



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Directores Mexicanos (1980-1989).

Un caso particular: Jesusa Rodríguez

INFORME ACADÉMICO POR SERVICIO SOCIAL  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN  
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A

ALMA RAQUEL NÁPOLES AVELAR

ASESOR: DR. ARMANDO PARTIDA TAIZAN

SINODALES: Dra. Reyna Barrera López

Mtro. Antonio Vera Crestani

Mtro. José María Mantilla Camacho

Lic. Daniel Huicochea Cruz



México, D.F., Septiembre de 2009



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 la memoria de Socorro Avelar y Leoncio Nápoles.  
Gracias por llevarme con ustedes a sus clases, a sus ensayos, a sus estrenos  
y mostrarme el mundo del teatro.  
Por aceptarme en su vida y hacer de mi lo que ahora que soy.

Dr. Partida,  
sin su apoyo, su paciencia y su inmensa generosidad  
este trabajo no hubiera sido posible.  
Gracias.

A Citlaltzin Vallarta, Antonio Crestani, José María Mantilla, Reyna Barrera, Daniel Huicochea, Silvia Gutiérrez, Virginia de la Luz y Jaime Tello, mil gracias.

**Informe Académico por Servicio Social**  
**Directores Mexicanos (1980 – 1989). Un caso particular: Jesusa Rodríguez**

Introducción

Capítulo I Directores Mexicanos (1980 – 1989)

1.1 Mecanismos de delimitación de información

1.2 Bitácora de la recopilación de críticas y reseñas

1.3 Sistematización de la información de los directores.

1.3.1 Breve semblanza de los directores. Un caso particular: Jesusa  
Rodríguez

1.4 Ámbito social, artístico y cultural en que se desenvuelve la directora.

Capítulo II Jesusa Rodríguez y sus montajes.

2.1 Descripción y análisis de los recursos escénicos utilizados por la directora.

Capítulo III Modelización estética de la puesta en escena. Un caso particular: Jesusa  
Rodríguez

3.1 Hacia la construcción de un modelo estético de la puesta en escena

3.2 Modelo estético de puesta en escena de Jesusa Rodríguez

Conclusión

Bibliohemerografía

Anexo: *¡Dios Salve a Jesusa de su genio!* (Entrevista insoportable a Jesusa Rodríguez) por  
Braulio Peralta.

## INTRODUCCIÓN

---

Gracias a las nuevas modalidades de titulación aprobadas por el H. Consejo Universitario, en la Facultad de Filosofía y Letras se abrieron otras opciones para obtener el grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro. Entre estas posibilidades existe el Informe Académico por Servicio Social, el cual me permitió redactar los resultados de las investigaciones que realicé como servicio social con el Doctor Armando Partida al tiempo que cumplía con las horas establecidas para dicho servicio.

Dentro de las actividades del Servicio Social me dediqué a la consulta de diversas fuentes hemerográficas y bibliográficas que permitirían conocer, a través de críticas, reseñas, entrevistas y declaraciones, los discursos escénicos de los principales directores del teatro mexicano de la década de los ochentas, con el fin de llevar las conclusiones obtenidas a formar parte de una publicación que será continuación del libro *Escena Mexicana de los noventas*<sup>1</sup>.

Mi trabajo con Armando Partida y la cercanía con sus ideas sobre la escena, la crítica y la dramaturgia mexicana me llevó a buscar y, en el mejor caso, a encontrar una postura propia sobre la relación que existe entre el texto dramático y su representación en la escena. Relación que, gracias al plan de estudios en esos momentos vigente para el área de Dramaturgia, logré vislumbrar en clases como Historia de la Crítica Dramática y Taller de Crítica Dramática y que junto a la materia de Teatro Mexicano II despertaron en mí la necesidad de profundizar sobre este tema en el informe que al lector presento. Precisamente, es a través de la crítica teatral que se establecen las principales tendencias de

---

<sup>1</sup> Partida, A. (2003). *Escena mexicana de los noventas*. México: CITRU/CONACULTA-FONCA-INBA.

los montajes y de la dirección escénica en nuestro país durante la década de los años 80's, del que este informe es muestra. En él, el lector encontrará el análisis y la reflexión del proceso de documentación bibliohemerográfica del caso particular de la directora Jesusa Rodríguez, estructurado de la siguiente manera:

El capítulo I contiene los criterios de selección utilizados para la delimitación de la información de los directores y de los montajes que serían estudiados, a partir de reseñas, críticas, entrevistas y otro tipo de declaraciones. Así mismo se presenta la sistematización de la información de la directora Jesusa Rodríguez, caso particular de mi estudio que ejemplificará el proceso de investigación realizado bajo la orientación de Dr. Partida. Dicha información se complementa con un estudio del ámbito social, político y cultural en el que se desarrolló la directora durante la década de los ochentas.

En el capítulo II se hará un análisis de las incidencias en los montajes de Jesusa Rodríguez realizados de 1980 a 1989, basado principalmente, en la utilización de los distintos recursos escénicos con el fin de plantear el estilo particular de su puesta en escena.

El capítulo III presenta la Modelización Estética de la puesta en escena, resultado del análisis formal de los montajes, basado en los planteamientos teóricos tanto de Partida como de Tadeusz Kowzan y Keir Elam, con el fin de establecer el discurso escénico propio de la directora durante la década de los ochenta.

Como conclusión el lector encontrará una reflexión personal sobre el teatro dirigido por Jesusa Rodríguez durante el periodo señalado.

Finalmente como Anexo se presenta *¡Dios Salve a Jesusa de su genio!* (Entrevista insoportable a Jesusa Rodríguez) por Braulio Peralta, en donde el autor aporta su perspectiva del panorama del teatro mexicano del primer lustro de los años ochenta, además de hacer un breve recuento de la carrera de Jesusa Rodríguez como actriz y directora. En

este texto el lector también encontrará una revisión crítica del montaje *Donna Giovanni* y una entrevista en la que Rodríguez reflexiona sobre el teatro, la academia y los procesos de creación y producción, exponiendo así, sus principios ideológicos y estéticos.

## Capítulo I: Directores Mexicanos (1980 – 1989)

---

### 1.1 Mecanismos de delimitación de información

Mientras cursaba la materia de Teatro Mexicano II el profesor de la materia, el Dr. Partida, lanzó una invitación para formar parte de la investigación que él encabezaba sobre los directores de la escena mexicana de la década de los ochentas, cuyos resultados formarán parte de la colección de estudios escénicos del teatro de nuestro país. El antecedente directo de esta futura publicación es *Escena Mexicana de los Noventa*, texto de referencia obligada para todo aquel que desee estudiar el panorama de la dirección de escena y la dramaturgia mexicana de la última década del siglo XX.

Al investigar sobre el periodo de los años noventa el Dr. Partida recopiló un sinnúmero de referencias sobre los años ochenta del siglo anterior, motivándolo finalmente a sistematizar la información con la que ya contaba. Parte de mi labor durante el Servicio Social fue valorar, ampliar y analizar dicha información, que sería al final integrante de un libro sobre la mencionada década, dedicado a los directores que durante ese periodo marcaron escénicamente el panorama teatral. Armando Partida contaba con una extensa lista de puestas en escena y directores y para delimitar la investigación fue necesario, en primera instancia, seleccionar a aquellos directores que en esos años hubieran dirigido al menos tres montajes, lo que redujo la lista considerablemente. Posteriormente, realicé una investigación hemerográfica que me permitió conocer cuál había sido la recepción de la crítica especializada sobre los directores seleccionados y sus montajes; este fue el segundo mecanismo para delimitar el estudio: de no existir críticas, reseñas, declaraciones o

entrevistas que hablaran específicamente sobre la dirección, éstas no podrían ser tomadas en cuenta para la investigación. Para finalizar la delimitación, se planteó que los directores tendrían que haber utilizado propositivamente los recursos escénicos en sus montajes, pues sólo de esta manera se podría establecer su propuesta de puesta en escena.

Una vez concluidos los tres filtros, la extensa lista inicial se redujo a los nombres de: José Caballero, Germán Castillo, Julio Castillo, Salvador Garcini, José Luis Ibáñez, Martha Luna, Ludwik Margules, Héctor Mendoza, Manuel Montoro, Abraham Oceranski, Enrique Pineda, Ignacio Retes, Jesusa Rodríguez, José Solé, Luis de Tavira y Raúl Zermeño. De esta forma establecimos de manera más amplia y precisa el panorama de la puesta en escena en la Ciudad de México durante la década de los años ochenta. Así, de la lista final de directores, elegí a Jesusa Rodríguez como caso particular para ejemplificar el proceso de la investigación; por las siguientes características:

- a) En los ochentas dirigió nueve montajes: *El fracaso, ¿Cómo va la noche Macbeth?, Donna Giovanni, Atracciones Fénix, Concilio de Amor, El tour del corazón, El reino de interpelandia, Yourcenar o cada quien su Marguerite y Crimen.*
- b) Sus puestas en escena tuvieron temporada en la Ciudad de México, en otras ciudades del país y en el extranjero.
- c) De la mayoría de ellos existen críticas teatrales que permiten analizarlos.
- d) La directora utilizó creativamente de los recursos del relato escénico, constituyendo así, con sus montajes, un modelo estético que permite establecer las características particulares de sus puestas en escena.

## 1.2 Bitácora de la recopilación de críticas y reseñas

Una vez delimitada la lista de los directores a investigar, el siguiente paso consistía en realizar la búsqueda hemerográfica y bibliográfica. Para comenzar con el trabajo el Dr. Partida me proporcionó diversos libros que constituirían el inicio de la investigación. Fue el texto *Decenio de Teatro en México 1975-1985*<sup>2</sup> de Malkah Rabell, que es una recopilación de sus críticas más importantes publicadas por el periódico *El Día*, el que me permitió tener un primer acercamiento con los directores y sus puestas en escena durante el primer lustro de la década de los ochentas.

Tras este primer contacto, comencé a buscar más datos en la hemeroteca de la Biblioteca de las Artes, del Centro Nacional de las Artes, en la cual supuse habría mucha más información. Y, aunque en efecto, encontré cosas valiosas, pude percatarme de que las notas periodísticas de los montajes hablaban pocas veces sobre la dirección. En realidad, la mayor parte de las menciones eran reseñas de las obras o crónicas de los estrenos o develaciones de placas, casi siempre haciendo énfasis en las actuaciones o las declaraciones de los intérpretes. Sin embargo, mi investigación en dicha Biblioteca me ayudó a entrar en contacto con el panorama teatral y la política cultural de ese decenio. Luego de informarle a mi asesor los resultados de la búsqueda en la Biblioteca de las Artes, éste me sugirió consultar las críticas de revistas de teatro especializadas como *La Cabra*, *Escénica*, *Artes Escénicas*, etc. en donde encontré material valioso para la investigación, pues las opiniones de los críticos teatrales que escribieron en dichas publicaciones se acercaban bastante al tipo de análisis que se quería realizar de los directores y sus montajes. Al tiempo que trabajaba con dichas revistas, comencé también a consultar la revista *Proceso*, publicación

---

<sup>2</sup> Rabell, M. (1986). *Decenio de Teatro 1975-1985*. México: El día en libros.

que fue de gran ayuda para la investigación tanto por la calidad de la mayoría de los artículos como por su periodicidad.

Por otra parte, cabe mencionar que encontrar información que resultara útil sobre Jesusa Rodríguez fue una tarea difícil, pues a pesar de que la directora realizó un gran número de montajes, fueron pocas las menciones sobre éstos en comparación con otros directores a los cuales la crítica mencionaba en las columnas de los periódicos *Excélsior*, *El Universal*, *Novedades*, etc. Lamentablemente, esta escasez de referencias a su trabajo se debió en gran parte a la censura, una censura no explícita, pero evidente si se considera que las publicaciones con postura ideológica de izquierda fueron las que mencionaban, principalmente, las obras de Jesusa como el caso de *El Día*, *Proceso* y *La Jornada*. Baste al lector, un ejemplo: la información referente a la obra *El concilio de amor*, de Oskar Panizza, montaje realizado por la directora de diciembre de 1987 a febrero de 1988.

Sin embargo, los resultados de la búsqueda hemerográfica sobre las puestas en escena de la directora fueron satisfactorios gracias a las fuentes ya mencionadas así como a la entrevista concedida por Jesusa Rodríguez para la realización de este Informe Académico.

### 1.3 Sistematización de la información de los directores.

Una vez que se tuvo la información suficiente de cada director y sus montajes y tras la presentación de los avances de las investigaciones al Dr. Partida, éste sugirió que el formato para la sistematización de la información fuera muy similar al que había utilizado en su

libro *Dramaturgos Mexicanos 1970-1990*<sup>3</sup>, en el cual presenta una breve semblanza sobre el dramaturgo en cuestión seguida de una ficha bibliohemerográfica que además incluye fragmentos representativos de la opinión de la crítica especializada con respecto a cierto texto dramático. De esta manera, al tomar dicho modelo para la investigación se integraría en la semblanza de cada director su fecha y lugar de nacimiento, una breve ficha curricular y, de ser posible, su fotografía, con el fin de que el lector pudiera tener un mejor acercamiento.

Para la bibliohemerografía se presentarían artículos, críticas, entrevistas y declaraciones sobre el director y sus montajes que más adelante permitirían establecer el discurso escénico de cada director.

### 1.3.1 Breve semblanza de los directores. Un caso particular: Jesusa Rodríguez.

Si el presente informe académico analizara a todos los directores listados anteriormente, además de que el lector se enfrentaría a innumerables páginas, éste resultaría una copia del próximo libro del Dr. Armando Partida, por lo que decidí ejemplificar el proceso de investigación, con una sola directora: Jesusa Rodríguez, cuyas puestas en escena a la luz de la crítica me resultaron sumamente interesantes, principalmente por el hecho de que sus montajes surgieron, en su mayoría, de un teatro independiente de los estímulos del estado y por el alcance internacional de sus escenificaciones. De modo que, a partir de este capítulo, el lector encontrará la figura de Jesusa Rodríguez como un modelo de dirección escénica en la década de los ochenta.

---

<sup>3</sup> Partida, A. (1998). *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. México: CITRU/CONACULTA-INBA.

## **Jesusa Rodríguez. (1955, Ciudad de México)**

Actriz, directora y escenógrafa. Egresada del Centro Universitario de Teatro (1971-1973), fue alumna destacada de Julio Castillo al lado de quien comenzó su carrera profesional. Integrante de los grupos de teatro *Atrezzo* al lado de Héctor Beacon, Susana Rivero, Laura Sosa, Giovanna Cavassoli y Mario Balandra y de *Sombras Blancas*, junto con Paloma Woolrich, Isabel Benet y Francis Laboriel. Fundó la compañía *Divas, A.C.* y, en 1988, dirigió la Compañía de teatro itinerante *La Chinga*.

De entre sus montajes más importantes podemos mencionar: *Donna Giovanni* (1983), *Concilio de Amor* (1987), *Yourcenar o cada quien su Marguerite* (1989), *La Sunamita* (1991), *Las Horas de Belén* (1998-1999), *Macbeth* (2000), *El Maíz* (2005) y *Primero Sueño* (2009). En 1990 abrió junto con Liliana Felipe el Teatro Bar El Hábito y el Teatro La Capilla, espacios en los que actuó y dirigió alrededor de 250 espectáculos.

