

## LOS DIRECTORES

El teatro mexicano replegado en la experiencia de algunos directores que se han destacado por su serio trabajo en la construcción escénica.

Sin duda el teatro actual está en manos del director. De ahí la importancia de volver la atención sobre algunos de nuestros auténticos directores: Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Miguel Sabido, Rafael López Mirnau.

### ¿CUAL ES SU CONCEPTO DE LA DIRECCION ESCENICA A PARTIR DE SUS EXPERIENCIAS?

JOSE LUIS IBAÑEZ

Habré de expresarlo aunque el hacerlo me dé un poco de horror.

Tengo ya quince años de experiencia como director y casi tantos como maestro de actores. Creo que no tengo un concepto claro, o por lo menos, presiento que mis palabras no serán muy claras.

Mucho de mi trabajo depende de una angustia que es la de no saber qué es el teatro, y mientras siga trabajando creo que esa pregunta no quedaría satisfecha. Trabajando como director he perdido el gusto de ir al teatro, pero se ha arraigado el gusto de hacerlo; por eso repito con frecuencia una broma que dice así: A mí no me gusta estrenar, lo que me gusta es ensayar.

Dirijo con muchos deseos de triunfar, de ganar autoridad sobre la materia humana y la no humana, y la posibilidad de ganar ese grado de autoridad, me hace el teatro irresistible.

Para mí, pues, dirigir no es una cosa que pueda definir en términos objetivos y no creo que mi definición pudiera ser útil a otros. Es muy difícil hablar para los demás de lo que uno hace, y sobre todo cuando no lo hace satisfactoriamente como yo.

Cuando yo dirijo algún espectáculo, lo ve poca gente y entre la poca gente que lo

ve, hay poca que queda contenta, entonces, mis razones las expongo cohibido, seguro de que hay muchas dudas sobre mí, y que por lo tanto, yo no puedo aportar alguna claridad sobre la dirección teatral. Ni puedo orientar a nadie o, más bien, creo que no debo orientar a nadie en este terreno porque mi búsqueda sigue siendo titubeante y angustiada.

Me siento con alguna autoridad para enseñar algunos problemas de actuación, y cuando veo que alguno de mis alumnos tiene éxito o que empieza a hacerse de una buena reputación, me anima y me da esperanzas de hacer algo útil para otros; pero como director no tengo más remedio que exigir una colaboración muy generosa, sobre todo porque la inversión de tiempo y de esfuerzo que es necesario dar en los trabajos que yo hago como director, no tiene una compensación muy palpable ni inmediata, entonces, si me detengo a querer hablar de qué es la dirección teatral para mí, lo primero que viene a mi cabeza es la dificultad de expresarme y de definir en qué consiste mi trabajo o hacia dónde se dirige.

¿Por qué y para qué, hago mi trabajo? Esto sería lo más difícil de responder con sinceridad o con objetividad.

## HECTOR MENDOZA

Era como jugar.

Ahora que miro hacia atrás mi trabajo de director escénico, el panorama general me produce la misma impresión que produce entrar a una juguetería.

Desde *Poesía en voz alta*, desde antes, desde lo primero que dirigí en mi vida, que fue la comedia de Manuel Eduardo de Gorostiza *La pesadilla* o *Las costumbres de antaño*, el escenario fue para mí un lugar de juegos, un espacio mágico del que puede surgir cualquier cosa en cualquier momento.

Con *cualquier cosa* me refiero a que las divisiones genéricas tradicionales del espectáculo desaparecieron. El canto, el baile, la pantomima y la actuación, así como el juego malabar y el acto circense, se encadenaron para producir imágenes de un colorido vivísimo comparable sólo al de las jugueterías. *La imaginación puesta al servicio de la imaginación.*

Se me ha acusado repetidamente de *niño grande que juega con el teatro y se ríe del público*. Lo de "niño grande" es verdad —el constructor de juguetes lleva en sí una nostalgia de infancia que lo coloca en una edad indefinida y, de alguna manera, ridícula. Claro que al principio mis juegos eran más ingenuos, después se fueron complicando; pero nunca dejaron de ser juegos y juegos de niño. Nunca, en cambio, fue mi intención reírme del público, y no por temores comerciales, sino simplemente porque no veía para qué hacerlo. Me he reído siempre del mundo de "los grandes" pero *con* el público, tratando de hacerlo mi cómplice, mi compañero de juegos.

Al final —en estos últimos años— cuando la idea del juego infantil era más consciente y se había vuelto tan complicada como un rompecabezas, yo gritaba desesperadamente invitando al mundo a unirse a mi juego.

