, Martha Luna (1944) entraría al medio teatral mexicano, mostrándose como “una máquina arrolladora de eficiencia teatral, brillante y convincente; cuestiona irónicamente la paciente lentitud de los procesos teatrales de los que alevosamente se alimenta”.<sup>52</sup>

Entre sus primeras puestas destacan *El rostro perdido* de Weisborn (1977) y, por más de un motivo, *La ópera de los tres centavos* de Brecht (1977), pues además del éxito de crítica y público del que gozó, enmarcaría la reciente constitución oficial del Sindicato de Actores Independientes, conformado por miembros disidentes de la ANDA.

El movimiento fue encabezado por el histrión Enrique Lizalde. Junto a él, el joven actor **Arturo Beristain** (Ciudad de México, 1953) realizó las investigaciones sobre la corrupción existente en la ANDA, lo cual, según el actor, “realmente era un asunto ya de niveles gansteriles”.<sup>53</sup> Pero al no operarse un cambio en la asociación, mil400 afiliados deciden separarse y formar el SAI en 1977.

A punto de estrenarse la obra de Luna, con actores lo mismo de la ANDA que del SAI, la Federación Teatral se solidariza con la primera y niega sus técnicos, por lo que un grupo de actores del segundo entran al quite y cubren las funciones de taquilleros, acomodadores, técnicos, utileros y tramoyistas. El público, imaginamos, salió ganando.

---

<sup>51</sup> Entrevista 5.

<sup>52</sup> De Tavira, p.

<sup>53</sup> Entrevista 14: Arturo Beristáin (abril de 2009)

Para Esther Seligson, “la presentación de *La ópera de los tres centavos* es uno de esos raros acontecimientos en el que el arte hace eco del momento histórico presente reflejando una situación de actualidad inmediata sin menoscabo de su valor estético: al efecto político, el efecto poético”.<sup>54</sup>

Volviendo a Luna y, a decir de Luis de Tavira, “tiene un mérito poco ponderado: demuestra que es posible transitar por las instancias esquizofrénicas de la producción teatral, la pública versus la privada, sin detrimento de las aspiraciones estéticas de quienes la realizan”.<sup>55</sup>

Dirigió lo mismo para el INBA y su Compañía Nacional de Teatro, para la UNAM y la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana, así como para productores privados como José Hernández, cuyo dinero para la producción teatral salía de las ganancias de la famosa cantina El Tenampa, de Garibaldi, de la cual era el dueño.

Entre sus montajes, destacó el que hizo de la primera obra de Víctor Hugo Rascón Banda, *Los ilegales* (1979), dentro del ciclo Nueva Dramaturgia auspiciado por la Universidad Autónoma Metropolitana, contribuyendo al pronto prestigio del autor, de quien también puso en escena *El baile de los montañeses* (1982) y *La fiera del Ajusco* (1985).

Otras obras fueron *Ivonne, princesa de Borgoña* de Gombrowicz (1978), *Rashomon* de Akutagawa (1979), *El ritual de la Salamandra* de Argüelles (1982), *Electra* de Sófocles, *Otelo* de Shakespeare, *La perricholi* de Merimée (1985), *Roja doméstica* de Boullosa (1988) y *Si la vida es sueño*, adaptación a Calderón (1988).

Si bien sus incursiones en el ámbito privado gozaron de gran éxito de público, la crítica e, incluso, sus mismos actores, consideran que no fueron las más logradas de la directora. **Luis Rábago** (Ciudad de México, 1948) quien tras formarse como discípulo de Héctor Mendoza, continuó su devenir teatral con los más variados directores.

---

<sup>54</sup> Seligson, pág.126.

<sup>55</sup> De Tavira, p.

Habla de su experiencia en *Exiliados* de James Joyce (1979), “el último autor que yo hubiera pensado”<sup>56</sup> para montar en un formato comercial.

“Aunque fue muy bien recibida, yo tengo la impresión de que no necesariamente tocamos fondo, que podíamos haber llegado a más. Lo hicimos con un afán comercial, de una manera apresurada y fue un éxito de taquilla impresionante, quizá que por la gente que estaba: Ricardo Blume y Ofelia Medina.

“La puesta en escena resultó extrañamente exótica. Yo creo que nadie entendió nada, pero se abarrotaba el teatro; era una cosa rarísima. Yo decía: ‘¿qué entenderán?’, porque todos son conceptos estéticos, discusiones sobre el tema de la traición matrimonial, pero en un recoveco donde combina situaciones y momentos de una manera muy arbitraria, muy de él.”<sup>57</sup>

En su crítica a la puesta en escena, Malkah Rabell deja muy en claro que la esencia de Medina y Blume, que en ese tiempo eran rutilantes estrellas televisivas, está en el teatro serio y complejo.

La directora impuso a los protagonistas una especie de “constructivismo” (para llamarlo de alguna manera) corporal [...] que sobre todo Julieta Egurrola en el papel de Beatriz llevó hasta sus últimas consecuencias. [...] Blume, espléndido, como nunca lo hemos visto en papel alguno, por lo menos en México: sombrío, complejo, medido, destrozado y destructivo, profundamente estudiado en todas y cada una de sus diversas facetas [...] Igualmente gran actriz se muestra Ofelia Medina, medida y complicada en sus languideces de víbora inocente. ¡Excelente! Para el joven intérprete Luis Rábago, el personaje de periodista Robert Hand le queda algo grande, pero no deja de moldearlo con seriedad y empeño, hasta parecer él mismo más ancho, más alto y mucho mayor de lo que es en realidad.<sup>58</sup>

Dos de sus más exitosos y controvertidos montajes fueron *Traición* de Pinter y *Un tranvía llamado deseo* de Williams (1983). Claudio Obregón fue invitado al primero, pero declinó la propuesta al percatarse de que “dirigía por teléfono. Estaba en Xalapa, hablaba y ordenaba: ahora que se muevan así, prepáramelos de esta manera, yo llego y ahí corrijo”.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Entrevista 11.

<sup>57</sup> *Id.*

<sup>58</sup> Rabell, p.106.

<sup>59</sup> Entrevista 5.

La década de los ochenta fue prácticamente la última de la constante actividad teatral de Luna. Al iniciar la siguiente, sólo dirigió un par de obras más, para después concentrarse en la dirección de telenovelas.

## 2. LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

Con el estreno del texto clásico *Escuela de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón en el marco del I Festival Internacional Cervantino, en octubre de 1972 debutó la Compañía Nacional de Teatro, auspiciada por el INBA y establecida por iniciativa de Héctor Azar, entonces director de los Departamentos de Teatro de la UNAM y de Bellas Artes.

Para que esto sucediera, tuvieron que pasar varios años de esfuerzos por levantar un proyecto de compañía de teatro estatal. El primero de ellos, como recuerda Adriana Roel, estuvo a cargo de Celestino Gorostiza, quien en 1961 fundó la Compañía de Repertorio del INBA, en su calidad de director del Departamento de Teatro del INBA.

Sin embargo, la naciente agrupación presentaría solamente dos puestas en escena: *El toque del poeta* de O'Neill y *La posadera* de Goldoni. *El castillo de Suecia* de Sagán se quedó en el proceso de lectura. En ambos montajes, al igual que Roel, formaron parte del elenco fijo Isabela Corona, Miguel Ángel Ferriz, Enrique Aguilar y Anita Blanch.

Sería hasta la siguiente década que, tras realizarse unas conferencias “para consultar a la comunidad teatral sobre la pertinencia de crear una Compañía Nacional de Teatro”,<sup>60</sup> fue concretada la empresa, en la cual se propuso montar “obras representativas de los diversos periodos históricos”,<sup>61</sup> tanto nacionales como extranjeras.

Así, bajo la producción de Antonio López Mancera, la CONACTEA fue integrada por un elenco estable de 17 actores, entre los cuales nuevamente destacó el nombre de Adriana Roel, aunado a los de Sergio Bustamante, Patricio Castillo, Carlos Fernández, Héctor Gómez, Maricruz Nájera y Mónica Serna como titulares.

---

<sup>60</sup> Jovita Millán, *Compañía Nacional de Teatro...*, p.18.

<sup>61</sup> *Ibid.*

La Compañía surgió como una corporación estable, altamente profesionalizada, que al mismo tiempo posibilitaba la entrada a los nuevos actores egresados de las diferentes escuelas, coherente en su integración con una actividad escénica constante que permitiera establecer un diálogo con el público y que diera a conocer obras de autores nacionales a precios populares en locales de la periferia de la Ciudad de México y de provincia.<sup>62</sup>

Cuatro años duró la primera etapa. Tras representarse, entre 1973 y 1976, *Santa Juana de los Mataderos* de Brecht (Bichir), *El cerco de Numancia* de Cervantes (Montoro), *El proceso* de Kafka (Azar); *Julio César* de Shakespeare (Azar), *Las cartas de Mozart* de Carballido (Zermeño), *Historia del zoológico* de Albee (Patiño) y *Hombre y muchacho* de Rattigan (Bichir). De todas estas, Roel recuerda haber participado sólo en la obra inaugural.

“Me encantaba el proyecto porque estrenábamos en la sala grande de Bellas Artes, hacíamos tres o cuatro funciones y nos pasábamos al Jiménez Rueda. Eso a mí me parecía sensacional, que el teatro ocupara el escenario de Bellas Artes, aunque fuera para tres o cuatro funciones, creo que el teatro lo merece.

“Desafortunadamente, creo que para los actores es también es una prueba de fuego, porque tener la posibilidad de ser escuchado en esa sala no es cualquier cosa, que se le entienda a uno todo, saber decir el verso, todo esto es bastante especial. No duró mucho esa compañía.”<sup>63</sup>

El cierre de un ciclo y apertura de otro fueron gratuitos: en 1976, se dotó a la CONACTEA de un carácter oficial, asumiéndola como una dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, “que representaría oficialmente al Estado mexicano en los festivales artísticos internacionales y eventos culturales de su especialidad”.<sup>64</sup>

Bajo la batuta de José Solé, jefe de la Dirección de Teatro del INBA y Luis Gimeno, coordinador general de la Compañía, esta presentó *La verdad sospechosa* de Alarcón, dirigida por Oscar Ledesma, iniciando así la etapa que, a decir de Roel, “fue la que más vida continuada tuvo, fueron muchas las obras que se presentaron y duró varios años”.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>63</sup> Entrevista 3.

<sup>64</sup> Millán, p. 20.

<sup>65</sup> Entrevista 3.

En efecto, de lo que hasta principios de 2008 se conocía como Compañía Nacional de Teatro, sería entre 1976 y 1985 cuando verdaderamente se cumplirían los objetivos de origen al conformar un repertorio sólido, contar con una nómina de actores estables y fungir como la compañía teatral del Estado. Recuerda Gimeno:

Al principio, la programación fue muy original, al estilo europeo. Montábamos de un jalón seis obras. Seis obras para dos teatros, del Bosque y Jiménez Rueda. Se ponían tres obras en cada uno por semana, íbamos de un teatro a otro cambiando de título cada dos días, no había oportunidad de ninguna mecanización, debíamos estar bien concentrados con nuestros textos y personajes.<sup>66</sup>

Entre los “54 actores y 19 comparsas”<sup>67</sup> que destacaron como miembros de la Compañía fueron Augusto Benedico, Virginia Manzano, Carlos Ancira, Germán Robles, Miguel Córcega, Virginia Gutiérrez, Yolanda Mérida, Mercedes Pascual, Mónica Serna y los propios Luis Gimeno y Adriana Roel.

Esta última solo participó en tres obras, en 1977: *Luces de Bohemia* de Valle Inclán dirigida por el español José Tamayo, cuyo “carácter no era muy agradable, pero fue un excelente director”.<sup>68</sup> También, *La casa de los corazones rotos* de Shaw y *Las tres hermanas* de Chéjov, dirigidas por Xavier Rojas y Rafael López Miarnau, respectivamente.

Aunque el elenco estable estuvo conformado por primeras figuras, la premura con la que se trabajaba, así como la participación de estas en más de un montaje al mismo tiempo, quizá fueron factores para que la crítica hiciera notar los aciertos y errores de actores ya tan consolidados como Virginia Manzano, Augusto Benedico, Germán Robles y Carlos Ancira.

Una de las propuestas de la Compañía era tener, cada año, a un prestigiado director extranjero como invitado. Estuvieron el polaco Kryztof Jasinski (*Opereta* de Grombrowicz, 1978), el inglés Clifford Williams (*Ricardo III* de Shakespeare, 1979) y el estadounidense José Quintero (*Ah soledad* de O’Neill, 1980).

---

<sup>66</sup> Gimeno, p.159.

<sup>67</sup> Millán, p.21.

<sup>68</sup> Entrevista 3.

Entonces, debutó un joven recién egresado del Instituto Andrés Soler dirigido por Gimeno, **Arturo Ríos** (Cd. de México, 1952), quien evoca el momento en que se vio “parado ahí en lo que hoy es el Teatro Julio Castillo, con una obra, con actores profesionales, que algunos eran mis maestros o que conocía por la televisión, el cine o el teatro.

“Yo soñé con ser actor en algún momento temprano de mi vida y de pronto estaba yo trepado con los que admiraba y no solamente viéndolos, sino participando con ellos, para mí era un sueño, verdaderamente”,<sup>69</sup> recuerda el histrión que iniciaría su participación en los dos primeros montajes, *La verdad sospechosa* y *Luces de Bohemia*.

A estas, siguieron *La visita de la vieja dama* de Dürrenmatt (Azar, 1977), *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Brecht (Luna, 1978), *Qué formidable burdel* de Ionesco (J. Castillo, 1978) y *Las mujeres sabias* de Moliere (H. Gómez, 1979).

“Fueron las primeras obras con las que se abrió. Era una Compañía recién creada, con mucho apoyo presupuestal, con mucha difusión, con muy buenas condiciones para los actores, novedosa en su formato de teatro de repertorio y que atrajo a mucho público.

“Era en realidad vivir en un sueño. Yo tenía 22, 23 años y no me la acababa, no me la creía y, sin embargo, estaba ahí.”<sup>70</sup>

Con la puesta en escena de *Heredarás el viento* de Lawrence y Lee (1978), dirigida por Dimitrio Sarrás, la Compañía tuvo una de sus más exitosas y elogiadas puestas en escena. Nuevamente hubo un mano a mano en los escenarios teatrales del país: Augusto Benedico y Luis Gimeno, actores de personalidad contrastante, la protagonizaron.

Por un lado, como el acusador, Luis Gimeno, un personaje no sólo fanático sino ególatra, egocéntrico, necesitado de los constantes aplausos y de la admiración de su contorno, y a quien la desaparición de éstos logra matar. Papel antipático, pero al cual Luis Gimeno supo imprimir tan sonriente y hasta inocente cinismo que el carácter se hacía comprensivo. ¡Una gran interpretación! Y del otro lado la defensa, el defensor, el abogado Drummond, uno de esos papeles nobles que sólo esperan que en su envoltura brillante se introduzca el alma de un gran actor para dejar una creación inolvidable. Tal es el caso de Augusto Benedico en el personaje de

---

<sup>69</sup> Entrevista 13: Arturo Ríos (marzo de 2009)

<sup>70</sup> *Id.*



Drummond. A una edad cuando muchos actores empiezan a decaer, Augusto Benedico encontró una nueva ruta, una segunda carrera de intérprete: la de actor de carácter.<sup>71</sup>

Sin Ríos y sin Roel, pero con el resto de los histriones ya mencionados –y otros tantos que por allí pasaron como primeras figuras o como figurantes–, la Compañía presentó *Volpone* de Jonson (Retes, -1977-, *El pagador de promesas* de Díaz Gómez (De Rodás), *El día que se soltaron los leones* de Carballido (Oceransky) -1978-, *El gesticulador* de Usigli (López Miarnau) y *Así en la tierra como en el cielo* de Hochwalder (Solé) -1979-.

También *Alicia, tal vez* de Leñero (Oceransky), *La muralla china* de Frisch (Solé), *Los buenos manejos* de Ibarguengoitia (Luna), *El último preso* de Mrozek (Bichir), *Las alas sin sombra* de Azar (Azar) -1980-, *Las columnas de la sociedad* de Ibsen (López Miarnau), *El alcalde de Zalamea* de Calderón (Solé) -1981-, *Pudo haber sucedido en Verona* de Solana (Sotelo), *El cocodrilo solitario del panteón rococó* de Argüelles (Julio Castillo), *El tuerto es rey* de Fuentes (Jorge Esma) y *Moctezuma II* de Magaña (Solé) -1982-.

Además, *Las adoraciones* de Tovar (Caballero) -1983-, *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (Solé), *Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte* de Mendoza (Tavira), *Andrómaca* de Racine (Solé), *Tiempo de ladrones* de Carballido (Luna), *Hotel paradiso* de Feydeau (De Rodás) -1984-, *Y, el milagro* de Santander (Santander), *La loca de Chaillot* de Giraoudoux (López Miarnau) -1985- y *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello (G. Castillo) -1986-.

El sismo que sacudió a la ciudad en 1985 haría también fuerte mella en la CONACTEA, la cual enfrentaría varios cambios, fundamentalmente la pérdida de un elenco estable y, de alguna manera, la del soporte estatal. A partir de entonces y hasta 2008, la Compañía pasaría por diversas etapas, coordinadores, ciclos, directores y actores.

Quizá el montaje más relevante del último lustro de la década para la Compañía sería el que Julio Castillo hizo del texto de Jesús González Dávila, *De la calle*. Referente obligado del teatro mexicano de los años ochenta, la puesta en escena fue el punto más alto de muchos puntos altos tanto del dramaturgo como del director.

---

<sup>71</sup> Rabell, p.97.

Desde hace tiempo, su búsqueda se encamina –a partir del teatro como espectáculo– a la exploración de todos los recursos que ofrece el teatro; no solamente utiliza a sus actores como volúmenes físicos de gran expresividad corporal, sino que los hace bucear en la búsqueda del personaje, en la comunicación de estados anímicos. Hay que ver la escena en la que Rufino – incorporado de manera excelente por Roberto Sosa Martínez–, escucha al viejo relatarle la historia de su nacimiento.<sup>72</sup>

Destacó también la presencia de la actriz española Nati Mistral protagonizando *La casa de Bernarda Alba* de Lorca (Solé, 1986), así como el apoyo a la dramaturgia mexicana de distintas generaciones:

*Juegos profanos* (Ruiz Saviñón, 1987) y *Lenguas muertas* de Olmos (G. Castillo, 1988), *Bill* (De la Cruz, 1987) y *Muerte súbita* de Berman (Mendoza, 1988), *El camino rojo a Sabaiba* de Liera (Guevara, 1987), *Historia de un anillo* de L.J Hernández (Zermeño, 1987), *Los ojos de la tierra* de Garro (Carbajal, 1987), *Intimidación* de Hiriart (Hiriart, 1988), *La conspiración de la cucaña* (Tavira, 1989) y *Los enemigos* de Magaña (Maza, 1989).

Pasarían casi dos décadas para que la Compañía Nacional de Teatro tuviera una reestructuración casi de raíz y volviera a pugnar por ser una compañía de repertorio con un elenco estable. Por lo pronto, en estas décadas fue su época de gloria, luego de la cual fue más un membrete que un grupo de teatro del Estado.

“En muchas ocasiones, no prosperan las compañías nacionales de teatro por, ay, no sé qué circunstancias exactamente. Si yo lo supiera, formaría una Compañía Nacional de Teatro, pero no sé qué es lo que habría que hacer para que todo esto funcione”,<sup>73</sup> expresa, conmovida ante la evocación de la realidad de su entorno, Adriana Roel.

---

<sup>72</sup> Harmony, p.236.

<sup>73</sup> Entrevista 3.

## Héctor Azar

Considerado como el “Zar del Teatro”, luego de que en 1965, tras la experiencia del Teatro en Coapa, atendiera, al mismo tiempo, las direcciones de los Departamentos de Teatro de la UNAM y el INBA, Héctor Azar también fue considerado como uno de los más importantes difusores de la cultura teatral en nuestro país.

Fundador de la primera etapa del Centro Universitario de Teatro (1962) y creador de programas como Teatro Trashumante del INBA (1966), así como del grupo Teatro Espacio /15 (1971), “heredero de lo que en la década anterior fue la Compañía de Teatro Universitario.

Como director teatral, durante las décadas que nos ocupan llevó la batuta de *Juego de masacre* de Ionesco (1971), *Hermann o la vuelta del cruzado* de Calderón (1972), así como *Inmaculada* (1972) de su propia autoría, obra que le representó uno de sus mayores éxitos como autor y realizador.

Tras haber finalizado la primera etapa del Centro Universitario de Teatro y tras la toma del Foro Isabelino por parte del recién fundado Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, CLETA, ambos eventos en 1973, para 1975, Héctor Azar funda el Centro de Arte Dramático AC, “que tiene como objetivo convertirse en una alternativa didáctica y en un lugar para la experimentación escénica”.<sup>74</sup>

Allí, presentó, dentro del foro denominado Espacio C, *La quijetita y su prima* de Fernández de Lizardi, *La cantata de los emigrantes* de su autoría, *La muerte de Adelita* de González Avelar e *Ifigenia cruel* de Reyes (1976). Además, Azar dirigió las ya mencionadas puestas en escena para la Compañía Nacional de Teatro.

Durante todo este proceso, Azar estuvo acompañado especialmente por tres actrices que demostraron además de talento y disciplina, una férrea lealtad hacia su maestro: Selma Beraud, María del Carmen Farías y, sobre todo, “una actriz milagrosamente dúctil, cuya resonancia hace perpetuar los quejidos del tablado: Martha Ofelia Galindo”.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Moncada, p.307.

<sup>75</sup> De Tavira, p.74.

## José Solé

Con José Solé, estamos frente a otro de esos realmente raros casos dentro de la escena nacional en que un director asume líneas paralelas en su trayectoria y lo mismo encara puestas en escena de carácter claramente comercial, que aquellas pertenecientes al ámbito experimental, universitario, independiente.

Tras su experiencia como director en el Patronato de Teatros del Seguro Social, Solé continuó durante las décadas de los setenta y ochenta por la veta del teatro clásico. Por ello, su presencia resulta fundamental para el Instituto Cultural Helénico, fundado en 1973 por el Dr. Pablo de Ballester, obispo catalán difusor de la cultura griega en nuestro país.

*La zapatera prodigiosa* de García Lorca (1971), *Hipólito* de Eurípides (1974), *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (1975), *Electra* de Eurípides (1976), *Ifigenia en Aulide* de Eurípides (1977) y *La Orestiada* de Esquilo (1985) fueron montajes tan destacados como los que realizó para la Compañía Nacional de Teatro.

Como *Electra* destacó una actriz que ya para entonces tenía una consolidada trayectoria que le permitiría incursionar, muy pronto, como directora. Susana Alexander es la actriz que, durante su tránsito como artista, “inventa rutas estrictamente propias y se vuelca en un ejercicio generoso, que logra construir un estilo identificador”.<sup>76</sup>

Susana Alexander sigue una tendencia de interpretación realista. Ninguna grandilocuencia clásica domina su personaje que parece un ser de carne y hueso, con su dolor, sus odios y su sed de venganza [...] crea un personaje real, que emociona y convence. Héctor Bonilla sigue la misma línea interpretativa realista en el papel de Orestes [...] La tercera gran figura de la obra es Clitemnestra, y Ofelia Guilmain en el papel de la reina regicida no deja de dominar el escenario con honda voz de trágica y con toda su presencia.<sup>77</sup>

En *La Orestiada*, Arturo Beristáin interpretó el complejo personaje de Clitemnestra. Para él, Solé ha sido un creador fundamental para su trayectoria, ya que “es un director muy divertido, que le da mucha seguridad al actor. Es un director con el que se llega relajado al estreno”<sup>78</sup> de cualquier puesta en escena que encabece.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Rabell, p.43.

<sup>78</sup> Entrevista 12.

Para Luis Gimeno, su compañero de generación y uno de sus más constantes colaboradores en el ámbito de la burocracia teatral, José Solé, simple y llanamente, “es el mejor director que haya tenido México”.<sup>79</sup>

### 3. EL CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO (CUT)

“Yo iba a ingresar a Bellas Artes para estar con Héctor Mendoza, eso sí me quedaba claro. Yo ya había visto otras puestas en escena de él después de *La danza del urogallo múltiple*, conocía a varios de sus alumnos de generaciones anteriores y todos eran reconocidos como alumnos de Mendoza. Sobre todo, porque era, sigue siendo, formador de actores.

“En el momento en que yo quise entrar a Bellas Artes fue cuando él renunció. Meses después, cuando ya lo nombraron Director de Teatro de la UNAM, reabrió el CUT, que estaba cerrado desde que Azar lo había dejado como taller de teatro, ya como una escuela para la formación de actores.

Se hace la convocatoria y entonces es cuando decido que eso es justamente lo que yo quiero: estudiar con Héctor Mendoza. Y ahí fui a dar.”<sup>80</sup>

Tal como lo evoca **Julieta Egurrola** (Cd. de México, 1953), en 1974 dio inicio la nueva etapa del Centro Universitario de Teatro (CUT) a cargo de Héctor Mendoza. Este, tras renunciar a la Escuela de Teatro de Bellas Artes, debido a los conflictos internos suscitados por la elección de un nuevo director –puesto que ganó Emilio Carballido en oposición de Mendoza– tomaría las riendas del recinto ubicado en Sullivan.

Así, el CUT fundado por Héctor Azar en 1962 “con el objetivo de ofrecer cursos de capacitación en teatro a maestros de nivel medio superior”,<sup>81</sup> se convertiría en una nueva escuela de arte dramático dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México, la cual ofrecería un diplomado en Actuación con una duración de tres años.

---

<sup>79</sup> Gimeno, p.158.

<sup>80</sup> Entrevista 15: Julieta Egurrola (abril de 2009)

<sup>81</sup> Moncada, p.242.

Como lo comenta Egurrola, el prestigio de Mendoza fue suficiente para que la nueva escuela fuera apoyada por la comunidad teatral y, sobre todo, por los jóvenes inscritos a la primera generación, quienes estuvieron a prueba durante un año al cabo del cual “de casi cuarenta, ya para el segundo año éramos nueve”.<sup>82</sup>

Entre ellos, junto a Julieta Egurrola destacaron otras dos actrices fundamentales: Margarita Sanz y Rosa María Bianchi, así como quienes se convertirían en respetados directores: José Luis Cruz y José Caballero. Todos ellos, fueron partícipes de “la obra negra, la infraestructura. Todo lo que vino después, ahí se construyó.”<sup>83</sup>

## **Puntos clave del teatro universitario**

### **Héctor Mendoza**

En aquél tiempo, la propuesta pedagógica de Héctor Mendoza estaba seriamente influida por los postulados del teórico ruso Jerzy Grotowsky. Ya desde sus últimos años en la Escuela de Teatro del INBA se inclinaba por “ese teatro en donde el compromiso contigo y la idea de planteamiento místico estaba muy presente”.<sup>84</sup>

A decir de Luis Rábago, alumno en esta última etapa de Mendoza en Bellas Artes, “se suponía que eso te llevaba a un estado mental diferente, que denominaba trance, casi como una hipnosis que te alejaba de la realidad”,<sup>85</sup> aunque aclara que “poco a poco nos dimos cuenta de que eso era prácticamente imposible”.<sup>86</sup>

Como el término de los estudios de Rábago coincidieron con la salida de Mendoza de Bellas Artes, recuerda que el maestro convocó a sus otrora alumnos a unirse ya como actores invitados a las puestas en escena que serían resultado del trabajo realizado dentro del nuevo CUT, como su versión de la tragedia *Reso* de Eurípides (1973).

---

<sup>82</sup> Entrevista 15.

<sup>83</sup> *Id.*

<sup>84</sup> Entrevista 11.

<sup>85</sup> *Id.*

<sup>86</sup> *Id.*

“Toda esa primera época me fue de maravilla, porque acabé la carrera en Bellas Artes y luego me invitaron otros tres años a trabajar en puras puestas en escena en el CUT. Con un peso bastante sólido, hicimos viajes a Europa con teatro universitario e instalamos una época que siento fue muy importante para el teatro.

“Fue una experiencia casi de súper estrellas, porque estábamos en el top del interés teatral. Desde que se abrió el CUT, fueron como cuatro, cinco años de éxitos constantes, de montajes en donde uno tras otro abarrotábamos tanto el Arcos Caracol como el mismo teatro del CUT, que era el San Lucas y otros espacios que se fueron abriendo para darnos cabida.

“Se formó una especie de leyenda de aquella época, ya que todos los que estábamos ahí, conformábamos un teatro muy vital, con una mentalidad de apertura muy definitiva hacia la búsqueda. Fue una época en donde cambió la meta del teatro, definitivamente, hacia otra cosa.”<sup>87</sup>

Dentro de tales propuestas, destaca el espectáculo que Héctor Mendoza concibió como un homenaje al poeta Manuel Acuña. *In memoriam* (1975), montaje realizado como examen de segundo año de la primera generación, se convertiría en un referente teatral: “muchos hablan de cómo influyó en su vida esa obra”,<sup>88</sup> asegura Egurrola.

“Esa obra realmente fue un teatro trashumante, que llevamos por muchos teatros de la ciudad de México, de Europa y hasta Estados Unidos. Fuimos a dar funciones a San Antonio Texas, fuimos al Festival de Teatro Estudiantil de Polonia, fuimos a Bruselas, a Ámsterdam, Rotterdam... Anduvimos bastante con esta obra y aquí nos presentamos en varios teatros y fue muy exitosa.”<sup>89</sup>

La crítica teatral Malkah Rabell, aunque no estuvo de acuerdo con varias de las propuestas que conformaron el espectáculo de Mendoza, no dudó en destacar la homogeneidad de su elenco, perteneciente a una de las generaciones teatrales más importantes de nuestro teatro:

---

<sup>87</sup> *Id.*

<sup>88</sup> Entrevista 15.

<sup>89</sup> *Id.*

Con sus altibajos, con sus hallazgos felices y sus episodios de menor calidad, el *In memoriam* no deja de ser un espectáculo divertido, gracioso y original. Los ocho actores que se hallan en escena, cuatro mujeres y cuatro hombres: Rosa María Bianchi, Julieta Egurrola, Lucía Paillés y Margarita Sanz, así como las figuras masculinas: José Caballero, José Luis Cruz, Jaime Estrada y Carlos Mendoza [...] resultaron todos excelentes, no sólo como actores, sino como bailarines, temperamentales, disciplinados y entregados por completo a su arte.<sup>90</sup>

Antes de asumir esta nueva responsabilidad, al iniciar la década de los setenta, Héctor Mendoza continuaba en la veta de los recitales de poesía mística, del teatro ritual. Sus puestas *La danza del urogallo múltiple* de L.J Hernández (1970), *Amigo, amante y leal* de Calderón de la Barca (1971) y *El melancólico* de Tirso, dieron cuenta de esto.

Para Luisa Huertas, “trabajar con Héctor Mendoza aquél maravilloso espectáculo *Tolerancia del Universo* (1970), que era sobre poesía de Santa Teresa de Jesús, ha sido uno de los viajes artísticos más maravillosos que he tenido”.<sup>91</sup> Y aunque ya había sido alumna de Mendoza, no perdió oportunidad de volver a estudiar con él, ahora en el CUT.

“Después de andar por Europa y de ir con la señora Carmen Montejo a hacer teatro a España y Sudamérica, me dije ‘hay muchas cosas que siento que no sé’, y le pedí al maestro Mendoza que me aconsejara dónde irme a estudiar y me dijo: ‘aquí mismo, en el Centro Universitario de Teatro’, que él ya había formado como escuela de actuación”.<sup>92</sup>

Así, Huertas fue empapándose de la manera de enseñar de Mendoza: “Tiene una enorme sabiduría, una enorme sensibilidad y un ojo clínico para detectar la sensibilidad del estudiante, para saberlo guiar, orientar, exigir, saberle formar y dar una mística de trabajo, un sentido enorme de la disciplina; es decir, es un maestro.

“Te hace descubrir y enfrentar tus carencias, te da elementos para superarlas, te reta, te orienta, te llama la atención cariñosamente, o a veces con rigor, pero tiene toda esta gama que debe tener el buen maestro: a veces muy exigente, pero también muy sensible para saber cuándo el alumno lo que necesita es una caricia al alma, a la mente, al ego”.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Rabell, p.24.

<sup>91</sup> Entrevista 12.

<sup>92</sup> *Id.*

<sup>93</sup> *Id.*



Egurrola y Rábago coinciden en señalar que la metodología de su maestro ha pasado por varias etapas: “En el tiempo que entramos al CUT, a los seis meses dijo: ‘ya, se acabó Grotowsky’; él mismo va cambiando, va buscando”,<sup>94</sup> recuerda ella. Él complementa: “Yo he conocido, a través de los años, diez maneras de enseñar de Héctor”.<sup>95</sup>

“Él veía las funciones y nos daba recomendaciones, notas. Entonces, fuimos entendiendo que ensayar no es todo lo que hay en el teatro, sino que, una vez que estrenas, comienza el trabajo: la evolución de la obra, el cuidarla, el no echarla a perder, el madurar tu trabajo dentro de ella, el no mecanizarse, el no darle las nalgas al público...

“Ahí realmente fue el aprendizaje mucho más directo. Yo sigo insistiendo que en la escuela lo mejor es que lo que estudias en la tarde lo puedas probar en la noche, que lo llesves a práctica. Eso fue lo que hicimos esos tres años en el CUT.”<sup>96</sup>

En 1977 se dio el encuentro entre Mendoza y Arturo Beristain, que si bien había egresado de la EAT del INBA, no se formó precisamente con el director, sino con la directora y docente Soledad Ruiz (1936), otrora discípula de Seki Sano y asistente personal del prestigiado director checo Otomar Krejcha.

Aunque Beristain salió de Bellas Artes en 1971, fue hasta finales de los setentas cuando entró de lleno en el ejercicio teatral. Antes, participó en el séptimo arte, aprovechando que “hubo un boom en el cine de autor, que se empiezan a hacer una serie de películas que me parecía eran interesantes en su momento”.<sup>97</sup>

Tras trabajar con cineastas como Arturo Ripstein, Alberto Isaac y Felipe Cazals, Beristain se puso a las órdenes de Mendoza, gracias a que un actor no pudo continuar la temporada de *¡Vámonos a la guerra!* de Farquar (1976), en la que actuaba su entonces esposa Julieta Egurrola, y Mendoza consintió en que él lo reemplazara.

Recuerda que “al año siguiente me llama para hacer *Y con Nausistrata ¿qué?* (1988), una obra de Terencio en adaptación de él, que no se pudo hacer por el conflicto del SAI. Los actores dejaron la obra, nos quedamos solamente Humberto Zurita y yo. A partir de eso se escribió un espectáculo de cómo se monta una obra de teatro.

---

<sup>94</sup> Entrevista 15.

<sup>95</sup> Entrevista 11.

<sup>96</sup> Entrevista 15.

<sup>97</sup> Entrevista 14.

“Fue un espectáculo realmente muy interesante, muy creativo, donde estaban Alejandro Luna y Fiona Alexander como actores, Gabriel Pascal y Flora Dantus, como los asistentes de los escenógrafos y la iluminación, el propio Héctor Mendoza como actor y Humberto y yo que éramos los actores de la supuesta obra que se iba a hacer. Un espectáculo muy felliniano, creo, realmente muy divertido”.<sup>98</sup>

La exploración de Mendoza continuó, pasando por el teatro de producción privada con resultados satisfactorios –*Cenizas* de Rudkin, (1978), *Crímenes del corazón* de Henley (1984), *Un nuevo capítulo en mi vida* de Simon (1986)– y por el teatro de gran formato con más pena que gloria –*Anna Karenina*, 1978 –.

De vuelta al auspicio del INBA y la UNAM, presentó *La historia de la aviación* (1979), *Noches islámicas* (1982), *Hamlet, por ejemplo* (1983) y *Fedra* (1988) de su autoría, así como *Repaso de indulgencias* de Liera, *La verdad sospechosa* de Alarcón (1984), *Principio y fin* de Labiche y Feydeau (1987), *Muerte súbita* de Berman (1988) y *Los enamorados* de Goldoni (1989).

En *Fedra*, su particular versión del mito griego, Mendoza dirigió a una de las actrices que mejor ha sabido amalgamar fama y prestigio, lo mismo dentro del ámbito cultural que en el de la farándula, Ofelia Medina. Presente en los momentos más experimentales de Jodorowski, Julio Castillo y Juan Ibañez, Medina llegó aquí a uno de sus puntos más altos.