A lo largo de su carrera ha recibido los siguientes premios: Premio *Julio Bracho* a la Mejor Obra de Teatro de Búsqueda por *Atracciones Fénix* (1986), Mejor Actriz por *El Concilio de Amor*, otorgado por el Festival De Las Américas en Montreal (1989), en 2000 compartió con Liliana Felipe el *Obie Award*<sup>4</sup> otorgado por el periódico *Village Voice* de Nueva York. Ha sido beneficiaria de las becas internaciones *Guggenheim* (1990) y *Arts And Humanities* de la Fundación Rockefeller (1994-1997).

Durante el periodo que abarca este trabajo de investigación, la directora realizó los siguientes montajes:

---

<sup>4</sup> Los *Obie* fueron creados en 1956 por el periódico *The Village Voice* con el fin de reconocer y fortalecer el movimiento teatral Off Broadway.

## 1982

- *El fracaso*. Espectáculo de teatro bar, con Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe y Horacio Acosta. Presentado en “El cuervo”, Plaza de la Conchita, Coyoacán.
- *¿Cómo va la noche Macbeth?* Montaje basado en *La tragedia de Macbeth* de William Shakespeare. Con Héctor Beacon, Susana Rivero, Laura Sosa, Giovanna Cavassoli y Mario Balandra. Teatro la Capilla.

## 1983

- *Donna Giovanni, Opera para actrices*. Versión de la ópera *Don Giovanni* de W.A. Mozart y L. Da Ponte. Con Jesusa Rodríguez, Ofelia Medina, Victoria Gutiérrez, Astrid Hadad, Francis Laboriel, Regina Orozco, Daniel Giménez Cacho y Alberto Cruzprieto. Presentada en el XI Festival Internacional Cervantino, en la Sala Miguel Covarrubias, en el Festival Internacional de Edimburgo y en giras en Francia, Alemania, España, Austria, Holanda, Suiza, Italia y Bélgica. Estreno en la Ciudad de México 30 de Noviembre de 1983, Sala Miguel Covarrubias.

## 1986

- *Atracciones Fénix*, de Alfonso Morales. Con Jesusa Rodríguez, Regina Orozco, Paloma Woolrich, Adriana Ruíz de León, Janette Macari y Francis Laboriel. Estrenada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón el 12 de septiembre de 1986.

## 1987

- *El Concilio de Amor*, de Oscar Panizza. Con Adriana Olvera, Paloma Woolrich, Laura Sosa, Claudia Lobo y Daniel Jiménez Cacho. Foro Shakespeare. Estreno Diciembre de 1987.

## 1988

- *El reino de interpelandia*. Pastorela de Jaime Avilés y Jesusa Rodríguez. Con Claudia Lobo, Dario T. Pie y Laura Sosa. Foro La Última Carcajada de la Cumbancha. Estreno Diciembre de 1988.

## 1989

- *El tour del corazón*. Espectáculo de Carmen Boullosa y Jesusa Rodríguez. Presentado en el Hijo del Cuervo. Estreno Abril de 1989.

- *Yourcenar o cada quien su Marguerite*. Adaptación realizada por Jesusa Rodríguez a partir de textos de Marguerite Yourcenar. Con Jesusa Rodríguez, Juan Ibarra, Mario Iván Martínez, Claudia Lobo, Paloma Woolrich, entre otros. Foro Sor Juana Inés de la Cruz. Estreno 17 de Mayo de 1989.

- *Crimen*. Adaptación de *Electra o la caída de las máscaras* de Marguerite Yourcenar. Con Ana Ofelia Murguía y Jesusa Rodríguez. Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

### 1.4 Ámbito social, artístico y cultural en que se desenvuelve la directora

Entre 1980 y 1989 hubo acontecimientos importantes que marcaron la década y que le darían un sello característico a este periodo. La caída en el precio del petróleo con su respectiva crisis económica, la constante devaluación del peso, la estatización de la banca, el terremoto de 1985, la aparición del SIDA, los movimientos sociales, las elecciones de 1988 y la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, entre muchos otros eventos, marcarían el ámbito en el que Jesusa Rodríguez desarrollaría su teatro.

Es realmente poco lo que puede decirse de las políticas culturales de los gobiernos de José López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid (1982-1988) pues éstas fueron

casi inexistentes. En el sexenio del primero, la cultura estuvo en manos de dos mujeres: la esposa y la hermana del presidente. Carmen Romano de López Portillo buscó fabricar la imagen de México como un país respetable, liberado ya de pobreza tercermundistas proclamando la identificación con la cultura occidental<sup>5</sup>. La otra sacerdotisa cultural, como la llama Mabire, fue la hermana del presidente, Margarita, a quien se le recuerda por dos hechos fundamentales: el incendio de la Cineteca Nacional, de la que estaba encargada y por el llamativo culto a Sor Juana Inés de la Cruz que pretendía afirmar la asimilación del México próspero con las corrientes más lucidas del pensamiento Europeo<sup>6</sup>.

Del sexenio de Miguel de la Madrid puede decirse que como heredero de la crisis económica con la que terminó el gobierno de López Portillo, inmediatamente se ordenaron reducciones presupuestales siendo las instituciones educativas y culturales las que más resintieron los recortes financieros.

Finalmente, la década de los ochenta termina con los dos primeros años de gobierno de Carlos Salinas de Gortari quien, tras las dudosas elecciones de 1988, toma posesión del cargo de presidente en diciembre de ese año, siendo una de sus primeras acciones la creación por decreto presidencial, publicado el 7 de diciembre de ese año, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes como órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, que ejercería las atribuciones de promoción y difusión de la cultura y las artes<sup>7</sup>. Con esta institución se inauguró una nueva etapa en la que los procesos de producción así como la calidad de las propuestas artísticas en México cambiaron en forma y fondo.

---

<sup>5</sup> Mabire, B. (2003). *Políticas culturales y educativas del estado mexicano de 1970 a 1997*. México: El Colegio de México. (p. 46).

<sup>6</sup> *Ibidem*. pp. 47-48.

<sup>7</sup> *Ibidem*. pp. 56-60.

## Capítulo 2: Jesusa Rodríguez y sus montajes

---

### 2.1 Descripción y análisis de los recursos escénicos utilizados por la directora

Como fue mencionado anteriormente, Jesusa Rodríguez durante la década de los ochentas realizó los siguientes montajes: *El fracaso*, *¿Cómo va la noche Macbeth?*, *Donna Giovanni*, *Atracciones Fénix*, *Concilio de Amor*, *El tour del corazón*, *El reino de interpelandia*, *Crimen* y *Yourcenar o cada quien su Marguerite*. De dichas puestas en escena, con excepción de *El tour del corazón*, se encontró la suficiente información hemerográfica para poder ser analizadas. Sin embargo, antes de realizar el estudio de los montajes considero necesario que el lector conozca las referencias de cada uno, por lo que a continuación encontrará información para familiarizarse con estos trabajos.

#### *El fracaso:*

“Se suplica a los asistentes se abstengan de orinar, escupir o tirar basura fuera de los lugares que han sido señalados para tal fin; vamos a empezar a relatar la historia de los últimos diez siglos...”<sup>8</sup> eran las primeras líneas de este montaje se realizó en 1982 en el Teatro Bar “El Cuervo” en Coyoacán. En *El fracaso*, el teatro y el cabaret se mezclaban logrando un espectáculo que a lo largo de dos actos hacía un recorrido por la historia del hombre y que, valiéndose de recursos como la música y el humor político, lograba una respuesta favorable por parte del público. En esta puesta en escena además de dirigir,

---

<sup>8</sup> Universidad Nacional Autónoma de México. (1983). *Anuario de Teatro en México 1983*. México: Coordinación de Extensión Universitaria/UNAM. (p. 128).

Jesusa también actuaba al lado de Horacio Acosta y de Liliana Felipe quien a su vez compuso la música. Sobre *El fracaso* Bruce Swansey escribió:

El fracaso, que se presenta en "El cuervo", en la Plaza de la Conchita, vincula teatro y cabaret y enriquece ambos géneros; las escenas fascinan porque unen la espectacularidad y la densidad de ciertos textos. El espectáculo transcurre en dos actos durante los cuales Jesusa, Liliana y Horacio, con escasos elementos, crean un conjunto de escenas articuladas alrededor de la historia de la humanidad, desde la caverna hasta el presente, a través de la imaginación y de la ironía. El fracaso recupera el humor político que caracteriza el trabajo en la carpa, así como la inmediata participación del público.

El espacio destinado a escenario es pequeño, aunque los actores le sacan jugo. Para lograrlo todos han tenido que hacer todo.

Jesusa, incluso, canta. Su manejo del cuerpo como elemento de comicidad es admirable; de un anticomercial salta a líneas de Shakespeare, de ahí transita a una rutina y así sucesivamente. Su rostro se convierte en un mecanismo perfecto que expresa con precisión lo que Jesusa quiere obtener del público. Es impresionante que con un pedazo de tela se arme un vestuario de reina, como si lo egipcio radicara en este pedazo de tela y, por supuesto, en el talento de una actriz sin precedentes.

La música, de Liliana, merece comentario aparte, ya que sobre este trabajo se apoya gran parte del espectáculo. *El fracaso* es una puesta en escena hecha a partir de una práctica política y cultural que busca ganar espacios de expresión y de trabajo: sin otro recurso que el talento constituye un espectáculo admirable...<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Swansey, B. (1982, Mayo 3). "El fracaso" y Jesusa. *Proceso*, 287, p. 42.

### *¿Cómo va la noche Macbeth?*

A pesar de que Jesusa ya había dirigido *El fracaso*, en entrevista comentó que su primer trabajo serio de dirección comienza con *¿Cómo va la noche Macbeth?*, puesta en escena que retoma el texto de Shakespeare para volver a contarlo con una estética plástica que recrea imágenes con una fuerte carga de violencia y ensoñación. Guillermo Sheridan resumió la adaptación de Jesusa como:

La historia de Macbeth y su esposa (o, mejor, de Lady Macbeth y su esposo) [que] parece brincar entre el delirio las trabas de su propia traición y acercarse cada vez más a la alegoría mórbida de la condición de pareja. Todo tratamiento del poder culmina entre las piernas luminosas e insatisfechas de los protagonistas. Puede antojarse simple, si no esquemático, pero funciona y, a fin de cuentas ¿no se trata de un sueño? El despliegue final de violencia (el combate entre Macbeth y Macduff, a tijeretazos, sin más protección que unos escudos que son, a la vez, las mesas de noche de la pareja) eriza de un pánico francamente sexual que es sedante y perverso.<sup>10</sup>

Este montaje se realizó con el Grupo *Atrezzo* (Jesusa Rodríguez, Héctor Beacon, Susana Rivero, Laura Sosa, Giovanna Cavassoli y Mario Balandra) en el teatro La Capilla. Sobre *¿Cómo va la noche Macbeth?* Swansey afirmó:

...En el caso del trabajo del Grupo *Atrezzo*, el retorno a Shakespeare ha sido guiado por un humor fundamentalmente violento, así como por una gran capacidad para resolver escénicamente el texto. La mayor parte de la puesta transcurre en la

---

<sup>10</sup> Universidad Nacional Autónoma de México. (1983). *Anuario de Teatro en México 1983*. México: Coordinación de Extensión Universitaria/UNAM. (p. 119).

recámara de Macbeth, como si lo que ocurre formara parte de un sueño, a pesar de la preponderancia de lo sensible sobre lo onírico. Se ha elegido un espacio cerrado que, sin embargo, admite una considerable cantidad de transformaciones. Renunciar a la pretensión pequeño burguesa que se regocija con el relumbrón del vestuario ha sido la segunda afirmación de un teatro que construye otro camino. El texto, a pesar de ser el punto de partida de la puesta, no es lo que más importa y de hecho constituye un excelente pretexto para desencadenar una serie de imágenes teatrales determinadas por su capacidad para ejercer la violencia.

Jesusa Rodríguez, en este primer trabajo de dirección, desarrolla sus recursos hasta las últimas consecuencias. La tragedia de Macbeth es determinada por un humor que se tiñe de violencia desde la aparición de las brujas y que culmina en la primera escena del acto quinto, en la cual Lady Macbeth delira. Cada uno de los múltiples y variados objetos que entran en la puesta persigue la violencia. El brazo de una muñeca repite el brazo de la bruja y su gesto; vestuario y espacio reproducen este gusto por la pequeña y mágica miseria de ciertos objetos. Durante el combate entre Macbeth y Macduff esta violencia hace saltar las reglas del juego cuando los enemigos asumen enteramente los riesgos de la lucha.

En *¿Cómo va la noche Macbeth?*, la puesta se ajusta a una intención lúdica; la teatralidad es un juego que oscila entre la utilización de gags consagrados – incluyendo el pastelazo–, y la irrupción de acontecimientos de la vida cotidiana. Hay que jugar con el texto porque ello significa solemnidad de la representación...<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Swansey, B. (1982, Julio 19). *¿Cómo va la noche Macbeth?* *Proceso*, 298, pp. 59, 61-62.

Por otra parte, para Jaime Avilés, esta puesta en escena constituía “una reinterpretación, [que] desde el planteamiento [desafiaba] al espectador [...] es quizá, la más interesante versión que en años se ha hecho de este clásico”<sup>12</sup>.

*Donna Giovanni, ópera para actrices:*

En un principio su nombre fue *Don Giovanni*, posteriormente tomó el nombre de *Donna Giovanna* para finalmente establecerse como *Donna Giovanni*, título que hacía alusión al juego de la dualidad de roles y géneros que proponía el montaje, que fue el primero de otros que serían verdaderamente importantes en la carrera de la directora. Con *Donna Giovanni* fue invitada a realizar una gira por Europa que dio a conocer su trabajo y que le abriría las puertas para su siguiente puesta en escena. El éxito fue tan contundente que *Donna Giovanni* tuvo presentaciones desde 1983 hasta 1987. En esta obra el personaje arquetípico de Don Juan era interpretado por cada una de las actrices durante el espectáculo, a manera de guiño ideológico, e incluso de postura crítica frente al machismo. Raymundo Mier lo describía de la siguiente manera: “Don Giovanni, el personaje central, es un momento en cada cuerpo, cada una de las mujeres que actúa asume el personaje durante ciertos pasajes, para después abandonarlo”<sup>13</sup>.

En *Donna Giovanni*, se toma la línea argumental de la Ópera *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte, pero interpretada únicamente por mujeres, todas actrices que junto con Jesusa conformaron el grupo Divas A.C. con el cual montarían otros espectáculos en los años posteriores.

---

<sup>12</sup> Avilés, J. (1982, Julio 18). Macbeth de noche. *Unomásuno*, p. 20.

<sup>13</sup> Mier, R. (1983, Diciembre 24). El Don Giovanni de las mujeres. *Unomásuno*, p. 16.

Con esta puesta en escena la directora hacía una revisión crítica sobre los roles de género, el machismo, el erotismo y la sexualidad femenina, pero además es propiamente con este montaje con el que sienta las bases de sus búsquedas personales en cuanto a la estética y la ideología presente en cada uno de sus espectáculos, no sólo durante la década de los ochenta, si no incluso los actuales.