*La cueva de Salamanca* (1968) y *Las bizzarrías de Belisa* (1969) eran juegos infantiles tan complejos ya, tan adultos, que nadie los entendió. A la mayoría del público simplemente le produjeron una gran incomodidad, cuya causa no llegaban a explicarse eran aparentemente dos obras tan "simpáticas"... Detectaban de alguna manera inconsciente la complejidad oculta tras el juego infantil y eso les asustó más que si les hubieran dicho que había una bomba de tiempo en los cimientos de sus casas.

El juego infantil se convirtió en un juego peligroso junto al que había que pasar aguantando un poco el aliento —sin dejar de sonreír para que no se produjera la detonación.

*Las falsas confidencias* también es un juego de niños; un juego de niños con dos acertijos. La mayoría del público resuelve el primer acertijo, el fácil, y se va contento a su casa. Algunos otros presienten el segundo acertijo y no se van tan contentos. Este es el juego de niños más complicado que he podido jugar. Siento que de alguna manera he descrito un círculo y ésta es la puesta en escena que lo cierra.

En adelante mis investigaciones tendrán que explorar otros terrenos.

Noviembre de 1970



## MIGUEL SABIDO

En tanto que el arte es una reconstrucción de la realidad, un reencontrarla para deformarla, un enfrentarla para inventarla de nuevo conforme a los cánones establecidos por un destructor del orden que nos rodea, que intenta modificarla, podríamos decir que en el arte es la voluntad de ese modificador de la realidad la que marca las normas llamadas "artísticas". En teatro "esa voluntad de creación" parece que

se evade, parece que salta de una persona a otra conforme las épocas, conforme los estilos. Aparentemente la "voluntad de creación" es el escritor del texto, de él emanan los "tonos" de las obras de teatro. Pero ¿quién puede negar que dentro del fenómeno teatral el actor, el escenógrafo, el iluminador engrosan, enriquecen ese caudal? Y, sobre todo, el director escénico que es el que hace coincidir to-

das esas fuentes de creación. Por ello la discusión sobre la "creación" en teatro es inoperante. La discusión debe radicar en la voluntad de creación. ¿Quién, quién inventa el teatro? Hoy, segunda mitad del siglo veinte, nosotros. Es el director escénico la verdadera voluntad de creación. Y el escritor, un escritor que pudo haber escrito en verso o en prosa, en diálogo o en silencio. Hoy el deformador, el profanador, el que irrumpe, el que destroza la realidad que lo circunda para reinventarla, para ocupar por un momento el papel de Dios en un microcosmos, es el director. El que tiene derecho a reinventar el mundo. El que lo hace.

Es por eso que el director de teatro, en el siglo veinte, se ha convertido en el verdadero creador. Y del teatro ha saltado al cine y empieza a cobrar terreno en la televisión. Y por primera vez en la historia del drama (y entendemos por drama todo proceso de desenvolvimiento tonal) se admite, se acepta, que la voluntad de creación es ese arribista, ese oportunista que quiere destruir el mundo para acomodarlo a su gusto. Por otra parte, el director al abandonar el terreno experimental (la universidad, el teatro subsidiado por el

gobierno, etcétera) se encuentra limitado, atado por las voluntades de creación de los empresarios comerciales, de los gerentes de las productoras cinematográficas, de los anunciantes de jabones en televisión. Así parece modificable el hecho de que el mayor fenómeno en teatro producido por el siglo veinte, la irrupción del director como creador autónomo, se ve constreñido por los tradicionales enemigos de la creación. De ahí parte el dilema que acosa a la mayor parte de los verdaderos directores creadores en México. ¿Cómo seguir ejerciendo ese derecho tan recientemente y trabajosamente adquirido si apenas se logra la comunicación minoritaria? ¿O habrá que someterse a la "voluntad de creación" que es el fabricante de jabones? Este dilema es el que nos inquieta a todos los directores. Este es el dilema que la Universidad tiene obligación de resolver a través de su Teatro Universitario. Es la Universidad, es el Estado —los nuevos mecenas— los que deben permitir que el director ejerza su "voluntad de creación" auténtica, sin trabas. Así la Universidad, la nuestra, tiene la palabra.



RAFAEL LOPEZ MIRNAU

*Libertad escénica = Responsabilidad*

El creador escénico de nuestra época es fundamentalmente, todavía, un coordinador de inteligencias. Con la inteligencia del autor, de los actores, del escenógrafo, de la suya propia, o de cualquier elemento humano que intervenga en la realización del juego escénico, el director de escena crea un todo.