“Ofelia Medina compone una excelente Fedra, en una actuación a base de contrastes entre lo vivencial, la tesitura gestual, la íntima pasión que la destroza”,<sup>99</sup> comentó Olga Harmony en su reseña crítica de la puesta en escena.

Si bien Mendoza dejaría sus cargos directivos en la UNAM en 1986 para co-fundar el Núcleo de Estudios Teatrales en 1987, su nombre continuó ligado a la escena teatral universitaria durante las décadas siguientes.

Gracias al CUT, y como lo aseguran los histriones, el teatro universitario cobró importancia no solo a nivel nacional sino internacional y su prestigio se extendería hasta los ochenta, cuando Luis de Tavira y Ludwik Margules relevarían a Mendoza en la dirección del recinto que, para entonces ya se ubicaba en Ciudad Universitaria.

---

<sup>98</sup> *Id.*

<sup>99</sup> Harmony, p.23.

## Julio Castillo

“Otro gran director, enorme director, alumno de Alexandro (Jodorowski), Julio Castillo, me dirigió una ocasión en una telenovela. Le decía yo: ‘oye, Julio, llámame, wey’. Decía él: ‘no, no *Bolillo*, es que tu preguntas mucho’. Y lo que pasaba es que Julio trataba a sus actores como sus juguetes.

“Había gente que se integraba maravillosamente bien, como toda la pléyade de excelentes actores que hicieron *De la calle*, por ejemplo. Pero se trataba de que no le pusieran coto a su imaginación. Es el director más imaginativo que ha tenido este país.”<sup>100</sup>

En efecto, si por algo es recordado el director Julio Castillo es por el ejercicio ilimitado de imaginación que desbordó en cada una de sus puestas en escena. Se tratara de propuestas personalísimas o incitadas por alguna instancia cultural, Castillo recurrió, más que a una técnica o un método, a su propia historia.

El niño que creció en una vecindad en el México de los cuarenta, que tuvo en el cine su influencia definitiva, que estudió para ser actor bajo la tutela de Héctor Mendoza y Alexandro Jodorowski, que dotó al teatro de imágenes tan violentas como conmovedoras y pugnó por un teatro de creación donde participaran autor, director, actores y público.

Tras iniciarse en la dirección con *Cementerio de automóviles* de Arrabal en el definitivo 1968, montó el mismo año, en el marco del I Festival de Teatro Nuevo Latinoamericano, la pieza del costarricense Alberto Cañas, *Algo más que dos sueños*. En su siguiente puesta, se daría el encuentro del director Julio Castillo con la actriz Angelina Peláez.

“*Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca (1969), fue una experiencia verdaderamente inusitada. Lástima que no hay manera de repetir esas imágenes que él encontró, en donde el novio de la obra manejaba esa cuestión de la homosexualidad de la que habla en el fondo García Lorca, que es parte de su ser.

“Lo manejó de una manera increíble, con música de Los Beatles, con tres roperos hermosísimos antiguos, que tenían vidrios y nos veíamos nosotros adentro, era una cosa expresiva maravillosa.”<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Entrevista 6.

<sup>101</sup> Entrevista 9.

Para entonces, críticos como Carlos Solórzano consideraron que Peláez “ha llegado a ser ya la actriz más relevante de la nueva generación. En su personalidad se reúnen elementos cambiantes que ella sabe poner en juego, alternativamente, con un estremecimiento poético pocas veces logrado por una intérprete tan joven.”<sup>102</sup>

Angelina y Castillo formaron parte de los Grupos 61-64 de Mendoza. Lo recuerda entonces como un extraordinario actor que luego “empezó a dirigir y lo apoyamos, porque vimos que era un genio. Tenía una creatividad deslumbrante y avasalladora”, como volvió a demostrar en su lectura del texto del propio Mendoza, *Los asesinos ciegos* (1969).

Para Peláez, la mejor mancuerna de ambos se daría en su elogiada puesta de *Los bajos fondos* de Gorki (1978). En aquél tiempo, ella formaba parte de la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana, la cual invitó al director a participar con este montaje “que fue algo excepcional”.<sup>103</sup>

Tímida para juzgar su trabajo, la actriz expresa con una mirada luminosa, más que con sus palabras, lo que para ella significó esa puesta en escena. Es José Caballero, director teatral, quien durante un homenaje a la actriz en la revista especializada en artes escénicas *Paso de gato*, evoca la imagen de la actriz dentro de aquél montaje.

El impacto que había dejado en mi memoria el personaje de la prostituta que encarnaba en Los bajos fondos era enorme. La imagen de esa mujer caminando a duras penas para ir de un sitio a otro con esa carga de amargura, dolor y extravía que la hacía tambalearse sobre los tacones de aguja era uno de los momentos más conmovedores de la puesta en escena y de muchas de las que había presenciado.<sup>104</sup>

En los setenta, Castillo presentó *El mundo que tú heredas* de Magaña (1970), *El evangelio* (1972), *Los insectos* de Capek (1973), *Orfeo 2000* de Von Reutter (1974), *El príncipe de Homburgo* de Von Kleist (1975). Al alimón con Mendoza, dirigiría dos ejercicios de vodevil para la primera generación del CUT, a la que perteneció Julieta Egurrola.

---

<sup>102</sup> Solórzano, p.93.

<sup>103</sup> Entrevista 9.

<sup>104</sup> José Caballero, “El impacto en la memoria”, en *Paso de gato*, núm. pág. 10.

*La mano ligera* y *Un amigo encarnizado* de Labiche (1974), fueron las piezas elegidas por Mendoza no sólo para que fueran interpretadas por sus nóveles actores, sino para que el propio Castillo “fuera un poco más riguroso, ortodoxo, por lo menos un poco más disciplinado a la hora de trabajar, de dirigir”,<sup>105</sup> según confiesa Egurrola.

Del proceso de ese montaje, la actriz recuerda: “Héctor acabó diciendo: ‘no, Julio, así no es, eso no es ortodoxo. No, en el vodevil tienes que seguir ciertas reglas’. Fue muy divertido trabajar con él.”<sup>106</sup> La experiencia la repetiría once años después, cuando el Centro de Experimentación Teatral del INBA lo invitaría a dirigir una puesta en escena.

Castillo eligió realizar un espectáculo basado en improvisaciones de sus actores, las cuáles serían refinadas por la dramaturgia de Blanca Peña, su esposa y, obviamente, por su dirección. *De película* (1985), fue su homenaje a los caídos del 68 y a su propia generación, “esa que nutrió sus sueños, fantasías y esquemas de vida en las viejas salas de cine”.<sup>107</sup>

Egurrola cuenta que, “la primera vez que corrimos *De película* duró casi 6 horas, porque así era. Era una obra que además no estaba escrita, la tenía en su cabeza y, conforme las improvisaciones que nos fue pidiendo, Blanca Peña, su mujer, fue hilando y escribiendo. Somos como coautores, de alguna manera”.<sup>108</sup> Sobre su forma de trabajo, dice:

“Había ensayos en donde él mismo se relajaba, se permitía tener días donde no pasaba nada y, de pronto, dos días donde pasaba un chingo. Es la diferencia con los otros maestros con los que siempre hay un trabajo mucho más riguroso o sistemático. Julio a veces llegaba y no sabía, también porque tenía mucho que ver su estado de salud, no sabía ni qué quería hacer ni qué iba a hacer”.<sup>109</sup>

Arturo Ríos también estuvo en el espectáculo. Aunque ya había participado en sus montajes de *Qué formidable burdel* de Ionesco (1978) –para la Compañía Nacional de Teatro– y *El estupendhombre* de González Caballero (1980), “cuando siento que Julio ya me agarró más maduro y pude yo sacarle cosas fue en *De película*”.<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> Entrevista 15.

<sup>106</sup> *Id.*

<sup>107</sup> *Id.*

<sup>108</sup> *Id.*

<sup>109</sup> *Id.*

<sup>110</sup> Entrevista 13.

Aunque sólo fue su actor en estas tres obras, Ríos considera que es Julio Castillo el director que marcó de manera definitiva su trayectoria, ya que “me abrió los ojos hacia el teatro que se le conocía entonces como teatro universitario”<sup>111</sup> y, además, lo llevó al entendimiento de los personajes oscuros, pese a que la obra “era gozosa y luminosa”.<sup>112</sup>

Entre sus propuestas anteriores son de destacarse su espectáculo homenaje a Agustín Lara: *Hermano del alma* (1977), los dos espectáculos creados con su grupo Sombras Blancas: *Arde Pinocho* (1978) y *Vacío* (1980), así como los montajes de *Atlántida* de Villegas (1977) y *Armas blancas* de Rascón Banda (1982).

Otras puestas en escena fueron *Heróica* de Dragún (1976), *Sucedió mañana* de Fó, *Orinoco* de Carballido (1982), *El brillo de la ausencia* de Olmos (1983) y *Nube nueve* de Churchill (1985).

Empero, estas serían rebasadas por la puesta en escena que haría del texto sórdido de Jesús González Dávila, *De la calle* (1986) –para la Compañía Nacional de Teatro–, la cual, como ya se dijo, se convertiría en la obra más emblemática del director –y de su autor, incluso– y en un nuevo referente de la teatro mexicano contemporáneo.

En esta obra, los lados más oscuros del mexicano fueron retratados por Castillo, quien dos años más tarde llegaría al límite de la violencia con el montaje naturalista de dos obras cortas de Oscar Liera, *Un misterioso pacto* y *Bajo el silencio*, unidas bajo el título *Dulces compañías* (1988). Esta a su vez, sería su obra póstuma.

En esta, dirigió a Delia Casanova, quien se encontraba entonces en el mejor momento de su trayectoria teatral y a Eduardo Palomo, joven y talentoso actor fallecido muy tempranamente. La mancuerna llamó poderosamente la actuación del público y la crítica.

Las actuaciones de Delia Casanova en sus dos personajes y de Eduardo Palomo en el suyo, son de primer orden. La técnica naturalista que les imparte Castillo, y en la que se centra el montaje, es bien difícil, casi virtuosa, y ambos actores la han integrado de manera espléndida, olvidados de todo efecto plástica, y proponiendo en cada gesto, cada ademán, cada tono de voz, la vivencia exacta que en ese momento tiene su personaje.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> *Id.*

<sup>112</sup> *Id.*

<sup>113</sup> Harmony, p.128.

Ofelia Guilmain, Martha Navarro, Irma Lozano, José Alonso, Ofelia Medina, Blanca Guerra, así como sus Sombras Blancas: Jesusa Rodríguez, Paloma Woolrich, María del Carmen Farías, Francis Laboriel e Isabel Benet, fueron algunos de los actores que ayudaron a Castillo a dar a conocer al espectador, su particularísima visión del mundo.

En septiembre de 1988, la muerte de Julio Castillo sorprendió al ámbito cultural y artístico mexicano. Apenas un año antes había fundado, junto con Mendoza, Peña, José Caballero, Luis de Tavira y Gabriel Careaga el Núcleo de Estudios Teatrales, NET, escuela que ofrecería un diplomado de actuación, además de diversos cursos y talleres.

“Es una lástima, le quedaba mucho por hacer todavía a Julio. Ni modo, el kilometraje se lo echó rápido él mismo. Era un ser muy luminoso, muy cariñoso, siempre lo recuerda uno con mucho cariño, era un ser muy querido dentro del medio y sobre todo una gente con un talento inagotable”,<sup>114</sup> afirma Julieta Egurrola.

Tras su deceso y, a manera de perenne homenaje, el Instituto Nacional de Bellas Artes impuso su nombre a su principal recinto teatral, convirtiéndose el Teatro Del Bosque en Teatro Julio Castillo, para regocijo de la comunidad y, sobre todo, de aquellos que, como Angelina Peláez, conformaron su grupo de actores-amigos.

“Esta pandilla era de creatividad. Todos sus compañeros, Luis Torner, Adrián Ramos, Rubén Moreno, muchos de los que trabajaron alrededor de él, eran creativos. Era como efervescente el trabajo con Julio”,<sup>115</sup> asegura su actriz.

### **Luis de Tavira**

Igualmente por influencia de su maestro Héctor Mendoza, el joven estudiante de Actuación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM –a la cual llegó por mandato de la Compañía de Jesús, orden en la que preparaba el sacerdocio–, Luis de Tavira (1948) se abocó al ejercicio de la dirección, llevando a nuevos puertos la creación teatral mexicana.

---

<sup>114</sup> Entrevista 15.

<sup>115</sup> Entrevista 9.

Así, como ayudante de Mendoza, fue fiel seguidor de la propuesta de Jerzy Grotowski, llegando incluso más allá que su propio maestro, pues mientras Mendoza desistió del trance a la mitad del primer año del recién fundado CUT, Tavira continuó con esa técnica tanto en su labor docente como de dirección.

Luis Rábago recuerda que fue gracias a Tavira que pudo graduarse de la Escuela de Teatro del INBA, ya que concluía sus estudios al tiempo en que su maestro Héctor Mendoza abandonaba la institución.

“Yo acabé la carrera haciendo un examen medio parchado. Fue un examen de actuación que me hizo favor de dirigir Luis de Tavira, que había entrado recientemente como maestro. Sabía tanto como yo, quizás, pues éramos contemporáneos, pero le pedí que me montara algo para hacer mi examen.

“Entonces me integró al grupo que él había tomado e hice el papel principal de ese montaje, que era una adaptación de *El extraño jinete*, de Gilderot y que le pusimos *Officium tenebrarum* (1973), que era una especie de rito, un poco a la manera de lo que también hacía Héctor Mendoza.”<sup>116</sup>

En esta última obra participó Julieta Egurrola, siendo esta la primera de muchas fructíferas mancuernas entre ella y Tavira: “Es un director con el que también me formé y me hice.”<sup>117</sup> *Woyzeck* de Büchner (1974) fue la siguiente obra de ambos. En *Esperando al surdo* de Odets (1975), Rábago volvió a trabajar con el realizador.

Antes, “montamos *La premática de los excesos de un sátiro despechado y arrepentido penitente* (1972), que eran poemas de Quevedo, también un poco con la idea del teatro que todavía Héctor Mendoza andaba en búsqueda de encontrar, que era aquello que había quedado del trance y de Grotowski”.<sup>118</sup>

En estas obras, Tavira iría encontrando un estilo personalísimo, que incluye la noción del teatro como un rito, aunque para llegar a este, los actores bajo sus órdenes tuvieran que enfrentarse a un marcado rigor e intolerancia, “rasgos de su personalidad que lo convirtieron en el Papa Negro del teatro universitario”.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Entrevista 10.

<sup>117</sup> Entrevista 15.

<sup>118</sup> Entrevista 10.

<sup>119</sup> Fernando de Ita, *Telón de fondo*, p.96.



Para Egurrola: “Tavira es la pasión total. Con Luis, como dicen los gringos, *no pain no gain*: si no hay dolor no hay ganancia, y Luis lo hace a través de eso, de un sufrimiento gozoso, si se le puede llamar así.”<sup>120</sup> Lo confirma otro de sus actores fundamentales: “antes peleaba mucho con los actores, ahora les hace mucho caso, los dirige de otra manera”<sup>121</sup>.

Con él, Arturo Beristain seguiría su recién descubierto camino en el teatro universitario bajo su batuta. Antes de su encuentro con el actor, Tavira presentó sus versiones a *El canto de Maldoror* de Lautréamont (1975), *Santa* de Gamboa (1976), *La gran revolución* de Shelley (1977) y *La honesta persona de Sechuán* de Brecht (1978).

En ésta última, destacó la participación de otra destacada integrante de la primera generación del CUT, Rosa María Bianchi, quien obtuvo los elogios suficientes, como el de Malkah Rabell, para alentarla a continuar con la interesante trayectoria sobre los escenarios que, en efecto, ha tenido.

Un conjunto entusiasmado, entregado a su tarea, disciplinado, capaz de actuar, cantar o hacer acrobacia. Un conjunto de actores completos, cuyos nombres se hace difícil mencionar por ser demasiado numerosos y por integrar un colectivo. Sólo me siento incapaz de callar el nombre de Rosa María Bianchi, como Shen-Te el “alma buena” y a la vez Shiu – Ta, su primo, el “alma mala”, una actriz que supo dar a sus dos personajes emotividad y dramatismo, y a veces comicidad, y sobre todo entonaba sus canciones como una intérprete y no como cancionista. Espero que Rosa María Bianchi un día no lejano tendrá mucho que decir en nuestro escenario nacional.<sup>122</sup>

Ya en los ochentas, Tavira y Beristáin se unieron para adaptar la novela *La sombra del caudillo* (1980). “Escribimos una versión directamente sobre la novela, con escenas como de cine, que sucedían tanto dentro de la Cámara de Diputados como en las calles de la Ciudad, con efectos teatrales. Un teatro realmente para su época muy moderno”.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Entrevista 15.

<sup>121</sup> Entrevista 14.

<sup>122</sup> Rabell, p.86.

<sup>123</sup> Entrevista 14.

Con diecisiete actores en total, el director de escena, Luis de Tavira, parecía manejar una multitud. Salvo Arturo Beristáin y Juan Felipe Preciado [...] todos los demás participantes interpretan una infinita cantidad de personajes, por lo general irreconocibles de una a otra interpretación, debido a las máscaras medias, parciales o enteras. A veces, uno se preguntaba ¿a quién sirven estas máscaras? No obstante, las escenas de conjunto adquirirían una extraña fuerza debida a esa multitud de rostros verdosos, que nos miraban como desfigurados.<sup>124</sup>

La mancuerna se repetiría al año siguiente, cuando llevaron a escena *El martirio de Morelos* de Leñero (1983). “Tavira y yo hicimos la adaptación, o nueva dramaturgia, porque a partir de la obra de Leñero escribimos una cantidad de escenas distintas.”<sup>125</sup> Para el actor, el trabajo con Tavira “es fantástico. Su puesta en escena siempre es muy precisa.”<sup>126</sup>

Después, Beristain participó en *Leoncio y Lena* (1982), “que era una ópera para actores de Federico Ibarra, con orquesta en vivo”,<sup>127</sup> sobre un texto de Büchner y en un espectáculo que resultaría muy importante tanto para él como para Julieta Egurrola, *Novedad de la patria* (1983), basado en la poesía de Ramón López Velarde.

Al dirigir para la Compañía Nacional de Teatro la obra de Héctor Mendoza *Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte* (1983), Arturo Ríos tendría oportunidad de conocerlo. “Ahí entro en contacto con él, puedo platicar con él y me invita a trabajar en *Juana de Arco en la Hoguera* (de Claudel y Honegger, 1984), que se va a un Cervantino”.<sup>128</sup>

Según Egurrola, “trabajar con Tavira es decir siempre sí, nada es imposible. En el teatro nada es imposible”,<sup>129</sup> ni siquiera la idea de tener una compañía de repertorio, como lo demostró de 1984 a 1990, al encabezar el Centro de Experimentación Teatral del INBA, bajo el auspicio de esta institución. Tanto ella como Ríos formaron parte del elenco estable.

“Es este deseo de Luis de Tavira de formar compañías de repertorio con apoyo institucional y crear una continuidad de un grupo de actores que pueden hacer teatro continuamente, sin tener que separarse.

---

<sup>124</sup> Rabell, p.114.

<sup>125</sup> Entrevista 14.

<sup>126</sup> *Id.*

<sup>127</sup> *Id.*

<sup>128</sup> Entrevista 13.

<sup>129</sup> Entrevista 15.

“El ideal de Luis es que no los jale la tele, que no los jale el cine, cosa que es muy difícil en este país, porque es muy difícil sobrevivir del teatro y es muy difícil luchar contra las inquietudes que despiertan los otros medios en los actores.

“Luis de Tavira apela a un sentimiento místico y monacal de entrega al teatro, casi como un sacerdocio, que es maravillosa su idea, pero difícil”,<sup>130</sup> reconoce Arturo Ríos.

*Grande y pequeño* de Strauss (1985) dirigida por el propio Tavira, fue el texto con el que se inauguró el CET, un laboratorio teatral que, si bien ya existía desde 1965, hasta entonces funcionaría como un grupo que ofrecería un repertorio, en elenco y una sede, en este caso el Teatro El Galeón, estables. Empero, no sólo Tavira dirigió las obras.

Fueron invitados Julio Castillo (*De película*, 1985), el francés Georges Lavaudant (*El balcón* de Genet, 1986) y Ludwik Margules (*Querida Lulú*, 1987). “Se les invitaba a poner el texto o el espectáculo que quisieran y se les daba seis, incluso ocho meses, donde el director podía hacer lo que quisiera con ese grupo de actores”,<sup>131</sup> recuerda Ríos.

Tavira hizo lo propio con *María Santísima* de Armando García (1986), *Nadie sabe nada* de Leñero (1988) y *Zozobra* (1989), otro espectáculo basado en poemas de López Velarde. Gracias a estas obras, Ríos sería “más consciente de lo que era yo mismo como actor y de lo que era el teatro y de qué me interesaba hacer a mí en lo personal”.<sup>132</sup>

Al recordar el CET, Egurrola reitera la importancia de las compañías estables, “llámese Nacional o llámese Experimental, pero la estabilidad y la continuidad es lo que puede hacer crecer cualquier proyecto. El tener una estabilidad económica que no te haga trabajar mañana, tarde y noche, correr de un lado a otro para ganarte el pan.”<sup>133</sup>

Para Ríos, el CET fue un antecedente de lo que propondría Tavira en las dos décadas siguientes al fundar una nueva escuela de arte dramático, sí como reestructurar un ente teatral que parecía destinado a quedar en la ignominia. Y, claro, sería una muestra de la capacidad del director para transitar entre lo íntimo y lo espectacular.

---

<sup>130</sup> Entrevista 13.

<sup>131</sup> *Id.*

<sup>132</sup> *Id.*

<sup>133</sup> Entrevista 15.

“Es toda una parafernalia lo que él necesita. *Novedad de la patria* era algo muy íntimo, pero Tavira va más para montajes de repartos grandes”,<sup>134</sup> acepta Egurrola. Empero, sin importar el número de actores, en cada puesta “hace un análisis de texto realmente rigurosísimo donde conoces la obra y a tu personaje de pies a cabeza”,<sup>135</sup> afirma Beristain.

Durante estas décadas asumió la dirección tanto del CUT como la del Departamento de Teatro de la UNAM, en relevo de su maestro Héctor Mendoza. Desde allí, ofrecería “uno de los más vigorosos esfuerzos mentales y emocionales de nuestro teatro por tener un lenguaje propio, una identidad nacional y una visión universal de nuestro tiempo”.<sup>136</sup>

“Trabajar con Luis siempre ha sido una experiencia religiosa, porque es meterse de lleno, a profundidad. No hay medias tintas. Con los años se ha hecho mucho más riguroso en su método para trabajar. Si no más riguroso, sí más específico, más puntiagudo.”<sup>137</sup>

### **Ludwik Margules**

Margules llegó a México en 1957 teniendo al polaco como su lengua natal. A decir de Claudio Obregón, con quien trabajaría en distintas ocasiones, el entonces asistente de dirección de Álvaro Custodio, “poco a poco, muy hábilmente, fue aprendiendo el español”.<sup>138</sup>

Luego de la experiencia adquirida durante la década de los sesentas al lado de estos también notables exiliados y tras sus primeras puestas en escena en los espacios universitarios, Margules consolidaría su estilo basado en el rigor y en la búsqueda constante en las dos décadas siguientes.

Los setentas los inició presentando su pasión por Genet con el montaje de *Severa vigilancia* (1970), con José Alonso, Fernando Balzaretta y Miguel Flores, para luego llevar a escena su muy particular lectura del *Ricardo III* de Shakespeare, llevando en los personajes protagónicos a Sergio Jiménez y a Ana Ofelia Murguía.

---

<sup>134</sup> *Id.*

<sup>135</sup> Entrevista 14.

<sup>136</sup> De Ita, p.96.

<sup>137</sup> Entrevista 15.

<sup>138</sup> Entrevista 5.

Sobre *Severa vigilancia*, Flores asegura tener “recuerdos muy particulares de esa puesta en escena. En esa obra estábamos inmersos en la cultura europea, porque era Genet. Margules tenía toda esa cultura, la traía con él. Fue un trabajo muy profundo, difícil, largo, pesado, pero muy satisfactorio. Éramos muy jóvenes.

“En ese entonces, si alguno de los actores decía ‘no me puedo parar de cabeza’, subía al escenario, se paraba de cabeza y nos decía ‘¿cómo no van a poder si yo puedo?’ Y él siempre fue gordito. Era un director con tal capacidad de análisis que al actor le es difícil perderse. Era un hombre que obligaba a la investigación, en aras de ayudar al actor”.<sup>139</sup>

Y afirma que tanto a él, como a Alonso y Balzaretti “lo que nos tenía reunidos era la pasión de Margules por esa obra. Todos estábamos metidos en esa pasión, entonces no tuvimos tiempo para ‘divismos. Y es evidente que trabajar con tres compañeros, es mucho más fácil que con una compañía de diez o doce.”<sup>140</sup>

Sobre el texto de Shakespeare, Murguía recuerda que, aunque la propuesta del director era interesante, el resultado “fue bastante caótico”,<sup>141</sup> ya que no lograron ponerse de acuerdo Margules y Vlady, el reconocido artista plástico entonces encargado de la escenografía. Considera que en todo montaje, es de gran importancia el trabajo conjunto entre director y escenógrafo.

“La concepción de Ludwik era bien interesante, pero no cuajó. Él quería que cayeran rejas al final de muchas escenas y resulta que las rejas de Vlady si caían, pero encima de la cabeza de uno de nosotros, porque el trazo escénico no concordaba. Entonces, quedaban unas cortinas raras a medio espacio.”<sup>142</sup>

Para 1974 dirigió *Fiesta de cumpleaños*, la primera de las tres obras del dramaturgo británico Harold Pinter que abordaría a lo largo de su trayectoria. Cuatro años más tarde, se enfrentaría al universo ambiguo de Chéjov. Esa atmósfera en la que hay un abismo entre lo que se dice y lo que se siente la llevó a sus máximas consecuencias en *Tío Vania* (1978).

---

<sup>139</sup> *Id.*

<sup>140</sup> *Id.*

<sup>141</sup> Entrevista 2.

<sup>142</sup> *Id.*

La primera opción para representar a Vania fue Obregón, quien no estuvo de acuerdo con la ideología que sustentaba la concepción escénica de Margules, por lo que decidió abandonar el montaje, siendo finalmente el también poeta y dramaturgo Alejandro Aura el elegido para interpretar al personaje. Recuerda Obregón:

“Ludwik, en esa primera instancia –y creo que nunca lo cambió–, estaba cargado de ideología antisoviética, anticomunista, todo lo contrario de mi pensamiento. Teníamos muchas discusiones.

“Hubo un momento en que me hartó. Me ofreció trabajar en el *Tío Vania*. Me hablaba de su vida en el orfanato ruso, de cómo los tanques atacaron Varsovia y cómo quería incorporar, de alguna manera, esas vivencias. Le dije ‘estás loco, no le entro’. El Ludwik joven fue muy obsesionado, no desarrollado todavía su estilo y su lenguaje”.<sup>143</sup>

En esa misma puesta en escena, daría inicio “el fértil intercambio artístico”<sup>144</sup> entre Ludwik Margules como director y Julieta Egurrola como actriz. Al respecto, ella comenta que él había sido su maestro en el CUT, “pero no de actuación. Nos dio una cosa que se llamaba ‘Corrientes renovadoras del teatro’, que la mera verdad era bastante aburrida”.<sup>145</sup>

En esta obra, Egurrola tuvo oportunidad de alternar junto a una actriz que admiraba, Mabel Martín. Argentina radicada en México, Martín colaboró con los más prestigiados directores de la época, como Héctor Mendoza y Luis de Tavira. Éste último, reconoce que “su presencia en nuestros escenarios transforma las categorías críticas del hecho escénico”.<sup>146</sup>

Para el propio Margules, en *Tío Vania*, “el concierto de Mabel Martín y mi querida Julieta Egurrola era de gran maestría actoral, pocas veces visto en nuestros teatros”.<sup>147</sup>

La crítica destacó el montaje de Margules por manejar “un contexto de actuación casi parejo, monótono también a fuerza de haber equilibrado los momentos tensos, críticos, mediante un juego de alejamiento o de acercamientos físicos a los actores sobre un

---

<sup>143</sup> Entrevista 5.

<sup>144</sup> Rodolfo Obregón, *Memorias: Ludwick Margules*, pág.65.

<sup>145</sup> Entrevista 15.

<sup>146</sup> De Tavira, p.74.

<sup>147</sup> Obregón, p.82.

escenario que parece extenderse a lo largo y en profundidad con similar pereza descorazonada”.<sup>148</sup>

Tras esa experiencia, el director regresaría a su patria sólo para atestiguar un golpe militar que lo llevaría a una fuerte depresión. De ese estadio lograría salir gracias al montaje de una obra que no solamente marcó profundamente la vida personal y profesional del director, sino de todos los que allí participaron y del mismo teatro universitario.

*De la vida de las marionetas* del dramaturgo, director y cineasta sueco Ingmar Bergman se presentó en 1983 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM, a lo largo de 100 representaciones, siendo testigos solamente 60 personas cada noche. Partícipe del montaje, Egurrola evoca:

“Bergman es un autor y director que a muchos de nosotros marcó, dejó huella. Una obra de Bergman que no era muy conocida y el mundo y los bajos fondos de Margules se suman a eso. Una obra que se trabajó, se ensayó nueve meses, -hubo una huelga en el medio, por eso también nos colgamos—.

“Muchas discusiones entre Alejandro Luna y Margules respecto de la escenografía, del espacio. Rosa (María Bianchi) y yo hacíamos dos personajes: alternábamos la esposa y la prostituta; eso hizo también que lo ensayáramos más tiempo.

“Fue un montaje muy arduo, muy pesado de tiempo, sobre todo. Son de ese tipo de obras que las trabajas y las trabajas y las tienes función y función y sigues encontrando”.<sup>149</sup>

Reconoce que “cuando empecé a leer la obra, la cerré inmediatamente, porque era como si estuviera yo repitiendo situaciones de mi vida personal. A cada quien yo creo que nos tocó tanto personal como artísticamente”.<sup>150</sup>

Y comparte lo ocurrido con el protagonista de la pieza, el ya fallecido Fernando Balzaretti, sin duda el actor preferido de Margules:

“En ese momento era un toro. Un cuate muy atormentado, hipocondriaco, con mucho talento que justo en ese momento estaba en un momento de crisis. Él estaba espléndido, acabó estando espléndido, porque Margules lo fregó muchísimo para que trabajara, porque realmente flojeaba.

---

<sup>148</sup> Seligson, p.169.

<sup>149</sup> Entrevista 15.

<sup>150</sup> *Id.*

Una vez que terminó, dicen que Margules fue el que lo acabó volviendo loco, pero ya Balzaretti traía lo suyo y esta obra acabó detonando varias cosas en él que tuvo después que medicarse y cuidarse, estar en tratamiento psiquiátrico. Pero era un toro, con una fuerza y con mucha comunicación.

Era alguien con quien uno se podía comunicar, pero también había que medirlo, porque de pronto se iba en la ficción y había que tenerle cuidado”.<sup>151</sup>

Pocas veces la crítica nacional se ha volcado en un ejercicio de unanimidad para reconocer la valía de una puesta en escena. *De la vida de las marionetas* reunió los suficientes elementos para que surgieran los más profundos análisis no sólo sobre la obra, sino sobre los alcances de los demonios humanos.

La puesta en escena contó con un excelente grupo de actores sobre todo con Fernando Balzaretti en el papel de Peter Egerman. Un actor que por mucho puede ser considerado como nuestro mejor intérprete joven [...] Había escenas donde llegaba a lo más profundo del drama, con una perfecta introversión. ¡Ni gritos, ni gestos violentos o melodramáticos! Todo a media voz, con una constante actuación desde adentro. La escena cuando Egerman le dicta una carta de negocios a su secretaria, en tanto su mente se halla muy lejos, perdida en un doloroso ensimismamiento, es una de las mejores y no podemos olvidar ese rostro torturado y ese caminar en torno a la mesa, como agobiado por una secreta tormenta.<sup>152</sup>

Como menciona Egurrola, Rosa María Bianchi fue también partícipe del montaje. Entonces, además de compartir el escenario, la segunda era profesora titular de Actuación en el CUT y la primera, su adjunta. Una de sus alumnas, quien de hecho reconoce a Bianchi como su maestra más importante, es **Laura Almela** (Cd. de México, 1962).

Afirma que Bianchi “trabajaba con el corazón, con una distancia cariñosa. Digamos que mi paleta de colores me la dio ella”.<sup>153</sup> Por ello, la joven estudiante “acababa las clases y me iba a trepar a la parrilla del (Foro) Sor Juana”,<sup>154</sup> desde donde le permitían ver, completa o sólo por unos momentos, *De la vida de las marionetas*.

---

<sup>151</sup> *Id.*

<sup>152</sup> Rabell, p.171.

<sup>153</sup> Entrevista 15: Laura Almela (marzo de 2009).

<sup>154</sup> *Id.*



“Era una maravilla, porque tu no entendías nada en la clase de actuación, tú te hacías pedazos, pero veías a la maestra resolver sobre la escena y decías: ‘vale la pena’, lo que ella me pida lo voy a hacer, porque yo quiero ser como esa mujer, yo quiero estar parada ahí.”<sup>155</sup>

Pronto cumpliría el anhelo de pisar los foros universitario al lado de su maestra y dirigida por Margules. En 1988 se puso a las órdenes del riguroso director polaco para hacer un pequeño papel dentro del texto de Milán Kundera, *Jacques y su amo*.

“Lo que ahí fue muy importante era ver cómo resolvían Fernando Balzaretti y Patricio Castillo, que eran los personajes fuertes, la misma Rosa María que era la hostelera. Eso era la enseñanza, ver cómo defendían su punto de vista con Margules”.<sup>156</sup>

Y es que dentro del ámbito teatral, de este director fueron bien conocidos su talento y su “tiranía”.

“Lamentablemente, es sabido que se comportaba mal con los actores: los humillaba, los vilipendiaba, se burlaba de ellos, los declaraba incapaces, todo ello con el fin de estarlos empujando para que al sentir el rigor respondieran. Un método verdaderamente absurdo, de capataz, con el cual siempre estuve en contra”,<sup>157</sup> declara Obregón.

Completa Egurrola: “la sensibilidad de Margules no era de bailarina de ballet; era alguien brusco, tosco, que además se ensañaba con ciertos actores que le despertaban, yo creo, su sadismo, pero era un ser muy inteligente”.<sup>158</sup> Con él, admite, “había que marcar límites para que no se metiera en tu vida personal, porque por ahí atacaba”.<sup>159</sup>

Sin embargo, para ella “trabajar con Margules siempre fue una experiencia importante, porque siempre había algo”,<sup>160</sup> incluida una severa autocrítica, ejercicio que no siempre tuvo el mejor eco por parte de sus actores, como indica la actriz que colaboraría con él nuevamente en *Querida Lulú* de Wedekind, en 1987, para el CET.

“Tenía un ojo de rayos X. Él se daba perfectamente cuenta qué le estaba pasando a uno mentalmente, dónde estaba la mente del actor -que eso es lo importante, dónde está la mente del actor, que tiene que estar en el personaje y al personaje qué le está pasando-.

---

<sup>155</sup> *Id.*

<sup>156</sup> *Id.*

<sup>157</sup> Entrevista 5.

<sup>158</sup> Entrevista 15.

<sup>159</sup> *Id.*

<sup>160</sup> *Id.*

“Muchos actores no soportan eso, no soportan que te diga ‘no te creo’, no soportan que te diga ‘no es cierto’, no soportan que te diga ‘estás mintiendo’, no soportan que te diga ‘estás viciado’, no soportan que te diga ‘óyete cómo estás hablando’... cuesta mucho trabajo.”<sup>161</sup>

Si bien durante las dos décadas siguientes la constante búsqueda de Ludwik Margules siguió dándole el reconocimiento como uno de los más destacados directores del teatro nacional, su estilo riguroso quedó definido entre las décadas de 1970 y 1980, llegando a su punto más alto con su dolorosa y catártica lectura de Bergman.

“Alguien dijo, y yo estoy completamente convencido, que Margules fue siempre el director más joven de México, porque siempre estuvo buscando y buscando. Su búsqueda era a partir de lo que él necesitaba del actor”,<sup>162</sup> concluye Miguel Flores.