Sobre *Donna Giovanni*, Alicia Urreta, directora musical del espectáculo aclaraba: “No es una parodia, ni una adaptación, tampoco estamos haciendo un espectáculo operístico en el sentido riguroso, pero sí estamos haciendo ópera con *Don Giovanni*.”<sup>14</sup>

#### *Atracciones Fénix*

Este texto de Alfonso Morales se estrenó en México en septiembre de 1986 en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, después de presentarse en Viena, Barcelona y Nueva York. El montaje surgió como una invitación por parte del gobierno Austriaco (Festival de Mozart en Viena 1986) tras el éxito obtenido con el *Donna Giovanni*. De acuerdo con Joan-Antonio Benach, la anécdota es la siguiente: “Una fauna mitológica, fantástica, repulsiva, surge de un estafalario carromato de circo para contarnos su proceso de extinción irreversible a través de veinte pasajes de Mozart, esa bestia maligna del XVIII que nunca hasta ahora pudo ser capturada”<sup>15</sup>. En este espectáculo la directora unía los lenguajes del circo, el ilusionismo, la ópera y el teatro para rendir homenaje a Mozart. Como ella misma afirmaba de su obra, “...*Atracciones Fénix* es el último vómito de imágenes llevada al colmo, al lugar común, a los seres mitológicos, al exceso de efectos teatrales. Después de

---

<sup>14</sup> Morales, S. (1983, Octubre 17). La producción especial del FIC: Un “Don Juan” que conserva su energía, pero exento de machismo, interpretada por mujeres. *Proceso*, 363.

<sup>15</sup> Benach, J. A. (1986, Julio 10). Las Divas y sus “Atracciones Fénix” en la Casa de la Caritat. *La Vanguardia*, p. 30.

este espectáculo siento la necesidad de hacer un teatro más desnudo, algo que hable de los sentimientos vistos desde el alma...”<sup>16</sup>

Para Bruce Swansey en este espectáculo el teatro, la ópera, el circo y la maroma, la estética de barrio, la caricatura, el homenaje y el exorcismo, hacían de *Atracciones Fénix* un trabajo inusitado en el que se fundían los contrapuntos y que abundaba en un barroquismo visual delirante.<sup>17</sup> Patricia Cardona, por su parte, lo describía como “un banquete fantástico de vulnerabilidad para que nadie se quede con hambre”<sup>18</sup>. En este espectáculo, las arpías, sirenas, esfinges, quimeras tomaban el escenario, y junto con la música de Mozart, los colores y las texturas, se buscaba evocar los juegos infantiles. La dramaturgia de *Atracciones Fénix* remitía, en su estructura, a los sueños. Manuel Capetillo describía el espectáculo como “equivale a estar soñando, es una verdadero juego que todos jugamos si nos sometemos a su orden irracional”<sup>19</sup>.

### *El concilio de amor*

Sin duda la trascendencia de esta puesta en escena no radica en la propuesta puramente artística de la directora, si no en el carácter ideológico del texto que al confrontar los más altos dogmas católicos hicieron de este montaje un escándalo teatral que incluso llegó a los tribunales jurídicos. En palabras de Alegría Martínez, *Concilio de amor*<sup>20</sup>, es “una obra irreverente, divertida, por momentos grotesca, pero diferente”. Situada en el siglo XV, la anécdota es la siguiente: Debido los excesos sexuales de la corte papal de Alejandro Borgia, en el cielo se decide mandar un castigo que evite los desenfrenos carnales humanos. Al no

---

<sup>16</sup> Swansey, Bruce. (1986, Septiembre 22). El retorno de las Brujas. *Proceso*, 516.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Cardona, P. (1986, Septiembre 24). Atracciones Fénix, de Jesusa, un banquete fantástico de vulnerabilidad para que nadie se quede con hambre. *Unomásuno*, p. 24.

<sup>19</sup> Capetillo, M. (1986, Septiembre 24). Originalidad de las Atracciones Fénix. *Unomásuno*, p. 24.

<sup>20</sup> Martínez, A. (2005). *Así es el teatro*. México: CNCA. (p. 321).

encontrar solución satisfactoria no es Dios sino Satán quien traza la estrategia a seguir: enviar una enfermedad que se contagie sexualmente y que al ser mortal obligue al hombre a arrepentirse de los pecados carnales cometidos para así, en las alturas divinas, ganar adeptos. El carácter irreverente del texto de Panizza al criticar abiertamente a la iglesia católica y sugerir la existencia de la sífilis como castigo de Dios, llevó al dramaturgo literalmente a la muerte y a la condena social aunque, paradójicamente, lo convirtió en uno de los escritores malditos de Alemania, con la fama y el reconocimiento que esto implica. En la puesta en escena de Jesusa Rodríguez en el Foro Shakespeare el espectador se encontraba ante un espectáculo sumamente provocador: Dios resultaba un viejo inútil, sin poder de decisión. Cristo, un muchachito apocado y enfermizo. María una mujer sensualmente tonta, mientras que Satanás, también mujer, representaba la inteligente malicia del poder sexual. No conforme con llevar a la escena a una sagrada familia francamente decadente, que bien bastaría para provocar la sensiblería católica mexicana, la directora llegó aún más lejos al transformar la sífilis decimonónica de Panizza en el SIDA del fin de siglo. Y tocar este tema apenas tres años después de que en nuestro país apareciera el primer caso de infección del VIH, además de lo ya referido hicieron de *El Concilio de Amor* un blanco ideal para los ataques de la ultra derecha mexicana.

Lamentablemente, durante la década de los ochentas hubo al menos tres episodios violentos de abierta censura en contra de la libre expresión de ideas de artistas mexicanos. El primero de estos episodios sucede el 29 de julio de 1982 cuando durante la representación, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, de la obra *Cúcara y Mácara* de Oscar Liera, dirigida por Enrique Pineda, un grupo de personas entre el público subió al escenario con el único fin de golpear a los actores para manifestar su descontento hacia las ideas

expuestas en el montaje. Posteriormente, en 1987, vendría otro ataque, ahora dirigido hacia una exposición del Museo de Arte Moderno, en donde las pinturas mezclaban imágenes guadalupanas con elementos posmodernos. El grupo Pro-vida fue el que se adjudicó la autoría de la manifestación exigiendo la clausura de dicha exhibición. Finalmente, entre diciembre de 1987 y los primeros meses de 1988, durante la temporada de *El Concilio de amor*, fue de nuevo Pro-vida, desde entonces comandado por Jorge Serrano Limón, el grupo encargado de manifestarse tanto fuera del Foro Shakespeare como en la prensa, amenazando con cerrar el teatro para impedir las funciones argumentando el “libertinaje de expresión” de la obra<sup>21</sup>. Sobre su relación con la censura Jesusa afirma:

Bueno, yo he vivido dos formas de censura. Una muy violenta que fue por parte de los católicos fundamentalistas de Pro-vida y de los neonazis, cuando puse la obra del *Concilio de Amor*, una obra alemana muy maravillosa, muy anticatólica, pero que es una obra que tiene cien años de haberse estrenado, es un clásico, pero que siempre que se estrena donde se estrena tiene problemas porque es un texto muy fuerte. Y ahí tuve amenazas de muerte y ahí aprendí lo que era eso de vivir bajo amenaza de fanáticos...<sup>22</sup>

### *El reino de interpelandia*

Con esta pastorela de 1988 la directora concluye un ciclo fundamentalmente teatral para dar paso a uno nuevo en su vida artística en el que experimentará con el espectáculo político y el cabaret. *El Reino de Interpelandia*, escrita por la directora junto con Jaime Avilés

---

<sup>21</sup> Ponce, A. (1988, Enero 30). Cuando la autoridad es incompetente la pueden suplir los ciudadanos. *Proceso*, 587.

<sup>22</sup> Martínez, C. (2007, Marzo 26). *Jesusa Rodríguez*. Recuperado de <http://www.artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=72>

resultaba, como narra Bruce Swansey, “una revista de los acontecimientos que en este momento [recordemos las dudosas elecciones del 88 y su respectiva toma de protesta] determinan el rumbo del país...” *El reino de Interpelandia* en cuestión escénica se caracterizó por seguir el modelo tradicional de la pastorela en cuyo relato escénico la directora utilizó los recursos del teatro popular e incorporó los propios de la sátira del espectáculo de revista, al igual que los del teatro de cabaret. Esta pastorela debatía el cambio de poderes, la deuda externa, el fraude electoral, la impunidad, la impotencia de la oposición y otros temas que cuestionaban de manera abierta el incipiente periodo presidencial de Carlos Salinas.

#### *Yourcenar o cada quien su Marguerite*

En este montaje Jesusa regresaba al teatro de tradición literaria y experimentaba con una dramaturgia fragmentada que recreaba los mitos de las hermanas Ariadna y Fedra, en donde reúne imágenes tanto de *Fuegos* como del *Opus nigrum* y *¿Quién no tiene su minotauro?*, todas de Marguerite Yourcenar. En esta puesta en escena destaca sobre todo la propuesta escenográfica y estética que incluía la presencia en escena de plantas, agua, fuego, piedras, vino, fruta, minerales, leña, objetos presentes en la literatura de Yourcenar, mismos que la directora utilizó con el fin de “mostrar su esencia, de escandalizar, a la manera de las enseñanzas de Julio Castillo”<sup>23</sup>, como ella misma lo afirmaba. Quizá los elementos más dignos de mencionar sean las dieciocho toneladas de roca apiladas en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz que bordeaban el estanque de mosaicos lleno de agua; con la que los actores interactuaban. La iluminación se apoyaba en juegos de claroscuros, aunada a los efectos del fuego en contraposición poética con el agua del estanque en medio del escenario,

---

<sup>23</sup> Espinosa, P. (1989, Julio 20). Empieza ahora mi trabajo con el texto: Jesusa Rodríguez. *La Jornada*, p. 20.

logrando fijar en el espectador imágenes plásticas de extraordinaria belleza, creando un teatro de imágenes. Para Reyna Barrera la obra era “un todo armónico donde luz y agua, fuego y sonido, palabra y movimiento, se [ajustaban] a la imagen estética de la belleza griega. La pulcritud de la línea de las gigantescas rocas, que contrasta con la belleza de los desnudos, deja una huella permanente en aquellos que [imaginaron] alguna vez cómo pudieron ser los dioses Cuando el Olimpo era solo un monte<sup>24</sup>. Para Olga Harmony, Jesusa Rodríguez alcanzaba con *Yourcenar o cada quien su Marguerite* su “propia madurez escénica”<sup>25</sup>.

### *Crimen*

Esta “historia de horror, obra pavorosa y negra”<sup>26</sup> de 1989, que sería remontada en la década de los noventa, es una adaptación de Jesusa en donde despojaba al texto dramático de Marguerite Yourcenar *Electra o la caída de las máscaras* de casi todos sus personajes, reduciéndolos a dos: Clitemnestra (Ana Ofelia Murgía) y Electra (Jesusa Rodríguez). La versión de la directora humanizaba el mito griego, centrándolo en la confrontación madre-hija, y en donde a través de largas tiradas monológicas ambas mujeres hacían suyo el derecho de ser escuchadas.

Una particularidad de este montaje era que se representaba en el mismo espacio escénico de *Yourcenar o cada quien su Marguerite*, y de acuerdo con Reyna Barrera, la estética visual que la directora eligió fue la del Budismo Zen que, además de dotar a la escena de un ambiente de secreto y reflexión, plasmaba imágenes recurrentes de esta

---

<sup>24</sup> Barrera, R. (1989, Noviembre 13). El hilo de Ariadna. *Unomásuno*, p. 29.

<sup>25</sup> Harmony, O. (1989, Julio 20). Yourcenar. *La Jornada*, p. 20.

<sup>26</sup> Martínez, A. (1989, Octubre 14) Crimen. Historia de horror. *Unomásuno*, p. 26.

filosofía: “el hacha cayendo implacable sobre el cuerpo del árbol derribado que yace convertido en leño y la cuerda de una balde que jamás llegará al brocal del pozo”<sup>27</sup>.

Dos puntos dignos de mencionarse de esta puesta en escena son la iluminación, que creaba una atmósfera de penumbra que hacía de *Crimen* una puesta íntima, casi confesional, y la música (de Liliana Felipe) que con sus ritmos y “desgarradas voces [apoyaban] esta escenificación casi ritual.”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Barrera, R. (1989, Octubre 31). Crimen. *Unomásuno*, p. 30.

<sup>28</sup> Harmony, O. (1989, Octubre 26). Diálogos. *La Jornada*, p. 19.

## Capítulo 3:

### Modelización estética de la puesta en escena.

#### Un caso particular: Jesusa Rodríguez

---

##### 3.1 Hacia la construcción de un modelo estético de la puesta en escena.

El teatro no es sólo literatura dramática, es un fenómeno artístico que si bien se conserva entre las páginas de un libro sólo existe auténticamente cuando de manera viva se enfrenta al espectador. Sin embargo, el espectáculo teatral ha sido considerado como un fenómeno lo suficientemente efímero como para no ser estudiado sistemáticamente, al menos no con la frecuencia con la que se aborda la literatura dramática. He aquí la importancia de estudiar no sólo lo que está escrito *para* el teatro sino aquello que se escribe *en* el teatro, en el complejo fenómeno entre creadores y público.<sup>29</sup>

Es por esto que del proceso de investigación realizado surge la necesidad de establecer un marco teórico que permita analizar el hecho escénico como una creación propia del director, digna de un estudio aparte de la propuesta dramaturgica, puesto que finalmente es el director quien, a partir de una lectura personal, influida, claro está por distintas variables como su posición política, ética, social, su escuela, la finalidad del montaje, etc., convierte el texto dramático en un montaje único, que hace de la puesta en escena, de *su* puesta en escena, una creación propia digna de ser estudiada. Como plantea Keir Elam, ¿por qué si ya conocemos *Hamlet* lo queremos ver montado por tal o cual director? La respuesta es sencilla, porque cada director hallará en el mismo texto elementos

---

<sup>29</sup> Elam, K. (1980). *The semiotics of the theatre and drama*. London: Routledge.

distintos, enfatizará algunos, modificará otros, experimentará con la forma de relatar escénicamente, etc. Logrando con ello una creación artística única, personal e irrepetible.

De aquí la importancia de estudiar metódicamente las características que se hacen presentes en las puestas en escena de cada director, pues resulta necesario para clarificar el panorama de la creación escénica ya que, partiendo de esto, se puede hacer conciencia de los distintos rumbos que se han caminado en nuestro teatro, qué ya se ha hecho, qué falta por hacer. Algo que con frecuencia sucede en nuestro Colegio de Teatro es que el estudiante, al desconocer las propuestas artísticas de los directores que le preceden, en ocasiones llega a afirmar que innova cuando en realidad repite un modelo o una propuesta con diez o veinte años de atraso. De igual manera sucede con el espectador, a quien no pocas veces se le engaña al venderle una falsa idea de novedad que en realidad resulta caduca. De ahí la imperiosa necesidad de proponer un modelo estético que permita el estudio de los elementos que caracterizan los montajes de los directores de escena en un momento histórico determinado.

Para este capítulo final la intención es proponer un modelo estético que permita el análisis de las puestas en escena aplicable a cada montaje de cada director. Al modelizar las puestas podrán estudiarse de mejor manera las particularidades de cada director, las características constantes de sus montajes o sus propuestas estéticas e ideológicas, con el fin de conocer la diversidad artística y entender los movimientos teatrales en determinado periodo histórico.

La idea de proponer un modelo estético del espectáculo teatral surge de entrar en contacto con el modelo estructuralista que aplica el Dr. Partida para el estudio de los textos dramáticos, del estudio de los planteamientos semióticos de Tadeuz Kowsan y de los

artículos publicados en la revista especializada de teatro *Repertorio*<sup>30</sup>, en los que el primero hace un análisis de las propuestas artísticas de importantes directores como Peter Stein, Otomar Krejca y Peter Brook, entre otros.

Mi primer acercamiento a la obra de Tadeusz Kowsan, *El signo en el teatro*, fue en la cátedra de historia de la crítica dramática en la que encontré cómo plantear un sistema que le permita al crítico teatral hacer valoraciones lo más objetivas posibles que, alejadas de opiniones simplistas, permitían a su vez al lector tener la última palabra al juzgar una puesta en escena. A raíz de ese descubrimiento encontré en los trabajos de los críticos más reconocidos en el medio teatral la aplicación de los supuestos teóricos de Kowsan. Sin embargo, considero que a los elementos planteados por el autor han de añadirse otros dado la condición actual del teatro que cada vez más se vale de recursos de los *mass media* como las proyecciones, el uso de rayos láser, etc., así como de la arquitectura teatral en donde el espacio de representación resulta toda una declaración en el sentido de si el director prefiere montar en un teatro institucional o uno independiente, con un aforo considerable o reducido, en un espacio alternativo o un teatro construido para tales fines.

De esta manera, tomando en consideración las propuestas de análisis del espectáculo teatral planteadas por Tadeusz Kowsan, Keir Elam y Armando Partida, además de mis descubrimientos durante la realización del servicio social, dejo a consideración del lector los siguientes aspectos para el estudio modélico de la puesta en escena:

Elección del texto dramático: Kowsan se refiere a esta categoría como “La Palabra” y por ello entiende las palabras pronunciadas por los actores durante la representación. Si se profundiza en este sentido, esta categoría se refiere al análisis de por qué el director elige

---

<sup>30</sup> Partida, A (1989). Teatro para la memoria. Los maestros de la escena. *Repertorio*, 7- 12.

Esta revista era publicada trimestralmente por la Universidad Autónoma de Querétaro en co-edición con el equipo pedagógico de *Escenología*.

llevar a la escena determinado texto teatral y no otro, siendo esta elección y cómo esta se aborda todo un manifiesto de la ideología del director.

Ritmo: Para el autor, el ritmo, aunque de las palabras, está contenido en su categoría de “tono” en la que además incluye elementos de la voz como entonación, velocidad e intensidad y toda suerte de modulaciones. Aunque es claro que el ritmo de una obra de teatro no sólo reposa en las modulaciones vocales del actor, también es cierto que, en ocasiones, la velocidad en que los textos son pronunciados influye en gran medida en el ritmo escénico del montaje.

Códigos Kinésicos: Para Kowsan todos los signos creados por las técnicas del cuerpo humano reciben el nombre de kinestésicos. Entre estos se encuentran los signos mímicos, es decir, aquellos gestos del rostro que el actor emplea para dotar a la palabra de mayor carga expresiva.

El segundo de los códigos kinésicos planteados por dicho autor es el *gesto*, que se refiere a todos los movimientos del cuerpo del actor, en otras palabras, la expresión corporal, que resulta ser el sistema de signos más desarrollado, el cual comprende varias categorías: están aquellos que acompañan la palabra, los que la sustituyen, y aquellos que reemplazan diversos elementos como el escenográfico (abrir con la mano una puerta imaginaria), el de vestuario (sombrero imaginario), o algún elemento de utilería.

Configuración del cuerpo del actor: En este sentido considero que la elección de actores con base en su constitución física es también parte de un código a través del cual el director manifiesta su ideología. Por ejemplo, si un director prefiere formar un reparto con actores modelos del canon estético dominante en cierto momento histórico, o bien

experimenta con contrastes entre la idea de las características físicas planteada por el dramaturgo y la búsqueda estética del director.

Códigos Proxémicos: Edward T. Hall<sup>31</sup> utiliza la palabra proxémia para designar las observaciones y teorías interrelacionadas acerca del empleo del espacio por el hombre del cual afirma es una elaboración especializada de la cultura. Es decir, que con el fin de conocer las relaciones del hombre y su medio, el objeto de estudio de la proxemia es el espacio personal y social y la percepción que de éste tiene el ser humano. Llevado al teatro, dentro de este sistema de signos encontraremos las relaciones de cercanía o distancia establecidas entre un personaje y otro y/o entre personajes y otros elementos escénicos como la escenografía, el vestuario o la utilería.

Trazo escénico: Para Kowsan el tercer sistema de signos kinéticos comprende los desplazamientos del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico. Él afirma que se trata sobre todo de: “los sucesivos lugares ocupados con relación a los demás actores, los accesorios, los elementos del decorado, los espectadores, de las diferentes formas del actor para desplazarse sobre el escenario, de las entradas y salidas y finalmente de los movimientos colectivos”<sup>32</sup>. Puede decirse que el trazo escénico es el resultado de las relaciones tanto proxémicas como kinéticas y su decodificación por parte del espectador.

Códigos arquitectónicos: Es el ámbito escénico en el cual se lleva a cabo el montaje, su estudio resulta necesario por que la elección de este trae consigo todo un trasfondo, no es lo mismo hacer un montaje en un foro experimental que en un teatro de gran formato propiedad del estado o bien elegir un espacio que le permita al público entrar en un

---

<sup>31</sup> Hall, E. T. (1982). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.

<sup>32</sup> Kowsan, T. *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. México:Escuela Nacional de Arte Teatral-INBA (separata número 3).

ambiente de intimidad que facilite la relación actor-espectador o todo lo contrario, un teatro que dadas sus grandes dimensiones obligue al actor a hacer uso de movimientos, desplazamientos o despliegues vocales de igual magnitud y, por lo tanto, esta elección por parte del director también manda un mensaje.

**Códigos escenográficos:** La escenografía es para Kowsan el sistema de signos que consiste en representar el lugar geográfico y/o social y que a su vez puede significar tiempo: época histórica, estación. Además de su función semiológica de fijar la acción en el espacio y en el tiempo, el escenógrafo puede contener signos relacionados con las circunstancias más diversas. La elección del escenógrafo depende de la tradición teatral, de la época, de las corrientes artísticas, de los gustos personales, incluso de las condiciones materiales del espectáculo. La función semiológica de la escenografía no se limita a los signos implícitos en sus elementos. Los cambios del decorado, la forma de colocarlos o cambiarlos pueden aportar valores complementarios o autónomos.

Un espectáculo puede prescindir enteramente de decorados. En ese caso, el papel semiológico de los mismos, es asumido por el gesto y el movimiento, por la palabra, la iluminación, la música, el vestuario o la utilería.

**Iluminación:** La iluminación teatral cumple diversas funciones, como delimitar el lugar teatral o enfatizar la presencia de un actor o de un accesorio, al convertir el juego de luces en un signo de la importancia momentánea o absoluta al personaje u objeto iluminado. Otra función importante consiste en la posibilidad de ampliar o modificar el valor del gesto, del movimiento, de la escenografía y hasta de agregar un valor semiológico nuevo; el rostro, el cuerpo del actor o del fragmento del vestuario a veces son modelados por la luz. El color difundido por la iluminación también puede desempeñar un papel

semiológico. Es decir, la utilización de este recurso resulta un elemento fundamental para la construcción del relato escénico a partir de la creación de ambientes mediante juegos de luces y colores por su naturaleza intrínseca de semiosis.

Recursos *Mass media*: Estos se refieren a la utilización en escena de recursos técnicos tales como proyecciones, láser, pantallas, etc. Sobre las proyecciones Kowsan afirma que éstas cumplen un papel semiológico que puede completar o reemplazar la escenografía, o bien agregar efectos dinámicos a esta. Para Kowsan el empleo de proyecciones reviste formas sumamente variadas.

Códigos de vestuario: En el teatro, el traje, como lo llama Kowsan, constituye el medio más externo, el más convencional para definir al individuo humano. El traje señala el sexo, la edad, la clase social, la profesión, la jerarquía particular, la nacionalidad, la religión e, incluso, determina en ocasiones la personalidad histórica o contemporánea. También gracias a este signo puede señalarse la situación material del personaje, sus gustos o ciertos rasgos de carácter. El poder semiológico de este sistema de signos no se reduce a definir a quien lo lleva, también es signo del clima, o de la época histórica, del lugar geográfico o de la hora del día. Dentro de ciertas tradiciones teatrales, como la Comedia del Arte el vestuario, fijado por numerosas convenciones, se convierte, como la máscara, en signo de los tipos más inmutables que se repiten de pieza en pieza y de generación en generación.

Códigos Cosméticos: Esta categoría la conforman tanto el maquillaje como el peinado. El maquillaje teatral tiene por objeto hacer resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena en ciertas condiciones de luz. Junto con la mímica, contribuye a dar la fisionomía del personaje. En tanto que la mímica, gracias a los movimientos de los músculos de la cara, crea sobre todo signos móviles, el maquillaje forma signos de carácter

más duradero. En ocasiones se aplica a otras superficies descubiertas del cuerpo y mediante el empleo de técnicas o materiales, éste crea signos relativos a la raza, la edad, el estado de salud, el temperamento. Como sistema de signos el maquillaje esta en interdependencia directa con la mímica del rostro. Los signos de los dos sistemas se refuerzan mutuamente y se complementan.

El peinado constituye otro sistema de signos que pueden clasificarse como códigos cosméticos. Su papel semiológico no sólo reside en su estilo, sino también en su estado. Nos dice Kowsan que al hablar del peinado no debe olvidarse el papel semiológico de la barba o del bigote, sea como complementos indispensables del peinado o como elementos autónomos.

Códigos musicales o de sonido: Para Kowsan en lo que concierne a la música aplicada al teatro, su función semiológica casi siempre es indudable. En los casos en que se agrega al espectáculo, su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar y, en ocasiones, a contradecir o reemplazar los signos de los demás sistemas. Las asociaciones rítmicas o melódicas ligadas a ciertos tipos de música pueden servir para evocar la atmósfera, el lugar o la época de la acción. La elección de cierto instrumento también tiene un valor semiológico que puede sugerir el lugar, medio social o el ambiente. No hay que dejar de mencionar a la música vocal, cuyos signos están estrechamente ligados a los de la palabra y la dicción aún cuando en ocasiones la música signifique algo diferente que el texto.

En un espectáculo de ópera, como afirma el autor, la tarea del semiólogo es mucho más complicada puesto que los signos de la música se manifiestan simultáneamente en dos niveles: en el nivel instrumental y en el nivel vocal. En cierta medida es lo que ocurre también con la opereta y la canción. Es decir, la música resulta un recurso que construye a

la par del texto dramático, un relato escénico que apoya o fundamenta en algunos casos la puesta en escena.

### 3.2 Modelo estético de puesta en escena de Jesusa Rodríguez

Para poder plantear la modelización estética de un director de escena presente en sus trabajos teatrales ha de hacerse una revisión de cada uno de los sistemas de signos empleados en sus montajes. Al encontrar elementos constantes en sus representaciones, puede afirmarse que éstos forman parte de su modelo estético, haciendo de cada director un creador único, con propuestas ideológicas, estéticas y políticas que quedarán evidenciadas en cada uno de sus trabajos, imprimiéndoles un sello característico como sucede en el caso de Jesusa Rodríguez, de quien a continuación se expondrán las características constantes presentes en sus montajes de la década de los ochenta con el fin de vislumbrar la modelización estética de la directora.

En lo que respecta a las codificaciones de la mímica del rostro y de la gestualidad del actor, así como de las relaciones espaciales entre personajes y del trazo escénico, puede decirse que en el caso particular de Jesusa Rodríguez, tanto la expresión corporal de los actores así como sus desplazamientos están siempre cargados, por una parte, de un erotismo constante. Ejemplo de esto lo encontramos en el montaje de *Yourcenar o cada quien su Marguerite* en donde el jugueteo entre Ariadna y Teseo resulta ser una metáfora visual de la seducción erótica que culmina en la penetración. En esta puesta en escena los actores se encuentran, se persiguen entre piedras de río y un estanque con agua y sin hacer contacto físico alguno, comienzan una danza rítmica, sensual, que evoca la cópula. Ha de mencionarse que en el encuentro sexual los dos personajes en realidad nunca se tocan

físicamente, están separados. Con ello la directora envía un doble mensaje: por una parte el deseo de Ariadna y Teseo de poseerse, lo que se contrapone con la realidad física que los distancia y pone en conflicto.

Por otra parte, hay en el teatro de Jesusa Rodríguez una búsqueda constante de recrear imágenes pictóricas que remiten a la asimilación de la directora de los grandes maestros de la pintura clásica, como sucede en *Donna Giovanni*, en donde consigue un montaje eminentemente manierista, producto, como ella misma lo afirma, de la cercanía que gracias a su padre tuvo desde niña con las artes plásticas. En este montaje Jesusa recrea imágenes propias de Botticelli, Magritte o Cranach. En palabras de Ambra Polidori:

La representación de cuadros ya clásicos como La maja desnuda y La maja y la mendiga de Goya, La Venus de Botticelli, un San Sebastián (que por la postura de los brazos en alto y hacía atrás, recuerda mucho al homónimo de Berruguete), La novia judía de Rembrandt, el anónimo francés: La bella Gabriela y la mariscala de Balagny, dos pinturas de Magritte, La última cena quizá de Leonardo, además de otros cuadros, bastante Goyescos unos, simbolistas otros (al estilo de Burne-Jones), no es más que un recurso, un divertimento, riquezas visuales que se integran magníficamente a la obra y le proporcionan, en gran medida, originalidad.<sup>33</sup>

De esta manera tenemos que gracias a la conjugación de kinésis y proxémia la directora, a través del marcaje de movimientos, gestos, posturas y desplazamientos, es decir, del trazo escénico, logra la re-construcción de imágenes plásticas de un erotismo latente que buscan la provocación del público; aunada a la arquitectura teatral, logran su cometido de hacer del

---

<sup>33</sup> Universidad Nacional Autónoma de México (1983). *Anuario de Teatro en México 1983*. México: Coordinación de Extensión Universitaria/UNAM. (p. 119).

público no sólo espectador sino partícipe del hecho escénico. Claro ejemplo de esta provocación mediante el trazo se observa en *Donna Giovanni* donde los desnudos se realizaban en proscenio: “Isa Pinza de Moscona tendida en un diván de caracoles, la imposible desnudez en proscenio.”<sup>34</sup>

En lo que respecta a la arquitectura teatral antes mencionada, puede decirse que la directora logra valerse de ella para involucrar al público en sus espectáculos. Esto llevó a Rodríguez a trabajar y experimentar en dos tipos de escenarios: los espacios reducidos propios del teatro bar y del cabaret así como de los propios de los teatros de gran formato. En los primeros encontramos montajes como *El fracaso, ¿Cómo va la noche Macbeth?* y *El concilio de amor* en donde la participación del público es más inmediata debido a la atmósfera de cercanía e intimidad establecida entre actor-espectador gracias al ámbito escénico.