### **Manuel Montoro**

Por su parte, Manuel Montoro (1928) también ha sido reconocido por un riguroso trazo escénico, basado en la precisión del movimiento corporal y la palabra proferida. Desde su llegada a México a mitad de la década de los sesenta, procedente del Teatro de las Naciones de París, se asentó en la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Aunque desde 1966 comenzó su trayectoria en el teatro mexicano, sus mayores éxitos artísticos –e incluso de público– se darían durante estas dos décadas. Tras negarse a participar en su montaje de *El cambio* de Claudel, en 1970 –por los planteamientos católicos del texto– Claudio Obregón aceptó ponerse bajo sus órdenes dos años después.

*Viejos tiempos*, una de las piezas más célebres de Harold Pinter, fue traducida por José Emilio Pacheco y llevada al escenario del Teatro de la Danza del Centro Cultural del Bosque por Montoro, por medio de tres excelentes actores: Obregón, Murguía y la suicida Mabel Martín, logrando un éxito artístico y un fracaso de temporada memorables.

---

<sup>161</sup> *Id.*

<sup>162</sup> Entrevista 10.

“Desgraciadamente, duramos quince días. Nos dieron el Teatro de la Danza, pero de pronto Abraham Oceransky iba a montar no sé qué cosa y nos lo quitaron. No duramos nada, no teníamos publicidad, no ganamos un quinto. De ahí nos fuimos al Encuentro de Teatro en Monterrey, que fue donde ganamos un poquito, porque nos pagaron la función.

“La poca gente que la llegó a ver, habla maravillas de la puesta y es una de mis satisfacciones profesionales, porque el trabajo fue muy rico desde un principio. La vez que fue a verme, Héctor Mendoza entró al camerino y me abrazó, me cargó, cosa que en Héctor es rarísima.”<sup>163</sup>

Para Obregón, la obra “no tuvo éxito, porque fue una época negra de los Teatros del Bosque. El director del Departamento de Teatro era un hombre que no le interesaba más que la burocracia”,<sup>164</sup> misma que puso fin a un proyecto en el que “todos pusimos nuestro dinero para que realizara, porque estábamos muy contentos, entusiasmados por Pinter”.<sup>165</sup>

Luis Reyes de la Maza, en su calidad de crítico teatral, fue de los afortunados en ver la puesta en escena y, por supuesto, comentar al respecto de la tercia de histriones:

Las actuaciones de los tres actores que intervienen son magistrales, sobre todo la de Mabel Martín. Y digo “sobre todo” porque Claudio Obregón y Ana Ofelia Murguía, estando excelentes, hay momentos en que flaquean tanto en tonos como en intenciones, mientras que Mabel conserva siempre una línea de actuación. Tres estupendos actores que por causas inexplicables están siempre semiolvidados, en especial las dos actrices.<sup>166</sup>

Obregón y Murguía aseguran que, Montoro, “cuando empieza a dirigir, ya tiene su maqueta con la escenografía, el vestuario, sabe qué color va para qué, tiene su trazo escénico preciso, entonces es difícil para muchos actores trabajar con él”<sup>167</sup> pues esto lo hacía ver como un director “formalista y frío, mecánico”.<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> Entrevista 2.

<sup>164</sup> Entrevista 5.

<sup>165</sup> *Id.*

<sup>166</sup> Reyes de la Maza, p.319.

<sup>167</sup> Entrevista 2.

<sup>168</sup> Entrevista 5.

Murguía recuerda que “en *Viejos tiempos*, teníamos que encender un cigarro y fumar. En una palabra sacabas el cerillo, en otra lo encendías, en otra encendías el cigarro. O de pronto dabas dos pasos, o dos pasos y medio y volteabas. Ese es un rigor muy fuerte que si tú no asimilas y haces tuyo, entonces se ve muy medido, muy puesto.

“El se reía porque cuando me iba a decir ‘aquí volteas’, yo ya había volteado, porque sí es funcional, cada paso, cada gesto es para acentuar algo importante de lo que se está diciendo, de lo que está pasando.”<sup>169</sup> Para Obregón, se trataba de darle vida al texto, sólo que “no sabía cómo pedirlo, trataba de explicarlo, pero no encontraba las palabras”.<sup>170</sup>

Marta Aura, quien participó junto con Rosenda Monteros, Marta Verduzco y la propia Ana Ofelia en el espectáculo que concibió en homenaje a Federico García Lorca, *Fuentevaqueros* (1976), coincide completamente con sus compañeros:

“A veces tú te sientes como un muñeco, como un maniquí; dices ‘¿cómo voy a poder lograr ser el personaje, ser yo y darle gusto a este señor que es tan exigente?’

“Pero conforme va pasando el proceso de ensayo, conforme vas haciendo orgánico el personaje, ya no estás pensando en qué dices. Los tres pasos ya los das automáticamente, ya no estás pensando en que vas a levantar la mano cuando llegas, sino que cuando llegas tu mano se levanta.”<sup>171</sup>

Pero al parecer, esta marcada rigurosidad tenía su recompensa tras la noche del estreno, cuando además de un público satisfecho, los comentarios periodísticos ensalzaban al grupo de histriones y, por supuesto, a su director.

En *La casa de Bernarda Alba*, Luis Miranda actúa como la vieja, dura y despiadada ama de esa casa estéril, donde el amor no tiene cabida. Ninguna actriz puede dominar a ese personaje como un hombre. Marta Aura, Rosenda Monteros, Marta Verduzco, como las hijas de Bernarda Alba, forman un trío espléndido. En *Yerma*, Rosenda Monteros llega a las alturas de una primerísima actriz, con esa voz de órgano, su clara dicción y su rostro de misterio [...] Y, por fin, la misma Ana Ofelia Murguía en *Mariana Pineda*, es excelente. La rueda de las monjas que giran en torno de la condenada a muerte crea como una atmósfera de fascinación. [...] Todo el conjunto

---

<sup>169</sup> Entrevista 2.

<sup>170</sup> Entrevista 5.

<sup>171</sup> Entrevista 8.

de jóvenes actores que participa en la representación es de una férrea disciplina y de una maravillosa entrega.<sup>172</sup>

Y aunque Aura reconoce que “Montoro te dice todo el tiempo no, no y no; te está frenando y llega un momento en que te produce una especie de angustia”,<sup>173</sup> también recuerda que “era mi ilusión era seguir trabajando con él”.<sup>174</sup> Sin embargo, este sería el único montaje en el que se pondría bajo las órdenes del director español, lo contrario a Murguía y Obregón.

Como no les fue difícil asimilar y hacer suyo un trabajo basado en la escuela francesa formal –“el teatro trabajado exteriormente, pero muy bien hecho”<sup>175</sup>–, ambos volvieron a compartir escena, bajo su dirección, en *Los acreedores* de Strindberg (1979) y *Sacco y Vanzetti* de Roli y Vicenzoni (1981), acompañados por Salvador Sánchez.

Murguía asegura que, durante sus fortuitos encuentros con el realizador, aprendió “un montón de cosas: el rigor de una puesta en escena, el valor de las pausas, de las palabras...”: De *No se sabe cómo* de Pirandello (1975), *El malentendido* de Camus (1980), *Los últimos* de Gorki (1982) y *Medea* de Eurípides (1981) fue también partícipe.

En esta última, la actriz representó a una de las mujeres más controvertidas del teatro universal. Al respecto, espeta: “Creo que la logré entender. Cuando son de gran autor, los personajes son de carne y hueso. Aunque hay personajes que están muy alejados de lo que es uno, el chiste es ir viendo el porqué de sus actos.”<sup>176</sup>

En esa época, se conoció la noticia de una mujer que había asesinado a sus hijos “y comparé a Medea con ella. Aunque tú la critiques y digas que es excesivo, que no puede ser, llegas a entender el porqué de su actitud. ¿Por qué mata a sus hijos? Porque era la manera más redonda, absoluta, de vengarse de todas las vilezas que le hizo su marido.”<sup>177</sup>

---

<sup>172</sup> Rabell, p.48.

<sup>173</sup> Entrevista 8.

<sup>174</sup> *Id.*

<sup>175</sup> Entrevista 5.

<sup>176</sup> Entrevista 2.

<sup>177</sup> *Id.*

Por su parte, Obregón encabezó *El cuarto de Verónica* de Ira Levin (1975), *Los emigrados* de Mrozeck (1978) y *La noche de las trébedas* de Enquist (1989). Mientras la primera, “fue un teatro comercial serio, que me gustó porque hacía tres personajes”,<sup>178</sup> la segunda se convertiría en un merecido éxito de público y de crítica.

Quizá podría parecer excesivamente larga esa falta de acción, ese constante diálogo entre dos personajes, en un ambiente triste a morir, con sus tuberías que cruzan el escenario a lo largo y a lo ancho, si no fuera por esos dos actores que lo interpretan: Claudio Obregón, como “AA” y Salvador Sánchez como “XX”, ambos han creado a dos caracteres que serán difíciles de olvidar. Un espléndido mano a mano. Ambos son los personajes que ha soñado el autor.<sup>179</sup>

En la tercera, Obregón tuvo la oportunidad de interpretar al dramaturgo sueco August Strindberg, por quien siente especial predilección y ha sido uno de sus más apasionantes objetos de estudio. La puesta fue “también un gran éxito personal, me gustó mucho trabajar en esa obra”.<sup>180</sup>

Además de las ya mencionadas, también resulta importante la mancuerna que Manuel Montoro forma con Beatriz Sheridan, primero en el complejo texto de Beckett *¡Ah... los días felices!*, que es casi un monólogo, presentado dentro del proyecto Teatro de la Nación. Nuevamente la actriz fue elogiada por su desempeño virtuoso.

Sola en el escenario, hundida hasta la mitad del cuerpo, en el primer acto y tan solo con la cabeza fuera en el segundo, Beatriz Sheridan, con este lento transcurrir del tiempo, en una atmósfera de inmovilidad, donde nada sucede, nada se mueve, donde no se puede recurrir a la técnica corporal para llenar los vacíos, logra un tour de forcé. Logra mantener –por lo menos a mí– en actitud estática al espectador desde el principio hasta el final del espectáculo.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Entrevista 5

<sup>179</sup> Rabell, p.78.

<sup>180</sup> Entrevista 5.

<sup>181</sup> Rabell, p.66.

A mitad de la década de los ochenta, Manuel Montoro decidió establecerse de manera definitiva en Xalapa, Veracruz, como parte de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. La decisión obedeció, en parte, a que durante el terremoto que sacudió a la ciudad de México en 1985, el Teatro Milán, de su propiedad, quedó destruido.

Pero, para Obregón, “también se hartó del medio, de las imposibilidades para hacer teatro que siempre ha existido en este sistema”.<sup>182</sup>

Empero, aún desde Veracruz, Manuel Montoro continúa, hasta nuestros días, instruyendo a sus alumnos y actores “en el rigor, en la contención, en el manejo exacto de los elementos en las obras que lo requieren, en saber descubrir lo más significativo de la incorporación de un personaje de una manera medida, mesurada, con exactitud”.<sup>183</sup>

## RELEVOS Y REVELACIONES III

### José Luis Cruz

Dirigida por José Luis Cruz (1953), *La muerte accidental de un anarquista* es uno de los mayores éxitos teatrales no sólo de la década, sino del teatro universitario. Si bien Cruz se reveló como un buen director, el éxito de la puesta se debió, en gran medida, al hecho de que el comediante Héctor Ortega representara el corrosivo texto del comediante Darío Fó.

Por ende, para el actor “es la obra más importante, más significativa en la que he trabajado. Tuvo muchísimo éxito, duró mucho tiempo, nos fuimos de gira por todo Centro y Sudamérica, llegamos hasta Argentina. La gente se ponía de pie, tuvimos que hacer más funciones de las programadas.”<sup>184</sup> Recuerda que la obra le llegó por casualidad:

“Un día una mujer a la que yo no conocía, me vio en *El Cómico Proceso de José K*, en 1982, escrita y dirigida por mí. Se me acercó y me dijo ‘yo tengo una obra que le va a usted de maravilla, se llama *La muerte accidental de un anarquista*’. La tenía en inglés o en italiano, me dijo ‘no se la puedo dar, porque tendría que traducirla y no tengo tiempo’, le dije ‘hay una manera muy fácil: consígase una grabadora y léala toda, vaya traduciéndola’.

---

<sup>182</sup> Entrevista 5.

<sup>183</sup> *Id.*

<sup>184</sup> Entrevista 7.

“Y así fue, me buscó en el teatro, me dio una grabación, la oí y dije: ‘esto es algo importante, esto es algo que me va de maravilla’. Busqué la obra y, en ese momento, llegó José Luis Cruz y me dijo: ‘tengo esta obra para ti’. Ya estaba traducida por él, una traducción espléndida.”<sup>185</sup>

Miguel Flores también fue partícipe del elenco de esta exitosísima puesta en escena. Después de un receso de más de una década, debido al desencanto provocado por el manejo que las instituciones daban al teatro nacional, Flores acudió al llamado de Cruz. “Fue una obra que marcó muchas cosas. Es la primera obra que yo hago con más de 400 funciones.

“Hicimos 100 funciones en la Universidad, con los sueldos de la Universidad, pero después independizamos el trabajo y en todos los lugares a los que íbamos, ganábamos dinero. La gira de un mes y medio la hicimos con lo que ganamos en la propia gira, así que pagamos hoteles, boletos de avión, comidas y hasta nos quedaron algunos dólares”.<sup>186</sup>

Ortega y Flores coinciden al destacar que el éxito se debió a que la gente se encontró, en la puesta en escena, momentos muy similares a los que estaban pasando los países latinoamericanos, pero expresados con la ironía característica del Premio Nobel de Literatura, Dario Fó.

Héctor Ortega evoca, de esa obra, un parlamento que “me marcó para toda mi vida”<sup>187</sup>: Tras dudarle, El Loco decide poner una bomba, la cual estalla, muriendo gran cantidad de policías y jueces. Se descubre que el personaje es en realidad un guerrillero disfrazado, entonces “se dirige al público y dice: ‘de cualquier modo, hay que decidir’. Una frase contundente.”<sup>188</sup>

Anteriormente, Cruz había dirigido *El caso Oppenheimer* de Kipphardt (1982) y, tras su puesta más importante, dirigió con la misma justicia, pero ya no con el mismo éxito avasallante, *Los gigantes de la montaña* de Pirandello (1985) y *Páramo, evocación rulfiana* (1988). En este espectáculo al aire libre, tomó parte Arturo Beristáin.

---

<sup>185</sup> *Id.*

<sup>186</sup> Entrevista 10.

<sup>187</sup> Entrevista 7.

<sup>188</sup> *Id.*



“Fue en las serpientes del Espacio Escultórico de la Universidad. Luego fuimos a Yugoslavia con esa obra. En el 88, estuvimos de gira por toda Yugoslavia, justo antes de la guerra. Era una puesta, basada en la novela *Pedro Páramo*, casi sin texto; más bien era un teatro de imágenes, con música de Jorge Reyes en vivo”.<sup>189</sup>

A finales de la década de los ochenta, José Luis Cruz montó la primera obra escrita por Bertold Brecht, *Baal* (1989), para luego encaminarse hacia el performance, el espectáculo multimedia y el teatro ritual, siendo menores, durante las décadas siguientes, sus aportaciones netamente teatrales.

### **José Caballero**

Compañero de generación de Cruz, José Caballero (1955) se inició en la dirección con *El pelícano* de Strindberg (1971), para luego continuar con *La madrugada* de Juan Tovar (1979), *Bill* de Berman y *La ginecomaquia* (1981), un texto de Hugo Hiriart poblado por “cuatro locas cuidadas por cuatro enfermeras que éramos las mismas actrices”.<sup>190</sup>

Marta Verduzco recuerda que el montaje gustó muchísimo y que en él compartió escena con Angelina Peláez y Margarita Sanz. Esta última, protagonizó en 1982 uno de los más elogiados de Caballero, *El destierro* de Juan Tovar, basado en la biografía de la ya aquí mencionada Antonieta Rivas Mercado.

En la interpretación de la heroína, Margarita Sanz hizo un inmenso esfuerzo [...] por crear un personaje ya maduro, con su manera peculiar de caminar y de expresarse, con su determinada manera de ser en cada gesto y en cada expresión. Tampoco aquí pudo del todo escapar a la sobreactuación. Mas, esta sobreactuación en determinadas escenas resultaba apropiada al personaje con su cursilería y cierta demencia, que Margarita Sanz subrayó con mucha intuición en las últimas escenas [...] Y aunque no es de mis actrices preferidas me inclino ante su seriedad, su disciplina y su imaginación creativa, como, sin duda, ante su talento.<sup>191</sup>

*Gaspar* de Handke (1983), *Manga de clavo* de Tovar y Novaro, *Otra ópera de tres centavos* de su autoría, *Loco amor* de Shepard (1986), *Huérfanos* de Kessler, *Camille* de

---

<sup>189</sup> Entrevista 14.

<sup>190</sup> Entrevista 4.

<sup>191</sup> Rabell, p.150.

Hiriart (1987), *La marquesa de Sade* de Mishima (1988) y *Las mujeres sabias* de Moliere (1989) fueron otras obras de este director.

En *Manga de clavo*, *Camille* y *La marquesa de Sade* tuvo como protagonista a una de sus actrices más constantes y, sin lugar a dudas, consentida, Angelina Peláez, quien afirma que este director ha sido muy importante para ella. Gracias a los textos que encaró bajo su dirección, la actriz asegura:

“Traté de conectarme con él y sacar el provecho de los personajes, echarme un clavado en ellos, encontrarme a mi misma y encontrar esos lazos que me unen con las demás personas, con todos los seres humanos. Es una manera de sacar de un baúl cosas que tenemos en común, que nos conectan con todos los seres humanos.”<sup>192</sup>

Por su parte, con el montaje del texto de Molière, egresó del Centro Universitario de Teatro una de las generaciones más solidas, compuesta, en su mayoría, por actrices. Víctor Huggo Martín es el único actor que acompañó a Carmen Beato, Lumi Cavazos, Érika de la Llave, Bárbara Eibenschutz, Patricia Marrero y Arcelia Ramírez,

**Lisa Owen** (Ciudad de México, 1966) pertenece también a esta generación que tuvo como maestros representativos a Luis de Tavira y al propio José Caballero, quien durante las siguientes décadas daría una continuidad al proceso que comenzaron en el CUT, ahora como director de varios de sus más exitosos montajes como actrices.

“Yo siento que de quien he aprendido más es de él. Es un muy buen maestro y muy buen director. Estábamos en el tercer año y con esa obra nos graduamos. Nos consiguieron una temporada y nos fue muy bien. Era un montaje en verdad precioso, sencillo, era cámara negra y vestuario de manta pintado a mano. Desde ahí, a las de mi generación nos empezaron a decir ‘Las Sabias’”.<sup>193</sup>

Con ‘Las Sabias’ como una muy digna nueva generación de actrices, no solamente José Caballero, sino el resto de los directores que continuaron en activo, dieron la bienvenida al final de un siglo y al principio de uno nuevo dentro de los cuales, entre crisis de las más variadas índoles, el teatro mexicano siguió en pie.

---

<sup>192</sup> Entrevista 9.

<sup>193</sup> Entrevista 17: Lisa Owen (mayo 2010)

• **HÉCTOR BONILLA. *Soldado de mirada crítica.***

Héctor Bonilla ha logrado una de las trayectorias más interesantes de la escena nacional, pues al igual que López Tarso, es de los pocos actores cuyo prestigio se ha cimentado tanto en el ámbito teatral como en el cinematográfico y televisivo. Empero, es en el primero en el cual tiene su raíz.

Y es que desde los quince años de edad, el histrión asegura haber encontrado su vocación, ya que pasó de ser “el sexto de los hijos de mis padres y el último en todos los sentidos de la palabra” a un adolescente capaz de dominar a un público: “descubrí que la gente se callaba cuando yo quería y se reía cuando yo quería”.

El participar en un *Paso* de Lope de Rueda en la secundaria lo marcó de tal manera, que decidió continuar en el camino de la actuación, por lo que a la par de sus estudios de bachillerato participó en montajes de teatro universitario y, mientras por las mañanas estudió la carrera de Derecho, por las tardes fue alumno de la Escuela de Arte Teatral.

La entrevista con Héctor Bonilla sucede treinta minutos antes de que, en su calidad de director escénico, encabece una conferencia de prensa para presentar la puesta en escena *Los lobos*, del dramaturgo argentino Luis Agustoni. Esto no impide que se dé un momento para ocupar una butaca de un teatro al sur de la ciudad y evoque algunos recuerdos.

El histrión asegura que desde que entró a la Escuela de Teatro del INBA, se dio cuenta de las dificultades que sorteaban quienes decidían dedicarse al arte escénico: “fue constatar la distancia que hay y que se acrecienta cada vez más entre adquirir el conocimiento teórico y poder aplicarlo.” Y ejemplifica con la siguiente anécdota:

“En el periódico de la escuela escribí un artículo en el que decía: si hubiera un par de gemelos y uno se mete a estudiar a Bellas Artes y el otro se va a cafetear a Televisión, después de tres años de carrera, pues ese ya se hizo cuate de un camarógrafo, luego de un productor y ya es estrella de televisión.

“En cambio, aquí uno anda de sobaco ilustrado, con su Grotowski, su Stanislavsky y su Diderot y no sabe para dónde jalar, hecho más bolas y con más dificultades para poder trabajar.”

Empero, acepta que pronto tuvo la fortuna no solamente de destacar entre los actores de su generación, sino de solidificar su formación, pues “tuve la fortuna de alternar con la generación que me antecedió: Augusto Benedico, Carlos Ancira, López Tarso, María Teresa Rivas, Ofelia Guilmain, Carmen Montejo.

“De ellos aprendí, allá arriba, sobre el escenario. Que no me digan lo que debe ser como maestro y alumno, sino verlos, cómo se fajan con la representación, y de sus cualidades y sus defectos aprendí y eso es lo que realmente me ha nutrido.”

A Héctor Bonilla le es difícil precisar algún personaje que lo haya marcado de manera especial. Asegura que de aproximadamente 150 obras que ha realizado, “50 de ellas han sido significativas por alguna razón”.

Sin embargo, mientras habla, hay en él reminiscencias del Orestes de *Electra* (1976), del divertido reverendo Silvestre de la comedia musical *El diluvio que viene* (1978), del surrealista Sigmund Freud de *Histeria* (2004) y, por supuesto, Ken Harrison, el paralítico que exige su derecho a morir de *Mi vida es mi vida* (1981).

Es uno de los pocos actores que pueden preciarse de haber participado en cualquiera de los géneros y formatos teatrales, ya que si bien reconoce ser “muy latoso durante el trabajo de mesa”, también acepta que, ante la última palabra de un director, “soy un soldado; cuando queda fijo el trazo soy incapaz de evadirme a la disciplina”.

Para este histrión de 71 años, lo más importante es que dentro y fuera del escenario exista, entre todos los hacedores de la puesta en escena, un ánimo de colaboración, diálogo y, sobre todo, de juego, pues para él, el teatro “es un ejercicio maravilloso, lúdico, en el que se juega en el mejor sentido de la palabra y de la manera más seria”.

Y es que, advierte el actor, para permanecer dentro del juego es necesario el respeto a cada elemento que interviene en el hecho teatral. Ese respeto le ha permitido dirigir puestas en escena tan diversas como *Magnolias de acero* de Harling (1989)

“Yo no estoy en contra de la modificación del texto, dependiendo del género: si yo estoy haciendo cabaret y me empiezo a alburear con la gente, pues es lo que procede, pero si hago una tragedia griega y ahí hago mis pendejadas, entonces merezco que me maten.” Hasta el momento, no se ha sabido de algún intento por aniquilar al histrión.

Al cuestionarlo sobre los personajes que, por algún motivo, se quedaron en el tintero de la juventud, inmediatamente menciona “el Hamlet que hemos soñado todos los actores con hacer”. Empero, reconoce que aunque se tenga la oportunidad de recrear el personaje más anhelado, si no existe un buen montaje que lo redondee, entonces la oportunidad está más que desaprovechada:

“La experiencia me lo ha enseñado. Cuando protagonicé una tragedia de Shakespeare, *Tróilo y Crésida*, yo era Tróilo, pero lo importante no fue haber obtenido ese papel. Si tú haces un Hamlet, pero tu Ofelia es una débil mental y tu director es un imbécil y la producción es una mierda, más valiera la pena que no hicieras nada.

El problema es el contexto, afirma: la obra, el reparto, el director, la producción. Las cosas son afortunadas cuando hay una congruencia de todos los elementos. No puedo hacer una comedia musical lujosísima en un mercado ni puedo hacer un teatro político en el Insurgentes. Se trata de cuadrar las piezas”.

Aunque por supuesto le subyuga la idea de meterse en una piel tan compleja y demandante como la de El Rey Lear, admite que prefiere ceñirse a lo que se le ofrece en el momento. Como un soldado que ejerce su derecho de réplica ante su General, Héctor Bonilla hace y deshace lo mismo con uno que con tres decenas de personajes.

Al estar inmerso en estos, entonces se convierte en el propio General, que desde el escenario domina a un batallón compuesto por compañero que se honran al estar junto a él y, sobre todo, a un público que lo sigue, como fiel soldado, dispuesto a llorar o reír. Depende de sus órdenes.

**ANGELINA PELÁEZ. *El alma como una de las bellas artes.***

Dice Angelina Peláez que cuando le hacen una entrevista, siempre se queda algo en el tintero que le hubiera gustado decir. Su mirada es serena y en su voz se conjugan la timidez y la generosidad de quien se sabe una de las piezas más importantes para comprender el arte de la actuación en nuestro país.

Primero niña prodigio de la escena de los años cincuenta. Después, un destacadísimo talento juvenil y poco más tarde, primera actriz abocada completamente al ejercicio teatral: a ejecutarlo y a enseñarlo. Porque el teatro “es mi eje de existir y ser. Ahí empezamos y ahí terminamos”,

Al saber que fue inscrita por equivocación en la Escuela de Teatro y no en la de Danza, como ella deseaba, no cabe ninguna duda de que fue el teatro la que la eligió a ella y ella así lo constata: “Ha sido la manera de explorarme a mí misma, como ser humano, como individuo; de buscar la conexión con todos los que me rodean, de encontrar la comunicación, los lazos que me unen a toda la humanidad.”

Esos lazos, afirma, se fortalecen con cada personaje que interpreta. Y a estos los fortalece con un constante proceso de formación que, en su caso, incluye la práctica de las artes plásticas y la música, pues considera que “mientras más cultura, más experiencia se adquiere, más interesante y complejo es el trabajo que se hace sobre el escenario”.

“Así como el cuerpo, las emociones y la inteligencia tienen que estar en un presente, también tienen que tener más complicaciones, más inquietudes, más recovecos, más formas de presentarse.” Pero asegura que esto sólo se logra “estudiando, leyendo poesía, viendo exposiciones que lo enriquezcan a uno emocional y espiritualmente para que, al estar en el escenario, tenga una mayor riqueza para mostrar”.

Para ella, estar en la Escuela de Teatro de Bellas Artes le permitió “develar un gran mundo de conocimientos y posibilidades, de encontrar una multiplicidad de poder expresarme arriba de un escenario, saber que el teatro no tiene limitaciones, que la expresividad en el arte es múltiple e infinita, creo yo, como la música, como la pintura, como el dibujo”.

Tras participar en los grupos formados por su maestro Héctor Mendoza y en puestas en escena dirigidas por José Solé para la época dorada de los Teatros del Seguro Social, así como en los deslumbrantes montajes de su amigo Julio Castillo, Angelina se integró en la década de los setenta a la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana.

“Fue una experiencia muy importante. En Xalapa, siendo un lugar tan pequeño, tuve la oportunidad de desarrollarme como persona y como actriz. Tomaba clases de danza, daba clases en la Facultad. Tuve la oportunidad de ser una de las maestras que inauguraron la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

El estar allá le permitió un contacto distinto con el público: “la gente que me iba a ver al teatro era desde el que estaba en la carnicería, hasta el que trabajaba en el departamento administrativo de la Universidad, es decir, gente común y corriente que iba al teatro porque era una de las cuestiones culturales más cercanas, al igual que los conciertos.

“Estaba lleno de estudiantes, de gente joven. Todos se enteraban quién eras tú. Así como aquí me dicen: yo la vi en tal telenovela, allá era: yo la vi en el teatro, en tal obra, me gustó verla. Era muy importante comunicarse con el pueblo, porque era quien nos veía.” Era un tiempo en el que lo realizado en provincia hacía eco en el Distrito Federal.

“En la Universidad Veracruzana sabían que lo que ahí se estaba haciendo era importante para toda la República Mexicana, que era valorado en el Distrito Federal, donde está la gente que encabeza el teatro: los críticos, los demás directores. Pero en Xalapa la gente se comunicaba: hay que ir a ver esto, porque lo premiaron en México”.

Así, la actriz encabezó los repartos de puestas como *Sopa de pollo con cebada* de Wesker (1977), dirigida por Marco Antonio Montero; *El viaje superficial* de Ibaranguoitia (1978) y *Las brujas de Salem* de Miller; ambas bajo la dirección de Raúl Zermeño, con quien, asegura, logró un pleno entendimiento durante los años en que trabajaron juntos.

Empero, la estadía de Angelina en Veracruz no pudo ser tan larga como hubiera querido, ya que le tocó “la época en que la economía del país se vino abajo y no había dinero para hacer teatro. Yo tenía una plaza en la Universidad.

“Yo me pude haber quedado allá haciendo teatro pobre, porque no había dinero para levantar las producciones. Pero entonces pensé que era mejor regresar a la ciudad de México a buscar nuevas posibilidades de trabajo.

“Esa fue la época más productiva que tuve, porque como todo es en un lugar tan pequeño, el teatro estaba cerca de mi casa. Tenía ensayos, podía estar con mis hijos, llevarlos a clases en la tarde y dar función. Todo se me dio de una manera fructífera y productiva, así que guardo un recuerdo maravilloso de Xalapa, Veracruz.”

Su regreso valió la pena. Algunos años después, cuando protagonizaba *Contrabando* (1991) de Víctor Hugo Rascón Banda dirigida por Enrique Pineda, el director catalán Lluís Pasqual llegó a México buscando a una actriz que participara en su puesta en escena de *Tirano Banderas* de Valle Inclán en el Teatro Odeón de París.

Damiana Caraveo, su personaje en la obra del dramaturgo mexicano, fue su carta de presentación ante el prestigiado director español, cuyo proyecto tenía como marco la celebración del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos, por lo cual el montaje se presentó lo mismo en París que en España y Latinoamérica.

Para ella, la experiencia de ensayar y estrenar la obra en París fue por demás significativo, ya que recuerda cuando, en su juventud, pidió una beca para estudiar actuación en Francia, la cual le fue negada. “Dijeron que yo era una actriz mexicana que nada tenía que ir a aprender en Europa. Que me iba a sofisticar.”

Lo que realmente aprendió, fue que “a mí me tocaba ir a Europa a trabajar como una primera actriz. Fue por un corto tiempo, pero fui. He ido varias veces a Cádiz a presentar mi trabajo en varios festivales. He ido como una actriz mexicana, representando a México. Así me tocaba en la vida: llegar a Francia en 1992, triunfadora, como una gran actriz.”

Aunque la actriz comenzó su labor docente en la Escuela de Teatro de Bellas Artes, reconoce a la Universidad Veracruzana como su primera gran experiencia en este ámbito. Desde entonces, Angelina Peláez transmite lo que a ella le transmitió su maestro Héctor Mendoza

“Cuando él daba instrucciones a mis compañeros, veía qué pedía y veía cómo guiaba al actor para que llegara a eso que él estaba pidiendo. Ahí yo aprendí el cómo dar una indicación y el cómo estimular al actor, cómo motivarlo, cómo llevarlo al sentimiento, a la emoción. Cómo trabajar el contenido y el continente, el significado y el significante.”



Como maestra, considera tener un sentido crítico muy fuerte, pero al mismo tiempo, “una forma amorosa para hablarles y guiarlos. No tengo la crueldad de muchos directores y maestros que los destruyen con sus comentarios. Busco decirles dónde están y hacia dónde tienen que caminar, pero con un sentido amoroso y envolvente.”

En su ejercicio docente, Peláez ha privilegiado la enseñanza de la palabra, ya que, para ella, “la palabra también conduce a ver la parte plástica. A partir de un texto viene la forma, y esta es tanto auditiva como visual”, afirma quien actualmente se desempeña como maestra en el Centro de Estudios para el Uso de la Voz, dirigido por Luisa Huertas.

Como actriz, celebra poder conectarse en escena con histriones como Julieta Egurrola, Blanca Guerra, Luisa Huertas, Luis Rábago, Claudio Obregón, Alfredo Sevilla, “que no sé dónde anda”, Alonso Echánove, “mi ex compañero en la vida y en el escenario” y los ya fallecidos Eduardo López Rojas y Julio Castillo, “que también era un extraordinario actor”.

Pero lo que más disfruta es el compartir su experiencia con los jóvenes, sean actores o directores, quienes “a veces se acercan para preguntarme cómo los veo y si puedo darles un consejo. Me da gusto dar consejos cuando soy escuchada y cuando me lo permiten. Es extraordinario: dar de lo que yo sé, compartir lo que yo puedo dar.”

Su talento y generosidad que se advierten inagotables le han permitido ser una de las actrices más constantes dentro de la cartelera teatral de nuestro país.

El joven dramaturgo Humberto Leyva escribió para ella *Stabat Mater*, que dirigida por Ricardo Díaz, la actriz protagonizó en 1997. Por su parte, Iona Weissberg la invitó a recrear a la superviviente *Madre Coraje* de Brecht, durante 2008. Empero, tuvo que declinar la propuesta ante su ingreso, como actriz de número, a la Compañía Nacional de Teatro.

Allí, espera poder actuar bajo las órdenes de Luis de Tavira, su director artístico, ya que “ Nunca he trabajado con él y creo que ya que finalmente me eligió en la Compañía, me gustaría completar la experiencia, lo cual estamos en vías de realizar”.

Poco a poco, su gesto tímido se ha transformado en un rostro luminoso que disfruta del recuerdo no de lo que ha hecho por sí misma, sino de lo que ha compartido con el resto de los suyos, los que, como ella, hoy celebran la multiplicación de opciones teatrales, pero deploran la reducción de espacios para el teatro de propuesta, de búsqueda.

“Yo no hago teatro comercial. Y no cualquiera ve una obra como las que nosotros hacemos, que requiere de un público mucho más selecto”. Esto se debe, apunta, a que instituciones como Bellas Artes o la Universidad Nacional se han vuelto más elitistas. Se acerca la actividad cultural y con ello el entusiasmo del público por asistir a una función.

Empero, con su presencia en escena, con el virtuosismo producto del estudio constante y, sobre todo, con su avasallante generosidad, Angelina Peláez es razón más que suficiente para sortear tráficos, lluvias, o bien, para alejarse aunque sea por un momento del televisor para ir al teatro y ver a la actriz compartiendo, con todos, su alma buena.

- **ARTURO RÍOS. *El lado oscuro de la fuerza.***

Si fuéramos parte de ese curioso sector del público mexicano que no distingue entre el personaje y la persona que lo realiza –y es capaz de agredir a quien interpreta a un villano siniestro–, seguramente el miedo nos haría dar la vuelta y no saludar –ya mucho menos hablarle–, si nos lo topamos de frente, a Arturo Ríos.

Y es que él mismo reconoce que la mayoría de los personajes que ha interpretado a lo largo de su muy destacada trayectoria teatral, pertenecen a las zonas más oscuras del ser humano. Esto se debe a que, afirma, tiene “una tendencia a fascinarme por la complejidad de personajes que están quebrados por dentro”.

Desde su formación en el Instituto Andrés Soler, se dio cuenta de su capacidad para explorar esta veta, tras participar en una adaptación de la novela de Dostoievski, *Crimen y castigo*: “allí encontré que yo podía, quizá no entender, porque tenía diecinueve años, pero sí percibir, intuitivamente, los lados oscuros de mi personaje”.

Ríos recuerda que, a los diecisiete años, fue invitado a participar en el grupo de teatro de aficionados de la Comisión Federal de Electricidad, donde él trabajaba. “En ese momento, al enfrentarme por primera vez a una obra, descubrí que esa era mi vocación, que el teatro era lo mío.”

Durante su paso por la Escuela de la ANDA, tuvo oportunidad de tener como maestros a gente como Luis Gimeno y Mario García González, “actores de la generación de los cincuenta, que tienen un estilo de actuación formal, pero que aún así implementan una escuela de estudios teatrales”.