Por otra parte, Jesusa Rodríguez para los montajes de *Donna Giovanni*, *Atracciones Fénix* y *Yourcernar o cada quien su Marguerite* eligió teatros que gracias a su arquitectura e infraestructura le permitieron experimentar con la iluminación o la escenografía, como sucedía en *Yourcernar o cada quien su Marguerite*, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, donde toneladas de piedras de río constituían la mayor parte de los recursos escenográficos, de igual manera, la directora experimenta con el despliegue vocal de los actores, sus movimientos y gestualidad. En este sentido, el trabajo de Jesusa en escenarios de gran formato le permite utilizar los recursos técnicos de estos teatros para la creación de propuestas visuales y escénicas que contribuyen a la creación de un estilo propio como sucede en *Atracciones Fénix*, espectáculo en el cual se integran además de los recursos teatrales los operísticos y circenses, en cuya representación en Viena la directora tuvo la

---

<sup>34</sup> Swansey, B. (1983, Octubre 10). La tiranía de la seducción. *Proceso*, 365. p. 56.

posibilidad de dar la función en una arena de circo, experimentando así con la manera de relatar escénicamente a pesar de que, como ella misma lo afirmara, la isóptica no fuera buena.<sup>35</sup> De este modo tenemos que, gracias al aprovechamiento de la arquitectura teatral, Jesusa consigue integrar al espectador a sus montajes al explotar las posibilidades arquitectónicas y escénicas del espacio.

En lo que respecta al decorado, como lo llama Kowsan, ha de mencionarse que la primera incursión de Jesusa Rodríguez en el teatro fue como escenógrafa, de donde resulta la utilización de los recursos propios de este sistema de signos un elemento fundamental constitutivo de su modelo estético definido por José Antonio Alcaráz como caracterizado por una “opulenta austeridad”<sup>36</sup>. En efecto, la simplificación de los elementos escenográficos, la reducción esencial del mensaje crea un teatro eminentemente visual, ilusorio y onírico en donde la creación de poemas visuales característicos del teatro de Rodríguez se contraponen al relumbrón pequeño burgués<sup>37</sup> tan socorrido durante la década estudiada, para dar paso a la auténtica creación artística, dónde se encuentran ecos de los postulados de Peter Brook referidos al espacio vacío. En este campo es digno de mencionarse el telón realizado por Sergio Mandujano para el montaje de *Donna Giovanni* que, según lo describe Bruce Swansey presentaba:

... el rostro de Santa Teresa en el momento del éxtasis. El escenario es propiamente la boca la mística, sus ojos se encienden, están húmedos, mientras en su garganta las actrices roban, juegan, despedazan, recrean una figura situada más allá del bien y del

---

<sup>35</sup> Swansey, B. (1986, Agosto 11). Regresó “Atracciones Fénix” de Jesusa de Viena, Barcelona y Nueva York. *Proceso*, 510. pp. 56-67

<sup>36</sup> Alcaráz, J. A. (1983, Diciembre 19). Aleluya (II). *Proceso*, 372, pp. 56-58.

<sup>37</sup> Swansey, B. (1982, Julio 19). ¿Cómo va la noche Macbeth? *Proceso*, 298. pp. 59, 61-62.

mal. Lo primordial es el deseo, la transformación del escenario en un espacio íntimo y desconcertante.<sup>38</sup>

El juego de los opuestos, elemento característico de los códigos escenográficos utilizados por la directora, apelan no sólo a la razón del espectador sino a una decodificación sensitiva de las metáforas e ironías plasmadas en las escenografías. Ejemplo de estos contrastes lo encontramos en *Yourcenar o cada quien su Marguerite*, en dónde el escenógrafo Carlos Trejo conjugaba la pesadez de las rocas con “velos superpuestos que descendían de los techos y daban la impresión de un barco en movimiento”<sup>39</sup>

En conjunto con la escenografía, la iluminación en las puestas en escena cobra un papel importante pues con ella se logran crear atmósferas, oníricas por ejemplo, como en el caso de *Atracciones Fénix*. En los trabajos mencionados de la directora, la iluminación se caracteriza por la experimentación con claroscuros en los que se insertan destellos que enfatizan y contrastan violentamente así como fragmentos de luz que poseen la virtud de la sugerencia y que son en sí mismos una historia<sup>40</sup>. Definitivamente, entre las características indiscutibles del teatro de Jesusa Rodríguez encontramos la constante experimentación con la iluminación y la escenografía para lograr un teatro en donde la escena se hace primordialmente visual, como afirma el crítico Bruce Swansey: “Hay una estética de luces y sombras, un juego pictórico, abundante en contrastes, firme en su línea imaginativa. De alguna forma el teatro se hace pintura, cine; ciertos instantes suyos, abruptos, íntimamente desbordantes, tienen la cualidad de la imagen.”<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Swansey, B. (1983, Octubre 10). La tiranía de la seducción. *Proceso*, 365. p. 56.

<sup>39</sup> Rabell, M. (1989, Julio 26). Cada quien su Marguerite, dirección Jesusa Rodríguez. *El día*.

<sup>40</sup> Swansey, B. (1986, Septiembre 22). El retorno de las brujas. *Proceso*, 516. pp. 55-57

<sup>41</sup> Swansey, B. (1983, Octubre 10). La tiranía de la seducción. *Proceso*, 365. p. 56.

Íntimamente ligado a la iluminación y la escenografía, el vestuario complementa la estética visual de la directora. Como sucede con la iluminación, el vestuario busca constantemente los contrastes ya sean cromáticos, ideológicos o incluso en las texturas de los elementos escénicos como sucede en *Yourcenar o cada quien su Marguerite*, en donde la consistencia de las rocas de la escenografía contrasta con la fragilidad de las telas del vestuario. Otro ejemplo de estos contrastes puede encontrarse en *Crimen*, en donde Electra aparece “cubierta de sucios andrajos [mientras Clitemnestra lleva] modernas vestiduras de dama elegante”<sup>42</sup>. En el juego de opuestos, como sucede con sus decorados, la directora se olvida de los vistosos vestuarios o las grandes escenografías para, en el caso del montaje de *El fracaso*, lograr una simplificación impresionante pues con un pedazo de tela la actriz armaba un vestuario de reina aunque, por otro lado, en *Atracciones Fénix* la directora opta por un vestuario complejo necesario para caracterizar a las “criaturas apócrifas” del montaje: sirenas, basiliscos, esfinges y quimeras. Finalmente, sobre el uso del vestuario ha de decirse que Jesusa consigue contrastantes imágenes poéticas, descritas por Swansey a propósito de la puesta en escena de *Donna Giovanni* de la siguiente manera:

Hay un tejido a través del cual se nos rebela el cuerpo, relacionado con objetos que en el trabajo de Jesusa con Carmen Boulosa elige abruptos contrastes cromáticos el cuerpo desnudo, difuminado hacia el torso por la pantalla del vuelo del vestido negro, al final de las piernas las zapatillas rojas, el recuerdo de los 50's recuperados en un momento desconcertante.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Harmony, O. (1989, Octubre 26). Diálogos. *La Jornada*. p. 19.

<sup>43</sup> Swansey, B. (1983, Octubre 10). La tiranía de la seducción. *Proceso*, 365. p. 56.

De este modo, tenemos que en el caso del vestuario la directora prefiere la experimentación del contraste y las texturas pero sobre todo el artificio antes que el realismo.

En lo que respecta a los códigos cosméticos puede decirse que estos son utilizados por la directora con el fin de caracterizar personajes y no de maquillar actores. De esta manera, encontraremos mensajes codificados que logran en primera instancia sorprender al espectador para dar paso a la risa que a su vez lo conducirá a la reflexión, sirva para ejemplificar el caso de *El Concilio de Amor*, en el cual gracias a la caracterización de los actores, la directora nos presenta personajes tales como un Dios católico viejo y decadente o un Jesucristo enfermizo e incapaz.

Por otra parte, en lo que respecta a la presencia de la música en los espectáculos de Jesusa Rodríguez, debe decirse que éste es un elemento característico y absolutamente imprescindible. En sus puestas en escena la música juega distintos papeles: Como elemento para reforzar la historia, en donde la música apoya a la imagen como sucedía en *¿Cómo va la noche Macbeth?* o en *Yourcernar o cada quien su Marguerite*, espectáculos que contaban con música original. El otro papel que juega la música en los montajes de Jesusa es que ésta se transforma en un elemento constitutivo fundamental de la puesta en escena, como sucede en *Donna Giovanni*, montaje en el cual la directora buscaba la unión de una imagen visual con una auditiva, unir los ojos del espectador con sus oídos mediante un juego de opuestos pues, mientras que la música planteaba una obra, la imagen planteaba otra. En *Atracciones Fénix*, por otra parte, sucedía que Rodríguez quiso aprovechar, como ella misma lo afirma, un espacio musical que el texto no proporcionaba. En palabras de la

directora: “mientras la música permite el regodeo con una emoción, el teatro, por el contrario, obliga a seguir una acción”<sup>44</sup>.

Con respecto a la elección del texto dramático por parte de la directora podemos resumirlo con sus propias palabras de la siguiente manera: “...Con el teatro pasa como con el amor: el amor te elige. Yo no elijo las obras que quiero poner, ni tampoco su orientación: Don Giovanni nos eligió...”<sup>45</sup>. Jesusa Rodríguez lleva a la escena textos que poseen una característica común entre ellos: todos son para ella significativos en su vida, especialmente en el momento en que decide montarlos. Ejemplo de esta afirmación es el caso de su primera puesta en escena como directora *¿Cómo va la noche Macbeth?* texto dramático que desde su juventud tuvo un fuerte efecto sobre su persona, pues como ella misma comenta, la frase de Macbeth “siempre hay tiempo para morir”<sup>46</sup> resuena en ella después de enterarse que su compañera de banca de la secundaria acababa de suicidarse. Por esto, cuando Jesusa tiene la oportunidad de dirigir por primera vez, elige este texto. Otro ejemplo es *Donna Giovanni*, espectáculo que surge como un homenaje rendido por sus amigas, todas mujeres, a Fiona Alexander, apasionada de la ópera *Don Giovanni*, tras su inesperado fallecimiento. Claro está que esto que surge como un homenaje entre amigas se va transformando en un espectáculo que explora las formas de relatar escénicamente, que cuestiona los roles y las identidades sexuales y que, finalmente, llega a ser uno de los montajes más memorables de la directora. Conviene aclarar que *Yourcenar o cada quien su Marguerite* tuvo como

---

<sup>44</sup> Swansey, B. (1986, Septiembre 22). El retorno de las brujas. *Proceso*, 516, pp. 55-57.

<sup>45</sup> Swansey, B. (1986, Agosto 11). Regresó “Atracciones Fénix” de Jesusa de Viena, Barcelona y Nueva York. *Proceso*, 510, pp. 56-67.

<sup>46</sup> “...Cuando tenía 13 años le comunicaron el suicidio de su compañera de banca en la secundaria; colgó el teléfono y, sobre su regazo, estaba Macbeth, "miré el libro. Era una mala traducción y leí 'Señor, la reina ha muerto'. Macbeth contesta: 'debió haber vivido más. Siempre hay tiempo para morir'. Sé que Shakespeare no dice eso, sino 'she should've die here after', debió morir más tarde o más temprano"...” Tomado de: Montaña Garfías, E. Jesusa (2002, Abril 25). Rodríguez revisita un Macbeth que encarna la ignorancia en el poder. *La Jornada Virtual*. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2002/04/25/03an1cul.php?origen=cultura.html>

antecedente para la puesta en escena de la directora la fascinación de ésta por la obra literaria de Yourcenar, especialmente *Fuegos y Cada quien su minotauro* así como la relación entre la edad de la directora en el momento del montaje y la edad de Yourcenar al escribir dichos trabajos que, casualmente, era la misma. De este modo, puede afirmarse que la directora prefiere realizar trabajos en los que ella se vea emocional e intelectualmente involucrada, aunque tenga en su haber montajes que le fueron específicamente encomendados, como es el caso de *Atracciones Fénix*<sup>47</sup>.

Sobre la relación entre la directora y el texto dramático, a propósito de *Yourcenar o cada quien su Marguerite*, Bruce Swansey opina: “El texto, a pesar de ser el punto de partida de la puesta, no es lo que más importa y de hecho constituye un excelente pretexto para desencadenar una serie de imágenes teatrales... [pues para este montaje la directora opta por] ... reunir imágenes provenientes de *Fuegos* y de *Cada quien su minotauro*, de Marguerite Yourcenar [...] logrando que en el espectáculo relato y poema se conjuguen”<sup>48</sup>.

Después de analizar los resultados de la investigación hemerográfica pude notar que independientemente del crítico que abordara las obras de la directora, todos coincidían en que el ritmo en los montajes no era del todo adecuado según sus puntos de vista y esto me llevó a reflexionar sobre la importancia del manejo del ritmo en el relato escénico, por lo que concluí que éste debía de ser otro elemento de análisis para la modelización de la puesta en escena, pues el ritmo también envía mensajes que el espectador decodificará y lo interesante es analizar si son deliberadamente enviados por el director de escena o resultado de variables sobre la cual el creador escénico no tiene control. Con respecto a Jesusa la crítica tiende a aseverar dos cuestiones: la primera es que en sus primeros montajes el ritmo

---

<sup>47</sup> *Atracciones Fénix* fue el resultado de una encomienda por parte del Festival de Mozart en Viena en 1986. La producción corrió a cargo de dicho festival y del Museo Nacional de Culturas Populares.

<sup>48</sup> Swansey, B. (1989, Mayo 29). Yourcenar del relato al drama. *Proceso*, 656, p. 55.

se precipita al grado de hacer que los actores sean inteligibles<sup>49</sup> y, por otra parte, en los últimos montajes de la directora en la década de los ochenta el ritmo tiende a ir demasiado lento en ciertos momentos, como afirma José Antonio Alcaráz a propósito de *Donna Giovanni*: "...el espectáculo se podría aligerar mediante pequeños cortes que dotarían de mayor fluidez y agilidad al total músico-dramático."<sup>50</sup> O la mención que hace Olga Harmony del ritmo en *Atracciones Fénix*: "Claro que a veces parece arrastrarse el ritmo, pero esto se debe sobre todo a que escuchamos a un Mozart no tan excelentemente cantado, pero en general se puede decir que el espectáculo que ofrecen Divas es un brillante divertimento."<sup>51</sup>

Si para el análisis de la puesta en escena se toman en consideración cada uno de los puntos anteriores, por una parte al lector se le ofrece un panorama crítico que tras una valoración personal sea él quién juzgue qué puede ofrecerle como espectador determinado montaje y, por otra parte, le permite al crítico, investigador o historiador teatral, hacer un estudio minucioso de las búsquedas escénicas, teatrales, estéticas, dramáticas, políticas, etc. que caracterizan el modelo de puesta en escena de determinado director, para así conocer los alcances de los creadores teatrales en relación con el resto de las tendencias escénicas tanto nacionales como mundiales.