Posteriormente, su ingreso en el medio universitario le permitió ampliar su panorama como actor y, sobre todo, como persona. “Ahí empiezo a tener contacto con el método analítico que imparten Mendoza, Tavira y Margules. Soy como una mezcla de todos ellos”.

Desde entonces, el actor, en forma individual o grupal, ha sido constantemente privilegiado por el sistema de becas del FONCA, que apoyan la producción teatral. “Quizá, por cuestión generacional, ahorita nos toca estar muy apoyados. Llevamos mucho tiempo haciendo teatro y ahora es cuando empiezan a caer los apoyos.”

Y es que, acepta, “el teatro que hacemos nosotros no se sostiene por sí mismo, económicamente hablando, porque su costo de entrada es menor, comparado con el de otros espacios, como el Insurgentes o los de los Fábregas”.

Lo anterior no ha sido impedimento para que Arturo Ríos tenga una de las más constantes presencias dentro de la escena nacional. Como histrión, forma parte de más de una compañía teatral, entre las que destacan Por Piedad Producciones, de la actriz y productora Ana Graham y Teatro Línea de Sombra, del director Jorge Arturo Vargas.

Con Línea de Sombra ha intervenido en montajes de dramaturgos contemporáneos, igualmente críticos de su sociedad, como el estadounidense Anthony Nielsen *-El censor* (2000)-, el sueco Lars Norén *-Demonios* (2003)- y el argentino Daniel Veronesse, quien recientemente lo dirigió en la muy aplaudida *Mujeres soñaron caballos* (2009).

El encuentro con este creador latinoamericano le resultó “muy gozoso y muy aleccionador en cuanto a que la suya es una forma novedosa de dirigir”. Cuenta que la obra fue puesta en cinco semanas, pues el proceso de búsqueda y análisis ya era dominado por Veronesse, quien ya había montado su texto en otros países”.

Prefiere trabajar con los directores que demuestran “capacidad y pasión. Yo me dejo deslumbrar por aquellos cuyo trabajo me toca, me sacude. He tenido la fortuna de acercarme a ellos o de que ellos se acerquen a mí. Nunca pienso en el director más exitoso o en el mejor conectado con el medio, sino en el que mueve algo en mí”.

Arturo Ríos goza recreando a estos complejos seres, porque considera que hay en él “una neurosis muy gruesa. Viendo la neurosis como un rompimiento de la realidad, yo creo que en algún momento de la vida algo me pasó, algo se dislocó en mi existencia personal y de pronto encontré que eso tenía una resonancia interna, en el teatro”.

Explorar la fragilidad y el miedo que rigen al común de sus personajes, así como hallar de forma intuitiva y analítica sus puntos de quiebre, son tareas que conforman su proceso creativo. “Es descubrir la llaga del personaje y a partir de saber dónde está y qué la causa, entender por qué actúa de esa manera. Aunque el personaje no lo sepa”.

En esos procesos, Ríos ha estado acompañado de histriones en los que ha encontrado, además de talento y pasión, “ética, que es el compromiso de quien se sube a escena y desarrolla esta profesión”. Afirma que así como hay actores capaces de poner su interés lo mismo en un reventón que en un escenario, hay quienes privilegian lo primero.

“A veces soy muy neurótico: quisiera que todos respondieran como yo siento que se debería responder al hecho teatral. Pero he aprendido que tengo que ser más tolerante, aunque eso no significa dar tantas concesiones, porque entonces baja la calidad y del otro lado está el público que, si va y paga, hay que entregarle un trabajo profesional”.

Tal es el código de ética de Arturo Ríos, actor que también ha incursionado en la dirección con el monólogo *Una mujer de negocios* de José Enrique Gorlero, interpretado primero por Mónica Serna y después por Emma Dib. Como experiencia iniciática fue “invaluable y maravillosa”, pero a él le gustaría enfrentar otros textos.

La vitalidad que a los cincuenta y ocho años desborda Arturo Ríos en cada una de sus palabras hace mucho más fácil imaginarlo en un par de décadas, refrendando su calidad de primer actor, recreando el personaje más anhelado por todo actor maduro. Pero tampoco es difícil imaginarlo como el joven *Hamlet*, parte que todavía está interesado en asumir.

“En cuanto a profundidad de personaje, se puede hacer de muchas maneras: con un actor joven de mucha pasión o con un actor maduro con mucha inteligencia. Si hago yo un Hamlet, sería por ese lado. Por supuesto tengo la pasión, pero también la capacidad de descubrir recovecos del texto que, a una edad más temprana, no hubiera podido ver”.

Sea Hamlet o Yago o alguno de los vagabundos de *Esperando a Godot* de Beckett, “que es como un hijito de Shakespeare”. En este y muchos más personajes veremos a Arturo Ríos, pues en el teatro mexicano hay pocos como él dispuestos a mostrarnos quiénes somos en el fondo de nuestro ser, de nuestra alma. Quiénes somos, en realidad.

## IV. REFLEJOS DE UN PAÍS EN TRANSICIÓN

### 1. PROPUESTAS PARA EL NUEVO MILENIO

Recién iniciada la nueva década, última del siglo y del milenio y primera de un cambio en los rumbos políticos, económicos, sociales, culturales, científicos, tecnológicos y mediáticos del país, quedó demostrada la convivencia que en la cartelera teatral de la ciudad sostendrían los viejos maestros con los nuevos relevos.

Al cierre del siglo XX y a la apertura del XXI, el teatro es doblemente el reflejo de esos nuevos rumbos que toma el país, ya que no solamente se manifiestan en los contenidos de los textos o en las formas en que estos son llevados a escena, ambos bajo una nueva visión de la cotidianidad, que involucra ya aspectos como el internet, por ejemplo.

También ese cambio en las estructuras de nuestro país se ve reflejado también en aspectos como la asistencia del público al hecho teatral, en el apoyo de las instituciones para los hacedores teatrales y en la deserción de importantes actores del medio teatral para enfocarse a otros ámbitos, principalmente el televisivo.

El INBA y la UNAM se siguen erigiendo como las principales instituciones que apoyan el teatro experimental realizado profesionalmente, pero su apoyo es cada vez menos fehaciente, lo cuál se traduce en una considerable reducción en el número de funciones al que las obras tienen derecho.

### LOS MAESTROS FUNDADORES III.

#### Xavier Rojas

En 1990 la Compañía Nacional de Teatro retomó sus actividades, invitando al prestigiado Xavier Rojas a celebrar sus 50 años de actividad teatral. La obra elegida sería *Partición de mediodía* de Claudel, pero mientras Rojas esperaba que le cedieran su Teatro El Granero, apareció Carlos Olmos con su texto *El eclipse*.

Esta, “la más personal de mis obras”,<sup>1</sup> según el propio autor, fue llevada a escena gozando de un éxito tan rotundo, que un elenco alterno al conformado por Beatriz Aguirre, Lilia Aragón, Martha Aura, Gastón Tousset, Armando Palomo y Betzabeth S. González, fue requerido para poder llevar la obra de gira por la República Mexicana.

Así, María Rubio, Irma Dorantes, Diana Bracho, Alejandro Tomassi, Jorge Antolín y Vanessa Bauche repitieron el éxito en las distintas ciudades y poblados donde se presentaron. “Desafortunadamente, aquellos fueron los que ganaron dinero, porque aquí en Bellas Artes los sueldos son miserables”,<sup>2</sup> admite, divertida, Marta Aura.

Sobre la experiencia de participar en la exitosa puesta con un personaje distinto a los que había interpretado anteriormente, comenta: “yo sé que yo tengo un dejo de cómico que no he explotado a conciencia y que se me sale en este tipo de personajes como Elia, esta mujer tan indefensa, tan delicada, tan llena de fe”.<sup>3</sup>

En este montaje, tuvo la oportunidad de reencontrarse con dos figuras importantes de su trayectoria: Carlos Olmos, el autor, quien fue su compañero de generación en la Escuela de Arte Teatral del INBA y, por supuesto, su primer maestro y guía: Xavier Rojas, el director. Y evoca la experiencia de trabajar ya en un nivel distinto, de creador a creador.

“Para mí fue muy rico porque no es un director de experimentación, él trabaja en el escenario, se sienta, te dirige y se pone en un lugar y al siguiente se sienta en otro y al siguiente en otro, para tener los cuatro lados controlados y no se complica la vida, él tiene oficio.

“Trabajamos muy a gusto, hicimos una compañía maravillosa, no sabíamos cómo iba a ir, pero fue un éxito increíble, nos fue de maravilla, muchos festivales, viajamos, hicimos giras, fue un trabajo que realmente me dejó una gran satisfacción”.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Olmos, p. 411.

<sup>2</sup> Entrevista 8.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Id.*

El montaje de la obra le trajo a Aura, además, un cambio de suerte: “hasta ese momento, yo había estado muchísimas veces en las ternas para Mejor Actriz, para Coactuación y no me lo habían dado nunca, hasta *El Eclipse*, que me dieron todos. Para mí fue un parteaguas; cómo mi trabajo fue recibido antes y después de *El Eclipse*”.<sup>5</sup>

Y, por si fuera poco, la obra vino a constatar el prestigio de Carlos Olmos, un autor que, aparte de sus textos elogiados que no siempre tuvieron –según la crítica– la mejor lectura por parte de sus directores, saltó a la popularidad al renovar las estructuras de la telenovela mexicana al escribir el exitoso –por diferente – serial *Cuna de lobos*.

Pero volviendo al maestro Xavier Rojas, en 1992 reunió en escena a dos de las más prestigiadas actrices del espectáculo nacional, para interpretar una comedia ligera que se convirtió en un suceso del teatro comercial –pero bien realizado–: *Adorables enemigas* de Kirkwood, que llegó a las 900 representaciones tras tres años de éxito.

De regreso a sus raíces y en lo que sería su último proyecto, dirigió en El Granero a María Rojo, Manuel Ojeda y Ernesto Laguardia en la obra de Jesús González Dávila *Aroma de cariño* (1996). Posteriormente, pese a que anunció en distintas ocasiones un nuevo montaje, Xavier Rojas permaneció retirado de la escena hasta su muerte en 1996.

A manera de homenaje a su imprescindible labor, al Teatro El Granero le fue impuesto su nombre en 2003.

### **Héctor Mendoza**

Completo y consolidado hombre de teatro, Héctor Mendoza continuó, durante las décadas que ahora nos ocupan, una constante exploración de temas para llevar a la escena. Así, como parte de su versión a los clásicos griegos, en 1991 presentó *Secretos de familia*, revisión a los mitos que componen *La Orestíada* de Esquilo.

El montaje fue altamente elogiado, principalmente por la recreación que de Clitemnestra y Electra hicieron, respectivamente, dos de sus más celebradas alumnas: Delia Casanova y Blanca Guerra.

---

<sup>5</sup> *Id.*



Los tonos también son diferentes. Esto permite que el amplio registro de Delia Casanova –sobre todo su voz, una de las más ellas y cautivadoras de nuestros escenarios– se despliegue en todas sus gamas. Blanca Guerra en su *Electra* envejecida y apocada, nunca transgresora sino verdadera agonista en esta versión, contrasta con sus dolidos tonos, su hermética reserva, sus reclamos de de mujer despojada de todo. Las dos están, en verdad, espléndidas.<sup>6</sup>

La mancuerna con Casanova fue repetida dos años después, cuando ahora acompañada de Margarita Sanz, recreó otro texto escrito y dirigido por Mendoza, ahora sobre los límites de la pasión humana, *Juicio suspendido* (1993).

Se necesitan muy buenos actores y aquí los vemos. Delia Casanova encarna a Laura con toda la gama de transiciones y matices que ésta requiere y que todos sabemos que la actriz es capaz de dar. Margarita Sanz se las arregla para dar otra de sus virtuosas actuaciones, impecable, nunca exaltada pero tampoco excesivamente fría.<sup>7</sup>

Con *La desconfianza* (1990), *La amistad castigada* (1994) y *El burlador de Tirso* (1996) de su autoría, retomó su visión de los clásicos españoles, mientras que con *Tiro de dados* de Velásquez, refrendó su apoyo a la trayectoria de jóvenes dramaturgos. Con *Las gallinas matemáticas* (1998), también de su autoría, regresó a los terrenos de la farsa

Ana Ofelia Murguía recuerda especialmente su última mancuerna con Mendoza, en el divertimento *De la naturaleza de los espíritus* (1999), que junto a *Tiernas puñaladas* (2002) y *Amacalone de los concaos del mundo* (2003) conforman la veta metafísica en el dramaturgo, director y, ante todo, formador de actores.

“El trabajo con él es diferente, es un director también minucioso, es muy tranquilo, aunque también es muy riguroso, cuida mucho la disciplina, lo cual me parece que es muy importante para cualquier actividad del ser humano”,<sup>8</sup> expresa Murguía quien, aunque no es su discípula, sino su contemporánea, ha seguido de cerca su trayectoria docente.

---

<sup>6</sup> Harmony, p.30.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.32

<sup>8</sup> Entrevista 2.

Ante la insistencia para que publicara un libro con sus teorías sobre el arte de la actuación, la respuesta de Mendoza fue *Creator principium* (1995), un texto que, pese a su alto contenido pedagógico, resultó uno de los más rotundos éxitos, tanto de público como de crítica, de este creador mexicano.

Convocados originalmente Luis Rábago, Delia Casanova, Blanca Guerra, Margarita Sanz y Julieta Egurrola, sólo el primero y la última permanecieron en el proyecto, al cual se sumó Angelina Peláez. Ricardo Blume, Hernán Mendoza, Laura Padilla y Ana Celia Urquidi, completaron el reparto.

“El aprendizaje básico de *Creator principium*, para mí, fue que la emoción está en un segundo plano dentro del teatro, que la emoción es consecuencia, que no es cierto que hay que generar emociones, que lo que tiene que generarse es un control del cerebro, del intelecto, para que a partir de ese piloto central que es el cerebro, uno deje sacar, por consecuencia, la emoción”,<sup>9</sup> observa Rábago.

Por su parte, para Egurrola, “el teatro más que explicarlo hay que hacerlo. Pero fue el maestro Mendoza el que nos juntó y era el gusto de trabajar con Héctor y en algo que hablaba sobre teatro. Hablaba de los actores, de las diferencias entre el actor formal y el actor vivencial. De alguna manera, ese montaje era una clase de teatro.”<sup>10</sup>

Angelina Peláez, quien tenía mucho más tiempo tanto de conocerlo como de no trabajar con él, en esta puesta en escena se reencontró con su maestro, el cual le significó “otra vez conectarme a fondo y de una manera muy libre. Fue mucho más sencillo, porque él ya daba indicaciones leves y uno se volcaba en la creatividad. Eso es gratificante.”<sup>11</sup>

Otro reencuentro fue el que tendría Mendoza con Arturo Beristáin, quien en plenitud de su madurez artística, fue protagonista de *El mejor cazador* (2005), uno de los montajes más recientes de Héctor Mendoza con actores profesionales, pues el resto, como ha sido su costumbre, hasta nuestros días, los ha montado con sus siempre dispuestos y privilegiados alumnos, a los que sigue formando a sus 78 años de edad.

---

<sup>9</sup> Entrevista 11.

<sup>10</sup> Entrevista 15.

<sup>11</sup> Entrevista 9.

## José Luis Ibañez

Continuando con las rutas paralelas que se trazó voluntariamente, José Luis Ibañez fue el encargado de dirigir, dentro del ciclo Los Grandes Directores Universitarios, un aplaudido montaje de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (1995), en el que puso a sus alumnos de las generaciones más recientes dentro del ámbito profesional.

Es bien sabido que José Luis Ibañez es un maestro de la dicción del verso de las obras de los Siglos de Oro y que a él acuden muchos actores ya formados para aprender los secretos no sólo del bien decir estos dramas, sino también para desentrañar sus más recónditas metáforas. Ahora pone toda su sapiencia en el empeño y sus actores, casi todos estudiantes suyos del Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, salen bien librados.<sup>12</sup>

Justo al iniciar la década de los noventa, Ibañez fue uno de los tres directores que se encargaron de poner en escena una nueva versión del *Hamlet* de Shakespeare (1990). Lo más interesante de este montaje es que fue realizado a instancias de la actriz Rosenda Monteros, quien se impuso el reto y el placer de personificar a El Príncipe de Dinamarca.

Adriana Roel fue requerida para recrear a la Reina Gertrudis. Pero más que el trabajo con Ibañez para el buen decir del verso shakesperiano y con Marta Luna para el montaje, “me gustó muchísimo por la intervención coreográfica de Guillermina Bravo, eso fue lo que más me interesó de esa puesta en escena, por el rigor con que se trabajó.

“Estuvimos seis meses trabajando clases de baile para poder lograr esa puesta en escena. Para mí eso fue una experiencia muy especial y muy válida. Rosenda Monteros es una mujer que ama el teatro y lucha por el teatro de una forma increíble. Ella se compromete en algo y va hasta el fondo.”<sup>13</sup>

Afincado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Ibañez presentó allí la mayoría de sus montajes, siempre poniendo bajo sus órdenes a alumnos suyos de la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Destacado ejemplo de esto resultó su puesta al texto de Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso* (1999).

---

<sup>12</sup> Harmony, p.240.

<sup>13</sup> Entrevista 3.

En el plano profesional, además de realizar diversas comedias y obras musicales para las actrices y productoras Silvia Pinal y Julissa, acudió al llamado del escritor Fernando del Paso, quien puso un controvertido anuncio en el periódico buscando director para su texto dramático *La muerte se va a Granada* (1999).

Hasta nuestros días, José Luis Ibañez continúa la práctica del ejercicio docente, por el cual ha obtenido los más honrosos galardones por parte de la UNAM.

### **José Solé**

Una trayectoria similar es la que ha continuado José Solé, quien durante sus incursiones en el teatro subvencionado, ha preferido clásicos de la literatura dramática, como *Otelo* (1995) y *Sueño de una noche de verano* (2004) de Shakespeare (1995), *Amor es más laberinto* (1999) y *Los empeños de una casa* de Sor Juana (2009) y *Edipo rey* de Sófocles (2000).

Además, se encargaría de poner en escena, en un formato comercial, dos textos de la dramaturgia española anterior a la Guerra Civil: *Los árboles mueren de pie* de Casona (2000) y *La casa de Bernarda Alba* (2002), que serían los últimos de la fructífera e intensa trayectoria de Ofelia Guilmain, quien falleció en 2005, a los 84 años de edad.

En estas, además de diversas comedias y musicales, ha dirigido a histriones como Salvador Sánchez, Mario Iván Martínez, Ángeles Marín, Leandro Martínez, Cristina Micháus, Patricio Castillo, Marga López, Amparo Arozamena y, por supuesto, a sus compañeros de generación, Luis Gimeno e Ignacio López Tarso.

A este último, lo dirigió, durante estas décadas, en dos puestas muy diferentes entre sí: la comedia *De gira con los López* de Ludwick (1998) y *12 hombres en pugna*, drama realista de Reginald Rose (2008). Entre el teatro que obedece a intereses de mero entretenimiento y el que ofrece mayor oportunidad de reflexión, se halla José Solé.

### **Juan José Gurrola**

*Las leyes de la hospitalidad* de Falcó (1992), *El hacedor de teatro* de Bernhard (1993), *Ecos del bosque blanco* de Thomas (1996), *Strindberg.com/gurrola* de ambos autores (2000) y *El doliente designado* de Shawn (2003), fueron los clarísimos ejemplos de la irreverente persistencia de Juan José Gurrola dentro de la escena nacional.

En el montaje de *Fiorenza* de Mann (1993), **Alejandro Calva** (Cd. de México, 1968) participó con el hombre que, considera su maestro fundamental. “Él es mi gurú, definitivamente. El Maestro Gurrola me enseñó qué era lo que necesitaba yo para volar como actor”.<sup>14</sup>

Calva recuerda que conoció a Gurrola cuando, al tiempo que estudiaba la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, entró a un curso de perfeccionamiento actoral en el Núcleo de Estudios Teatrales. “Yo tenía claro que me gustaba ser actor y tenía claro que había un aspecto de rito en el teatro que me era lejano, que me recordaba a la Iglesia, a lo religioso, lo ritual y no me gustaba vincularlo con eso.

“Pero Gurrola me explica que lo ritual no tiene que ver directamente con lo religioso, sino también con lo pagano, con los ritos dionisiacos, con el alcohol, con la vida y con el juego, yo estoy mucho más cerca de eso. Hay mucha gente que considera el teatro como un espacio ritual y lo convierten en algo así”.<sup>15</sup>

Fluctuando entre el espectáculo teatral y el performance, Juan José Gurrola dirigió hasta su muerte en el 2007, a los 71 años de edad. Antes de eso, se permitió presentar el que sería, definitivamente, su testamento artístico: su versión del *Hamlet* de Shakespeare (2005), que despertó los más controvertidos comentarios, pero que a nadie dejó indiferente.

Calva fue invitado a este montaje, pero tuvo que abandonarlo durante el proceso de ensayos. Lo mismo ocurrió con Ignacio López Tarso, quien al no haber obtenido la oportunidad de convertirse, durante su juventud, en El Príncipe de Dinamarca, aceptó entusiasmado la propuesta de convertirse, en la madurez, en el usurpador Rey Claudio.

“No nos entendimos con Juan José Gurrola, a pesar de que le tengo respeto y admiración. No pude hacerlo y tuve que dejar la obra”,<sup>16</sup> que desde un principio fue asumida por Daniel Giménez Cacho, en el complejo hombrecillo shakesperiano, sin duda, el paradigma de lo que es un personaje teatral.

Nora Manneck, Farnesio de Bernal, Óscar Yoldi, Katia Tirado y Edwarda Gurrola, actores fundamentales para este director, lo acompañaron.

---

<sup>14</sup> Entrevista 18: Alejandro Calva (marzo de 2009)

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> Entrevista 1.

La reflexión sobre lo que aqueja a este Hamlet nutrido por Daniel Giménez Cacho, se torna imprescindible en tanto permite latir en él la honesta desazón del príncipe huérfano obsesivo, terco, vengativo, pero ante todo coherente con su dolor, su amargura; consciente y capaz de prevenir su extravío (...) Giménez Cacho construye un Hamlet orgánico con presencia imantada que dota de sentido el mal llevado y traído “ser o no ser...” mediante una pausa perfecta y un tono que revela la imposibilidad de no ser en tanto se es y la inmensidad abrumadora de lo que conlleva ese dilema.<sup>17</sup>

*Simplemente complicado* de Bernhard (2007) fue la última puesta en escena de un creador del que todos hablaron. Bien o mal, pero hablaron de él. Y es que Calva reconoce que tanto el trabajo académico, como el profesional, era una experiencia “enloquecida. Si llegaba en sus cinco sentidos podría ser más o menos lógica.

Pero normalmente estaba bebido y era muy enloquecido. A las actrices no les iba muy bien, porque era como un fauno que buscaba el placer en las actrices jóvenes. Era difícil de pronto, pero cuando de pronto bajaba el genio del maestro y te empezaba a decir cosas esenciales, tenías momentos de mucha claridad, de mucha iluminación”.

### **Ludwick Margules**

Ludwick Margules, director y maestro por demás afincado ya en el gusto del ámbito experimental del teatro, abrió la década de los noventa con *Señora Klein* de Wright (1990), en donde, a su juicio, logró “reunir a tres notables actrices que representan, al lado de Julieta Egurrola, el más alto nivel de actuación en México”.<sup>18</sup>

Delia Casanova y Margarita Sanz interpretaron a dos prestigiadas psicoanalistas, una la asistente y otra la hija de la fundadora del psicoanálisis moderno Melanie Klein, la cual “en manos de otra actriz y otro director sería un retorcido monstruo del averno, pero encarnada por Ana Ofelia Murguía [...] (es) un verdadero ser humano”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Alegría Martínez, p.160.

<sup>18</sup> Obregón, p.147.

<sup>19</sup> Harmony, p.268.

Sobre esta obra, Murguía guarda un grato recuerdo, pues considera que, a diferencia del *Ricardo III*, veinte años atrás, “Ludwick ya había agarrado ese rigor que lo caracterizaría después”.<sup>20</sup> En sus memorias, el director polaco confiesa haber sentido antipatía hacia el personaje central, por el hecho de ser, contrario a él, una refugiada de alta posición económica.

“Mas esta animadversión la desarmaba cada día de ensayo y puesta en escena Ana Ofelia Murguía. Ana Ofelia es bruja, Ana Ofelia no tiene límites, su profundidad no tiene fin.”<sup>21</sup> Sin embargo, esta sería la segunda y última ocasión en que ambos harían mancuerna. Sobre su personaje en esta pieza, la actriz comenta:

“Cada personaje es un reto, entonces o le llegas o no le llegas, o te quedas a la mitad. El chiste es qué tanto te puedes compenetrar con el personaje. La Señora Klein me costó trabajo, porque yo nunca he ido a un psicoanálisis; siempre decía que me tendrían que llevar amarrada, si un día llegaba el momento.

“Había cosas que me saltaban, por ejemplo, que la Señora Klein, toda una doctora famosa, se negara a ir al velorio de su hijo, que ya a punto de subirse al tren pusiera de pretexto que no, porque a lo mejor se encontraba a su ex marido y la iba a molestar. Todas esas cosas me costó trabajo entenderlas, pero profundizando comprendí que es un obstáculo que tú mismo te pones para no enfrentarte con esa realidad tremenda.”<sup>22</sup>

Al concluir este encuentro con la avasallante figura de Murguía, Margules tuvo otro que le resultaría igualmente fundamental y enriquecedor, en esta ocasión con el histrión Augusto Benedico, quien sabía que la puesta en escena del texto de Jorge Ibargüengoitia, *Ante varias esfinges* (1991), se convertiría en su última actuación.

De repente –y ocurre normalmente al revés, los actores olvidan las líneas, por ejemplo, o les es difícil asir las ideas y enlazarlas cuando llegan a una venerable vejez– este hombre poseyó el don, brotó en él el arte de la actuación, brotó en él el gran artista, sensible a más no poder. (...) Benedico era el sacrificio mismo, ética altísima profesional y una intuición y conocimiento de gente inconmensurables (...) Su instinto artístico, su instinto de gran conocedor de sí mismo y de la gente le dijo que él se iba a morir durante la temporada de la puesta de *Ante varias*

---

<sup>20</sup> Entrevista 2.

<sup>21</sup> Obregón, p.148.

<sup>22</sup> Entrevista 2.

*esfinges*. Ahí la realidad se impuso a la ficción y Benedico actuó en forma genial. Íbamos a hacer *El rey Lear* juntos, pero el hombre murió antes de que lográramos asir el proyecto.<sup>23</sup>

En una generación intermedia, de las seis que estaban en escena, se hallaba Luis Rábago, quien luego de varias tentativas de trabajo con el director, en este montaje se concretó su encuentro, en el cuál “había un respeto mutuo, me estimaba bastante como actor, yo lo respetaba como director, entonces llegamos a un entendimiento pleno”.<sup>24</sup> Y agrega:

“Era una comedia que Margules insistía que hiciéramos como tragedia. Entre más trágicos nos poníamos, más la gente se reía, entonces más Margules se enojaba, porque pensaba que estábamos haciendo comicidad involuntaria, pero el texto era muy gracioso. Yo descubrí que la comedia bien hecha la tienes que hacer con mucha seriedad, para que realmente se ría la gente, porque era hilarante de principio a fin el asunto.”<sup>25</sup>

Laura Almela y Rábago coinciden en que durante esta puesta, ellos no tuvieron conflictos por el carácter de Margules: “por fortuna, estaba muy entretenido jodiendo a otros actores inocentes y a mí me quería mucho, era como la mascota, entonces no lo resentí; en ese momento se portó muy bien conmigo”,<sup>26</sup> afirma Almela.

Sin embargo, al año siguiente, Margules tendría un grave desencuentro con la actriz Martha Verduzco, encargada de llevar el personaje protagónico del clásico contemporáneo de O’Neill, *Viaje de un largo día hacia la noche* (1992). Para ella, fue “el único director que me ha creado inseguridad”<sup>27</sup> en un escenario.

“Era una gente cruel, soberbia, mala persona. Fue terrible, nos peleamos. Él lo que pretendía era humillar al actor, volverlo cosa para que se arrojara a actuar, pero yo le dije desde un principio: ‘Margules, yo no quiero que me pongas una alfombra roja cuando yo pase, nada más no me agredas, porque si me agredes, me pongo tan enojada que me ofusco’.

---

<sup>23</sup> Obregón, p.157.

<sup>24</sup> Entrevista 11.

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> Entrevista 16.

<sup>27</sup> Entrevista 4.



“Pero haz de cuenta que le dije: ‘agrédeme’. Fue una pésima experiencia. El personaje era muy bello, todos los personajes de esa obra son muy bellos, pero fue muy traumática la puesta en escena. Todos los actores decían que él así era, pero que tenía cosas maravillosas, pero yo nunca se las vi, jamás.

“Con ese tipo de directores, no me gusta trabajar. A mi no me gusta llegar a un ring, sino a gozar mi trabajo y que me corrijan y que me digan: ‘estás mal’, pero no con esa mala fe, no con esas ganas de destruir a una persona.”<sup>28</sup>

Claudio Obregón, quien llevó también un personaje protagónico en esta puesta, recuerda que “tuvimos muchos encuentros desagradables”.<sup>29</sup> Sin embargo, aceptó trabajar en esta obra “que yo había visto y admirado con Isabela Corona y Augusto Benedico en el Teatro el Granero dirigida por (Xavier) Rojas.

“Otra vez pleitos con Margules: rompió el ciclorama del Teatro Xola, nos dijo: ‘los quiero hasta el fondo y además de espaldas y de perfil’. Y claro, al haber perdido su sonoridad el teatro, no se nos oía; yo estaba muy molesto con él. Finalmente, a tropicones, salimos adelante”.

A Marta Verduzco la trataba muy mal, Rafael Sánchez Navarro salió huyendo por el maltrato que recibía. Entró a última hora Daniel Giménez Cacho”.<sup>30</sup> Empero, la puesta resultó muy exitosa y elogiada, principalmente por el desempeño de los histriones.

El excelente reparto saca adelante con gran inteligencia y brillantez la propuesta. Bastaría ver esa escena en que Marta Verduzco, sentada y de espaldas al público, transmite todo el nerviosismo de su conmovedora Mary, a quien sostiene en todo su largo viaje. Claudio Obregón plantea un espléndido James Tyron, personaje ingrato si los hay, al que dota de inmensa ternura y brutalidad, lamentable y con todo emocionante.<sup>31</sup>

Margules prosiguió dirigiendo obras como *Las adoraciones* de Tovar. En 1993, eligió las dos obras más recientes del dramaturgo inglés Harold Pinter para aprovechar el homenaje que la UNAM le rindió con el ciclo “Los grandes directores universitarios”.

---

<sup>28</sup> *Id.*

<sup>29</sup> Entrevista 5.

<sup>30</sup> *Id.*

<sup>31</sup> Harmony, p.271

Así, llevó a escena *Tiempo de fiesta* y *Luz de luna*. Luisa Huertas y Julieta Egurrola fueron sus protagonistas. La segunda opina: “para mí la regó Margules en varias cosas, empezando por el reparto. Esa obra la hice con toda el disciplina, con todo el amor y entrega que le tenía a Margules, pero yo sabía que no estaba bien, que había fallas.”<sup>32</sup>

Posteriormente, Huertas volvería a trabajar con él en el montaje de *Antígona en Nueva York* de Glowacki (1998). Allí, también participó Arturo Ríos, quien reconoce que Margules gustaba de atormentar a sus actores. “Otro personaje trágico, maravilloso para mí haber podido intentar crear ese personaje, Sasha”,<sup>33</sup> un vagabundo judío.

La mancuerna de Ríos con Margules se repitió en 2004, en el último montaje del director. En esta ocasión fue Shakespeare y su *Noche de reyes o como quieran*, una pieza “que era más lúdica, pero también azotada, porque era de Ludwick”.<sup>34</sup> La muerte del realizador en 2006, impidió que continuara el proyecto de dirigir a Ríos en *El Misántropo* de Molière.

Del comediógrafo francés, Margules había montado en 1997 *Don Juan*, nuevamente con Julieta Egurrola y, por primera vez, con Alejandro Calva a la cabeza de su reparto. El histrión, quien alternaba su actividad teatral con los montajes de cabaret dirigidos por Jesusa Rodríguez, reconoce que “no me tocó la mejor puesta del Maestro.

“Fue un ejercicio de acercarme a otra manera de hacer teatro, desde el conflicto y desde el estudio y el análisis. En ese momento el Maestro no estaba en sus mejores momentos, tenía a su esposa enferma, entonces fue difícil para él. Aún así fue muy interesante la experiencia.”<sup>35</sup>

Una de las aportaciones fehacientes de Ludwick Margules a la enseñanza del arte dramático fue la fundación, en 1991, del Foro Teatro Contemporáneo, que fue “un espacio pedagógico que engloba la enseñanza en actuación, producción definitivamente estudiantil y producción profesional”,<sup>36</sup> durante los 15 años de su existencia.

---

<sup>32</sup> Entrevista 15.

<sup>33</sup> Entrevista 13.

<sup>34</sup> *Id.*

<sup>35</sup> *Id.*

<sup>36</sup> Obregón, p.

En el rubro de lo definitivamente estudiantil, presentó allí su visión de *Las criadas* de Genet (1993) y *El camino rojo a Sabaiba* de Liera (1999), mientras que en el de lo profesional, montó sus dos propuestas más elogiadas de estas dos últimas décadas, no sólo por su texto, sino por la forma en que delimitó el espacio escénico.

*Cuarteto* de Müller (1996) y *Los justos* (2002) de Camus –en versión libre del propio Margules– fueron puestas que aprovecharon el pequeño foro para prescindir, a decir del director, “de todo lo que es adorno y ornamento”<sup>37</sup> y concentrarse en la mera presencia de los actores, en intensa cercanía con el público.

En la primera, el director revirtió la propuesta del dramaturgo alemán y, en vez de recurrir a dos actores de edad, prefirió a los jóvenes Laura Almela y Álvaro Guerrero. La primera, recuerda que, ahora sí, pudo sentir el rigor característico de Margules. La invitación le llegó justo cuando se iniciaba como docente de actuación en el mismo Foro.

Cuenta que Margules “me hablaba de la obra pero no me daba el texto. De pronto lo vi en el escritorio de David Olgún. Estuve a punto de leerlo, pero decidí esperar”.<sup>38</sup> Hasta que por fin el director reunió a sus dos actores para una lectura que duró menos de veinte minutos. El resultado final tuvo dos horas de duración.

Almela afirma que *Cuarteto* “es la única obra donde no tengo la menor idea qué se veía sobre la escena. Ha pasado el tiempo y yo sigo con la misma sensación de cuando recorres una alberca por debajo del agua y no sabes qué pasó afuera. No sé qué pasaba afuera, no sé qué cosas trabajé ni cuáles intuí. No tengo idea.”<sup>39</sup> Y habla del proceso:

“Ludwick me estuvo chingando como tres semanas. No me dejaba pasar del primer texto y era una desesperación. Una vez me quité el vestido y se lo aventé, le dije: ‘no voy a estrenar, no puedo’. Él se rió y dijo: ‘nos vemos mañana’. El texto decía: ‘Valmont, pensé que su pasión por mí se había extinguido. ¿A qué se debe tan repentina fogosidad y tan juvenil ímpetu?’. Y esta mujer se estaba frotando contra una pared en la esterilidad más absoluta de sus sentidos.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.

<sup>38</sup> Entrevista 16.

<sup>39</sup> *Id.*

“En un ensayo, harta yo, pensé que no era a Valmont a quien yo le decía eso, sino al teatro, que era el teatro que me había abandonado para siempre. Cuando acabó esa primera parte del ensayo, Ludwick me dijo: ‘¡bien!’. Claro, lo que él buscaba era esa sensación que no era verdadera en mí, la sensación de ‘no tengo nada en qué depositarme, estoy seca, estoy vacía, me has abandonado’.

“Cuando empecé a decir el texto, mi sensación era: ‘yo esto se lo diría en este momento al teatro. ¿Por qué me desamparaste?, ¿Por qué me abandonaste?’. Yo siempre me he sentido querida del teatro, pero en ese momento no. A partir de ahí se armó la puesta y en mes y medio estrenamos.”<sup>40</sup>

Irreconocibles si se les recuerda en montajes anteriores, como si en este trabajo quedaran piel y alma sin protecciones, Laura Almela y Álvaro Guerrero prestan realmente sangre, rostro y sexo a la marquesa y al vizconde, logrando dos contundentes y únicas construcciones de personajes.<sup>41</sup>

Por su parte, Luis Rábago recuerda la experiencia de trabajar con Margules por segunda –y última– ocasión en *Los justos*, un experimento de índole distinta a lo que fue el montaje de *Ante varias esfinges*.