En el caso particular de Jesusa Rodríguez el estudio de sus montajes me lleva a entender el papel que jugó como artista teatral que, producto de su época y circunstancias, renovó en muchos aspectos el panorama teatral mexicano al romper con la estética, los códigos de actuación y los valores morales de la fórmula de la *pieza bien hecha* que durante la década de los ochentas inundó la gran mayoría de los escenarios de nuestro país.

---

<sup>49</sup> Swansey. B. (1982, Julio 19). ¿Cómo va la noche Macbeth? *Proceso*, 298. pp. 59, 61-62.

<sup>50</sup> Alcaráz, J. A. (1983, Diciembre 12). Aleluya (I). *Proceso*, 371. p. 58

<sup>51</sup> Harmony, O. (1986, Septiembre 26). Extraño homenaje a Mozart. *La Jornada*, p. 26.

La década de los años ochenta del siglo XX estuvo llena de sucesos, como la aparición del SIDA en el país o el terremoto del 85, que transformaron la visión del mexicano al sacudir las capas sociales que, además de repercutir en lo político, modificaron sin duda el panorama artístico. Específicamente, en el panorama teatral encontramos desde los montajes más anodinos hasta aquellos con la clara intención de cuestionar a la sociedad, que hacia finales de la década fue tornándose más moralista y represora como reacción ante los grandes cambios que prometía el fin de siglo.

Jesusa Rodríguez entra al panorama teatral rodeada de distintos creadores que a su vez propusieron nuevas formas de abordar la dirección escénica. En algunos casos como discípula, en otros como colega, y al igual que ellos, logró establecer una manera única de plasmar escénicamente su concepción estética del teatro; a pesar de la fugacidad del montaje. Jesusa fue consolidándose como una directora prolífica, con más de nueve puestas en escena en la década. Sin embargo, en el país su trabajo no fue del todo reconocido sino hasta después de lograr cierto éxito en Europa con *Donna Giovanni* y posteriormente con *Atracciones Fénix*. Tras sus giras internacionales comenzó a ser más tomada en cuenta por la crítica, aunque no del todo, ya que en relación con el número de montajes, la cantidad de menciones de estos resultó escasa, debido quizá a una censura velada en la mayoría de los medios escritos.

Con sus espectáculos puede decirse que la directora construyó un modelo estético propio con el cual logró destacarse entre sus contemporáneos. El manejo del trazo escénico como resultado de las codificaciones tanto kinéticas como proxémicas para lograr en el

espectador, así como el uso deliberado del trabajo gestual del desnudo para lograr una confrontación no sólo estética sino política y social, son algunos de los elementos constantes del teatro de Jesusa Rodríguez. De su plástica escénica puede decirse, además, que los juegos lumínicos de claroscuros o las referencias pictóricas de sus escenografías le permitieron a Rodríguez experimentar con texturas y elementos en su tiempo innovadores como las piedras apiladas del montaje de *Yourcenar o cada quien su Marguerite*. En definitiva, la utilización tanto de la escenografía como de la iluminación constituye una parte fundamental de los recursos particulares de la directora utilizados para relatar escénicamente.

En lo que respecta a la elección del texto dramático la directora tiende al juego absoluto, montando a Panizza (*El Concilio de Amor*) por una parte y llevando a la escena un espectáculo con la estética férica (*Atracciones Fénix*) por la otra. Sin embargo, en ella resulta constante el humor, todos sus espectáculos lo tienen en mayor o menor grado, lo que permitió a la directora realizar propuestas escénicas renovadoras al abordar los textos clásicos como *Macbeth*, o contemporáneos como *Yourcenar*.

Otro elemento indiscutiblemente propio del teatro de Jesusa es la música, componente escénico, que ella misma reconoce como resultado de su cercanía con la compositora Liliana Felipe, en primera instancia, y de su hermana Marcela Rodríguez y de Alicia Urreta. Aunado a este hecho resulta claro que durante los ochenta la directora gustó de mezclar y experimentar en sus espectáculos con distintos lenguajes artísticos: la música y el espectáculo principalmente.

Por último, en lo que respecta a las formas de producción, Jesusa Rodríguez prefirió el teatro independiente al institucional por que, en sus propias palabras, en este último “...siempre se trabaja bajo presiones impuestas por los plazos fijos para el estreno y por las

limitaciones de los presupuestos y así es imposible dedicarse en profundidad a la investigación y el trabajo queda trunco, ya que el objetivo no fue investigar y ahondar, sino estrenar.”<sup>52</sup> Durante los ochentas la directora logró equilibrar los espectáculos subvencionados con aquellos producidos de manera independiente. La mayoría de las veces presentó sus escenificaciones en teatros privados como La Capilla o el Foro Shakespeare, lo que le permitió una mayor independencia artística, especialmente en la elección de textos y la manera de llevarlos a la escena. Sin embargo, sus montajes más reconocidos se acogidos por la UNAM, una institución ciertamente, pero que gracias a su apertura no limitó a la directora ni en sus discursos escénicos ni en los ideológicos.

Estos son los principales elementos que hicieron del teatro de Rodríguez un suceso único durante la década incluso, actualmente, la mayor parte de ellos se hacen presentes en sus trabajos actuales. Cabe mencionar que hacia 1990, al comenzar a incursionar en los espectáculos de crítica política en el teatro bar El Hábito, la directora tomó un rumbo que finalmente la llevaría al activismo disidente y que la alejaría de los escenarios convencionales.

---

<sup>52</sup> Seligson, E. (1981, Junio 8). Diálogo con un teatro independiente (I). *Proceso*, 240, p. 40.

## Bibliografía

- Berlanga, G. (2004). *Representación simbólica durante el sexenio Salinista. El discurso del poder en la escena mexicana*. Tesis de licenciatura sin publicar, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Constantino, R. (2001). *Embodied memory in "Las Horas de Belén". A book of hours*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Elam, K. (1980). *The semiotics of the theatre and drama*. London: Routledge.
- Hall, E.T. (1982). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- Harmony, O. (1996). *Ires y venires del teatro en México*. México: CONACULTA.
- Kowsan, T. *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. México: Escuela Nacional de Arte Teatral-INBA (separata número 3).
- Leñero Franco, E. (2004). *Voces de teatro en México a fin de milenio*. México: CONCAULTA.
- Mabire, B. (2003). *Políticas culturales y educativas del estado mexicano de 1970 a 1997*. México: El Colegio de México.
- Martínez, A. (2005). *Así es el teatro*. México: CONACULTA.
- Partida, A. (1998). *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. México: CITRU/ CONACULTA-INBA.
- (2003). *Escena Mexicana de los noventa*. México: CITRU/CONACULTA-FONCA-INBA.

Rabell, M. (1986). *Decenio de Teatro 1975-1985*. México: El día en libros.

Taylor, D. y Constantino, R. (2000). *Women & Performance. A journal of feminist theory*.  
New York: NYU.

Universidad Nacional Autónoma de México (1983). *Anuario de Teatro en México 1983*.  
México: Coordinación de Extensión  
Universitaria/UNAM. (p.128).

## Hemerografía

Jesusa Rodríguez, Atracciones Fénix. (1986, Octubre 29). *Siempre!*, pp. 64-65.

Abelleyra, A. (2000, Octubre 29). Jesusa Rodríguez. La vida desde una higuera. *La Jornada Semanal*, p. 13.

Alcaráz, J. A. (1983, Diciembre 12). Aleluya (I). *Proceso*, 371. p. 58

- (1983, Diciembre 19). Aleluya (II). *Proceso*, 372, pp. 56-58.

Alzate, G. (1999). Jesusa Rodríguez: cabaret, disidencia y legitimación en el teatro mexicano contemporáneo. *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 28, pp. 81-102.

Avilés, J. (1982, Julio 18). Macbeth de noche. *Unomásuno*, p. 20.

Barrera, R. (1989, Octubre 31). Crimen. *Unomásuno*, p. 30.

- (1989, Noviembre 13). El hilo de Ariadna. *Unomásuno*, p. 29.

Benach, J. A. (1986, Julio 10). Las Divas y sus “Atracciones Fénix” en la Casa de la Caritat. *La Vanguardia*, p. 30.

Capetillo, M. (1986, Septiembre 24). Originalidad de las Atracciones Fénix. *Unomásuno*, p. 24.

Cardona, P. (1986, Septiembre 24). Atracciones Fénix, de Jesusa, un banquete fantástico de vulnerabilidad para que nadie se quede con hambre. *Unomásuno*, p. 24.

Cornago Bernal, O. (1998). Bases Teóricas para una historia de la escena española contemporánea. *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 26 (13).

Espinosa, P. (1989, Julio 20). Empieza ahora mi trabajo con el texto: Jesusa Rodríguez. *La Jornada*, p. 20.

Ita, F. (1982, Agosto 26). El teatro “último reducto de lo imprevisible”. *Unomásuno*, p. 21.

- (1982, Agosto 27). La investigación es esencial para hacer un buen teatro independiente: Jesusa Rodríguez, del grupo Atrezzo. *Unomásuno*, p. 21.

- García, E. (1980, Agosto 4). Jesusa Rodríguez: la experiencia teatral, reafirmación o vuelco de valores. *Proceso*, 196, p. 34.
- Harmony, O. (1986, Septiembre 26). Extraño homenaje a Mozart. *La Jornada*, p. 26.
- (1989, Julio 20). Yourcenar. *La Jornada*, p. 20.
  - (1989, Octubre 26). Diálogos. *La Jornada*, p. 19.
- Hermida, A. (1983, Marzo 4). Shakespeare en farsa. *Excélsior*, p. 2 (cultura).
- Kelty, M. y B. (1997). Interview with Jesusa Rodríguez. *Latin America Theatre Review*, 31, pp. 123-128.
- Martínez, A. (1989, Octubre 14). Crimen. Historia de horror. *Unomásuno*, p. 26.
- (1989, Diciembre 27). Optimizar la calidad de las obras de teatro, antídoto para combatir la baja en las taquillas. *Unomásuno*, p 28.
- Mier, R. (1983, Diciembre 24). El Don Giovanni de las mujeres. *Unomásuno*, p. 16.
- Morales, S. (1983, Octubre 17). La producción especial del FIC: Un “Don Juan” que conserva su energía, pero exento de machismo, interpretada por mujeres. *Proceso*, 363.
- Partida, A (1989). Teatro para la memoria. Los maestros de la escena. *Repertorio*, 7- 12.
- Peralta, B. (1987). ¡Dios salve a Jesusa de su genio! *Artes Escénicas*, 2(1), pp. 5-8.

- Entrevista insoportable a Jesusa Rodríguez. *Artes Escénicas*, 2(1), pp. 8-11.
  - (2004, Agosto 21). Jesusa ahora o nunca. *El Universal*, p. 13
- Pineda, M. A. (1985). 1985, buen año para el teatro mexicano en el extranjero. *Escénica*, 13(1).
- Ponce, A. (1988, Enero 30). Cuando la autoridad es incompetente la pueden suplir los ciudadanos. *Proceso*, 587.
- Poniatowska, E. (1988, Marzo 22). Pro-vida, la mosca en la leche. *La Jornada*, pp. 25-26.
- Rabell, M. (1989, Julio 26). Cada quien su Marguerite, dirección Jesusa Rodríguez.  
*El día*.
- Seligson, E. (1981, Junio 8). Diálogo con un teatro independiente (I). *Proceso*, 240, p. 40.
- Swansey, B. (1982, Mayo 3). “El fracaso” y Jesusa. *Proceso*, 287, p. 42.
- (1982, Julio 19). ¿Cómo va la noche Macbeth? *Proceso*, 298, pp. 59, 61-62.
  - (1986, Septiembre 22). El retorno de las Brujas. *Proceso*, 516.
  - (1983, Octubre 10). La tiranía de la seducción. *Proceso*, 365, p. 56.
  - (1986, Agosto 11). Regresó “Atracciones Fénix” de Jesusa de Viena, Barcelona y Nueva York. *Proceso*, 510, pp. 56-67
  - (1989, Mayo 29). Yourcenar del relato al drama. *Proceso*, 656, p. 55.
  - (1987, Diciembre 19). Concilio de Humor. *Proceso*, 581, p. 56.
  - (1987, Marzo 23). Entre el humor y el homenaje. *Proceso*, 542, p. 29.

- (1989, Enero 9). El teatro en 1988. *Proceso*, 636, p. 29
- (1988, Diciembre 26). Pastorela. *Proceso*, 634, p. 35.
- (1989, Diciembre 25). 1989. *Proceso*, 686, p. 30.

Vega, P. (2000, Mayo 9). Jesusa y Liliana Felipe ganan el Obie. *La Jornada*. p. 19.

- (1988, Marzo 7). Triunfó el *Concilio de Amor* sobre la intolerancia. *La Jornada*, p. 17.
- (1988, Marzo 21). La libertad de expresión debe defenderse. *La Jornada*, p. 19.

## Documentos Web

Martínez, C. (2007, Marzo 26). *Jesusa Rodríguez*. Recuperado de

<http://www.artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=72>

Montaño Garfias, E. (2002, Abril 25). Jesusa Rodríguez revisita un Macbeth que encarna la

ignorancia en el poder. *La Jornada Virtual*. Recuperado de:

<http://www.jornada.unam.mx/2002/04/25/03an1cul.php?origen=cultura.html>

**Anexo:**

*¡Dios Salve a Jesusa de su genio!*

(Entrevista insoportable a Jesusa Rodríguez) por Braulio Peralta.

ISSN 0187-5809

# AENE

ARTES • ESCENICAS

El IV Festival  
de La Habana

NADIA GONZÁLEZ DÁVILA

Shakespeare en la  
Muralla China

EDUARDO MÁRCELES DACONTE

Danza-teatro en  
Alemania

NORBERT SERVOS

SUPLEMENTO:

Número  
equivocado

LUCILLE FLETCHER

¡Dios salve a Jesusa  
de su genio!

BRAULIO PERALTA



AÑO 1

NUM.2

REVISTA BIMESTRAL

JULIO/AGOSTO 1987

\$2000.00

# ¡Dios salve a Jesusa de su genio!

**BRAULIO PERALTA**

El teatro en México pocas veces se hace de carácter lúdico. Cuando Héctor Mendoza o Juan José Gurrola lo han realizado han sido criticados fuertemente; especialmente Mendoza en ese afán de contemporaneizar a los clásicos, de desacralizarlos, desembalsamarlos de una tradición que no seguirá a futuro si se anquilosa, se ha merecido el calificativo de insolente. Y es Mendoza, en 35 años de trayectoria escénica, el más vivo ejemplo de rebeldía frente al conservadurismo de las formas de ver una puesta en escena. Jesusa Rodríguez va por ese mismo camino.