“Ahí la experiencia teatral implicaba cero elementos de apoyo. Era simplemente enfrentarte con un texto, con una situación interna, sin ningún artificio. No solamente era hacer un diálogo entre los personajes, sino integrar al público como un personaje más. Entonces, el diálogo se establecía cara a cara; nosotros veíamos de frente al espectador, que estaba a medio metro de distancia y bajo una luz general de gas neón.

“Haz de cuenta que entras a una oficina de (la Secretaría de) Hacienda, te metes a un escritorio y dices: ‘vamos a hacer teatro’ y todos te voltean a ver y comienzas a hablar, así, sin ningún adorno. Lo cual me hace ver que el centro del teatro es el actor, porque no había música, había una pared de fierro que puso Mónica Raya y ya. La escenografía en ese

---

<sup>40</sup> Id.

<sup>41</sup> Alegría Martínez, *Así es el teatro*, p.250.

sentido podía haber sido una pared de fierro o de cemento o no había pared, no importaba.”<sup>42</sup>

Al respecto, Rábago afirma: “Comprobé –y comprobó mucha gente que lo dudaba – que lo único que no puede faltar en el teatro es el actor. Todo lo demás es prescindible, puede no estar, incluso el texto, porque si la presencia del actor está ahí, las palabras, el gesto mismo o una acción, ya genera teatro.”<sup>43</sup>

Emma Dib, Claudia Lobo, Rodolfo Arias, Rodrigo Vázquez, Carlos Ortega y Arturo Beristain completaron el reparto de la obra. Este último, reconoce que, en el trabajo con este director, “siempre estás en la tabla, al borde del vacío, a punto de suicidarte, pero eso le da a él un resultado muy interesante. Un gran director con una visión extraordinaria”.<sup>44</sup>

La visión de Ludwick Margules se apagó en 2005. Pocos meses antes de su muerte, el Foro Teatro Contemporáneo tuvo que cerrar sus puertas, debido a la enfermedad de quien fuera el verdadero pilar del recinto.

Amén de las diferencias que pudieron tener al trabajar juntos, Claudio Obregón reconoce que “a pesar de todo, *el Gordo* era entrañable y, ya visto después de su muerte, es un hombre que luchó y que buscó hacer algo en el teatro, creó un lenguaje y una manera de hacer teatro”.<sup>45</sup>

### **Abraham Oceransky**

“Me acuerdo particularmente, no sé cuántos años tenía, yo creo como unos 9 o 10, que vi una producción de *Marat-Sade*, que dirigía Abraham Oceransky y actuada por Alejandro Reyes y un gran elenco –que después me fui topando por la vida a todos ellos–. Recuerdo que no entendí nada, pero estaba fascinado, intrigado. Creo que ahí sí hubo un golpe al hígado que me movió el tapete para siempre.”<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Entrevista 11.

<sup>43</sup> *Id.*

<sup>44</sup> Entrevista 14.

<sup>45</sup> Entrevista 5.

<sup>46</sup> Entrevista 19: Ari Brickman (marzo de 2009)

Desde entonces, la decisión de **Ari Brickman** (Ciudad de México, 1975) de dedicarse al ejercicio de las artes escénicas, le ha granjeado un sitio muy importante dentro de los jóvenes actores en nuestro país. Afirma que pronto pudo conectarse al mundo que entonces proponía Oceransky, ya que desde los 13 años inició, con él, su formación actoral.

“Yo me considero alumno de Abraham, de su escuela, cuando era una escuela. Ahorita no sé cómo esté funcionando, pero en el tiempo en que yo estuve con él me aventé los tres años, que era la carrera que él proponía y me aventé todo el proceso. Yo estuve con él mientras terminaba la secundaria y empezaba la prepa.

“Abraham se fue a Jalapa y lo nombraron director de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Estando en la Facultad, no sé qué pasó, pero no estaba muy de acuerdo con lo que estaba pasando, entonces se salió y se llevó a su grupo, a la generación que él estaba educando y entrenando.”<sup>47</sup> Con ellos armó su Teatro Estudio T.

Precisamente, la trayectoria profesional de Brickman se inicia con una de las puestas más elogiadas de su maestro, *Gucha'chi* (1991), “una obra verdaderamente mágica. Es una adaptación de una obra antigua judía. Abraham nos propuso hacerla y nos dijo que quería que todo eso sucediera en Juchitán.”<sup>48</sup>

Tras participar en esa “especie de Romeo y Julieta ruso – polaco – juchiteco muy extraña”,<sup>49</sup> Brickman regresó al Distrito Federal para continuar con una de las carreras más interesantes por parte de un actor joven. Por su parte, Abraham Oceransky permaneció en Xalapa, Veracruz, desde donde crea sus deslumbrantes propuestas.

Algunas de estas, como *Mishima* de Robles (1993), *Mutis* de Guiochíns (1997), *Hotel corazones rotos* (2000) y *Cuentos de niebla* (2001), pudieron ser vistas en la ciudad de México, siempre bajo la premisa de que surgen del esfuerzo independiente que significa, para la comunidad teatral, el Teatro Estudio T.

---

<sup>47</sup> *Id.*

<sup>48</sup> *Id.*

<sup>49</sup> *Id.*

## Luis de Tavira

Dos rutas recorrió Luis de Tavira durante estas décadas. Una en la que la espectacularidad de los dispositivos escénicos resultó avasallante para la mirada y la comprensión del espectador y otra en la que la intimidad y la paciencia en la dirección de actores demostraron que Tavira puede ser amado, odiado, pero a nadie deja indiferente.

Para Miguel Flores, “Luis de Tavira es todo un personaje. Es un animal de teatro total, pero además de eso es un caballero y es muy fácil trabajar con él, porque tiene una gran capacidad analítica. No tuvo que convencerme para trabajar con él.”<sup>50</sup>

Mientras su versión a la comedia *Clotilde en su casa* de Iburgüengotia (1990), con dramaturgia adicional de Leñero, fue la última colaboración entre Tavira y Julieta Egurrola, antes de que ambos tomaran un receso como director-actriz que se prolongó durante diecisiete años, en *La séptima morada* de su autoría (1991) inició el trabajo con una nueva generación.

Lisa Owen trabajó, durante cuatro años que duró su estancia en el CUT, con Tavira. Allí, participó en obras “muy fuertes, raras, intensas. *La séptima morada* causó mucha polémica. Era un texto muy raro, pero tenía cosas bellísimas. Todo era muy intenso. Fue un montaje que a mucha gente le movió cosas.

“Me acuerdo que había dieciséis balazos, uno de ellos era en el oscuro y el público se enojaba. Trabajé con mi generación, así que fue, en ese sentido, un trabajo muy intenso de grupo, que nos unió. Nos costaba trabajo hacer la obra, porque era muy azotada. Mi sensación era que el texto era muy raro y la apuesta era arriesgada.”<sup>51</sup>

Como actriz, reconoce que es muy difícil “mantener la atención en un texto que no se entendía. Y el chiste era que no se entendiera, según entendí yo”.<sup>52</sup> Además, el reconocido fuerte carácter del director, así como su implacable método de dirección, ayudó entonces a que estas obras fueran recibidas con desconcierto y controversia por público y crítica.

---

<sup>50</sup> Entrevista 10.

<sup>51</sup> Entrevista 17.

<sup>52</sup> *Id.*

Martha Aura participó en su montaje de *La noche de Hernán Cortés* de Leñero (1992) y confiesa que la experiencia no fue sencilla. “El trabajo con Luis de Tavira es muy duro, muy cruel. Me tocó una especie de silla: haces un ejercicio y después todo el grupo te critica y él en especial es muy cruel, pero te hace pensar mucho y te hace buscar otras cosas”.<sup>53</sup>

Obras como *Jubileo* de Enríquez (1993), *El caballero de Olmedo* de Lope (1996), *Felipe Ángeles* de Garro (1999), *Siete puertas* de Strauss (2000), *Santa Juana de los Mataderos* (2001) y *La honesta persona de Sechuán* de Brecht (2003), han destacado por la grandilocuencia de su montaje, apoyado en veces por caballos y soldados reales.

Actores de generaciones tan diversas como Brígida Alexander, Farnesio de Bernal, Guillermo Gil, Fernando Balzaretti, Juan Manuel Bernal, Arcelia Ramírez, Éricka de la Llave y Marina de Tavira se pusieron bajo sus órdenes en estos montajes.

Miguel Flores, partícipe de *Clotilde en su casa* y *Jubileo*, asegura que “en las obras de Luis uno se divierte tanto, no importa la densidad de la obra, y el público también se divierte mucho. Con él ha sido un aprendizaje muy concreto, profundo y de una enorme camaradería. Es una gente de teatro total.”

La veta más íntima, contenida, la ha explorado con mucho mayor elogio de público y crítica en *El rehén* de Harwood (1993), *El 75%* de Horovitz (1994), *La guía de turistas* de Strauss (1995) y *Ahora y en la hora* de Rascón Banda (2003). Alejandro Tomassi, Ignacio Retes, Juan Carlos Colombo y Rosa María Bianchi fueron partícipes de estas propuestas.

En 2007, Luis de Tavira se reencontró con dos viejos amigos y colaboradores, Julieta Egurrola y Arturo Beristáin, quienes protagonizaron una muy exitosa puesta en escena al texto del alemán Gerhart Hauptmann, *Bajo la piel de castor*, estrenada primero en Patzcuaro, sede del Centro Dramático de Michoacán creado por Tavira.

Para Egurrola, esto obedeció a que tanto director como actriz aceptaron que “donde nos entendemos mejor en la vida es arriba del escenario. Encontrarse nuevamente con él, en el escenario, fue revivir muchas cosas que habíamos pasado antes, pero ahora con madurez, porque ya habían pasado los años tanto para él como para mí”.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Entrevista 8.

<sup>54</sup> Entrevista 15.



Beristáin comenta que fue invitado al proyecto de última hora, pues “hay un actor que le falta ya arrancados los ensayos, entonces yo me incorporo un mes después; eso me pareció muy generoso de su parte, porque yo tenía muchos años de no estar con él, él se fue unos años de la ciudad y yo me dediqué a hacer más teatro, cine y televisión”<sup>55</sup>.

Este reencuentro se prolongaría hasta nuestros días, gracias a la reestructuración que de la Compañía Nacional de Teatro hizo Luis de Tavira y de la cual hablaremos más adelante.

### **Germán Castillo**

Con *La última Diana* de Magaña (1990), Germán Castillo continuó con una propuesta que “ha girado alrededor de varias tendencias de escritura dramática: los clásicos, el teatro del absurdo, el siglo de oro y el drama contemporáneo, con connotaciones sociales y políticas, de autores extranjeros o nacionales”.<sup>56</sup>

En la obra de Magaña, Castillo dirigió a Angelina Peláez, quien realizó un retrato de una madre mexicana que mucho recordaba, indica la actriz, a la Madre Coraje de Brecht.

También *¡Que viva Cristo Rey!* de Chabaud (1992), *Yerma* de García Lorca (1993), *Y Liz... ¡si trata!* de Villaseñor (1994), *Versos*, espectáculo basado en poesía de Sor Juana (1995), *Los signos del zodiaco* de Magaña (1997), *La culpa busca la pena y el agravio la venganza* de Alarcón (1998) y *Noche de estío* de Usigli (1999).

En la década más reciente, Castillo nuevamente recurre a estos temas y estilos.

*La cantante calva* de Ionesco (2000), *Palabras*, espectáculo con poesía de Villaurrutia (2001), *Murmillos*, basada en la gran novela de Juan Rulfo (2002), *Estaba yo en casa y esperaba que lloviera* (2004) y *Las reglas del buen vivir en la sociedad moderna* de Lagarce (2008), así como *Don Quijote* de Bulgakov (2005), conforman el cuadro.

Marta Verduzco afirma que, si ha hecho varias de estas obras bajo la dirección de Castillo, es porque “siempre he trabajado muy a gusto con él”<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Entrevista 14.

<sup>56</sup> Armando Partida Tayzán. El teatro en los noventa, p.

<sup>57</sup> Entrevista 4.

## **Adam Guevara**

Una muy criticada versión teatral de la significativa película mexicana *Rojo amanecer* marcó el inicio de la década de los noventa para Adam Guevara. Posteriormente, con montajes regularmente de carácter estudiantil, volvería a tener los elogios de la crítica y la atención del público asiduo a estas representaciones.

*Lunes rojo* (1990), *¿Qué si me duele?... sí* (1991), *¡Suave!...patria* (1992), *Me acordaré de agosto y Poquita fe* (1994), *Ángel de mi guarda* (1998), *Ir al mar* (2000), *Morir de amor* (2002), junto con *Y Lázaro andó* (2007), todas de su autoría, son botones de muestra de lo anterior.

Afincado como docente de la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes, Guevara fue el encargado de llevar a escena la puesta que conmemoró los 50 años de este recinto académico, que a principios de los noventa mudó su sede al Centro Nacional de las Artes, inaugurado en 1994.

*¿Quién mató a Seki Sano?* (1998), también de su autoría fue montada con un grupo de actores profesionales encabezado por Miguel Flores, hacia quien el dramaturgo y director tuvo un gesto por demás memorable para el histrión, quien considera que esta “es la mejor obra de Adam Guevara, porque es la más sintética, la más concreta.

“Pero no puedo hablar mucho sobre ella, porque me la dedicó. Cuando Adam me dio el texto, abrí la primera hoja y le dije: ‘¿Por qué no me lo dedicas?’, me dijo que abriera la siguiente hoja y allí decía ‘Para Miguel Flores’. Me puse a llorar. Ya ni le pude decir ‘gracias’. Es una obra formidable.”<sup>58</sup>

Para este actor, el trabajo con Adam Guevara lo ha marcado profundamente. “Él me coloca otra vez en el mundo del oficio como un asunto social, en el valor social del teatro, de lo que deberíamos hacer en el teatro, que es comunicar cosas importantes, pero siempre con un buen sentido del humor.”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Entrevista 10.

<sup>59</sup> *Id.*

La postura social, política e ideológica del dramaturgo predominó, a decir de Partida Tayzán, sobre la propuesta escénica del director. Empero, el montaje alusivo a Seki Sano resultó importante por el homenaje realizado a un recinto fundamental de la historia del teatro mexicano contemporáneo, así como para uno de sus más entregados actores.

## LOS MAESTROS CONTINUADORES

### José Caballero

Desde sus primeras puestas en escena en los setenta, José Caballero demostró que la juventud no estaba reñida ni con el talento, ni mucho menos con la sabiduría propia de los viejos maestros. Hasta nuestros días, Caballero es quizá el director más constante del teatro mexicano. Esa constancia le ha permitido un afortunado ir y venir entre géneros y estilos.

Martha Verduzco participó en su muy particular propuesta de *Medea* de Eurípides (1991), en la que la grandilocuencia de la tragedia griega fue sustituida por un tono intimista. El personaje identificado con la figura trágica de Ofelia Guilmain, fue incorporado por Verduzco de una manera radicalmente opuesta.

“Yo me propuse hacer una Medea más mujer que este hotentote que tenemos como imagen de los griegos. Esta mujer se muere de celos, de angustia, de dolor, mata a sus hijos, es una mujer desesperada porque el marido se va con otra. Aunque sea Medea, yo siempre busco el lado humano de mis personajes. Lo que cuenta es el personaje, no la persona, así es como siempre he abordado todos los personajes.”<sup>60</sup>

*El contrapaso* de Midleton y Rowley (1994), *Por los caminos del sur* de Rascón Banda (1996), *Muerte deliberada de cuatro neoliberales* de Trigueros (1996), *Escenas de un matrimonio* de Bergman (1998), *El vano afán del amor* de Shakespeare (2000) y *Algo de verdad* de Stoppard (2001), continuaron con su variedad de propuestas.

---

<sup>60</sup> Entrevista 4.

Lisa Owen participó en la muy aplaudida puesta del texto de Bergman. “José estaba pasando por un momento fuerte de su vida. Para él fue un montaje muy íntimo. El texto de Bergman es una joya, te hace girar toda tus ideas sobre lo que es la pareja.”<sup>61</sup>

Como director, “es muy paternal, te deja ser. Observa lo que estás haciendo y se queda callado, mientras ve que estás buscando. Cuando te topas con una pared, te ayuda a derribarla. A mí siempre me dice muy poco, pero las cosas que te dice son como dardos, flechas que dan justo en el lugar donde está atorada tu investigación, tu creación.

“Yo creo que su visión de los textos es muy profunda”,<sup>62</sup> como lo demostró en su exitosa reposición de *El destierro* de Tovar (2002), así como en las elogiadas *Fedra y otras griegas* de Escalante (2002), *El verdadero oeste* de Shepard (2003), *El teniente o lo que el gato se llevó* de MacDonagh (2004) y *A buen fin* de Mendoza (2005).

En *Fedra y otras griegas* destacó, en el personaje protagónico, una actriz perteneciente al grupo de ‘Las Sabias’ y cuyo compromiso con el arte escénico se comprende al saber que su presencia ha sido una de las más constantes y ricas de nuestros escenarios, Erika de la Llave.

La etapa final, la narración de la pasión y finalmente la muerte, muestran la habilidad de la actriz principal –Erika de la Llave– para abarcar todas las gamas en edades y tonos de su personaje. Un trabajo complejo porque debe equidistar de la tragedia y el melodrama, y por lo tanto generar una gran tensión y luego contenerla, quebrándose por momentos. Distanciamos de la empatía emocional pero no enfriarnos hasta la indiferencia frente a quien finalmente está sufriendo las consecuencias de su destino. Un trabajo delicado, posiblemente cuestionable para algunos, pero muy interesante en definitiva tanto para ella como en el manejo de la dirección.<sup>63</sup>

Compuesta a partir de tres monólogos en el que tres mujeres pertenecientes a distintas zonas del estado de Chihuahua comparten sus dolorosas experiencias, enmarcadas por el universo de la cocina regional, *Desazón* de Rascón Banda (2003) ha tenido distintas temporadas en diversos foros, hasta nuestros días.

---

<sup>61</sup> Entrevista 17.

<sup>62</sup> *Id.*

<sup>63</sup> Bruno Bert, “Fedra o la imaginación” en *Paso de gato*, núm. 4, p.42.

Angelina Peláez, Luisa Huertas y Julieta Egurrola dan vida a las tres protagonistas. La primera, asegura que trabajar en esta puesta “fue una experiencia realmente muy excepcional. Yo me acuerdo que la maestra Clementina Otero decía: ‘los monólogos son para gente virtuosa’. Cuando llegué a hacerlo, sentí la responsabilidad de dar un nivel de trabajo profundo para poder capturar la atención de un público por media hora, sin nada más que mis propios estímulos interiores.

“Ahí vi que de eso se trataba el virtuosismo. Finalmente la actuación es un ping pong: el otro se vuelve el estímulo de uno. En este caso mis recuerdos, mis experiencias, mis relaciones personales venían como estímulos y esto sí requiere un virtuosismo. Claro la historia y el personaje son extraordinarios, así que yo tenía un gran platillo que ofrecer, con mucho condimento.”<sup>64</sup>

Para Julieta Egurrola, esta le dio la oportunidad de encarar, por fin, un texto de Rascón Banda: “nunca había podido trabajar con él, que porque no tenía tipo mexicano, aunque él tiene otras obras donde hay criollas y hay mestizas, entonces cuando me ofrece Pepe este personaje de una menonita, fue un regalo maravilloso”.<sup>65</sup>

Ir a Chihuahua y conocer a mujeres menonitas, serranas y tarahumaras, fue parte del proceso que las tres primeras actrices emprendieron.

“Yo no soy fanática de los monólogos, incluso ver compañeros haciendo monólogos es algo que me cuesta mucho trabajo. Para mí el teatro es de dos hacia arriba, lo otro es una presentación personal, una demostración histriónica, aunque sé que es un prejuicio que tengo.

“Pero con esta historia nos fue muy bien en todos lados que la presentamos. Además, sigue siendo muy actual, desgraciadamente, por las vidas de estas mujeres, que además pueden ser de distintos grupos sociales, no importa que no sean de Chihuahua, igual aquí en el DF hay mujeres así y en toda la República.”<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Entrevista 9.

<sup>65</sup> Entrevista 15.

<sup>66</sup> *Id.*

También bajo la dirección de José Caballero, Egurrola participó en la puesta en escena que realizó del texto clásico *El rey Lear* de Shakespeare (2005). La actriz reconoce que aunque “con mucho gusto acepté trabajar con Pepe, a mí me hubiera gustado hacer un Shakespeare más contemporáneo, más traído para acá”.<sup>67</sup>

El montaje, perteneciente al Proyecto Shakespeare que realizó la Compañía Nacional de Teatro antes de ser reestructurada, permitió que en el personaje de Lear destacara el primer actor Claudio Obregón, quien asumió su parte “como un gran reto. Es uno de los grandes personajes de la escena de todos los tiempos.”<sup>68</sup>

Aunque de pocas funciones, *El Rey Lear* tuvo dos temporadas, “una en 2005, el estreno, 19 representaciones, luego en 2006, 12 representaciones más. Durante ese lapso me la pasé rumiando el personaje, metiéndolo dentro de mí, entendiéndolo de otra manera, perfeccionándolo, trabajándolo, viendo qué errores había cometido, dónde había fallado, qué pequeña escena no resultaba.”<sup>69</sup>

En escena, Obregón hizo mancuerna, una vez más, con Ana Ofelia Murguía, quien a sus setenta años, personificó al sabio y ágil Bufón. “Fue un reto bastante grande, porque nunca me imaginé en mi vida que iba a ser el Bufón, que se supone es hombre, siempre lo han hecho hombres, así que fue una sorpresota para mí y me subyugó la idea de hacerlo.

“Al principio me dio un pánico espantoso porque era Shakespeare, pero ya luego trajeron gente de Inglaterra para dar conferencias sobre Shakespeare y me tranquilicé, recordando que él trabajaba para la gente del pueblo, que improvisaba e iba escribiendo conforme iba pasando la obra.

“Me propuse no tener miedo, no voy a hacer un bufón preciosista, pues no sé pasos de baile ni hago saltos mortales. Lo bueno es que también es un bufón amargo, porque entra en escena cuando empieza a desatarse la tragedia. Entonces me tranquilicé y dije voy a hacer mi bufón dentro de mis capacidades y a ver qué pasa.”<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> *Id.*

<sup>68</sup> Entrevista 5.

<sup>69</sup> *Id.*

<sup>70</sup> Entrevista 2.

Para Lisa Owen y Alejandro Calva, también partícipes del elenco, la importancia del montaje radicó en alternar con histriones tan sólidos como Murguía y Obregón y, por supuesto, un director con la capacidad y la sabiduría aún jovial de José Caballero.

### **Enrique Singer**

Presente en nuestros escenarios desde la década de los setentas como actor, actividad en la que hasta nuestros días ha destacado por mérito propio, justo es consignar el trabajo que Enrique Singer (1958) ha realizado con algunos de nuestros más importantes actores, a quienes dirige desde el punto de vista que le ofrece el también ser un histrión.

*El marinero* de Pessoa (1990), *Ricardo II* de Shakespeare (1996), *Cuerpo y alma* de Milton (2002), *El campo* de Crimp (2005) y *Hedda Gabler* (2006) son puestas en escena que ha realizado a la par de su muy aplaudida labor como funcionario teatral en instituciones como el INBA y la UNAM

Lisa Owen fue Hedda Gabler. La actriz recuerda que el proceso para crear al personaje que mejor representa el egoísmo humano en la literatura dramática, “fue padrísimo, porque lo hice cuando mi hija estaba chiquita. Ensayé durante las mañanas, mientras mi hija iba al kínder, porque no podía estudiar como lo hacía antes.

Ese texto fue muy raro, porque en el primer ensayo todos los actores llegamos sin haber terminado de leerlo, porque nos parecía tan tediosa, aburridísima. Con Singer empezamos a darle vueltas y vueltas, hasta que al rato estábamos haciéndole reverencias a Ibsen, porque era una cosa complicadísima, pero brillante, increíble”.<sup>71</sup>

Asegura que a pesar de saber que Singer es también un actor, como lo es ella, se impone el respeto hacia su figura como director, ya que “es un puesto en el orden del teatro. Es un ojo. Tú debes confiar, porque estás trabajando para el texto y para el director, que es el que debe decidirlo todo. De lo contrario, se derrumbaría el teatro, no funcionaría.

“Enrique y yo llevábamos mucho tiempo trabajando como actores y habíamos platicado mucho sobre actuación. Es alguien que ha leído mucho, así que ya había una base

---

<sup>71</sup> Entrevista 17.

de lo que los dos creíamos, como actores, sobre la actuación. Al momento que fue mi director, fue padrísimo tener esa otra confianza.”<sup>72</sup>

Tanto en *Ricardo II*, como en *Los baños* de Walker (2008) y *La lección* de Ionesco (2009), Enrique Singer dirigió a Arturo Ríos, quien asegura que tanto en su calidad de compañero de escena como en la de director, Singer “es otro azotado”.<sup>73</sup>

Nuevamente estas obras lo llevaron a sumergirse en el universo mental de “personajes que en un momento de su vida les ha sucedido algo internamente que les quebró el espíritu, el alma y es su frustración, su dolor, el que están paseando todo el tiempo por el escenario, manifestándolo en odio, en necesidad de dominar y hacer daño”.<sup>74</sup>

Y asegura que al trabajar con el texto de Ionesco “no veo otro actor que yo para hacer esa obra. En una entrevista le preguntaron si piensa que la neurosis es buena para que él escriba teatro y dice es que la neurosis es una cualidad indispensable, que no hay gran literatura o gran arte sin neurosis. Y yo traigo una neurosis muy gruesa”,<sup>75</sup> acepta divertido.

### **Lorena Maza**

Inmersa en los ámbitos de la docencia y la dirección desde la década de los ochenta, durante el lapso que aquí consignamos Lorena Maza (1964) logró sus montajes más elogiados. *Los enemigos* de Magaña (1989-90), es la obra con la que el público y la crítica voltearon hacia su propuesta escénica, al tratarse de un montaje controvertido, por la adaptación que del texto original hizo la propia directora, al alimón con David Olguín y Luis de Tavira.

Posteriormente, se abocó al ejercicio docente dentro del Foro Teatro Contemporáneo de Ludwick Margules, por lo que su constancia en la cartelera teatral no sería la más sólida, pero sí una de las mejor ponderadas por la crítica teatral, gracias a su demostrada solvencia como directora de espléndidos actores.

---

<sup>72</sup> *Id.*

<sup>73</sup> Entrevista 13.

<sup>74</sup> *Id.*

<sup>75</sup> *Id.*



En 2006, además de llevar a escena el texto *El códex Romanoff* de Leñero, presentó *Congelados* de Lavery, en donde Julieta Egurrola y Alejandro Calva cargaron con el peso de una densa escenificación. Aunque cuando se la ofrecieron se rehusó a hacerla, debido a que atravesaba por una fuerte depresión, Julieta Egurrola decidió enfrentar el reto.

“Cuando Lorena Maza me busca para esta obra, me empezó a platicar de qué se trataba. Yo había bajado diez kilos de peso, así que le dije: ‘con todo el dolor de mi corazón, pero no tengo energía, apenas tengo energía para Rey Lear.

“Pasa casi un año y Alejandro Calva, que estaba en Lear, me dice: ‘Ofelia Medina lo iba a hacer, pero nos ha tenido meses esperando, ensayando, pero no lo va a hacer. Éntrale, por favor’. Afortunadamente nomás dimos 25 funciones. Iban a ser 30 pero Bellas Artes se encargó de quitarnos cinco.

“Me consumió, fue una obra que me costó trabajo porque, primero estaba saliendo de una depresión y ya una vez metida en el personaje, este era muy demandante. Yo realmente salía arrastrándome, toda mi energía se quedaba ahí. Calva ponía música alegre y todo mientras nos cambiábamos y nos íbamos, como para levantar el ánimo.”<sup>76</sup>

El esfuerzo de la actriz tuvo una recompensa:

Dejo al final a la Nancy encarnada de manera espléndida por Julieta Egurrola porque deseo insistir con su ella, como ya lo he hecho con otras actrices, en la creatividad de actrices y actores que muchos niegan teniéndolos por intérpretes. Hay que insistir en ello y para cualquier reacio a reconocerlo bastaría con que se allegara al teatro y viera a Julieta en acción.<sup>77</sup>

Por su parte, con *Yo soy mi propia esposa* de Wright (2009), el histrión Héctor Bonilla sumó un éxito teatral más a su ya larga lista. Este monólogo “es un alarde de todo, hay que hacer 35 personajes, por lo que estoy muy ilusionado”,<sup>78</sup> comenta Bonilla antes de iniciar el proceso de ensayos de una obra que lleva ya más de 200 representaciones.

---

<sup>76</sup> Entrevista 15.

<sup>77</sup> Olga Harmony, “Congelados”, en *La jornada*, 20 de julio de 2006.

<sup>78</sup> Entrevista 6.

## Enrique Pineda

Con *Contrabando* de Rascón Banda (1991), el actor y director Enrique Pineda, afincado hasta entonces en Veracruz, dirigió en la ciudad de México, durante la década de los noventa, varias puestas en escena que resultaron exitosas tanto por la dramaturgia de Rascón Banda –en su mayoría–, como por el trabajo con actores de distintas formaciones.

Obras como *Máscara vs cabellera* de Rascón Banda (1981) y *Cúcara y Mácara* (1985), presentadas por la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana, tuvieron resonancia en nuestra ciudad, gracias a las controvertidas reacciones que en su momento suscitaron, sobre todo la segunda.

Protagonista de *Contrabando*, Angelina Peláez logró el que sería su personaje más emblemático entre muchos personajes emblemáticos que ha interpretado. La despojada Damiana Caraveo, es el nombre que llega primero a la mente de la actriz cuando se trata de recordar a los seres de ficción que se han quedado indeleblemente en su alma y memoria.

“¿Cómo lo construí? Encontrando todas esas fibras que tiene el personaje, que sufre la rabia infinita de una injusticia vivida que no entiende, que no acaba de comprender; ese dolor seco, fuerte, callado, mudo, que finalmente trata de expresar por medio de los textos de Víctor Hugo Rascón Banda, que fue de una generosidad infinita.”<sup>79</sup>

*La casa del español* (1992), *Poker de reinas* (1993), *Homicidio calificado* (1994) y *Cada quien su vida* (1995), adaptación al texto de Luis G. Basurto, fueron las puestas que concretaron la mancuerna de Pineda y Rascón Banda. En esta última reunió a Héctor Bonilla, Carmen Salinas, María Rojo, Adriana Roel, Margarita Isabel, Alfredo Sevilla y Alberto Estrella, “un elenco de primera”,<sup>80</sup> que atrajo cantidades industriales de espectadores.

Por su parte, la propia Adriana Roel fue dirigida por Enrique Pineda en la lectura que este hiciera de *La boda negra de los alacranas* de Hugo Arguelles (1992), texto dedicado a la actriz, detalle que, para ella, resultó profundamente halagador. Al recordar la puesta, Roel evoca su amistad con uno de los más laureados dramaturgos nacionales.

---

<sup>79</sup> Entrevista 9.

<sup>80</sup> Martínez, *Así es el teatro*, p. 313.

“Él fue, en primer lugar, un amigo, un compañero de escuela, que nos cuidaba un poco a Sergio Ramos y a mí, porque él era el más grande. Desde entonces lo conocí. Ya me había escrito una obra de esos títulos largos, largos, que no la hice porque, cuando se presentó la propuesta de producción, yo estaba ocupada en otra cosa, pero después me escribió esta otra. Fue también una larga relación de amistad.”<sup>81</sup>

*Final de viernes* (1993) y *Aventurera de Olmos* (1997)), *Doble filo* de Aura (1993), *Los perros de Dios* de Vicens (1995) y *El poder de los... hombres* de Urtusástegui (1999) fueron propuestas que dieron cuenta de los saltos entre lo espectacular y lo medido de este director que ya en el nuevo siglo retomó sus actividades con la Universidad Veracruzana.

### **Mauricio Jiménez**

El reestreno en nuestro país, en 1992, de su espectáculo *Lo que cala son los filos* (1988), precedido de un éxito avasallante alrededor del mundo, permitió que durante las décadas que nos ocupan, Mauricio Jiménez (1960) continuara explorando diversas formas y fondos que solidificaran lo que entonces fue una impactante revelación teatral.

Para ello, el también docente de la Escuela de Arte Teatral del INBA ha echado mano lo mismo de sus alumnos que de actores profesionales del calibre de Margarita Sanz –*Es más laberinto*, 1991–, Salvador Sánchez –*Los encuentros* de Tovar, 1992–, Delia Casanova –*Después del terremoto* de Olmos, 2002– y Emma Dib – *Las musas huérfanas*, 1998–.

En esta última, la joven actriz egresada del CUT en 1990 tuvo una de sus más destacadas personificaciones, constatando la solidez de una joven trayectoria anclada específicamente en el teatro profesional universitario, en donde ha fungido también como directora y docente.

Isabel, personaje principal de esta obra, es interpretado, enriquecido y construido por Emma Dib, quien auténticamente le otorga su sangre, sus latidos, su sonrisa, su mirada, su respiración y sus lágrimas a este personaje intensamente vivo sobre el escenario. Y el hincapié sobre el trabajo de Dib es por la amplitud de registro actoral que posee esta actriz, de quien se pudo ver un muy buen trabajo, muy distinto en género, titulado *Ella imagina*, en el que el personaje exige un manejo totalmente distinto al actual, de mayores riesgos y dificultades actorales, obstáculos

---

<sup>81</sup> Entrevista 3.

que Dib no sólo logra sortear, sino dominar y transformar en un potencial infinito. Contados actores consiguen conmover, estrujar, destrozarse o enternecer al grado que Emma Dib lo hace.<sup>82</sup>

*La verdad sospechosa* de Alarcón (1999), *Puerto infinito* (2000) y *El asesino entre nosotros* (2009) de su autoría, así como *Los niños de Morelia* de Rascón Banda (2005), son las nuevas propuestas de Mauricio Jiménez en las que quizá un común denominador sea la búsqueda por retomar y preservar la memoria poética e histórica de este y otros tiempos.

### **Ricardo Ramírez Carnero**

“Cuando yo leí *Escrito en el cuerpo de la noche*, que me trajo Ricardo Ramírez Carnero para ver si la quería hacer, yo no conocía a Ricardo, no faltó alguien que me hablara mal de él. Le dije: ‘déjame leerla’. Yo me moría de ganas de hacer teatro, así que en cuanto se fue Ricardo la leí y dije claro que sí la hago.”<sup>83</sup>

Abocado desde muy joven en el ejercicio docente, en la Escuela de Arte Teatral del INBA, Ricardo Ramírez Carnero se destacó por montar, además de diversos textos para presentaciones académicas, las últimas obras escritas por Emilio Carballido.

*La caprichosa vida* (1991), *Los esclavos de Estambul* (1991), *El mar y sus misterios* (1996) y la ya mencionada por Ana Ofelia Murguía, *Escrito en el cuerpo de la noche* (1995), fueron confiadas por el más que prestigiado autor nacional al joven Ramírez Carnero, quien las llevo a buen puerto, especialmente esta última.

“Emilio tenía confianza absoluta en Ricardo, él era el que le dirigía todas sus obras. Llegó a ir a un ensayo antes del general, pero ya cuando la obra estaba montada, con nosotros nunca se metió, sus indicaciones o comentarios se los daba a Ricardo”,<sup>84</sup> asegura Marta Aura, cuya mancuerna en escena con Murguía resultó única.

---

<sup>82</sup> Martínez, *Así es el teatro*, p.225.

<sup>83</sup> Entrevista 2.

<sup>84</sup> Entrevista 8.

“Los personajes de Emilio (Carballido) son tus abuelas, tu mamá, tu papá, tus tías, son entrañables, son tuyos... Ahí lo difícil era la puesta, pero Ricardo la sacó preciosa, me parece que fue también muy redondita, pero lo difícil era cómo unir las escenas tan pequeñas; a la hora de pararnos a ensayar los movimientos, nos costaban trabajo.”<sup>85</sup>

Y asegura que Dolores, su personaje, es uno de los más disfrutables que ha realizado.