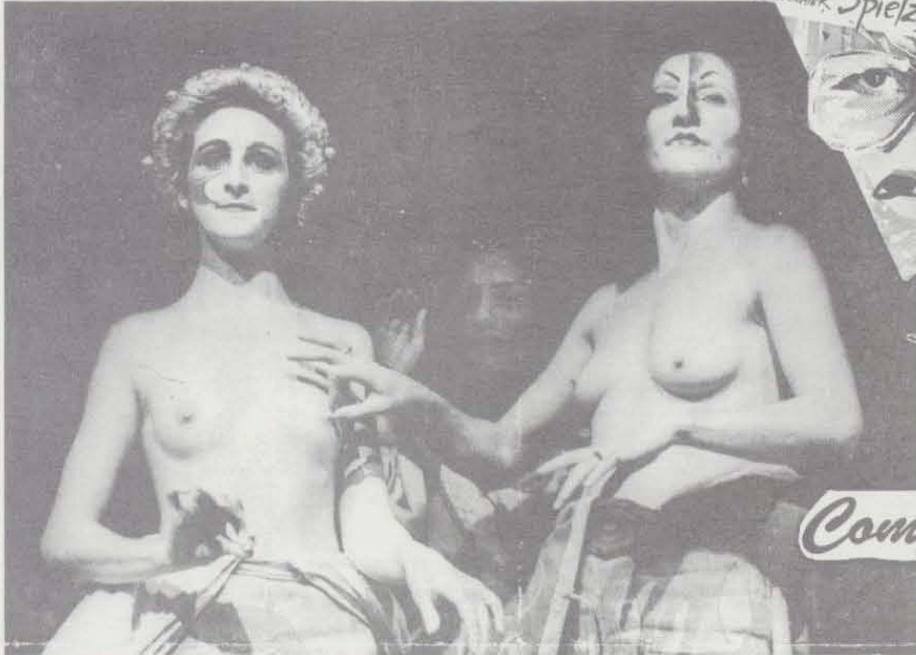
Jesusa fue rebelde desde que fue alumna del Centro Universitario de Teatro; ahí empezó a formarse como actriz: pinta, toca el piano, la flauta y la guitarra; es escenógrafa; amante de la vida en todos los órdenes. Vive, como género teatral, el de una pieza, donde aparentemente nada pasa y pasa todo. Es, ella, una pieza que juega con la vida jocosamente, armoniosamente, estéticamente. Cuando aborda la farsa lo hace como un pretexto para decir lo irreverente y quizá irrelevante que es la existencia (¿la recuerdan interpretando a *Nefertiti*?), el melodrama lo usa como el lugar común a donde las lágrimas suenan a lontananza, a la triste historia de los mortales condenados a una vida y obra (*Trece Señori-*

*tas*, en memoria a Frida Kahlo); y la tragedia es convertida en espectáculo burlesco de las manipulaciones del poder (¿*Y cómo va la noche, Macbeth*?). En todos sus trabajos impera un carácter lúdico, juguetón, como cuando alguien sabe que la vida es terrible, que hay que ironizarla cruelmente, que hay que encontrarle el lado esperanzador, lo menos sartreano para no darse un tiro.

*Don Giovanni* primero, *Donna Giovanna* después y, finalmente, *Donna Giovanni*, es la madurez de Jesusa Rodríguez como directora escénica y su consolidación como actriz, papel del cual cojeaba un poco. Pocos directores pueden decir que son buenos actores como ella, ahora, después de 10 años de intentarlo. Pocos directores pueden decir haber logrado madurez en una puesta en escena como ella con la ópera de Mozart, un pretexto para hacer teatro. Como cuando Mendoza ocupa el texto como un pretexto para una puesta en escena —lo que le perdonan muy poco los dramaturgos y los ineptos críticos teatrales— Jesusa aborda la ópera para jugar al teatro, para hacer del placer no sólo una simple palabra, sino un abordaje a los cinco sentidos, en el caso de *Donna Giovanni*, el sexto que tienen las mujeres, como por ahí dicen.

Jesusa no se parece a nadie dentro del teatro: es pro-

# Spielzeit-Auftakt mit Theaterfest



Saisonaufg. Spielzeit-Auftakt

KASSEL III

20. -  
30. Sept.  
'85

Die Sensation  
aus Mexiko

Compagnie  
Divas  
A.C.

Erst ein Geheimtip, heute eine weltbekannte Sensation, gefragt auf Festivals, begeistert aufgenommen, bejubelt auch von alten Opern- und Theaterhasen, so kürzlich in Wien bei den Festwochen. Der „stern“ hat seitlang mit Wort und Bild darüber berichtet. Jetzt müssen die Kasseler Theaterfans nicht nach München, Paris, Barcelona oder Mexico City reisen: „Donna Giovanni“ kommt zum Spielzeit-Auftakt 1985/86 nach Kassel.

Die mexikanische Regisseurin, Schauspielerin und Bühnenbildnerin Jesusa Rodriguez hat hier den Versuch unternommen, Mozarts Oper vom Frauenhelden einmal nicht aus männlicher, sondern aus radikal weiblicher Sicht zu inszenieren. Nicht der Verführer, sondern die Verführten, die betrogenen Frauen sind hier die Hauptsache. War Don Giovanni vielleicht selbst eine Frau? „Don Giovanni ist eine Metamorphose. Mit ihm ist alles möglich. In dieser Figur steckt beides, Feminines und Maskulines“. Das ist der Ansatz für ihr Regiekonzept, das von sieben mexikanischen Frauen – singenden Schauspielerinnen – realisiert wird. Alle Frauen sind abwechselnd Don Giovanni. Blitzschnell tauschen sie auf offener Bühne die Kostüme, Gesungenes Theater, eine faszinierende Einheit von Musik, Spiel, Gesang, Pantomime, Maskenspiel, Improvisation vor Berninis Bild „Die heilige Theresa von Avila“ – heilige Verückung als Ausdruck ekstatischer Erotik. Immer wieder werden in dieser Inszenierung Gemälde zitiert, nachge-

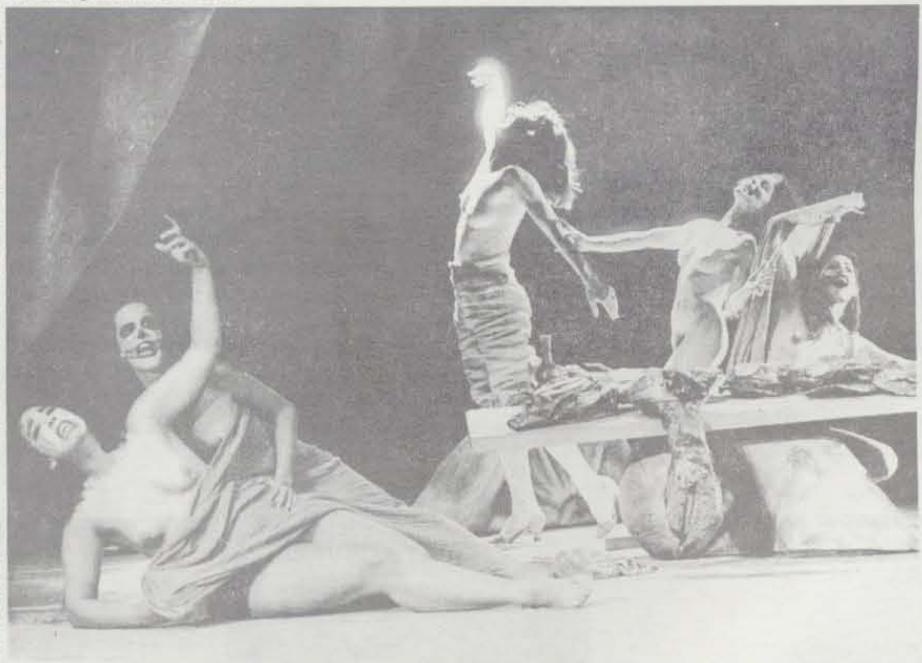
stellt – Cranach, Botticelli, Manet – und aufgelöst in sich bewegende Leidenschaft. Ein Rausch von Sinneseindrücken, die man mit atemlosen Stauern wahrnimmt. Theater, wie man es in Europa nicht kennt. „Wer diese Aufführung gesehen hat, war hingerissen von der

Sinnlichkeit, die bei aller Nacktheit auf der Bühne nie abgilt“ („stern“).  
Don Juan – Fantasiegestalt der weiblichen Freiheitssehnsucht.

Opernhaus, Di., 24., Mi., 25., und Do., 26. 9., jeweils um 19.30 Uhr

„Donna Giovanni“

mit Mozart in das Reich der Sinne



pia, única; eso, es decir mucho. Es expresar que rompe en el ámbito escénico como personaje de sí misma, con todo y las enseñanzas que pudo haber tenido de Julio Castillo, Ludwik Margules y, quizá, Luis de Tavira, otro individualista del arte. Jesusa, con una sola puesta se ha colocado en el lugar de los mejores directores teatrales en México, y ha dejado a muchos de generaciones posteriores y anteriores a ella fuera del candelero. Y eso, en este país, no se perdona: el talento duele.

— Cuando un teatro suda, tiene vida, provoca tormentas, es que tiene la chispa del artista. Así ha pasado con el trabajo escénico del vanguardista Héctor Mendoza. Teatro que no provoca alteración en el cerebro, en el corazón o en el estómago, en el cuerpo o en el alma, no es teatro, no tiene existencia propia. Y con Jesusa sucede todo esto o cualquiera de estas cosas, depende de la sensibilidad de cada quien. Casi podría decirse que a ella se le ama o se le odia, como persona y como artista, por-

que es una sola, indivisible. Dentro y fuera del escenario es un personaje vivo. Y ya no puede negársele el respeto a su trabajo. Ya no puede negársele el lugar que ocupa en el teatro, quiérase o no. Es entendible el coro de aquellos que la pretenden negar; unos, porque una vez que habían ocupado puestos más o menos *estables* de carrera escénica, una mujer de esta envergadura los desbalanceó, les llegó a decir que el teatro es más que el simple pan para comer de él; otros, los grandes de la escena, que ven que el tiempo pasa y otros tiempos vienen a cambiar las concepciones.

No, aún no puede decirse que Jesusa es ya un hito dentro del teatro Mexicano; en dirección escénica ese calificativo se lo ganan en tiempo y por mayoría Héctor Mendoza y María Alicia Martínez Medrano, en el renglón de teatro campesino e indígena de Oxolotán. Pero Jesusa sí es una estrella que vino a remover el tapete de la tradición dentro del mundo de la ópera para traer la



Poco apreciada tras su estreno hace cuatro años, *Don Giovanni* —ahora *Donna Giovanni*— tuvo que barrer con el cuadro de Europa para que por fin se le diera su justo reconocimiento en el Palacio de las Bellas Artes de la Ciudad de México (fotografía del INBA).



Atracciones Fénix, su puesta inmediatamente posterior a *Donna Giovanni*, fue comisionada por el Festival de Mozart de Viena y viajó por el Viejo Mundo. En México sólo estuvo una breve temporada en el teatro Juan Ruiz de Alarcón. Aquí, el Cirujano Basílico juguetea con la sirena (fotografía de Fernando Maguel).

puesta en escena que necesita la música cantada, para decir en estos años de fin de siglo que hay que regenerar los géneros, mezclarlos; que quizá ya no haya otros y que es necesario reciclarlos, reinterpretarlos, revivirlos en bien de su propia existencia, en bien del teatro.

En cuatro años de vida, la obra de Mozart en manos de Jesusa creció hasta convertirse en un nombre ambiguo: *Donna Giovanni*. Y eso es decir mucho. Es caminar sobre una puesta antitradicional, con el riguroso respeto a los desplazamientos kinésicos y proxénicos, la actuación y al canto mismo, hacia una concepción universal del amor: es de todos, pertenece a todos; no tiene sexo, edad, límites. Y son actrices las que por primera vez subieron al escenario a interpretar *Don Giovanni*; ellas las mujeres, las marginadas del erotismo en múltiples etapas de la existencia humana, las que no pueden tocarse y se tocan lo más prohibido de sí mismas, las que juegan entre sí sin pudor, con sabor a candidez, a frescura e inocencia ilimitada. Algo que no se había visto entre mujeres en una puesta en escena, que ya habíamos disfrutado entre hombres dirigidos por Lindsay Kemp,

en *Nuestra señora de las flores*. Algo que rescata la fertilidad del trabajo colectivo en el grupo de Jesusa, *Divas A.C.*, que reivindica formas teatrales diferentes de dirigir una obra. Jesusa es la directora, sí, pero sin ese elenco difícilmente podría conseguir lo que consiguió a lo largo de cuatro años de la puesta, que no envejece, que se renueva, que sigue palpitante.

Y en cuánto a la ópera de Mozart, no se equivoquen los compositores y los críticos de música en sus apreciaciones: no van a la ópera, van al teatro cantado, van a un espectáculo teatral. Abran sus ojos y su corazón y su cerebro; escuchen como cantan bien las buenas actrices (besos especiales a Francis Laboriel y Regina Orozco) y el actor Daniel Giménez Cacho. Sin imaginación no puede verse esta obra, que Mozart, estoy seguro, la hizo a solas con su piano, tal como la realizan *Divas A.C.* Por otra parte, respecto a los críticos de teatro, si no entienden el talento de Jesusa me parece lógico; se le han pasado vilipendiando a lo innovador del teatro en México como ha sido Luis de Tavira, por citar un buen ejemplo, y hablando exelsitudes de otros como Manolo Fábregas, por citar el más recurrente pero no el más malo, o defendiendo a nuestros dramaturgos donde no hay uno, hoy, a la altura de Don Sergio Magaña. En otros países, los críticos tienen un nombre; aquí, sólo poseen un medio de comunicación desde el cual escriben según sus amistades o gustos personales, pero ocasionalmente con el rigor de los argumentos.

Para terminar, hay algo que sí debe exigirse a Jesusa Rodríguez: más rigor para lo lúdico, más entrega en lo que sigue porque, caso contrario, nos traerá otro *Atracciones Fénix* que en nada supera a *Donna Giovanni*, que sólo continúa la vena que ya descubrió para ella y el teatro mexicano, y que incluso hace que sus fans le aplaudan todo lo que hace. Cuidado con las poses y los *snobismos*. Hay que continuar en la búsqueda de su estilo propio, de su identidad única; debe caminar más por el sendero del arte con su misma imaginación desbordante. Así pues, ¡Dios salve a Jesusa de su genio, para bien del teatro mexicano!

#### ENTREVISTA INSOPORTABLE A JESUSA RODRÍGUEZ

— Una entrevista es insoporable porque, siendo una plática hablada, al convertirse en escrita pierde todo el calor y la pasión y la estética del teatro, que es en donde intentamos, de alguna manera, poner ideas, pensamientos, imágenes. Uno, sin verdadero manejo de la palabra,

lo que trasmite son ideas escuetas o muy caricaturescas de lo que siente y piensas y asimilar de la vida. El uso de la palabra está deteriorado, es ya un medio poco eficaz de comunicación. Es más: no creo en la comunicación de nada.

¿Y el teatro?

—El teatro es un fenómeno que pertenece al mundo del sueño, del juego, de interrelación con el juego, pero no es un fenómeno de comunicación. Tal vez hay que partir de la idea de que uno sólo puede dialogar —como dice la Yourcenar— a partir de las afirmaciones, a partir de lo que estamos de acuerdo. El teatro es así: tanto el actor como el espectador parten de lo que pueden estar de acuerdo, y no de convencerse porque yo no creo en el teatro didáctico; porque no creo que haya que convencer a nadie ni dejarse convencer de nada. Por eso tengo miedo a las entrevistas, porque nos podemos dar a entender mal y entonces entramos a más confusiones.