“Me encantó porque es el contrario de las abuelas santurronas, que siempre están asustándose, rezando. Es una abuela preciosa, una mujer que vivió su vida plena y por lo tanto es sabia, por eso entiende más que su hija, que está atorada, divorciada, abandonada, con un hijo adolescente, que tiene que trabajar, que no le gusta su trabajo, que está histérica... Es precioso ese personaje, me gustó mucho.”<sup>86</sup>

La hija, sobra decirlo, era Martha Aura, quien nuevamente explotó su veta cómica en un personaje que, asegura, “es un poco mi forma de ser, con este miedo a la vida; por eso muchas de esas cosas me salen muy naturales, porque así soy yo”.<sup>87</sup>

Un intento de la iniciativa privada por desaparecer la Unidad Artística y Cultural del Bosque del INBA, sede de los más importantes recintos para el ejercicio del teatro experimental y subvencionado, coincidió con el montaje que Ramírez Carnero hizo del texto del español José Sanchís Sinisterra, *El cerco de Leningrado* (1998).

En este, dos actrices maduras se reúnen en un viejo teatro que va a ser demolido, para buscar una texto perdido, a fin de montarlo y evitar la destrucción del edificio. Coincidiendo con el álgido momento que atravesaba el máximo conjunto teatral de la ciudad de México, Ana Ofelia Murguía y Martha Aura volvieron a compartir la escena.

Su aplaudido montaje de *El lector por horas* de Sanchís Sinisterra (2001) y *Algunos cantos del infierno* de Carballido (2007) comprobaron nuevamente su solvencia como director de actores y su interés por temáticas cercanas a nuestro tiempo, en ambos casos, escarbando en la sensibilidad del espectador.

---

<sup>85</sup> Entrevista 2.

<sup>86</sup> *Id.*

<sup>87</sup> Entrevista 8.

“Ricardo Ramírez Carnero es muy loco y de repente se aísla, pero yo sé que cuando tenga algo por montar, soy parte de su gente y, si hay un personaje para mí, me lo daría y yo encantada, porque lo quiero, lo admiro, es mi amigo, aunque nos vemos poco, pero me encantaría que pronto hiciéramos algo”,<sup>88</sup> expresa Martha Aura.

### **Raúl Quintanilla**

1990 fue el año del deceso de un dramaturgo que apenas estaba siendo reconocido en el ámbito teatral: Oscar Liera. Como uno de muchos homenajes, pocos meses después de su muerte, la Compañía Nacional de Teatro estrenó una de sus obras: *Los negros pájaros del adiós*, que sería una de las primeras direcciones de Raúl Quintanilla (1955).

Años atrás, se dio el encuentro entre Liera, entonces maestro de Actividades Estéticas de una preparatoria particular y una alumna que, para no reprobado su materia, aceptó inscribirse en el taller de teatro que él daba: Laura Almela, quien considera que fue “un encuentro, para mí, que me cambió la vida”,<sup>89</sup> pues entonces decidió ser actriz.

Al continuar su amistad con él, fue depositaria de los adelantos de sus nuevas obras. Uno de estos fue *Los negros pájaros...*, cuya trama se fundamenta en la profunda relación amistosa de dos personajes: Angélica y Gilberto. Tal relación, afirma Almela, Liera la tomó de la estrecha amistad que había entre ella y un compañero de la preparatoria.

Por eso, para ella fue una experiencia por demás emocionante cuando Quintanilla, sin conocer la anécdota, la llamó para interpretar a Angélica en la puesta en escena que él realizó del texto. Para la joven actriz, “cuando llegó el personaje, fue como cerrar todo un ciclo”.<sup>90</sup> Además, le permitió alternar, por primera vez, con Diana Bracho.

Ante la buena recepción que tuvo el montaje, Raúl Quintanilla no dudó en continuar su trayectoria como director, que ya había iniciado la década anterior con el aplaudido montaje de *Playa azul* de Rascón Banda (1989), en el cual su juventud no fue impedimento para poner bajo sus órdenes a los experimentados Sergio Bustamante y Lilia Aragón.

---

<sup>88</sup> *Id.*

<sup>89</sup> Entrevista 16.

<sup>90</sup> *Id.*

Tras la obra de Liera, el director llevó a escena *El criminal de Tacuba* de Rascón Banda (2001), *Crímenes del corazón* de Henley (1992), *Corazón demediado* de Mendoza (1993), *El viejo de la condesa* de Reyes (1994), *María Estuardo* de Schiller (1996), *Música* de Caballero (1998), *Susana y los jóvenes* de Ibarguengoitia (1999) y *El cartero* de Skármeta (1999).

Su puesta en escena del texto de Schiller tuvo como eje la encarnación que de la Reina Isabel Tudor de Inglaterra realizó Margarita Sanz, quien recibió lo más profundos elogios por parte del gremio teatral. Empero, el resto del elenco, así como la propuesta de montaje, fueron altamente criticados.

También *Cena entre amigos* de Margulles (2000), *La casa suspendida* de Tremblay (2006), *Rashid 9/11* de Chabaud (2007) y *Fresas en invierno* de Chenalière (2009). En 2004, fue el encargado de montar *Fotografía en la playa* de Carballido, en el Palacio de Bellas Artes, como parte de la celebración del 70 aniversario de ese recinto.

Sin embargo, Laura Almela, quien participó en esta última –al lado de Ana Ofelia Murguía, Martha Navarro, Luis Rábago, Arturo Beristáin, entre otros–, comenta que uno de los montajes más entrañables en que ha participado es *La Ginecomaquia*, de Hiriart, también dirigido por Quintanilla. Sin embargo, no se pudo concretar su estreno.

“Cuando trabajo Raúl Quintanilla, le tengo siempre un sí. Sé que es muy enloquecido, pero le aprendo muchas cosas, muchas maneras. Además yo con él me río mucho”,<sup>91</sup> declara, con una sonrisa, la actriz.

### **Mario Espinoza**

Presente desde finales de la década de los ochenta en nuestros escenarios, Mario Espinosa (1958) se distingue por llevar a cabo montajes que amalgaman la calidad de los elementos que componen el hecho teatral, con una producción privada que les ha permitido una mayor difusión y, por ende, una mayor asistencia de público.

---

<sup>91</sup> *Id.*

Mientras que en el ámbito universitario, de donde es originario, Espinosa realizó elogiados montajes como *Palinuro en la escelera* de Del Paso (1991), *Habitación en blanco* de Leñero (1994) y *El diccionario sentimental* de Moncada (2003), estar en el ámbito privado no fue impedimento para que llevara a excelentes actores en su reparto.

En *El juego de la pasión* de Nichols (1995), *Arte* de Reza (1998), *Pop corn* de Elton (1999), *Copenhague* de Frayn (2001), *Las copias* de Churchill (2007) y *The pillowman* de MacDonagh (2007), invitó a histriones como Angélica Aragón, Fernando Balzaretti, Daniel Giménez Cacho, Laura Almela, Claudio Obregón, Héctor Bonilla, Rafael Sánchez Navarro, Juan Manuel Bernal, Cecilia Suárez, Julieta Egurrola, Luis Rábago, Alejandro Calva y Jorge Zárate.

*Arte* representó uno de los más rotundos éxitos de finales de siglo, tanto para su director, como para los tres actores que allí intervinieron, en un nuevo y muy esperado mano a mano.

Hay que destacar que estos tres actores de conocida trayectoria, se renuevan en este montaje, por lo que es necesario disipar toda suspicacia y temor de ver a Obregón, Sánchez Navarro y Bonilla en el papel de X, ya que si bien es cierto que se trata de ellos, también lo es que esta vez, de manera más palpable que otras ocasiones, el trío pone su actuación al servicio de los personajes –y no al revés–, con lo que consiguen que ellos se asombren, se encolericen, se amen y rechacen como si fuera por primera vez ante la situación dada ahí, frente a nuestros ojos, por lo que todo suceso sobre el escenario se vuelve fundamental”.<sup>92</sup>

Para Obregón, *Arte* y *Copenhague* son dos de las obras que recuerda con mayor afecto, debido a que fueron “obras muy bien dirigidas y con un planteamiento complejo”.<sup>93</sup> Luis Rábago, participante de *Las copias* y *The pillowman* considera que su relación con Mario Espinosa se fundamenta en una muy buena comunicación. Como debe ser.

---

<sup>92</sup> Martínez, *Así es el teatro*, p.141.

<sup>93</sup> Entrevista 5.



## **Antonio Serrano y Sabina Berman**

Sabina Berman (1953), conocida hasta entonces como una muy talentosa dramaturga contemporánea, decidió incursionar en la dirección teatral poniendo en escena su propia comedia *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993), logrando uno de los éxitos teatrales más importantes de la década.

“Es difícil conjuntar una verdadera obra de arte, que además sea comercial en el sentido amplio de la palabra”,<sup>94</sup> señaló en su momento la periodista Alegría Martínez. La anécdota sobre la persistencia del machismo en la sociedad moderna, permaneció cerca de dos años en cartelera.

Sin embargo, Laura Almela no permaneció en toda la temporada, ya que, a pesar de considerar a Berman como “una mujer de una inteligencia apabullante y muy simpática, creo que no tuvimos un buen encuentro”.<sup>95</sup> Al explicar el por qué, asoma una figura que logró ser más avasallante que la de su directora: la de su famosa compañera de escena.

“Estaba trabajando con una persona que creo en muchos sentidos también me cambió muchas cosas: Diana Bracho. Una mujer increíble, culta, buena compañera, entregada, conmovedora, generosa, además es un ser apasionadísimo. Yo era muy joven y estaba como hechizada completamente por mi compañera. Era admiración y rebeldía al mismo tiempo.

“Todo eso hizo que mi encuentro con Sabina no fuera lo bueno que hubiera podido ser ahora; hay cosas que lamento. Me gustaría trabajar con Sabina ahora. Lo que pasó es que yo tenía ya más material humano para poner en juego en la vida, entonces era más fácil que se mezclaran cosas y yo empecé a ejercer muchas cualidades y defectos arbitrariamente personales y eso no fue bueno para la obra.”,<sup>96</sup> confiesa.

---

<sup>94</sup> Martínez, *Así es el teatro*, pág. 48.

<sup>95</sup> Entrevista 16.

<sup>96</sup> *Id.*

Al parecer, el público y la crítica que frecuentó los teatros Helénico y Julio Prieto (antes Xola), no se percató de esto. Por el contrario, contribuyó al éxito de la obra que mereció una adaptación cinematográfica y una prontísima reposición en 2000. Y, sí, convirtió a la autora y directora “en una auténtica líder de opinión”.<sup>97</sup>

Posteriormente dirigió *Krisis* (1996), también de su autoría y, varios años después, reunió a los famosos hermanos Odiseo, Demián y Bruno Bichir para escenificar la pieza *Extras* de Jones (2003) logrando nuevos éxitos de crítica y público. Su dramaturgia dirigida por otros creadores, la estamos revisando al mencionar a estos.

Ejemplo de ello es reunión que tuvo con Antonio Serrano (1955) otro dramaturgo y director que, al igual que ella, logró un teatro que coqueteó con lo comercial sin detrimento de su propuesta artística, como lo demostró con *Sexo, pudor y lágrimas* (1991), celebrada puesta que, “a decir de la crítica y el público, marcará los rumbos estéticos y de producción de la década naciente”.<sup>98</sup>

Un elenco encabezado por Daniel Giménez Cacho, presentó “no sólo a personajes que aún no habían pisado un foro de los nuestros, sino también a una forma inédita de dramaturgia y de concepción teatral: teatro de una burguesía añejada en el ejercicio del poder político y económico. Y no hay connotación peyorativa”.<sup>99</sup>

Años después de *Sexo, pudor y lágrimas* y *Entre Villa y una mujer desnuda*, la Compañía Nacional de Teatro produjo *Molière*, texto de ella bajo la dirección de él, con la participación protagónica de Héctor Ortega y Mario Iván Martínez recreando al comediógrafo Jean Baptiste Poquelin y al dramaturgo Jean Racine, respectivamente.

Sobre el haber sido incluido en la obra, Ortega comenta:

“Hay muchas cosas que me ubican como Molière: he hecho obras suyas, he hecho comedia, teatro clásico; soy humorista, soy escritor”.<sup>100</sup> Tales aspectos le permitieron enriquecer a este personaje de la historia del teatro universal dentro de una obra “de grandes dimensiones internacionales, de gran literatura dramática de todos los tiempos”.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Moncada, p. 423.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.413.

<sup>99</sup> Seligson, p.399.

<sup>100</sup> Entrevista 7.

<sup>101</sup> *Id.*

Y recuerda, que tal como ocurrió con *La muerte accidental de un anarquista*, la crítica especializada no le otorgó el premio como Mejor Actor que consideraba merecer. “Se lo dieron a Mario Iván. No dudo que lo mereciera, estaba genial, maravilloso, yo sentía que él era el personaje, como yo era el otro, pero al menos nos lo hubieran dado a los dos.”<sup>102</sup>

*Molière* confirmó a este director que había debutado una década antes con las obras *A destiempo* (1987) y *Doble cara* (1988) de García Bergua, y que continuó con obras como *Café americano* de su autoría (1995), *Por amor al arte* de LaBute (2004) y el monólogo *Sexo, drogas y rockandroll* de Bogosian (2004) interpretado por Daniel Giménez Cacho.

### **Martín Acosta**

Justo al final de la década de los ochenta, Martín Acosta (1964) debutó con su compañía *Teatro de Arena*, con obras como *Escenas de encuentros y desencuentros* (1989), para luego continuar con una fructífera trayectoria que abarca montajes tanto para dicha compañía como para las instituciones culturales e, incluso, productores privados.

Así, sus montajes de *La secreta obscenidad de cada día* de De la Parra (1992) y *Exhivisión* de Moncada (1993), serían elogiadas por la crítica y el público. Empero, sería la adaptación teatral de la novela de James Joyce, *Retrato del artista adolescente* la que le merecería por completo la atención del ámbito teatral nacional e internacional.

*James Joyce, carta al artista adolescente* (1993), se convirtió pronto en un referente para las nuevas generaciones de hacedores de teatro, que se vieron reflejados en los personajes de Joyce trasladados a la escena por Luis Mario Moncada y recreados por Mario Oliver, Arturo Reyes y Alejandro Reyes.

Aunque no formó parte del elenco original, Ari Brickman estuvo involucrado a ese montaje casi desde un principio, pues recuerda que Martín Acosta asistió como espectador a la obra *Jardín de pulpos*, donde él participaba. Ahí se dio el encuentro de director y actor que devendría en una estrecha relación profesional.

---

<sup>102</sup> *Id.*

Brickman afirma que “yo era súper fan de la obra, me encantaba”,<sup>103</sup> por lo cual aceptó suplir en algunas funciones a Oliver cuando Acosta se lo propuso. “Creo que finalmente esas funciones no se dieron. Yo me aprendí toda la parte de Mario y nunca dimos la función, tengo esa sensación, aunque no me acuerdo muy bien.”<sup>104</sup>

Empero, poco tiempo después Brickman asumió el personaje protagónico que Alejandro Reyes no pudo continuar debido a una enfermedad que lo venció a la edad de 33 años: “él fue el que dijo: si lo va a hacer alguien, que lo haga Ari; entonces Martín me habló y lo hicimos.

“Había una conexión, siento, en la manera de ver las cosas con Alejandro; sentía que podía conectarme con lo que él había hecho, porque tenía mucho que ver con toda la visión de (Abraham) Oceransky, del teatro como alternativa.”<sup>105</sup> Posteriormente, le correspondió relevar a otro joven actor, Adrián Joskowicks, en la puesta en escena que, para la Compañía Nacional de Teatro, Acosta hizo de otro texto de Moncada, *Súper héroes de la aldea global* (1995).

“Estaban interesados en tener un grupo de rock y yo tenía uno, que se llamaba Los Niños Héroes. Convencí a la banda de que le entráramos. A la mera hora, varios de aquella alineación no le quisieron entrar, porque era otra cosa, era teatro, era estar dispuestos a ser moldeables a lo escénico, no sólo lo musical. Sid lo iba a hacer Adrián Joskowickz.

“Después, Adrián decidió salirse, le estaba preocupando mucho porque el personaje de Sid está completamente drogado y loco, entonces no le estaba siendo fácil estar ahí, por algunos problemas personales. Mónica Dionne hacía a Nancy y Martín me pidió que hiciera a Sid, lo cual me pareció padrísimo.

“Para mí Alejandro Reyes y Adrián Joskowickz, que desgraciadamente los dos ya están en mejor mundo, eran dos tipos que tenían todo el entrenamiento, la visión y la técnica y una conexión con algo muy profundo, que puede ser luminoso y oscuro; para mí ellos están en esa lista de actores preferidos.

---

<sup>103</sup> *Id.*

<sup>104</sup> *Id.*

<sup>105</sup> *Id.*

“Fue un gran honor el poder entrar en sus zapatos. A partir de ahí he trabajado muchísimo con Martín.”<sup>106</sup>

A Brickman, trabajar con Acosta le parece “lo más divertido del mundo. Es alguien que tiene muy claro lo que quiere hacer. Cuando eso sucede, estás 90% del otro lado”.<sup>107</sup> Así, también participó en los montajes *Las historias que se cuentan los hermanos siameses* (1998) y *Hans Quehans: las opiniones de un payaso* de Moncada (2000), *Agua blanca* (2002) y *Faust/How I Rose* de Jesurun (2004), así como *Eduardo II* de Marlowe (2008).

La muerte de Reyes impidió que se concretara la idea de Acosta de convertirlo en El Príncipe de Dinamarca, en su personalísima versión del *Hamlet* de Shakespeare (1997). Al continuar con el proyecto, el director le ofreció el codiciado a personaje a Brickman, este declinó la propuesta.

“Siempre he tenido las ganas de hacer Hamlet. Sin embargo, cuando me lo ofrecieron, no lo hice, porque pensar en ese momento en yo tomar ese personaje se me hizo algo que no me correspondía. Hubiera estado padre, pero siento que vendrá un mejor momento.”<sup>108</sup>

Doménico Espinoza fue el joven actor encargado de asumir al complejo Hamlet, proyecto al que siguieron *Fausto* (1998) y *Filoctetes* de Jesurun (2000) *Animales insólitos* de Leyva (2001), *Fotografías explícitas* de Mark Ravenhill (2004), *Tu ternura molotov* de Gustavo Ott (2006) y *Dramatoscopio en nueve personajes* (2009).

Y mientras que con el montaje de *Interiores* de Allen (1999), lograría uno de sus más afortunados trabajos, su propuesta del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (2003), resultó más bien controvertida. **Mariana Gajá** (Ciudad de México, 1976) fue la protagonista femenina de este texto clásico español.

Empero, aunque acepta que fueron varias las razones por las que disfrutó del montaje de esa obra, también se dio cuenta que “ese proceso fue más por encargo de la Compañía Nacional de Teatro, no tenía el sello de Martín.

---

<sup>106</sup> *Id.*

<sup>107</sup> *Id.*

<sup>108</sup> *Id.*

“No me tocó el Martín Acosta que me hubiera gustado, pero fue algo que disfruté porque estuvimos en el Palacio de Bellas Artes y fue hacer teatro en óptimas condiciones, cuando siempre lo hacemos en mínimas condiciones. Se siente rico tener tu vestuario listo, que te paguen ensayos, que las cosas estén puestas para que el actor esté en su trabajo.”<sup>109</sup>

En cambio, para Alejandro Calva, quien ha participado en dos de las puestas en escena más elogiadas de Acosta, *El ogrito* de Lebeau (2002) y *Yo también quiero un profeta* de Escalante (2004), la experiencia de trabajar con este director ha sido fundamental, tanto por el trabajo con él como por los personajes allí realizados.

“Nunca te deja en paz, te exige mucho sin exigirte, te da cosas que hacer todo el tiempo, te la pone difícil, complicada. Considero que como actor soy rápido para trabajar, entonces a veces haces las cosas de volada y empiezas a desesperarte porque el proceso de todos no es el mismo, hay muchos que tardan más. Pero eso con Martín no sucede.

“Martín te dice ‘necesita que hagas tal y tal’; entonces estás chambeando con cosas técnicas que le van a dar otra dimensión a tu personaje. Y me peleo con él y él sabe que en ese sentido me es muy entrañable, porque me lleva mareado al estreno y qué mejor que llegar mareado al estreno, si llegas con todas las certezas del mundo, qué horror.”<sup>110</sup>

La única certeza es que actores como Arturo Reyes, Carlos Cobos, Arturo Ríos, Éricka de la Llave, Miguel Ángel Ferriz, Laura Almela, Margarita Sanz, Ricardo Blume y Arcelia Ramírez se han puesto a las órdenes de este aún joven director que, pese a ello, es considerado ya uno de los más sólidos maestros y hacedores de nuestro teatro.

## **David Olguín**

“Cuando entré a primer año –en el CUT– lo conocí; era un compañero extraño, yo juraba que tenía cincuenta años, pero tenía diecinueve; era mucho muy delgado, muy, muy serio, distante, pero era un compañero. Él estuvo en mi examen de graduación, hizo un personaje para apoyarnos. Me caía muy bien ya para entonces”.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Entrevista 20: Mariana Gajá (marzo de 2010)

<sup>110</sup> Entrevista 18.

<sup>111</sup> Entrevista 16.

Así evoca Laura Almela su encuentro con quien realizaría, más adelante, las mancuernas más afortunadas de su exquisita trayectoria teatral. El dramaturgo y director escénico David Olgúin (1963) sería pieza fundamental en la vida profesional y personal de la actriz, quien desde hace más de una década es su esposa.

“Cuando montó *Bajo Tierra* (1992) yo la vi y me pareció extraordinario su trabajo. Me dio mucha alegría que alguien joven como yo hubiera hecho eso; le hablé por teléfono y le dije que si alguna vez en algún momento de la vida se le ofrecía una actriz, que me llamara y punto.”<sup>112</sup>

Y David Olgúin entonces le propuso el protagónico de su siguiente obra *La puerta del fondo* (1993), ya que “se lo había propuesto a Rosa María Bianchi, a Luisa Huertas, a mucha gente, y nadie pudo hacer el personaje, entonces era yo la última opción y le dije que sí. Creo que no di una en ese montaje, me sentía muy desfasada, muy mal.

“El encuentro profesional no fue afortunado, yo estaba muy insegura y él también, pero nos enamoramos, entonces no puedo hablar de *La puerta del fondo* más que con ambigüedad, porque forma parte de mi vida. Definió mi vida a futuro, aceptar que mi vida es mi carrera, porque yo fui terrorista emocional muchos años, pero la estabilidad emocional me la dio David y, con eso, mi crecimiento profesional.”<sup>113</sup>

Durante los siguientes años, la mancuerna entre ambos les permitió decantar su oficio; el de ella como actriz y el de él como autor y director: *Dolores o la felicidad* (1995), *La lección de anatomía* de Tremblay (1998), *Belice* (2002), *El nido* de Tovar (2004), *Clipperton*, *Tatuaje* de Loher (2005), *Casanova o la humillación* (2007) y *Siberia* (2008).

Aunque en estas tres participó Almela, es *La lección de anatomía* la puesta en escena que considera la mancuerna más afortunada con Olgúin. “Fue una obra de una generosidad impresionante, una obra increíble que todavía me la sé de memoria y, es extraño, pero yo creo que en algún momento la volvería a hacer.

“Había humanidad. Con Alejandro Calva y Moisés Arizmendi formamos un equipo genial; había medida y hondura en David. Era un momento muy difícil para ambos: habíamos salido del Foro Teatro Contemporáneo en muy malas condiciones, además

---

<sup>112</sup> Id.

<sup>113</sup> Id.

acabábamos de tener nuestro primer hijo, teníamos muy poco tiempo disponible, ensayábamos en la casa, en la noche; a veces él se quedaba dormido.”<sup>114</sup>

Calva asegura que, en esta obra, “fue la primera vez que trabajé con un personaje mucho más emocional, sensible y endeble. Por mi tamaño, por mi voz y por mi presencia, siempre me habían llevado a hacer personajes grandilocuentes, personajes de farsa, de gran guiñol, así que fue muy interesante desdoblar otro tipo de posibilidades como actor”.<sup>115</sup>

Almela reconoce que, como director, “es muy estricto conmigo, siempre digo que no me trata igual, sino peor. Me parece bien, porque cuando la jovencita actriz anda con el director es infernal. Yo jamás fui ni seré así, y David tampoco conmigo; nuestro trabajo profesional es profesional.

“Así nos hayamos medio matado en la cocina, tenemos ensayo y quizá yo estaré un poco más seria y con los ojos rojos, pero no hay ningún tipo de consideración.”<sup>116</sup>

La actriz considera que a partir del trabajo realizado en *Siberia*, “cumplimos un ciclo, no sé cuándo vuelva a trabajar con él porque empezó a dejar de ser interesante para los dos trabajar el uno con el otro”,<sup>117</sup> lo cual no ha hecho mella ni en ella ni en el autor y director de la reciente puesta *La lengua de los muertos* (2009).

### **Sandra Félix**

Presente en los escenarios desde principios de la década de los noventa, Sandra Félix (1961) se ha erigido como una de las más talentosas mujeres con batuta en mano. Con *Los días felices* de Beckett (1992) y *Paisaje de Elenas* de Garro (1994) dio a conocer un estilo personalísimo, basado en un minucioso estudio del texto y una detallada dirección actuarial.

*Morir de risa* de Peláez (1995), *Tabasco negro* de Rascón Banda (1996), *Mar blanco* de Robles (1996) y *Polvo de mariposas* de su autoría (1998), dio cuenta de un curso estilístico, basado en “la evocación, las atmósferas, el relato escénico dilatado y concentrado en la introspección de los personajes, a través de la sucesión de imágenes”.<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> *Id.*

<sup>115</sup> Entrevista 18.

<sup>116</sup> Entrevista 16.

<sup>117</sup> *Id.*

<sup>118</sup> Partida Tayzán, p.81



Con su montaje *Tres mujeres altas* de Albee (1997), incursionó en el ámbito comercial. Esta obra sería una de las últimas apariciones en escena de Carmen Montejo, sólo que a diferencia de antaño, directora y actriz fueron criticadas, la primera por recurrir ya a gastados vicios actorales y la segunda por permitirlo.

Mucho mejor suerte corrió Felix con su puesta en escena al texto de Sabina Berman *Feliz Nuevo Siglo, Dr. Freud*, en el cual se presenta la personalísima visión de la dramaturga sobre el famoso “caso Dora”. Mientras Ricardo Blume se convirtió en el padre del psicoanálisis, Lisa Owen personificó a la no menos prestigiada Lou Andreas Salomè.

Fueron cuatro años de exitosísima temporada. Owen reflexiona al respecto: “cuando pasa tanto tiempo, la obra crece, se vuelve sólida y crecen las relaciones entre los compañeros. Se hizo un equipo muy padre.”<sup>119</sup>

“En otras obras lees lo que escribe el autor, pero aquí tuve que leer biografías de Fred y eso era apasionante para mí. Leí mucho al respecto.”<sup>120</sup> Afirma que, como directora, Félix “es muy amorosa, muy suave; a veces te da indicaciones que pueden parecer extrañas, pero ella sabe lo que quiere. Tienes que seguir las, para que tu cuerpo entienda lo que estás haciendo”.<sup>121</sup>

Estudiante del diplomado de Actuación en CUT, Mariana Gajá recuerda que fue la propia autora del texto quien la invitó a participar en el montaje. El deseo de graduarse al lado de su generación, impidió que la joven actriz estuviera presente en el inicio de la temporada.

“A un mes de haber acabado la escuela, me habla Sabina para decirme que Marina de Tavira iba a dejar la obra, que si quería entrar. Estuve casi dos años, di 350 funciones. Fue una obra que me abrió las puertas dentro de mi profesión, me permitió que la gente del gremio me conociera y me empezara a llamar para trabajar”.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Entrevista 17.

<sup>120</sup> *Id.*

<sup>121</sup> *Id.*

<sup>122</sup> Entrevista 20.

Owen y Gajá coinciden en que, además del trabajo con Félix, recuerdan el proceso de por la presencia de Blume. “Es un ser maravilloso, es todo un señor”,<sup>123</sup> afirma Owen, mientras Gajá lo considera un maestro para ella. “Cuando estás recién egresada y un actor como él te dice: ‘¿te puedo dar unos consejos?’, ‘¿deme todos los que quiera, por favor!’.

“Me pidió permiso para ayudarme, a lo cual, por supuesto que accedí. Cada jueves me citaba media hora antes de la hora en que llegábamos y me llevaba unas notas en computadora, punto por punto, para trabajar.

“Y era desde cosas muy profundas de análisis de texto y de personaje, hasta cuestiones muy prácticas. Así lo hizo durante un año y medio”,<sup>124</sup> evoca emocionada.

*Después de ti, Señorita Julia* de Marber (2006), *Los perros* (2007) de Garro y *Encuentro de claridades* de su autoría (2008), han dado cuenta de su precisión en la dirección de jóvenes y destacados histriones como Marina de Tavira, Antonio Rojas, Milleth Gómez y Pilar Villanueva.

### **Antonio Castro**

Puesta en escena bajo el amparo de la UNAM, *1822 El año que fuimos imperio* de González Mello (2002), es sin lugar a dudas la obra de mayor duración en la cartelera universitaria. Durante tres años, Héctor Ortega protagonizó a un muy ladino Fray Servando Teresa de Mier en plena transición del México recién independiente.

“Efectivamente, *1822* es la obra que más éxito ha tenido en la historia del teatro universitario”,<sup>125</sup> asegura Ortega, quien nuevamente subió al escenario del Teatro Juan Ruiz de Alarcón para hacer lo que mejor sabe y lo que más redituable le ha sido a lo largo de su trayectoria: hacer reír al todo el público. Los aplausos, vienen por añadidura.

Recuerda lo divertida que resultó la temporada. “Era una fiesta, mis compañeros fueron muy respetuosos. A veces yo hago teatro no tanto por lo que hacemos en el escenario, sino por el hecho de irme a reunir con mis compañeros actores, jugar con ellos,

---

<sup>123</sup> Entrevista 17.

<sup>124</sup> Entrevista 20.

<sup>125</sup> Entrevista 7.

hacernos bromas, saludarnos, querernos, eso a mí me estimula muchísimo, me llena de vitalidad, de alegría de vivir”.<sup>126</sup> Alegría que, sin duda, notó el público en cada función.

Los actores, esa especie entre la intuición y el razonamiento, entre el instinto y la idea, entre la realidad y el sueño. Héctor Ortega –Fray Servando–, y Mario Iván Martínez –Iturbide–, alcanzan, como actores, el rango de los poetas. Por lo mismo, *se dirigen* ellos mismos a sus personajes. Aunque no lo digan, pasan discreta o visiblemente sobre su director; imponen su idea de la representación [...] Lo que hacen en esta comedia Ortega y Martínez es salirse sutilmente del tono general de la comedia. No digo que esté bien, no digo que esté mal, dio que se nota, y uno se pone a pensar que si todos estuvieran en ese tono –a veces menor, a veces mayor–, sería otro concierto.<sup>127</sup>

1822 fue también el segundo gran éxito para el joven director Antonio Castro (1969), quien se inició a principios de la década de los noventa con textos como *Autoacusación* de Handke (1993), *El matrimonio* de Grombowicz (1995), *La tempestad* de Shakespeare, *La lección* de Ionesco y *El caso de Caligari y el ostión chino* de Hiriart (2000).

Con el montaje del hilarante texto *Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)* de Long, Singer y Winfield (2001), Antonio Castro obtuvo su primer gran y rotundo éxito tanto de teatro como de crítica, pues si bien sus tres actores originales tenían entonces una fuerte presencia cinematográfica y televisiva, impusieron sus raíces teatrales.

Así, Jesús Ochoa, Rodrigo Murray y Diego Luna dieron vida a todas las tragedias, comedias y dramas históricos del Cisne de Avón, pero dentro de breves y muy divertidas parodias que pusieron a prueba su agilidad física, mental e histriónica a lo largo de tres años.

*El capote* de Gógol (2005), *Yamaha 300* de López (2006) y *La hija de Rappaccini* de Paz (2008) fueron las siguientes aportaciones de este director que también se ha destacado por la realización de radioteatros, con textos clásicos de la literatura dramática universal.

---

<sup>126</sup> *Id.*

<sup>127</sup> Fernando de Ita, “1822 el año que fuimos imperio –de la risa–” en *Paso de Gato*, núm. 3, pág. 47.

## Iona Weissberg

El montaje de *Oleanna* (1994), del dramaturgo estadounidense David Mamet, dio a conocer en el ámbito del teatro contemporáneo a la también dramaturga Iona Weissberg (19??), quien desde entonces ha desarrollado una límpida propuesta escénica que poco a poco ha ido madurando, a pesar de que su presencia en la cartelera ha dejado de ser constante.

*Inversión térmica* (1995) *El color del cristal* (1996) y *Opción múltiple* (1999) de Moncada, *Rancho Hollywood* de Morton (1996), *Fantasia subterránea para mujer y violín* de su autoría, *Don Juan en Chapultepec* de Leñero (1997), y *La reina de Leenane* de McDonagh (1999) fueron trabajos bien recibidos por un público que poco a poco fue acrecentando su interés por la directora.

Probablemente, tal interés lo despertó la puesta en escena que Weissberg hizo de *La reina de Leenane*, la cual se fundamentó en las dos espléndidas actrices que la protagonizaron, Angelina Peláez y Blanca Guerra. La primera cuenta que, al realizar su personaje “tenía que encontrar qué motivación te lleva a hacer una cosa que te es tan lejana.

“Era una señora mayor y, en un momento dado, yo no comprendía cómo podía vaciar una bacínica de orines en una tarja en donde se lavan los trastes, donde uno lava la taza donde se toma un té. Me parecía monstruoso, pero debía encontrar por dónde conectarme con cosas que yo sería incapaz de hacer en la vida real.”<sup>128</sup>

Weissberg intentó repetir la mancuerna con la primera actriz rumbo al 2008, con su versión a la *Madre Coraje* de Brecht; sin embargo, Angelina declinó la oferta ante su ingreso, ese mismo año, a la reestructurada Compañía Nacional de Teatro. El proyecto permanece, hasta ahora, en puntos suspensivos.

En cambio, la mancuerna con Blanca Guerra fue repetida, ahora con *La gaviota* de Chéjov (2002). *Las referencias a Salvador Dalí me excitan* de Rivera (2005), *Lejos del corazón* de Leñero (2006) y *Una relación pornográfica* de Blasband, son las más recientes expresiones de esta interesante directora.

---

<sup>128</sup> Entrevista 9.

## Francisco Franco

Voluntaria o involuntariamente, el de Francisco Franco (1963) es el ejemplo más rotundo de lo que es seguir el modelo del teatro neoyorkino, que es el montar a los grandes autores, clásicos o contemporáneos, en un formato comercial, pero pleno de riqueza artística en su manufactura, con actores profesionales y de extracción teatral en su elenco.

*Calígula probablemente* de su autoría (1995), *El cuaderno rojo* de Auster (1997), *Muerte súbita* de Berman (1998), *Boing* de Casademunt (2002) y *Delitos insignificantes* de Pombo (2005), escapan un poco de esa veta comercial, mas no del interés del director por retratar asuntos que incumben, principalmente, al adulto contemporáneo.

Tras haber ensayado durante varios meses con otro director, la prestigiada actriz Diana Bracho le pidió a Franco que la dirigiera en la quinta versión profesional de *Un tranvía llamado deseo* de Williams (1996). El director aceptó y de inmediato asumió el proyecto como si él lo hubiera gestado. Lisa Owen estuvo en esta puesta.

“Yo había leído la obra en la escuela y cuando me la propusieron dije: ‘Tenesse Williams, ¡qué hueva!, pero después me volví fanática de esta belleza de texto, pero tienes que leerlo muy bien para entender que es un melodrama finísimo, una obra maestra. Primero ensayamos con otro director, pero no funcionó, muchos meses y no avanzábamos.

“Francisco me parece un excelente director, además de un hombre apasionado y muy amoroso. Fue un gusto conocerlo a él y a Diana Bracho, que yo la había visto en cine y televisión y pensé que iba a ser una estrella déspota, me daba miedo, pero resultó un ser humano asombroso.

“El montaje fue muy exitoso. Tener éxito, ver el teatro lleno, es maravilloso. A veces es un público diferente, porque come palomitas, toma refresco, como en el teatro comercial, porque a pesar de ser el Teatro Helénico, yo creo que el hecho de que estuviera Diana ya lo volvía comercial, porque es una actriz que tiene mucho nombre y jala gente.”<sup>129</sup>

La mancuerna entre Franco y Bracho se repitió con la no menos exitosa puesta en escena sobre la diva María Callas, *Master Class* de McNally (1998) y en la ya clásica *Todos eran mis hijos* de Miller (2009). *Actos indecentes* de Kaufman (1999), *Venecia* de Accame (2001) *Baño de damas* de Santana (2003), fueron obras para un amplio público.

---

<sup>129</sup> Entrevista 17.

En *Actos indecentes*, Alejandro Calva se convirtió en el enjuiciado escritor inglés Óscar Wilde. “Empecé a leer sobre él y ver que sí, más o menos me le parezco; era grandote y de cara medio redonda; empecé a hacer un ejercicio de encontrarme con Oscar Wilde y transustanciar su esencia.

“El trabajo con Francisco fue muy personal: un director y un actor solamente y ya luego empezó a trabajar con el ensamble. Nos sentamos durante horas a discutir, a interpretar, hasta que de pronto ya se oía bien y entonces me subió al escenario, porque ni siquiera me movía, me tenía parado ahí mientras marcaba el movimiento del ensamble.”<sup>130</sup>

Hasta nuestros días, Franco sigue logrando montajes cuyo reto consiste en homogeneizar los distintos lenguajes de sus actores, provenientes de diversos medios pero que, al momento de estar bajo sus órdenes, se vuelcan en un generoso ejercicio de redescubrimiento de sus capacidades para, así, sorprenderse y sorprender al gran público.

## RELEVOS Y REVELACIONES IV

### Mauricio García Lozano

Apenas un año antes de finalizar el siglo XX, Mauricio García Lozano (1970) irrumpió en el ámbito teatral mexicano para imbuirlo con una nueva energía, quizá la propia del nuevo siglo y, más aún, del nuevo milenio.

Su montaje de *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* de Mancebo del Castillo (1999) definieron su estilo ágil y deslumbrante, sin caer propiamente en el espectáculo y sí en un juego lúdico y profundo a la vez. Para Mariana Gajá, García Lozano es el realizados que mayor huella le ha dejado en su desempeño como actriz.

“Es el director con el que más he trabajado. El proceso que hicimos con la obra *Geografía* (de Mancebo del Castillo, 1999), dentro de nuestra generación, fue muy importante para nuestra generación, nos marcó su forma de trabajo, con su imagería y creatividad muy musical, muy visual. Es muy rico trabajar con él.

---

<sup>130</sup> Entrevista 18.

“Es muy lúdico, muy puntual y muy riguroso. Le gusta trabajar primero con el texto y luego te pide que trabajes con imágenes, que hagas un diario de tu personaje con imágenes, te permite decirle cómo ves al personaje y cómo lo vas construyendo. Como a mí me gusta la música, hay un punto de encuentro con él, que utiliza estructuras musicales al dirigir.”<sup>131</sup>

Con el texto del dramaturgo inglés Harold Pinter, *Cenizas a las cenizas* (2001), García Lozano exploró, hasta sus máximas consecuencias, la contención y el silencio que le son propios a este autor. Carmen Delgado y Arturo Beristáin estuvieron en escena, logrando uno de los puntos más altos de su quehacer histriónico.

Devlin, un sobrio Arturo Beristain, se irá despojando de saco, chaleco y reloj conforme el diálogo va entrando en la cotidianidad, y su tono amenazante se suaviza por momentos aunque sin ser depuesto del todo. (...) En contraste, Rebecca, una espléndida Carmen Delgado, responde con toda su actitud a lo que está narrando, así sufra por algo tan aparentemente banal como es su relato del espectador en el cine. Ambos actores, de la mano de su muy talentoso director, nos brindan un Pinter explorado en toda la riqueza de su dramaturgia.<sup>132</sup>

*Las cuatro muertes de María* (1999) y *Juan y Beatriz* de Fréchette (2002), *Como te guste* de Shakespeare (2002), *Crimen contra la humanidad* de Billete (2004), *Noche árabe* de Schimmelp-fennig (2005) y *El cuarto azul* de Hare (2006), son clavados profundos de este director en las expresiones contemporáneas del teatro universal.

Lisa Owen fue la protagonista femenina de *Juan y Beatriz*, en oposición a Carlos Aragón. “Es un texto bellísimo y el montaje era muy hermoso. Mauricio ya había hecho esa obra en Canadá, así que tenía muy claro lo que quería. La montamos en poco tiempo. Yo sentí que tenía que confiar en él, porque todo pasaba demasiado rápido”.<sup>133</sup>

*Talk Show* de Chabaud (2000), así como *Colette*, *Te odio* (2005) y *Touché o la erótica del combate* y *Unos cuantos piquetitos* (2007) de la joven y talentosa dramaturga mexicana Ximena Escalante, completan el panorama sobre su muy amplia visión del arte teatral. En esta última, Mariana Gajá volvió a colaborar con él.

---

<sup>131</sup> Entrevista 20.

<sup>132</sup> Olga Harmony, “Cenizas a las cenizas”, en *La jornada*, 17 de mayo de 2001.

<sup>133</sup> Entrevista 17.

“Fue una obra con la que nos fuimos a Holanda. Mauricio me sentó en una silla y me dijo: ‘en esta obra vas a trabajar en tu contención, casi no te vas a mover’, y en efecto, mi desplazamiento era mínimo, casi siempre estaba sentada mientras Angelina Peláez estaba alrededor de mí, como pirinola, hable y hable.

“Era tan rico ver a esta mujer rodeándome de energía y de estímulos y yo teniendo que reaccionar hacia adentro. Fue un proceso que me enseñó mucho. Tener al lado a una actriz de ese tamaño y tratar de estar a su altura. Angelina es una mujer muy generosa, rigurosa. Yo admiro muchísimo las peripecias que hace para llegar a ensayos y clases.”<sup>134</sup>

También para la primera actriz ha resultado gratificante el alternar con jóvenes actores y directores. “Con Mauricio García Lozano fue una experiencia extraordinaria, porque es un joven talentoso, inteligente, artista. Respetó una propuesta mía y me guió en el proceso; trabajamos conjuntamente”,<sup>135</sup> afirma sobre este creador que ya no es para nada ninguna promesa, sino toda una realidad de nuestra escena.

### **Claudia Ríos**

Con el estreno de *La Celestina* de De Rojas (1999), Claudia Ríos (1965) se confirmó pronto como una directora importante para el nuevo siglo, gracias a su visión joven de textos clásicos de la literatura dramática, como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (2005) y *Otelo* de Shakespeare (2009).

En *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, Ríos dirigió a dos primeras actrices de nuestro teatro, Martha Aura y Luisa Huertas. La primera ensayó durante varios meses, pero no pudo estrenar. La segunda encabezó al joven reparto durante las tres exitosas temporadas que tuvo esta puesta en escena.

“Yo sé que voy a retomar ese personaje que lo tengo muy estudiado, leí muchísimo sobre ella, leí todo lo que encontré de ensayos, de análisis, porque Con Claudia se trabaja así, se hace mucho trabajo de mesa, es muy talentosa y muy seria”,<sup>136</sup> afirma Aura.

---

<sup>134</sup> Entrevista 20.

<sup>135</sup> Entrevista 9.

<sup>136</sup> Entrevista 8.



Por su parte, para Huertas, el interpretar a la hechicera española, “fue un orgullo gigantesco. Aunque suene vanidosa, tener el honor de ser La Celestina, fue maravilloso, no sólo por las grandes actrices que lo han hecho en este país, sino por el personaje per se.

Esta mujer con esta sabiduría, esta capacidad de vida, esta inteligencia, esta maldad adorable, esta perversión, pero esta generosidad. La Celestina tiene todos los matices y yo espero tener aire y vida para volverla a hacer.

Esas obras son para siempre, porque las generaciones van cambiando y porque son clásicos que se deben conocer por todas las generaciones”.<sup>137</sup>

*El galán fantasma o un calderón con frijoles* de Mancebo del Castillo (2002), *Las gelatinas* de su autoría, *El viaje de los cantores* de Salcedo (2005), *Elsa Schneider* de Bebel (2006), *Pequeñas certezas* de Colio (2007) y *Juntos y felices* de Huijara (2009), han sido puestas en escena ampliamente aprobados por la crítica y por un público entusiasta del trabajo de la también actriz, dramaturga y docente de diversas escuelas de arte teatral.

En 2007, la directora se unió a la dramaturga Beatriz Marínez Osorio para celebrar, con un exitoso montaje, los cincuenta años como actriz de Adriana Roel.

*Lou, la Sibila de Hainberg*, texto sobre la vida de la intelectual rusa Lou Andreas-Salomé, fue la tercera obra escrita especialmente para Roel. “Es un personaje que me encanta y la escritora fácilmente podría haberlo pensado para ella misma o para otra actriz, pero lo pensó para mí y eso me halaga muchísimo.

“Claudia es una espléndida directora”,<sup>138</sup> sostiene la actriz sobre esta especialista en llevar a los clásicos hacia su pleno entendimiento por parte de nuevas generaciones que, de paso, admiran el trabajo de histriones tan consolidados como Martha Navarro, Fernando Becerril, Angelina Peláez, así como Cecilia Suárez y Hernán Mendoza.

---

<sup>137</sup> Entrevista 11.

<sup>138</sup> Entrevista 3.

## Otros directores

En 1990, se dio el surgimiento de una nueva compañía teatral. A partir del montaje del monólogo *Alicia*, de Darío Fó, nació el Taller del Sótano, un espacio para el teatro independiente creado “porque tanto José Acosta como Teresa Rábago y yo estábamos absolutamente desempleados y no teníamos adonde ir”,<sup>139</sup> afirma Arturo Ríos.

Para el histrión, esta experiencia es “una especie de tercera etapa, un tercer renacimiento”<sup>140</sup> de su trayectoria teatral. “Es un momento donde dejo el nido que habían sido la CNT y el CET, en un nicho que prodigaba el Instituto Nacional de Bellas Artes, para venir a hacer teatro independiente.”<sup>141</sup>

Allí, Ríos lograría una importante mancuerna al lado de Teresa Rábago como actriz y con **José Acosta** como director, en puestas en escenas tan elogiadas como *De nota roja* (1991), versión urbana sobre el mito de Medea, y *El otro exilio* de Sabugal (1993), un homenaje al escritor francés Albert Camus.

Esta última puesta “nos permitió despegar ya hacia otro estadio”.<sup>142</sup> Para él, el Sótano fue “un lugar donde yo ya me podía expresar siendo más yo y no las influencias de otras personas”.<sup>143</sup> Espacio sin duda alguna de formación actoral, también sería fundamental para el muy joven actor Ari Brickman.

Durante su estancia como alumno del Estudio T, el aún adolescente conoció al grupo cuando “ellos fueron a dar unas funciones a Xalapa, a la escuela de Abraham (Oceransky). Después me vine al DF, ellos me habían invitado y me fui directo, les tomé la palabra. Mientras terminaba la prepa yo estaba metido en el Taller del Sótano.”<sup>144</sup>

Considera que “manejábamos una disciplina muy contundente, ahora que lo veo para atrás, digo: ¿cómo es posible que estuviéramos tan encarrilados?”<sup>145</sup> Y recuerda, divertido: “había todo un rollo como de categorías: a los de recién ingreso y los más jóvenes nos tocaba barrer, trapear, etcétera”.<sup>146</sup>

---

<sup>139</sup> Entrevista 13.

<sup>140</sup> *Id.*

<sup>141</sup> *Id.*

<sup>142</sup> *Id.*

<sup>143</sup> *Id.*

<sup>144</sup> Entrevista 19.

<sup>145</sup> *Id.*

<sup>146</sup> *Id.*

Rodolfo Arias, Gerardo Trejoluna y Elizabeth Arciniega fueron otros participantes de esta compañía que culminó en 1995, con el montaje *Fuga en mí*, escrito y dirigido por Acosta. Un año antes, “la plana mayor del Taller del Sótano”,<sup>147</sup> asesoró el montaje de *Dos en su papel*, escrito y dirigido por otra joven integrante del grupo, Elena Guiochins.

Tras este montaje, José Acosta fincó su residencia en Culiacán, Sinaloa, sin volver a montar, hasta nuestros días, algún montaje con la misma relevancia que los ya mencionados.

La calidad en las historias y repartos, convirtieron a **Carlos Téllez** en uno de los más prestigiados productores y directores de telenovelas, ámbito en el que se desenvolvería durante la década de los ochenta. Al iniciar la de los noventa, retomó su actividad en el ámbito del teatro universitario, al cual pertenecía.

Tal como al éxito televisivo contribuyó Carlos Olmos como autor, lo mismo sucedió en un éxito teatral como lo fue la puesta en escena *El dandy del Hotel Savoy* (1990), en la que el dramaturgo plasmó su visión sobre la Oscar Wilde, el escritor, dramaturgo, poeta y ensayista inglés que sufrió discriminación por sus preferencias sexuales.

Para encarnar al personaje, que se desdobra en dos entidades: el artista sibarita y el prisionero humillado, eligieron a dos actores: Alejandro Tomassi y Arturo Beristáin. Este último fue compañero de banca del dramaturgo, quien como el histrión, se consideró discípulo de Soledad Ruiz.

Beristáin comparte la experiencia que esta puesta en escena le significó. En principio, consideró “interesante que los dos siendo gays llamaran a un actor que no lo era para interpretar al ícono, al mártir de la causa gay, debido a todo el horror que se comente en su contra.

“Me dio una gran confianza el hecho de que no se cuadraran con el hecho de que a Wilde lo tenía que interpretar un actor gay, sino que lo tenía que interpretar un actor que les diera lo que ellos querían. Fue una experiencia importante de trabajo, de investigación, de consultar iconografía y las biografías de Frank Harris sobre Wilde.”<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> *Id.*

<sup>148</sup> Entrevista 14.

Empero, la muerte de Carlos Téllez en 1993 acabó de tajo con lo que era un muy prometedor retorno a los escenarios del teatro profesional experimental. En este rubro, su último montaje fue su adaptación de *Un año con trece lunas* de Fassbinder (1990), que contó con la actuación de la destacada actriz de cine Patricia Reyes Spíndola.

Con el montaje de *Polo pelota amarilla* de González Dávila (1990), **Alejandro Velis** capturó la atención del público y la crítica que, entusiasta, siguió al joven director en su siguiente proyecto, el cual le resultaría, hasta la fecha, su montaje más elogiado y exitoso, *Ñaque o de piojos y actores* de Sanchís Sinisterra (1997).

Gracias a un espléndido texto de José Sanchis Sinisterra y a un deslumbrante baúl que al abrirse se podía convertir en todo un escenario, Velis tuvo la oportunidad de concentrarse en la dirección de dos histriones cuya ética, disciplina y lealtad a los escenarios los hizo merecedores de recrear esta obra de actores sobre actores.

Miguel Flores y Carlos Cobos conformaron una dupla irrepitible. “Cuando me invitó Alejandro Velis, leí la obra y, al terminar de leerla, me pregunté ‘¿a quién le va a importar una obra de dos actores que hablan del teatro?’ Pero cuando se fue armando el proyecto, me empecé a dar cuenta de la dimensión de la obra.

“Fue aprender mucho sobre un hombre como Sanchís Sinisterra que, al igual que Adam Guevara, está preocupado por el entorno social, porque *Ñaque* habla de la solidaridad entre dos seres humanos. Alejandro Velis es un hombre de teatro enormemente organizado, así que no había manera de perder el tiempo al trabajar, por lo que fue un trabajo muy fácil. Y el encuentro con Carlos Cobos ha sido definitivo para mi vida.”<sup>149</sup>

Pronto Flores pudo despejar la duda que se planteó en un principio, pues “resultó que a la gente le encantó. Yo supongo que, si no conscientemente, sí se entiende esta necesidad del otro. Claro, es muy divertida, tiene momentos muy hilarantes y ocurren cosas muy humanas. Dos actores que andan por la vida tratando de vivir, de sobrevivir.”<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Entrevista 10.

<sup>150</sup> Id.

*La farsa infantil de la cabeza del dragón* de Valle Inclán (2001), *De la mañana a la medianoche* de Kaiser (2004), *Adela y Juana* de Mausalem (2006) y *Romina y el bellini* de su autoría (2009) fueron los siguientes montajes de este talentoso y bien ponderado director que también se ha desempeñado como actor y docente.

Si bien la actividad como creadora escénica de **Jesusa Rodríguez** durante la década de los noventa se intensificó, lo cierto es que su campo de acción estuvo en el género de cabaret y no en el del teatro como tal. Empero, el encuentro con la cabaretera fue muy importante para la veta humorística que ha manejado Alejandro Calva.

“A Jesusa la conocí de una manera bien circunstancial, porque conocí primero a Regina Orozco, quien me presentó con un primo que iba a montar un espectáculo en El Hábito. Empezamos a ensayar el espectáculo, pero finalmente regresó el actor que se había ido y me dieron las gracias. Pero Jesusa me vió.

“A las dos semanas de haber conocido a Jesusa, ya estaba trabajando en el espectáculo *El Estudio de Eugenia León*. Yo salía de Alfred Hitchcock asesinando a una Barbie; me acuerdo que el día que iba a hacer esa escena, dos horas antes habían asesinado a Colosio. Estuvo muy fuerte y violenta esa función.

“Trabajé con ella cerca de tres años, por periodos. Fue también un aprendizaje bárbaro. Yo estaba descubriendo la técnica de improvisación y todo lo que aprendí allí lo aplicaba en el cabaret. Aprendí un tipo de humor inteligente, que no sólo busca sólo el chiste, sino la inteligencia.”<sup>151</sup>

El retorno de Rodríguez a la dirección teatral se dio en 1997 con la creación de la Compañía de Comedia Mexicana La Chinga, con la cual realizó espectáculos itinerantes muy permeados por su visión de crítica social y política. Ya en el nuevo milenio, llevó a escena su personalísima visión del *Macbeth* de Shakespeare (2002).

---

<sup>151</sup> Entrevista 18.

Arturo Ríos encarnó al General asesino. Confiesa que trabajar con ella “fue tortuoso, porque Jesusa es atormentada y, de paso, le gusta atormentar a los actores. También a Ludwick Margules le gustaba eso, nada más que en otra tesitura; con Jesusa era un poco más suave el tormento”,<sup>152</sup> acepta, entre risas. Al parecer, valió la pena:

Al contrario de lo que sucede con los dos protagónicos, ayudados por una directora que para mostrar su compenetración llega a prescindir del diálogo en beneficio de silencios mucho más significativos, el *Macbeth* de Arturo Ríos y la *Lady Macbeth* de Clarissa Malheiros son un par de creaciones orgánicas de indiscutible solidez. Precisos ambos en el manejo de pausas, dueños absolutos del espacio escénico y con pasajes, los monólogos, de muy pulcra resolución, Río y Malheiros cumplen con creces las expectativas naturales previamente cifradas en dos actores de plena madurez.<sup>153</sup>

Un espectáculo en homenaje a Juan José Gurrola, *Las mil y una noches al pastor* de su autoría (2007) y una “puesta en abismo” del poema *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz (2009) son sus más recientes acercamientos a los escenarios teatrales de esta fuerte simpatizante de los grupos y movimientos políticos y sociales de nuestro país.

*Enemigo de clase* de Nigel (1991), *Orinoco* de Carballido (2007) y *Desdémona, la historia de un pañuelo* de Vogel (2009), han sido los acercamientos de **Benjamín Cann**, mayormente anclado en el ámbito televisivo, con el ámbito teatral.

De estos, fue el tercero el que recibió mayor elogio, debido al desempeño de Zaide Silvia Gutiérrez, Marina de Tavira y Marianela Cataño, actrices de diferente generación, pero unidas por un talento avasallante y, sobre todo, por su lealtad al hecho escénico.

Empero, se puede decir que el mayor éxito como director de Cann en esta etapa fue la puesta en escena de su propio texto, *Rita Julia* (1994) escrito especialmente para Adriana Roel. Así, Martha Aura acompañó a Roel en una obra “muy difícil, muy compleja, que la mayoría de la gente que la vio no la entendió, pero que me valió muchos premios.

---

<sup>152</sup> Entrevista 13.

<sup>153</sup>Rubén Ortiz, “Macbeth” en *Paso de Gato*, núm. 3, pág. 50.

“Creo que hicimos un buen equipo. Él se compromete muchísimo: investiga, busca lo mismo en los actores que en los personajes.”<sup>154</sup> sostiene Roel y Aura lo confirma: “Hubo un taller en donde hacíamos improvisaciones que parecía que no tenían nada que ver con lo que íbamos a hacer, que era una obra sobre dos prostitutas.

“Recuerdo que propuso un ejercicio: caminemos con la cara vendada, como si pisaras una mina. Yo decía: ¿esto para qué me va a servir? Resultó ser la forma en que caminaba mi personaje. Cada director tiene rutas diferentes que, si tú lo tomas de esa manera, son interesantísimos y enriquecedores.”<sup>155</sup> Y Cann no es la excepción.

Para abrir el milenio, Alejandro Aura, a cargo del Instituto de Cultura del DF, organizó el programa Teatro Clásico Griego. En aquél tiempo, su hermana Martha Aura ensayaba, bajo la dirección de Mauricio Jiménez, la *Medea* de Eurípides (2000). Un cambio en la fecha de estreno impidió que Jiménez continuara con el proyecto, por lo que Aura recurrió a *María Muro*.

“Yo la conocía muy bien, habíamos coincidido y hablado de hacer algo juntas, entonces lo hicimos y fue muy rico el proceso. Ambas volvimos a leer a los griegos, todo Sófocles, todo Aristófanes, para tener clara la época. Luego analizamos a profundidad la razón por la que una mujer decide acabar con sus hijos, que es lo más querido de la vida.

Yo entendí el asunto como una defensa necesaria. Si alguien ha sido capaz de sentir celos puede entender lo que eso significa: los celos son pasión, son inexplicables, te hacen reaccionar sin medir consecuencias. Ella mata por celos, por odio, por frustración, porque sabe que sus hijos van a ser hijos adoptivos y, así, ¿qué futuro les espera?”<sup>156</sup>

La mancuerna con la directora de puestas en escena como *Antonietta en la ausencia* (1990) y *Jerez de la memoria* (1995) de su autoría, y *Sangre de mi sangre* de Urtusástegui (1992), se repitió un lustro después, ahora para encarar el segundo monólogo de la primera actriz, *Mujer on the border* de Malpica (2005), con la adaptación de Muro.

---

<sup>154</sup> Entrevista 3.

<sup>155</sup> Entrevista 8.

<sup>156</sup> Entrevista 8.

En este, refrenda su compromiso como actriz, que es “hablar de las problemáticas dolorosas de nuestro país. Porque aunque no tengo nada que ver con mi personaje, entiendo lo que le pasa a esas mujeres mexicanas que se quedan en su país, mientras sus hombres, sean sus hijos, esposos o padres, se van y ellas tienen que resolver su vida”.<sup>157</sup>

Asegura que, así como después de más de dos décadas de interpretar el monólogo *La mujer rota*, *Mujer on the border* es una obra que “todavía esta vigente y creo que la vamos a seguir ofreciendo”.<sup>158</sup>

Hasta entonces ubicado como guionista y director cinematográfico, **Ignacio Ortiz** ha realizado cuatro puestas en escena que han permitido que sus actores, y con ello el público, se sumerjan en los tonos más graves, más oscuros, de la naturaleza humana que pasa, más que vive, la transición entre dos milenios.

Las tres primeras, *Devastados* (2001), *Ansia* (2003) y *Psicosis 4:48* (2006) son de la muy joven dramaturga londinense Sarah Kane fallecida en 1999 a los 28 años. La misma desolación y la asfixia plasmada en sus textos fueron las que la llevaron a suicidarse. El material que dejó resulta de inigualable riqueza para actores como Arturo Ríos.

Para el histrión, acostumbrado a explorar los senderos más insondables del individuo en la mayoría de sus personajes interpretados, el recrear al protagonista de *Devastados*, “fue como revolcarse en el lodo, pues Ian es un personaje que me permitió llegar a lo más doloroso, a lo más trágico, al sentido tanático de una personalidad”.<sup>159</sup>

“Arturo Ríos en el papel de Ian, se mueve con una madurez deliciosa. Ya desde *Antígona en Nueva York* había dado un salto: su rostro se volvió lleno de historia, su voz cayó al inframundo, su sensibilidad toca acordes de espanto”,<sup>160</sup> escribió el director y crítico Rubén Ortiz en el número 0 de la revista mexicana de teatro Paso de Gato.

---

<sup>157</sup> *Id.*

<sup>158</sup> *Id.*

<sup>159</sup> Entrevista 13.

<sup>160</sup> Rubén Ortiz, “Devastados”, en *Paso de Gato*, núm. 0.



Tanto en este montaje como en el de *Ansia*, Ari Brickman participó al lado de Ríos. Considera que Ortiz “es un tipo absolutamente fascinante, entrañable, tiene un bagaje personal fantástico. Combina una cultura, un sentido de la lógica, de la información y del conocimiento, con una vida muy intensa que ha vivido.

“Siento que nos conectábamos en cosas muy profundas y en otras teníamos nuestras diferencias, quizá por una cuestión generacional, donde yo, no sé por qué, me sentía más cercano a Sarah Kane. No porque esté totalmente de acuerdo con ella, para nada, pero sí es más cercana a mi edad que a la de Nacho.”<sup>161</sup>

Ríos y Brickman coinciden que el trabajo Ortiz como director teatral es muy distinto al que realizaron con él como director cinematográfico. Y tanto en *Psicosis 4:48* como en *Sarabanda* de Bergman (2009), Laura Almela fue partícipe. En la segunda, enfrentó el reto de personificar a una mujer quince años mayor que ella.

“Es un ser recatado, que casi no se mueve, que casi no pareciera que siente y que es triste y hondo, eso me es un gran reto. Me es completamente lejana, además ella es más grande que yo, por tanto hay un trabajo en mi cabeza para mostrar a alguien que, cuando entra a escena ya le pasó la vida. A mi no me ha pasado la vida”,<sup>162</sup> concluye la actriz.

## 2. LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO, REESTRUCTURADA.

Rumbo al final de la primera década del nuevo milenio, el director, maestro y dramaturgo Luis de Tavira anunció la reestructuración de una Compañía Nacional de Teatro de la cual solamente quedaba el nombre, pues realmente desde los años ochenta no funcionaba ya como una organización teatral estable.

Auspiciada por el INBA, en 2008 la CNT se dispuso a iniciar actividades, bajo un subsidio estatal de 18 millones de pesos que permitirían, entre otras cosas, ofrecer un sueldo fijo a sus integrantes, crear residencias artísticas, dar becas a actores eméritos y

---

<sup>161</sup> Entrevista 19.

<sup>162</sup> Entrevista 17.

establecer una sede para desarrollar los talleres, ensayos e, incluso, funciones de la agrupación.

Ricardo Blume, Ana Ofelia Murguía, Angelina Peláez, Adriana Roel y Claudio Obregón obtuvieron el derecho a ser actores de número, eméritos. Para este último, el estar allí “me parece absolutamente justificado. Me he partido el alma en el escenario y he hecho todas las cosas con mi propio impulso, y a veces luchando contra muchos avatares que presenta el trabajo en escena, el trabajo en teatro, siempre difícil, siempre mal remunerado.”<sup>163</sup>

Bajo la dirección artística de Luis de Tavira, la CNT presentó, desde principios de 2009, cuatro puestas en escena con las que dio por inaugurada su nueva etapa. Para las señoras Murguía y Peláez, esta deferencia les brinda la oportunidad de trabajar por primera vez en sus trayectorias, con Tavira.

“Tengo la suerte de estar con el maestro De Tavira, quien aplica otro sistema, aunque intrínsecamente, en el fondo, siento que es el mismo de Sarrás; sin embargo, lo maneja de otra forma, con sus propios medios y características”,<sup>164</sup> expresa Adriana Roel, quien desea aprender de ese otro método y aprovecharlo en nuevas circunstancias.

Enrique Arreola, Everardo Arzate, Farnesio de Bernal, Éricka de la Llave, Emma Dib, Diego Jáuregui, , Verónica Langer, Rosenda Monteros, Constantino Morán, Óscar Narváez, Laura Padilla, Mercedes Pascual, Teresa Rábago, Juan Carlos Remolina, Arturo Reyes, Roberto Soto y Rodrigo Vázquez, son algunos de los 43 actores seleccionados.

También Arturo Beristáin, Julieta Egurrola, Luisa Huertas, Luis Rábago y Marta Verduzco son parte de este elenco estable que se reunió en la sede de la CNT para presentar el espectáculo *Ser es ser visto* (2009), creado y dirigido por Luis de Tavira, quien “ha evolucionado mucho como director, como persona, como ser humano. Realmente siento que sí es el líder de la Compañía, que su presencia es fundamental para guiar a los cuarenta y tantos que somos”,<sup>165</sup> asegura Beristáin.

---

<sup>163</sup> Entrevista 5.

<sup>164</sup> Entrevista 3.

<sup>165</sup> Entrevista 14.

“Ahora me interesa mucho la visión que nos está abriendo Luis sobre la *Poética*. Es una de las clases más interesantes que llevamos en la Compañía, con todo un trabajo de análisis de lo que realmente quiere decir este asunto de la *poiesis*, lo que dijo y no dijo Aristóteles y cómo se le ha malentendido.

“Es ver el teatro desde su origen, como este rito de purificación espiritual del que somos sacerdotes. Es un asunto de comunicación que tiene el riesgo de siempre estar en el límite de su extensión y justamente lo que lo hace seguir vivo es que es un hecho vivo, irrepetible y efímero, entonces lo vuelve su pro y su contra.”<sup>166</sup>

Por su parte, Egurrola considera su ingreso a esta agrupación como una nueva etapa de su vida profesional y, por ende, personal. Por tanto, le interesa no tanto recibir, sino dar. “¿Qué estoy yo dispuesta en este momento de mi vida, a mis 55 años, en esta posibilidad de hacer teatro todo el día?

“No tengo que correr para un lado y para otro, sino llegar a un solo lugar y ahí estarme todo el día metida, tomando clases de yoga, danza, expresión corporal, voz, canto, poética, hablar sobre el quehacer teatral y la teoría teatral. Eso es un regalo para todos los que estamos ahí”.<sup>167</sup> Volver a las raíces, al estudio y la formación actoral.

Empero, no todos los que quisieron estar en el proyecto, lograron su cometido. Marta Aura comenta: “Desafortunadamente el medio es cruel. Yo hice mi solicitud para la Compañía Nacional de Teatro, porque pensé que lo merecía y que seguramente estaría ahí, pero fui rechazada, extrañamente para mí y para mucha gente que me dice ¿cómo es posible?

“¿Por qué quería pertenecer a la Compañía? Pues porque era mi oportunidad de vivir del teatro, de hacer un buen teatro, tener la posibilidad de seguir creciendo, de trabajar con directores importantes. Pero por algo pasan las cosas y sé que algún día voy a estar ahí y que de eso voy a vivir, porque los actores no tenemos sueldo.”<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> *Id.*

<sup>167</sup> Entrevista 15.

<sup>168</sup> Entrevista 8.

Y aunque siempre había preferido un teatro de pocos integrantes, Marta Verduzco ha decidido darse la oportunidad de formar parte de un ensamble, ya que “aquí tengo que entrar a formar parte de una homogeneidad que a mis 73 años me cuesta mucho trabajo, porque yo siempre he hecho lo que he querido y aquí no puedo hacer lo que yo quiero.

“Pero ese sentirme parte de la coseidad, como dice Luis de Tavira, me gusta, porque nunca había trabajado en una compañía grande. Siempre había sido teatro de cámara.” Pero en esta ocasión, asegura que ingresó a la CNT “con toda la humildad y con la idea de ser parte de un grupo, de ser como un coro. En escena ves al coro y los ves a todos.”<sup>169</sup>

*Pascua* de Strindberg, dirigida por Héctor Mendoza, *Edip en Colofón* de González Mello bajo la dirección de Mario Espinosa y *Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente* de Mouawad bajo la atenta lectura de los colombianos Rolf y Heidi Abderhalden (2009), fueron los primeros productos que la CNT mostró ante seguidores y detractores.

*Egmont* de Goethe (2009), bajo la visión de Mauricio García Lozano, es el último montaje del segundo año de actividades y segundo de funciones de la Compañía Nacional de Teatro que, en pleno nuevo milenio, intenta reestructurar el orden teatral, haciendo convivir dentro y fuera de escena a un grupo de actores de diferentes generaciones.

Tal y como ha ocurrido en la historia del Teatro en México.

---

<sup>169</sup> Entrevista 4.

- **LUISA HUERTAS.** *La voz de su experiencia.*

Por allí del año 2000, Claudia Ríos les contaba a sus alumnos de un taller de Actuación, en la Escuela de Arte Teatral del INBA, una anécdota reciente: minutos antes de iniciar uno de los ensayos del clásico de Fernando de Rojas, *La Celestina*, llegó Luisa Huertas, encargada de dar vida al célebre personaje. Sin embargo, aquél día todos se alarmaron al ver que la primera actriz estaba bañada en lágrimas, con el rostro desenchajado.

Ante la preocupación de sus compañeros, ella procedió a explicar que su llanto se debía al coraje proveniente de presenciar una audición para una escuela de teatro, en la que, a juzgar por su comportamiento en escena, estaban presentes jóvenes que muy poco comprendían sobre el arte de la actuación, sobre el uso del cuerpo, el pensamiento y la voz. Y eso la ponía muy, muy triste.

Algunos años después de escuchar la anécdota, Luisa Huertas me recibe en su calidad de directora del Centro de Estudios para el Uso de la Voz, un lugar destinado, sí, al perfeccionamiento de uno de los instrumentos fundamentales del buen actor: su voz. Y nadie mejor para llevar esas voces a buen destino, que la maestra Luisa Huertas.

- *Maestra, ¿por qué el arte teatral como forma de expresión?*

No te lo podría decir exactamente, porque de niña no tuve mucha oportunidad de ver teatro. La primera obra que vi fue hasta los 8 años, porque no había teatro donde yo vivía. En mi casa siempre oí hablar de ópera, de música. Escuché música de todo tipo: clásica, arrabalera, ranchera, tropical... de todo.

Desde muy niña supe qué eran la literatura, la poesía y la música. Desde muy pequeña, yo sentía que podía crear mundos, crear historias, transformarme en lo que yo quisiera: en personas, en animales... y después descubrí que eso se llamaba teatro. Y no hubo duda. Decidí ser actriz a los ocho años, después de ver esa primera obra.

- *¿Cómo se encamina hacia el ámbito de la actuación?*

A los 11 años empecé a estudiar en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, en el curso que había para niños, con una maestra maravillosa, catalana, Pilar Crespo; fue mi primera maestra. Después, cuando ya no tuve edad para estar en el infantil, estuve en un taller con Adolfo Vallano Bueno. Los dos eran refugiados españoles, como mi padre, así que yo me sentía con familia.

Después volví a entrar a la Escuela de Teatro de Bellas Artes, ahí ya hice la carrera profesional.

- *¿Cómo es que decide llevar su experiencia como ejecutante a la docencia teatral?*

Es una veta que yo no conocía, que no había explotado, porque yo tengo mucho respeto por el docente, creo que también es un arte. Mi padre fue catedrático y sabía que amaba lo que hacía, pero veía que trabajaba muchísimo, se esforzaba mucho, leía mucho, tenía que preparar las clases, etc.

Yo me inicié como actriz y, si alguna vez me dijeron ¿por qué no das clases?, yo decía no, porque esto es una responsabilidad muy grande. Cuando comencé a dar clases, en 1984, ya tenía como 17 años de ser actriz.

- *¿Qué es lo que la hace pasar del rechazo a la aceptación de ser docente?*

No es que uno crea que ya sabe cómo actuar, eso creo que no se sabe ni hasta el último día de la vida, pero sí has adquirido un conocimiento, una experiencia y, de alguna manera, sientes que la puedes aportar a otro; eso fue lo que, de alguna manera, me invitó y, lo tengo que decir, la maternidad.

El haber sido madre, el haber observado una serie de cuestiones en mi bebé y el empezar a vincular una serie de cuestiones teóricas de la actuación, de la vida, de la sensibilidad del ser humano, con la etapa de la gestación del ser humano, me hizo tener una serie de reflexiones que me llevaron a sacar conclusiones que tenía yo la necesidad de comunicar.