Jesusa Rodríguez es la que habla en la entrevista. Ella, que tiene precaución con las palabras en sus propios espectáculos montados, en lo subliminal que resultan las palabras en *Donna Giovanni*, o en lo escaso de ellas en *Trece Señoritas*, en el cuidado para adaptar *¿Y cómo va la noche, Macbeth?* ¿Por qué tanto miedo a la palabra si el teatro también son palabras?

—Para mí el manejo de la palabra es una parte del teatro que todavía me falta por conocer, por desarrollar. He podido observar que el mundo de la palabra y el mundo de la imagen son inmensos y hay que saberlos utilizar; hay que saber cómo se arma una imagen y cómo una frase. Hay conceptos y hay imágenes. En estos



Jesusa: directora, diseñadora, escenógrafa, música y actriz (fotografía de Rogelio Cuéllar).

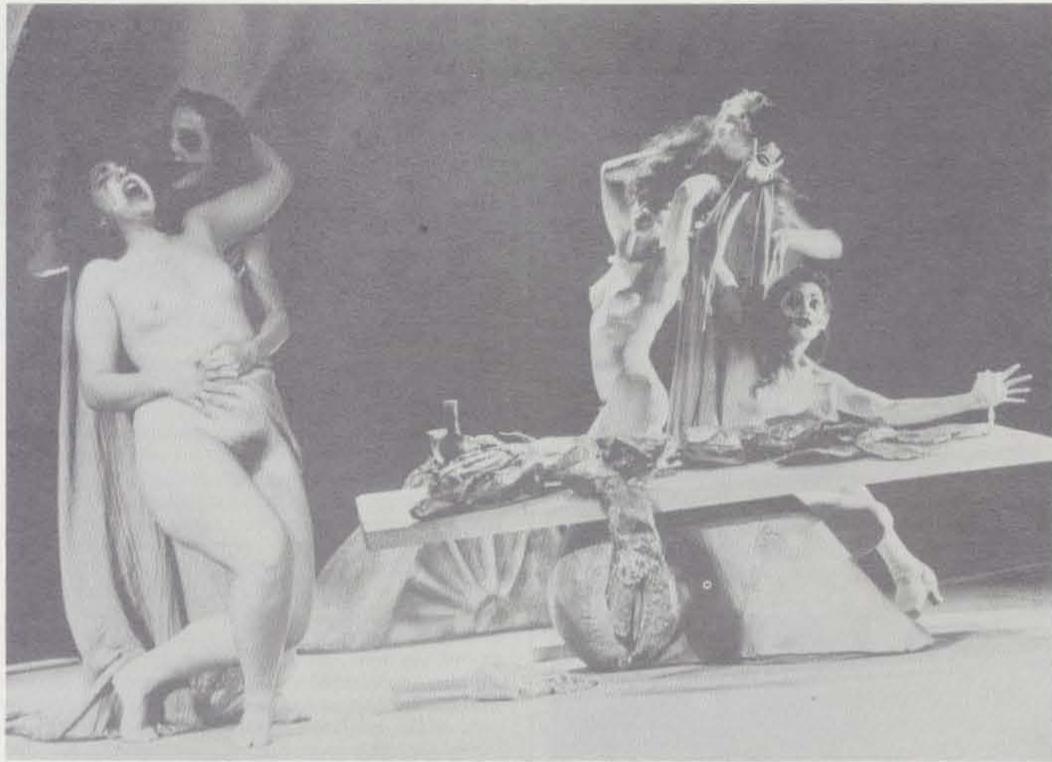
mis diez años de trabajo en el teatro me he dedicado a conocer la imagen. Por equis razón he dejado a la palabra atrás. Y como creo que hemos perdido la eficacia de la palabra hablada, penetré al mundo de la palabra cantada; siento que la palabra se ha desgastado en su significado o en su capacidad de comunicar en cuanto a su significado, pero no en cuanto a su sonido. Por eso la maravilla de la música cantada: como un bolero o, de repente, una frase cantada de Agustín Lara te puede revelar una cantidad de cosas del corazón sólo porque es sonido musical. Siento que sólo los poetas, los grandes poetas o prosistas, en sus letras, pueden realmente transmitir algo con su literatura.

Un buen actor sabe que las palabras tienen un sentido, una emoción, un tono, un ritmo para que tenga la fuerza de comunicar algo al espectador. Háblame de eso, de tu propio proceso como actriz dentro del teatro, de tu desarrollo en ese territorio.

—Empecé estudiando diseño gráfico en San Carlos porque quería ser escenógrafa. ¿Qué puede uno hacer a los 18 o 19 años y se imagina el teatro? Locuras: hacía obritas que escribía, actuaba y dirigía en mi casa; hacía botes de iluminación con botes de gasolina. Creía que la escenografía era el camino al teatro; pero apareció en 1974 la posibilidad de ingresar al Centro Universitario de Teatro para estudiar actuación. Y me di cuenta que el teatro es fundamental por el actor. Y entré a la escuela de actuación. Y me rechazó Luis de Tavira. Y le armé un oso; soy necia, me he caracterizado por necia. Y me dió otra oportunidad para estudiar y estudié actuación en el CUT. Tenía ya dos meses de ingreso y me cayó un libro de Gordon Craig en las manos: *Sobre el arte del teatro*. Me reveló todo. Entendí que el teatro es interdisciplinario. Quien quiera hacerlo tiene que pasar por todas las áreas de pasada y, ya después, decidir a qué se va a meter. El teatro me dió la posibilidad de reunir y juntar en un mismo objetivo muchas cosas. Me fascinó la idea de empezar a conocer las diferentes áreas del teatro. Ser actriz fue una batalla a ciegas contra mi propia limitación para la actuación; no soy una gente con los recursos dados para actuar pero, si siento que mi habilidad es el teatro, no puedo permitirme no conocer esa área fundamental que es la actuación. Así la actuación empezó a ser el primer vértigo por el que pasé para mi permanencia en el teatro. Luego vino la escenografía, el trabajo de improvisación —el autor-actor—, y la dirección. Para mí, la improvisación fue la revelación del teatro.

Fue la temporada donde la farsa ocupó un lugar muy importante. ¿Por qué la farsa en tus trabajos de improvisación?

—El centro de mi vida, de mi trabajo, es el humor. La música y la risa es lo único que como género humano aún nos sostiene; porque hay un encono por destruir la inteligencia, pero no se puede destruir ni la música ni la risa. Todo lo demás está devastado. Como diría Orwell al final de *1984*: el amor también está torturado y por lo tanto sojuzgado. Pero no pasa con la risa donde te



Divas, A.C. y Jesusa reavivan el fuego casi apagado de la búsqueda escénica en México, rompiendo así los viejos moldes del teatro experimental (fotografía del INBA).

puedes reír hasta de tu muerte. Por eso es que no puedo dejar de lado en todo mi quehacer teatral a la risa y a la música.

Y sin embargo, nos da la impresión que vives dentro del género de la pieza, pensando maquiavélicamente, y uno sin saber todo lo que pasa por tu cabeza, hasta que sueltas las ideas, tus bromas.

—Porque soy extremadamente tímida; el teatro fue lo que me sacó de mi imposibilidad de hablar con un adulto. Me pasé once años de mi vida sin poder hablar con nadie, ni mirar a nadie a la cara. Me he hecho un poco una cara para mirar, sin ser por supuesto una máscara. ¿Tímida? Me dicen, y yo, enrojeczo. Por eso todo lo disfrazo con el sentido del humor, que aparece casi como toma de conciencia. Y para mí, la única manera de tomar conciencia de las cosas es riéndome de ellas.

¿Por qué la mezcla de géneros en tus puestas escénicas donde lo lúdico es casi una obsesión; por qué tanto placer por el juego?

—Cada día me aterro más de lo que veo; el mundo me resulta tremendo, lo difícil de vivirse, lo impresionante de las cosas que suceden. Ante eso mi humor es una for-

ma de responder a esas agresiones, una forma de respuesta a este mundo cruel del que hay que reírse aunque sea de dolor. Sin duda el humor es el eje en mi trabajo. Creo que es una actitud más creativa el ponerte a reír. Aprendí de Jonathan Swift hasta donde uno se puede reír y los límites que el humor tiene.

Pero tu humor nada tiene que ver con una evasión de lo que pasa en la sociedad, ¿o sí?

—Sí por supuesto.

Pero, en esta crisis, en este fin de siglo, el teatro, ¿ha cambiado?

—El sentido del teatro ha cambiado, por supuesto, para mí el milenarismo cuenta, sobre todo, en occidente, donde nos encontramos ya en el neoarcaísmo. Hemos regresado a revalorar los símbolos arcaicos, ¿Por qué? Porque creemos en la llegada de una destrucción para un renacimiento, porque somos milenaristas y creemos que nos va a llegar el año dos mil como bueno, y que hay que terminar para volver a empezar. Y entonces, la cultura y hasta la intuición van tomando este nuevo dato de que hay que llegar al final para volver a empezar, a renacer, y regresar al origen. A mí no me

extraña nada saber que, por ejemplo, hicimos *Atracciones Fénix* en una forma totalmente intuitiva en donde, de repente, aparecen allí los monstruos paleolíticos, o las diosas de la fertilidad arcaica. No es extraño que el teatro, el arte en general se empiece a llenar de este espíritu. Hay quienes dicen que estamos en un neoromanticismo; yo creo que estamos en un neoarcaísmo y que estamos fascinados de revalorar nuestros orígenes, encantados redescubriendo el mito y las sirenas y la fertilidad original.

Pero tu humor nada tiene que ver con una evasión de lo que pasa en la sociedad, ¿o sí?

—No lo sé. Muchas veces me lo he preguntado. Siento que hay quienes tienen que militar en un partido político, en un grupo feminista y otros, como yo, en un escenario. Y batallar contra los obstáculos que el escenario te impone. No creo estar inventando mundos frescos o mundos íntimos. Siento que me dejo contaminar por lo que sucede en la vida. Vivo en la calle también y veo a la gente y sobre lo que veo, soy eso. Y mi trabajo, supongo, transmite todo mi conformismo y mi inconformismo. No puedo poner nada de antemano y decir que estoy siendo demasiado dulce con la realidad; estoy simplemente intentando reducir al teatro lo que la realidad me da. Uno está influido por lo que te pasa todo el día. Ahora, por ejemplo, por mi edad (31 años), mi vida sentimental ha ocupado un ochenta por ciento de mi realidad, será que en el principio de los treinta es cuando se formula una concepción del amor y un panorama del mismo más analítico y, a la vez, te das cuenta de que no hay nada que analizar. Y el amor, hoy, me importa más que la política. Y si llegamos al fondo de las cosas vemos que en el fondo lo único que mueve al ser humano es la pasión, la pasión amorosa.

¿Qué sigue después de *Donna Giovanni*?

—Hay tres géneros que me gustaría abordar: la ópera, el teatro y el cabaret. En estos diez años he trabajado de los tres. Si hago una ópera, montaría *Così Fantutti*, de Mozart. Ya me metí en el proyecto, ya lo trabajé, ya lo escuché, y me tiene enloquecida. Es la obra que sigue de Mozart y Da Ponte (*Don Giovanni*). Se trata de un tratado de fidelidad o, más bien, sobre la infidelidad; maravilloso, ¿no? Y si hiciera cabaret haría un espectáculo milenarista, definitivamente. Porque estamos en ese momento, y el cabaret debe estar contagiado del medio que habitamos, debe estar contagiado de la vida diaria. Finalmente si hiciera teatro haría algo con las ideas de Margarite Yourcenar: un teatro reflexivo, con palabras. Creo que es lo primero que voy a hacer regresando de Europa. Quiero un espectáculo visualmente brutal, pero muy sobrio. Que visualmente tenga al espectador con los ojos puestos ahí, en el escenario, pero no desde el sentido visual que hasta ahora he manejado, sino tratar de extraer todo ese aprendizaje visual que ha sido *Macbeth*, *Atracciones Fénix* y *Donna Giovanni*; quiero ahora extraer la imagen, llevarla a su esencia más profunda, buscando que la forma y la imagen sean más puras, algo muchísimo más sobrio pero igualmente intenso.

¿Qué es de Yourcenar?

—Parto de distintos textos. Se me antoja tomar una estructura clásica para tener, digamos, una red dramática bien construida; me gustaría tomar un clásico y pasarlo a través de la Yourcenar. La puesta a través de la Yourcenar. Tal vez de una obra que ella no ha escrito, que mantenga los ojos del espectador y el cuerpo y el corazón y el intestino atento. Quiero sumarle a mi trabajo reflexión.

Teatro con reflexión y texto, ¿con el miedo que dices tener a las palabras?

—Sí, quiero trabajar con el texto, las palabras, pero sin dejar el aprendizaje visual que he trabajado en estos diez años. Quiero ahondar en las palabras sin olvidar la imagen.

¿Y Divas A.C.? Es un grupo que te acompaña a todo lo que haces. ¿Habrias hecho todo lo que has hecho sin las Divas?

—Sin ellas no habría hecho nada. Yo sin la gente no podría hacer nada en el teatro. Y estoy en el teatro porque es un arte colectivo, no solitario. Por eso dejé la arqueología, la pintura, todo arte de carácter individual. Lo que es bueno de Divas, creo yo, es que por fortuna todos podemos generar alguna vez un trabajo propio. La única posibilidad de un movimiento teatral serio está en los grupos, en que estos no giren sobre una sola persona. Que no sólo sean Héctor Mendoza o Julio Castillo los motores sino que también la gente que está alrededor suyo se vuelvan de pronto eje que genera obra alrededor. Eso fue lo importante de Divas y antes Atrezzo: que los actores fueran autores. Mi propuesta constante es que no nos olvidemos que todos debemos conocer lo que es generar nuestras propias fuentes de trabajo y generar nuestros espectáculos cada uno. Hay que hacer mucho teatro para que surja algo que sea bueno. Hay que tirar y tirar, como la humanidad tira y tira de todo. ¿Cuántas gentes mueren para que uno sobreviva? O como para entender el genocidio o para entender la injusticia tienen que morir miles. Así hay que tirar en el teatro, para entender un poquito. Yo creo que el teatro hay que hacerlo mucho para hacer poquito. Divas se mantiene porque la gente está proponiendo, generando otras cosas. Yo amo mucho la propuesta de los otros.

El sentido de estar en la tierra no es conocerme a mí misma, es conocer a otros, el tratar de mirar a través de los ojos de otras personas. Para mí esa es la gran sorpresa, es el sentido de estar aquí. El teatro te da ampliamente esa posibilidad del asombro y por eso te mete en el abismo más pavoroso de perderte en los ojos de los demás. Estas en los otros, por eso te vas conociendo y vas entendiéndote, aunque eso es inevitable: estar contigo siempre. Lo genial del teatro es que te sorprenden los demás. Mi trabajo, sin los demás, no lo entiendo, no lo concibo, no entendería que existe un trabajo sin Francis Laboriel o sin Liliana, Giménez Cacho, Regina Orozco, todos. No entendería entonces qué es el trabajo; me dedicaría a la poesía o me encerraría en el closet a escribir o a pintar. En el teatro no hay manera de concebir el teatro, siento yo, más que con los demás.