Lo que ya es una frase muy manida: el que más aprende cuando enseña es el maestro. Tiene uno el privilegio de entrar en contacto con una serie de seres humanos que le enseñan infinidad de cosas; o el reflejo de uno, el espejo que es el alumno permite que uno analice su propia personalidad, sus propias carencias, sus propias necesidades, aprenda y mejore.

La docencia es un toma y daca de generosidad, de aprendizaje-conocimiento, es una dinámica preciosa que yo disfruto, disfruto mucho.

- *Como actriz, ¿qué le ha aportado a la enseñanza de la actuación?*

Le he aportado una enorme honestidad, creo yo, a los jóvenes con los que he tenido el privilegio de trabajar. Honestidad en cuanto a contarles cuál es mi experiencia, en cuanto a observarlos y darles mi punto de vista sobre lo que se está haciendo y darles algunos lineamientos, alguna orientación, porque el maestro no es más que un guía.

Dicen los grandes maestros de actuación que no se enseña a actuar y yo estoy de acuerdo con eso. En todo caso, el maestro es un una persona que observa y puede compartir con el alumno su conocimiento vinculado a la personalidad o a los problemas específicos que observa de tal o cuál persona, esto es lo que siento que he aportado.

Yo no creo en el maestro gurú, el maestro es eso, un guía. No es ni omnipotente, ni es Dios, ni tiene toda la sabiduría, ni tiene la verdad absoluta. Puede, en un momento dado, quizá tener un conocimiento mayor, pero esto no lo hace ni perfecto ni infalible, ni mucho menos. Eso yo lo tengo clarísimo, porque tuve la fortuna de tener maravillosos maestros.

- *¿Quiénes son esos maestros?*

Puedo hablar, a nivel teórico, de Hugo Argüelles, Sergio Magaña, Xavier Rojas, Margarita Mendoza López, los maestros (José) Solé, Héctor Mendoza, Fernando Cuellar, (Fernando) Torre Lapham, Luis Rivero. Y considero mis maestros también a Luis de Tavira, Ludwick Margules y a todos los directores con los que he trabajado, porque cada proceso de una puesta en escena es un aprendizaje.

- *Volviendo a la ejecución, ¿Qué personajes le gustaría interpretar?*

Quizá el único aspecto, entre comillas, frustrante, de mi carrera, ha sido que hay personajes que se pasaron para hacer, como Hedda Gabbler, La Señorita Julia, ya quedaron atrás, la edad no me lo permitiría. O quién sabe, a menos que haya directores tan audaces como aquél que dirigió a Sarah Bernhard a los 70 años, haciendo Santa Juana de Arco.

Hay personajes tan maravillosos, que a pesar de ser jóvenes de edad dentro de la obra, requieren de la experiencia. Yo creo que aquél director que trabajó con Sarah Bernhard, sabía que nada más una mujer con la experiencia y la vida de ella, podía interpretar a Santa Juana con la enjundia, con la mística que se requería.

Tengo pendientes todos aquellos personajes que me reten a construir un ser humano, lleno de todos los matices que el ser humano puede tener.

- *¿Le gustaría interpretar un personaje masculino?*

Por supuesto, El Rey Lear. Todos los shakespereanos, excepto Hamlet. Ni Hamlet ni Blanche Du Bois son personajes en los que yo haya pensado nunca. Me encantan las obras, lo que dice Hamlet, su conflicto, pero será que yo me pregunto todos los días muchas de las dudas del mismo Hamlet.

Lo que más me gusta de Hamlet es lo que le dice a los cómicos, pero también se lo dice Cervantes en *Pedro de Urdemalas* a los actores, entonces, me encantaría ser un Quijote, tener esta locura romántica, vivirla – aunque también eso lo vivo todos los días- pero es bien divertido luchar contra molinos de viento.

Me gustaría ser hombre, ser un oso, un pino, un iceberg, una llama, un fuego fatuo, una estrella, una galaxia, una víbora, un cisne, agua. Me gustaría ser otro y yo misma a la vez. Soy actriz.



- **JULIETA EGURROLA. Tocar el fondo del arte.**

Dos puestas en escena marcaron de sobremanera la decisión de Julieta Egurrola de dedicarse por completo al arte escénico: *La danza del urogallo múltiple* de Luisa Josefina Hernández, dirigida por Héctor Mendoza y *Viejos tiempos* de Pinter, bajo la dirección de Manuel Montoro.

Ambas obras, al ser tan diferentes entre sí, “me daban un mundo muy amplio” y le permitieron decidirse a estudiar la carrera profesional. Antes de eso, en 1968, ingresó al taller de teatro de la Secundaria 15, en San Cosme, encabezado por el ya fallecido director Mario del Raso.

“El grupo de amigas que yo tenía ahí nos inscribimos y realmente la única que se quedó fui yo, a la única que le acabó interesando fue a mí. A partir de ahí, de ese año que es muy importante dentro de la historia del mundo y sobre todo aquí de México, históricamente hablando, a partir de ahí empezó, en mí, el asunto del teatro”

Quien actualmente es una de las más reconocidas actrices de la escena nacional, asegura que, en la infancia, su único contacto con el arte teatral fue una opereta, “o algo así”, que la llevaron a ver por parte de la escuela. “Mi familia no era de ir al teatro, más bien al cine, a los toros. O en casa ver la televisión, que entonces era blanco y negro”.

Aunque reconoce que ha aprendido de cada uno de los directores con los que ha trabajado, confiesa que su formación como profesional recae completamente en Héctor Mendoza, Luis de Tavira y Ludwick Margules, con quienes continuó trabajando tras concluir la carrera de Actuación que cursó en el Centro Universitario de Teatro.

Durante el trabajo con estos y otros creadores, Egurrola comenta que, a la par del proceso de análisis, investigación y ensayo que entraña cualquier texto, le interesa “buscar la razón por la cual tal director me está llamando para tal puesta y encontrar cuál es su visión del mundo, a través de la obra que estoy trabajando con él”.

Identificada siempre como actriz del teatro universitario, para ella, sus escasas incursiones dentro de un teatro comercial le han resultado sanadoras. La primera de ellas, *El extranjero*, de Sue (1991), le fue ofrecida en una etapa en la que “estaba personalmente muy desmoralizada y deprimida por haber terminado una relación”.

“Entonces entra en mi vida Héctor Bonilla y viene a mi rescate. Me invita a trabajar en esta comedia gringa, para Producciones Fábregas, en el Teatro San Rafael. No lo pensé dos veces, porque venía yo de casi nueve años de estar encerrada en El Galeón trabajando, trabajando y trabajando en el Centro de Experimentación Teatral”.

Y aclara que no por haber sido una puesta comercial, se trataba de un cambio radical: “no fue algo frívolo o denigrante, para nada. Era una comedia bastante boba, para mi gusto, pero me salvó la vida. Teatral y literalmente hablando, me sacó de mi depresión, de esa etapa difícil que estaba yo viviendo”.

Algo similar ocurrió en 2006, cuando nuevamente la actriz se encontraba en una etapa difícil, debido a un exceso de trabajo y consecuente agotamiento que la llevaron a una otra depresión. Y una vez más, fue Héctor Bonilla, quien llegó a su rescate, ahora con la comedia *Emociones encontradas*, producida por la empresa OCESA.

“Actuar para nosotros, los mendocinos –así me etiqueto yo-, no es fingir. No sabemos aparentar, no sabemos hacer como si. No. Le entras en serio y, aunque sea una comedia, de todos modos tu entrega está ahí. Fue muy sanador y muy divertido. Oír la risa de la gente también es sanación. Eso es interna y espiritualmente, muy tranquilizante”.

La actriz comenta que su trabajo en televisión, por el cual es identificada por un sector más amplio del público, comenzó a los dos años de haber salido del CUT, ya que “me di cuenta que tenía que seguir haciendo televisión para poder hacer el teatro que yo quería, porque no podía ni se puede vivir del teatro ni en la UNAM ni en Bellas Artes”.

En ambas instituciones, Egurrola ha participado en obras de dramaturgos como Koltés –Roberto Zucco (1995), dirigida por Katherine Marnás y Regreso al desierto (2004), a las órdenes de Boris Schoeman- y Copi –Eva Perón (2002), también dirigida por Marnás y *Las cuatro gemelas* (2002), bajo la dirección de Carlos Calvo.

La actriz jamás se ha separado de este ambiente. Incluso, apenas tenía un año como egresada del CUT, cuando Luis de Tavira le pidió dar clases de voz, a lo cual ella primero se negó, argumentando que no era maestra de voz. Pero Tavira la convenció de enseñar lo que ella había aprendido, como estudiante, con el maestro Luis Rivero.

Aunque sabía que la clase de voz no era lo suyo, sí sabía que, mediante la docencia, podría “regresarle a la UNAM lo que gratis me dio. Gratis recibí todos esos maestros maravillosos de danza, de acrobacia, de música, de voz, de actuación”. Primero como ayudante de Rosa María Bianchi y luego ya como maestra titular, retribuyó su formación.

Como miembro de la plantilla académica del Centro Universitario de Teatro, Egurrola se especializó en impartir los cursos propedéuticos, en los cuáles permaneció durante siete años, para luego dar clases en el Foro de la Ribera y en el Foro Teatro Contemporáneo (ambos de Ludwick Margules) y en la Casa del Teatro (de Luis de Tavira).

Confiesa que prefiere trabajar con los aspirantes, “porque más que enseñarles a actuar, quiero hacerlos seres humanos, que sepan lo que quieren, que se encuentren y se conozcan un poquito más. Guiarlos por el camino donde no hagan ni se hagan daño y encuentren lo que buscan, aunque no sea en la actuación”.

“Yo creo que vivimos en una sociedad tan jodida -y lo digo con todo el dolor de mi corazón y con todo el cariño al mismo tiempo-. Uno se da cuenta de la disfuncionalidad de las familias, del mal gobierno que tenemos desde hace tantos años y todo es un círculo vicioso. Y entonces llegan con unos rollos y problemas de identidad sexual, personal y espiritual tremendos”.

Además, afirma que los jóvenes que pretenden ingresar a la carrera, “tienen una idea muy distorsionada, por la televisión, de lo que es la actuación”, misma que ella intenta aclararles, ya que, “si algo me gusta es estar en contacto con los jóvenes”.

Privilegiada con personajes fundamentales del teatro nacional y universal, Julieta no se aflige por no haber interpretado la Julieta de Shakespeare, o la Nora de Ibsen. “En tal caso, me gustaría hacer Brecht, quisiera volver a hacer un Chéjov, quisiera hacer autores alemanes contemporáneos, de este tiempo”.

Y es que para ella, es necesario ver una obra “absolutamente crítica del momento en el que estamos viviendo ahorita en el mundo, en México particularmente. Yo quisiera algo más inmediato y directo para la sociedad de hoy, para el mexicano de hoy, para el conservador mexicano que todos llevan dentro, lo cual me espanta”.

Simpatizante de causas y movimientos sociales, Egurrola considera que toda la situación de corrupción, impunidad, injusticia, represión, guerra sucia y, sobre todo, falta de empleo y sustento diario, se puede reflejar en una puesta en escena, “que no necesariamente tiene que ser mexicana. Se puede adaptar un Brecht, o un Calderón de la Barca, pero aterrizado en este tiempo”.

Y es que es el teatro lo que durante más de treinta años ha dado a Julieta Egurrola una visión del mundo, del ser humano. “Me he ido haciendo un ser humano, he ido creciendo, envejeciendo, casándome, teniendo hijos, divorciándome, siendo feliz e infeliz. He sido todo eso, junto a una obra de teatro”.

“El teatro es mi proyecto de vida. No he encontrado otra cosa en la vida que me guste más que actuar”, señala quien actualmente conforma el elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro, en donde además de reencontrarse profesional y personalmente con Luis de Tavira, comparte con sus compañeros la decantación de su oficio, de su arte.

- **LAURA ALMELA.** *Una enfermedad llamada teatro.*

Estoy en el teatro porque el teatro me da miedo. Hay un margen de error bastante amplio y estás en el filo, porque o haces el ridículo o haces algo bien; no hay de otra. Entrar en el vértigo de algo que está vivo ahí, eso me da mucho miedo y sobreponerme al miedo me pone muy jubilosa, porque soy bastante tímida y muy antisocial.

El teatro lo descubrí en la preparatoria. Tuve la fortuna de que mi maestro de Actividades Estéticas fuera Oscar Liera, quien me expulsó en su primera clase, por desordenada y platicona, pero al año siguiente me invitó a un taller que daba fuera de la escuela para subir promedio. Allí tuvimos un encuentro que me cambió la vida.

Montamos una obra de él que se llamó *El Crescencio*. La primera vez que fui al taller en el Teatro Xola, atrás, en los salones de ensayo, me dio a leer lo que fue mi primer libreto de mi vida, eran unas hojas fotocopiadas. Me dijo: donde diga Maribel Lucania, tu vas a leer; es una cantante de ópera.

Cuando acabamos la lectura él fue conmigo y me dijo: ‘no quiero que hagas otra cosa en tu vida’ y yo sé que lo dijo porque yo era una desahuciada preparatoriana perdida, pero lo que pasa es que a mi nadie me había dicho que yo servía para algo; entonces le tomé la palabra.

Entré en la Facultad de Filosofía y Letras de oyente, porque él me lo sugirió, pero al ver que yo estaba cada vez más enloquecida, endionisada, pero muy lejos de lo que es la disciplina teatral, me dijo: la facultad no te va a funcionar, te hace falta un método más fuerte, que te exija muchísimo más, así que el lunes vas al CUT y hablas con quien te reciba y haces el examen de admisión.

Yo era tan joven y estaba tan perdida que sí, seguí sus pasos, lo que él me dijo. Fui al CUT y me recibió el Maestro Ludwick Margules, que yo no sabía ni quién era él. Pero ahí empecé, hice el examen de admisión, el propedéutico de 40 días de clases y pasé y sobreviví en el teatro. He sobrevivido hasta este momento.

Mi primer montaje fue la obra *Ámbar*, que dirigió Hugo Hiriart y fui la más feliz, porque tras hacer una audición, me dieron cinco personajes y yo me divertí muchísimo. Personalmente fue una época dura de mi vida sentimental, pero profesionalmente fue mi primer montaje. Yo salí de la escuela en mayo y en junio estaba ya.

Antes había trabajado ya profesionalmente, en El Refugio del Viejo Conde con el señor Fernando Luján, que hacíamos cabaret a la media noche. A él diría que le aprendí muchas cosas, pero no le aprendí nada, ojalá le hubiera aprendido, pero estaba consternada, porque era otra cosa, no había que concentrarse

La única vez que me concentré, en el baño, no entré a escena y, cuando acabamos yo le ofrecí disculpas. Me dijo: no te preocupes, me di cuenta que no entraste y no hacía falta que entraras. Y me quitó esa parte. Es el castigo más cruel y más sensato para ubicarte en qué estás metida y qué estás haciendo. Eso me hizo ser muy dúctil con los directores.

A un director le exijo claridad, que se traduce en honestidad, en objetivos claros. No me importa que un director diga: voy a montar esto para hacerme rico; si me lo dice no hay problema.

Lo que no soporto es el gato por liebre, eso me parece una alta traición; si alguien me dice: voy a hacer este texto con los huevos y a ver qué sale, ¿le entras?, tiene más posibilidades de que yo le entre a que me diga que es una cosa muy seria y a las tres semanas darse cuenta de que es un huevón, embarcador y sin discurso

Claro que ha pasado, pero no me voy ni se componen las cosas, pierdo tiempo, cambian mis expectativas, pero finalmente algo que aprendí con Margules, es la ambición infinita hacia dentro de uno mismo, ante uno mismo se debe tener una exigencia peor que Napoleón Bonaparte. Y entonces opto por buscar una solución armónica, para mí.

De un compañero de escena, exijo que no esté borracho ni drogado y, de preferencia, que esté bastante contento en los camerinos, que nos podamos reír mucho y que ya en escena seamos como perros y que no haya piedad. La mejor réplica a mi trabajo la he encontrado en Álvaro Guerrero y en Arturo Ríos, definitivamente.

Mis personajes los abordo desde cero y desde la sensación, que es horrible, de que no he hecho nada antes de ese momento, punto. Todo lo que ha pasado son momentos que quedarán en la memoria de alguien, no en la mía; yo estoy en blanco y a ver qué aparece.

Obviamente, cuando veo que el director no tiene ni ánimo ni capacidad para estar ante nada, recorro a los trucos que sé y es cuando empieza una etapa de mucha flojera, porque hago lo que sé hacer y, en general, lo que uno piensa que hace bien es lo que hace mal. Cuando uno trabaja, trabaja con lo más pobre de sí.

Además de la Marta de *Lección de Anatomía*, un personaje fundamental en mi vida ha sido Madre Assa de *Peer Gynt*, la obra de Ibsen que dirigió Carlos Corona, porque es la primera vez que un personaje requirió mi parte maternal y yo no hubiera podido hacerla si no hubiera tenido a mis hijos.

Los personajes de *Persona*, que es la adaptación teatral al guión cinematográfico de Bergman todavía son muy cercanos en tiempo, no puedo ver todavía su alcance. La prueba del tiempo es la que es importante, cuando pasan esos cinco años y me sigo acordando de las líneas, es cuando digo ¿qué había aquí que sigo atada?

Mi encuentro profesional con Daniel Giménez Cacho, que dirigió *Persona*, es difícil. Nos queremos mucho; me es, en muchos sentidos, terroríficamente cercano. Al trabajar con él mezclo cosas, me pone furiosa, furiosa de llorar de coraje, lo quiero matar, yo igual lo desespero y, de pronto, extrañamente encontramos juntos unas certezas impresionantes. La de Daniel y yo es una relación viva.

El personaje de Kate de *La fierecilla domada* es mi sueño dorado. Los personajes siempre son maestros, te enseñan algo nuevo de ti, algo de la vida. Llevo quince años dándole vueltas a Kate, ese personaje me sería fundamental hacerlo, me encantaría, ya no sé si voy a hacerlo algún día, o más bien haré al papá de Kate.

El formar nuevas generaciones es lo más estimulante que uno puede tener. En clases me apasiono, de pronto digo cosas que son completamente antiacadémicas, pero que tenía que decir las, por mi experiencia. Esta cosa fatal de educar actores ideales para el público ideal para el director ideal para la obra ideal, eso es un engaño.

Respeto muchísimo esta frase de hay que ser actores de cine, de teatro, de televisión, de comerciales, porque el actor es actor siempre, yo así se los digo porque quiero que sobrevivan, porque qué cosa más triste que un actor que haya sido tu alumno esté muerto de hambre; es lo peor, es una sensación tristísima.

Pero es mentira. Yo realmente quiero que mis actores se enfermen de teatro gravemente, que no hagan otra cosa y que no permitan que ningún medio de comunicación intente pasar por encima del teatro, porque este se puede hacer hasta en un parque. También mi obligación es fortalecer los votos ante el teatro.

Pues sí, claro. Estoy enferma grave de teatro, por supuesto.



## CONCLUSIONES

Oficiantes del rito teatral, sacerdotes del arte escénico, actores. Cuerpos y voces decantados por el estudio, las lecturas, los ensayos, los estrenos, las funciones, los cambios de equipo, los métodos de cada director, las demandas de cada personaje y el proceso individual y personalísimo que cada uno establece en su interior, en su intimidad.

El trabajo que está por concluir de ninguna manera ha pretendido dar cuenta de todos y cada uno de los eventos teatrales ocurridos en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XX, mucho menos consignar a todos y cada uno de sus participantes. No, todo lo anterior ha sido apenas un breve panorama de lo que el teatro mexicano fue, es y será porque, afortunadamente, sigue siendo.

La investigación aquí realizada partió de una inquietud periodística. El recuperar las voces de estos hombres y mujeres que ejercen una majestad arriba del escenario, pero que no son los más solicitados por la prensa nacional para dar a conocer su trabajo, sus opiniones, sensaciones y pensamientos sobre su oficio, sobre su arte.

Como estudiante del área de Periodismo de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Política y Sociales de la Máxima Casa de Estudios, me parece importante encauzar el ejercicio periodístico hacia una especialidad, que en este caso, son las artes escénicas y, de manera más específica, el teatro.

La tradición de críticos y, más aún, de periodistas teatrales, se ha ido perdiendo en un espectro que es cada vez más amplio en cuanto a la oferta teatral de nuestro país, pero más reducido en cuanto al interés de gobernantes y medios de comunicación por apoyar las artes escénicas.

Si bien siempre han existido periodistas y críticos teatrales –y en este trabajo se da cuenta de ello al citar crónicas memorables como las de Armando de Maria y Campos, Luis Reyes de la Maza o críticas como las de Olga Harmony y Malkah Rabell–, cada vez es menor la difusión y el reconocimiento que tiene su labor.

Por ello me resulta importante al concluir un ciclo académico y comenzar una etapa profesional, ubicarme dentro de esa línea de periodistas interesados en el quehacer teatral, en sus procesos y en las voces que allí están, cargadas de la inteligencia, la sabiduría, el esfuerzo y, ante todo, la pasión que conlleva dedicarse al arte.

Las voces de estos veinte actores mexicanos nos hablan del pasado. Puestas en escena, directores y dramaturgos vinieron a su recuerdo para ayudar en este esbozo. Se permitieron poner su mente y sus emociones al servicio de un ayer que, al evocarlo, se convierte en la más genuina explicación de su tiempo presente y, sobre todo, de su futuro como profesionales de la actuación y, principalmente, como seres humanos.

Estos actores privilegiaron durante las entrevistas a ciertas personas, ciertos proyectos, ciertos sentimientos que volvieron a ellos para recordarles de qué materiales internos y externos está formado su oficio. Pero, atendiendo los juegos del intelecto humano, dejaron del lado a otros tantos. Hablaron de quienes consideran esenciales para su vida dentro del arte. Para bien o para mal.

Este documento pretende rescatar la visión que del teatro mexicano tienen sus propios actores pues, como se dejó en claro desde un principio, estos constituyen su fundamento primero y último. Y a lo largo del texto hay las suficientes pruebas que lo demuestran. Y hay las suficientes pruebas de la pasión, el coraje y el orgullo que genera en ellos el saberse el fundamento del teatro.

Durante la trayectoria de estos sesenta años de teatro en México que aquí se consignan en esencia, nuestros actores entrevistados –y varios más que están a su mismo nivel, pero que por diversas circunstancias no fueron requeridos para este ejercicio– han vivido experiencias que en unos son coincidentes, en otros, lejanas, pero siempre complementarias.

Por ello, decidí destacar diez entrevistas que permiten profundizar en el conocimiento de la personalidad y pensamiento de estos actores, y también me da oportunidad de presentar propuestas de redacción final de una entrevista de carácter periodístico. Dichos textos están consignados al final de cada capítulo.

Realizar estas entrevistas resultó un ejercicio definitivo. El entrar en contacto con estos actores, proponerles sostener una conversación exclusivamente sobre su trabajo teatral, despertó en todos ellos un particular interés. Las entrevistas fueron agendadas casi inmediatamente después de que se contactó a los personajes.

Sumamente valiosa fue la actitud que cada uno de los actores guardó durante la encuentro. Actores como Ignacio López Tarso que, acostumbrado a dar entrevistas sobre su extensa trayectoria profesional, fue generoso pero selectivo en sus recuerdos teatrales.

Por el contrario, durante dos horas Ari Brickman habló entusiasmado sobre su trayectoria de quince años, de la cual, confesó al terminar, apenas tuvo conciencia durante la entrevista. Para él las preguntas formuladas por el entrevistador resultaban preguntas que bien podría formularse él mismo.

No es lo mismo la confianza de aquéllos actores que pudieron recibirme en la comodidad de su casa, al lado de sus recuerdos expresados en fotografías, libros y libretos. El propio Ignacio López Tarso, además de Adriana Roel, Claudio Obregón, Ana Ofelia Murguía, Martha Aura, Julieta Egurrola, Lisa Owen, Laura Almela y Ari Brickman estaban en pleno dominio de su territorio.

Por su parte, Héctor Ortega y Arturo Ríos concretaron la cita en una cafetería, Héctor Bonilla, Alejandro Calva y Mariana Gajá prefirieron hacerlo en el teatro donde darían función, Miguel Flores recurrió a un salón de la Escuela Nacional de Arte Teatral y Luisa Huertas respondió desde la oficina que le acredita como Directora del Centro de Estudios para el Uso de la Voz.

Marta Verduzco, Angelina Peláez, Luis Rábago y Arturo Beristáin concedieron la entrevista durante los descansos de las jornadas de trabajo en la sede de la Compañía Nacional de Teatro.

Al transcribir y, posteriormente, editar las conversaciones para dar cuerpo a este trabajo de investigación, fue muy grato descubrir las diferencias y semejanzas que guardan estos actores entre sí. Muchas de ellas están consignadas en este texto. Empero, todos tienen como común denominador la pasión. La pasión por el arte del teatro.

Saber la opinión que guardan de Héctor Mendoza lo mismo una contemporánea suya como Ana Ofelia Murguía, quien lo conoció desde sus primeros afortunados montajes de Poesía en Voz Alta, que una alumna treinta años menor, como Julieta Egurrola, quien lo conoció cuando el máximo formador de actores se hallaba en el apogeo de su capacidad creadora y propositiva.

Enterarse cómo enfrentaron a un personaje como Macbeth dos actores de dos generaciones y escuelas distintas, como Ignacio López Tarso y Arturo Ríos. El primero en su juventud, en su primera oportunidad profesional y el segundo ya cuando llevaba recorridas tres décadas de experiencia sobre las tablas.

Conocer la manera en que tres mujeres fueron capaces de abordar un personaje a partir no de los prejuicios social y culturalmente establecidos, sino a partir de su ser mujer, de su historia de vida al servicio de su proceso de preparación. Es el caso de la propia Ana Ofelia Murguía, Marta Verduzco y Marta Aura, recreadoras de la mítica madre asesina, Medea.

En fin, descubrir las semejanzas y diferencias que guardan estos actores y comprender que los veinte guardan un punto en común: el teatro. Como raíz, como pasión, como explicación de vida, como asunto cotidiano. Desde Ignacio López Tarso hasta Mariana Gajá hay una profunda satisfacción por haber ingresado en una escuela teatral y partir de ahí hacia un camino que les ha sido plenamente satisfactorio.

En todos ellos hay un placer por hablar específicamente del teatro. Muchos de ellos se mostraron halagados y, a la vez, sorprendidos, de que su entrevistador solamente quisiera conversar con ellos sobre su relación con el arte teatral. Muchos de ellos han tenido momentos importantes en el cine e, incluso, en la televisión, pero jamás los compararon con los obtenidos arriba del escenario.

Las voces de esos actores nos hablan también de su presente. El entusiasmo de varios de ellos por pertenecer a la reestructurada Compañía Nacional de Teatro. Para quienes están ahí, les significa una nueva etapa, un nuevo comienzo, pero sustentado por un cúmulo de experiencias previas, buenas y malas. Experiencias.

El trabajo no consigna el quehacer de estos actores durante el 2010, año en que el material fue reunido, revisado y redactado para su correspondiente aprobación académica. Por ello no se consignan obras tan exitosas del último año como *Incendios* de Mouawad bajo la dirección del joven Hugo Arrevillaga y la imponente actuación de Karina Gidi.

Tampoco se habla más a fondo del éxito del monólogo *Yo soy mi propia esposa* que, en la entrevista, Héctor Bonilla mencionó como un proyecto y que hoy en día es uno de los trabajos más celebrados y aplaudidos de este histrión.

Y, por supuesto, tampoco está consignada *Endgame* de Beckett, puesta en escena de la Compañía Nacional de Teatro que, dirigida por Abraham Oceransky, se convirtió en el último proyecto del cual tomó parte el primer actor Claudio Obregón, fallecido un par de días antes de poner punto final a este texto.

La desaparición de este actor obliga a volver a la reflexión sobre el teatro mexicano, sobre la importancia que dentro de este fenómeno artístico y social juegan esos seres que hacen del ser otro, un arte, una creación, una experiencia única.

Esas experiencias, que simple y sencillamente por provenir de esos actores, son las experiencias que hacen el teatro mexicano contemporáneo, son las que se han consignado en esta revisión del hecho escénico, de sus creadores y, sobre todo, de sus recreadores, que son ellos, los oficiantes de un arte que, porque ellos quieren seguir ejerciéndolo, seguirá. Y seguirá siendo teatro.

## BIBLIOGRAFÍA

- *¿Qué pasa con el teatro en México?*, Novaro, México, 1967, 203 pp.
- *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*, CITRU-INBA, México, 1992, 219 pp.
- *Voces de lo efímero. La puesta en escena en los teatros de la Universidad*. UNAM, México, 2007, 351pp.
- ARGUDÍN DE LUNA, Yolanda, *Historia del teatro en México: desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, Panorama, México, 1985, 221 pp.
- CARBONELL, Dolores y MIER, Luis Javier, *3 crónicas del teatro en México*, UNAM, México, 2000, 110 pp.
- CEBALLOS, Edgar, *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, Escenología, México, 2006.
- CRESTANI, Antonio, *Memorias: José Luis Ibañez, El Milagro* – CONACULTA, México, 2008, 203 pp.
- DALLAL, Alberto, *Actas referenciales*, Aldus, México, 1996, 228 pp.
- DALLAL, Alberto, *Lenguajes periodísticos*, UNAM - IIE, México, 2003, 211 pp.
- DE ITA, Fernando, *Telón de fondo*. CONACULTA, Colección: Periodismo Cultural. México, 1999, 193 pp.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Veintiún años de crónica teatral en México*, CONACULTA-INBA-IPN, México, 1999.
- FUENTES IBARRA, Guillermina, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, INBA-UNAM, México, 2007, 300 pp.
- GIMENO, Luis, *Memorias, recuerdos y algo más*, CONACULTA – INBA – Escenología, México, 2006, 252 pp.
- HARMONY, Olga, *Ires y venires del teatro en México*, CONACULTA, Colección: Periodismo Cultural, México, 1996, 383 pp.

- HIRIART, Berta et al, *El mundo del teatro*, SEP – Ediciones El Naranjo, México, 2003.
- LEÑERO FRANCO, Estela, *Voces de teatro en México a fin de milenio*, CONACULTA, Colección: Periodismo Cultural, México, 2005, 447 pp.
- LEÑERO, Vicente y MARÍN, Carlos, *Manual de periodismo*, Grijalbo, México, 1986, 315 pp.
- MARÍN, Carlos. *Manual de periodismo*, Grijalbo, México, 2003. 347 pp.
- MARTÍNEZ, Alegría, *Así es el teatro*, CONACULTA, Colección: Periodismo Cultural, México, 2005, 462 pp.
- MERLÍN, Socorro, *60 años de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*, INBA, México, 2008, 185pp.
- MILLÁN, Jovita, *Compañía Nacional de Teatro. Memoria gráfica 1972-2002*, CONACULTA-INBA-CITRU, México, 2003, 251pp.
- MONCADA, Luis Mario, *Así pasan... Efemerides teatrales 1900-2000*, INBA-Escenología, México, 2008, 575 pp.
- OBREGÓN, Rodolfo, *Ludwik Margules: Memorias*, El Milagro – CONACULTA, México, 2004, 203 pp.
- OLGUÍN, David, *Olga Harmony: Memorias*, El Milagro, México, 2007, 199 pp.
- OLMOS, Carlos, *Teatro completo*. FCE, México, 2007, 636 pp.
- PASCUAL, Carlos, *El retablo rojo: vida, obra y milagros de Ofelia Guilmain*, Oceano, México, 2006, 373 pp.
- PARTIDA TAYZÁN, Armando, *Escena mexicana de los noventa*. CITRU-CONACULTA-FONCA-INBA, México, 2003, 93 pp.
- RABELL, Malkah, *Decenio de teatro 1975-1985*, El Día, México, 1986, 224 pp.
- RABELL, Malkah, *Luz y sombra del Anti-Teatro*, UNAM/Dirección General de Difusión Cultural, México, 1970, 85 pp.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *En el nombre de Dios hablo de teatros*, UNAM, México, 1984, 387 pp.
- ROJAS, Xavier, *Medio siglo en escena*, INBA, México, 1995, 178 pp.

- SABIDO, Miguel, *El collage teatral*. UNAM, México, 2009, 95 pp.
- SELIGSON, Esther, *Para vivir el teatro*, UACM, México, 2008, 500 pp.
- UNGER, Roni, *Poesía en voz alta*, INBA-UNAM, México, 2006, 222 pp.

## HEMEROGRAFÍA

- “Cronología teatral de Claudio Obregón” en *Paso de gato*, núm. 19, México, 2004, págs. 10 y 11.
- “David Olguín: autor, director, editor” en *Paso de gato*, núm. 30, México, 2007, págs. 14 y 15.
- “Héctor Mendoza” en *Paso de gato*, núm. 29, México, 2007, págs. 14 y 15.
- “José Caballero, director” en *Paso de gato*, núm. 25, México, 2006, págs. 10 y 11.
- “Las huellas de la creación” en *Paso de gato*, núms. 10/11, México, 2004, págs. 11-13.
- “Sin estereotipos de estrella o diva” en *Paso de gato*, núm. 35, México, 2008, págs. 13-15.
- “Teatrología abreviada de Angelina Peláez” en *Paso de gato*, núm. 27, México, 2006, pág. 11.
- “Teatrología abreviada de Luis de Tavira” en *Paso de gato*, núm. 28, México, 2007, págs. 12 y 13.
- “Toda una institución del teatro mexicano” en *Paso de gato*, núm. 34, México, 2008, págs. 15-16.
- BERT, Bruno, “Fedra o la imaginación” en *Paso de gato*, núm. 4, pág. 42.
- CABALLERO, José, “El impacto en la memoria” en *Paso de gato*, núm. 27, México, 2006, pág. 10.
- CHABAUD, Jaime, “Compañía Nacional de Teatro” en *Paso de gato*, núm. 33, México, 2008, págs. 22-24.



- CRUZ, José Luis. “De Poesía en Voz Alta a la vanguardia exhausta” en *Revista de la Universidad de México*, núm.473, México,1990.
- DE ITA, Fernando, “Héctor Mendoza: estoy esperando que el público piense” en *Paso de gato*, núm. 29, México, 2007, págs. 8-10.
- De ITA, Fernando, “1822 el año que fuimos imperio –de la risa–” en *Paso de Gato*, núm. 3, México, 2002, pág. 47.
- ENRIQUE, José Ramón, “Encuentros que llamamos CUT” en *Paso de gato*, núm. 29, México, 2007, págs. 42 y 43.
- IBÁÑEZ, José Luis, “Sembradora de versos” en *Paso de gato*, núm. 35, México, 2008, pág. 13.
- MARTÍNEZ, Alegría, “El teatro, la más consumada forma de compromiso con lo humano” en *Paso de gato*, núm. 28, México, 2007, págs. 8-10.
- MÉNDEZ, Carla, “José Solé: caballero de la escena nacional” en *Paso de gato*, núm. 34, México, 2008, págs. 10-12.
- MENDOZA, Héctor, “Ana Ofelia: honestidad y talento” en *Paso de Gato*, núm. 5, México, 2002, pág. 9.
- MENDOZA, Héctor, “Angelina Peláez y la telepatía” en *Paso de gato*, núm. 27, México, 2006, págs. 8 y 9.
- OLIVARES, Iván, “No le pidas mucho a los dioses, porque puede ser que te lo concedan” en *Paso de gato*, núm. 35, México, 2008, págs. 8-10.
- ORTEGA, Silvia, “Un provocador invisible” en *Paso de gato*, núm.25, México, 2006, págs. 5-7.
- ORTIZ, Rubén, “David Olguín: abierto en canal” en *Paso de gato*, núm.30, México, 2007, págs. 8-10.
- ORTIZ, Rubén, “Devastados” en *Paso de Gato*, núm. 0, México, 2002.
- ORTIZ, Rubén, “Macbeth” en *Paso de Gato*, núm. 3, México, 2002, pág. 50.
- RÍOS, Claudia, “Angelina y lo divino” en *Paso de gato*, núm. 27, México, 2006, págs. 5-7.

- SARAY, Hilda, “Abraham Oceransky” en *Paso de gato*, núms. 10/11, México, 2003, págs. 8 y 9.
- SARAY, Hilda, “El actor es un ser poliédrico” en *Paso de gato*, núm. 19, México, 2004, págs. 5 y 6.
- SARAY, Hilda, “Entregarse al juego” en *Paso de gato*, núm. 5, México, 2002, págs. 6-8.