Este todo, que no es otra cosa que la obra que presencia el público, creo que fundamentalmente ha de tener una unidad. Esta unidad ha de ser de intención de estilo, aun en la diversidad, unidad de objetivos que se persiguen, sean estéticos o del mal tratado campo de las ideas. Sobre esta unidad debe presidir el buen gusto, pero entendámonos, no hablo del buen gusto burgués establecido, no hablo del buen gusto de valores reconocidos, es-

toy hablando del buen gusto en arte. La vulgaridad por la vulgaridad, la vulgaridad sin talento, la vulgaridad por la taquilla, debe vivir en otros escenarios. Cuando la vulgaridad se muestra en función crítica al servicio del arte escénico, el creador escénico debe poder utilizarla sin limitación de pretendidas justificaciones morales.

El creador escénico de nuestra época, ante la escasez mundial de dramaturgos, ante la crisis de las ideas, frente al mundo de la imagen que estamos imponiendo en nuestra sociedad (T. V., cine, comics, fonovelas, etcétera), tiene frente a sí el destino de convertirse cada vez más frecuentemente, en el director-autor que ya, en muchos escenarios, ha hecho su aparición con más o menos fortuna. Generalmente, este director-autor recurre a un

equivalente del montaje cinematográfico y entrelaza diálogos, música, proyecciones, pantomima, podríamos decir que su mundo creado, equivale a un teatro más visual que de texto.

El creador escénico de nuestra época, montado a caballo sobre dos épocas, una decadente que muere y otra que nace todavía sin etiquetas, que oscila entre una gran diversidad de estilos y de tendencias, de obras y gentes, de público y de intereses, debe ser de una total y fiel honestidad a sí mismo, comprometiéndose él en su trabajo, para lo cual dispone de la más formidable de las armas: la libertad escé-

nica. Pero quien desea, quien exige, quien conquista la libertad, debe estar consciente de que ésta lleva como condición ineludible, la responsabilidad. Haga lo que haga, un director escénico, el director escénico del que estoy hablando, debe hacerlo con responsabilidad. Y esta responsabilidad será revolucionaria, será revolucionaria porque deberá agitar, conmover, destruir o crear. . . Esta responsabilidad, no debe utilizarla para sentarse en una mesa servida y participar del festín.

Noviembre 23, 1970

---

## LAS FALSAS CONFIDENCIAS / UNA EXPERIENCIA FORMAL

Mercedes de la Cruz / Filosofía y Letras

Quiero empezar este trabajo con una aclaración: hago uso del término "formal" tal y como lo he entendido en mis clases de actuación, o sea, la escuela formal es aquella en la que se utilizan exclusiva y conscientemente estímulos externos, aquella en la que todo, cada movimiento, cada inflexión de voz, está medido y planeado para que ocurra de cierta manera y produzca determinados efectos. Considero también que en una puesta en escena formalista es el director el que hace uso total de su talento creador; el actor, en cambio, es el instrumento sumiso que se pone bajo sus órdenes.

Voy a referirme entonces a una puesta en escena determinada: *Las falsas confianzas* de Marivaux, dirigida por el maestro Héctor Mendoza y en la que trabajamos los alumnos del Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras. Con ello me propongo dar a conocer, de una manera muy breve, el proceso que se siguió, el trabajo diario de dos a tres horas que se realizó durante los cuatro meses anteriores a la fecha de estreno; hablar de estos estímulos externos y de lo que se tuvo que hacer para manejarlos y que el director obtuviera los efectos que tenía previstos para tratar a un determinado autor (en este caso Marivaux) y decir con ello tales o cuales cosas.

Ahora bien ¿qué elementos puso el alumno en manos del maestro para que se sirviera de ellos y lograra lo que se proponía? Su cuerpo y su voz. Únicamente con estos dos elementos trabajaríamos y con ellos íbamos también a estimular a los compañeros y a responder al mismo tiempo a los estímulos que ellos nos enviaran; tenían por lo tanto (estos elementos) que encontrarse en perfectas condiciones. Empezamos pues a prepararlos para esta tarea, a adiestrarlos convenientemente y al mismo tiempo aprendimos que éramos un conjunto de gente trabajando para un mismo fin, en el que no había tú, él o yo, sino nosotros, todos juntos, de modo que al adiestrar la voz, por ejemplo, para que adquiriera flexibilidad y la manejáramos a nuestro antojo, todos leíamos los diferentes parlamentos y no unos en especial, puesto que ni siquiera sabíamos el papel que nos tocaría interpretar.

Al empezar a trabajar el elemento voz, primero tomábamos una frase y jugábamos con ella: íbamos del agudo al grave y viceversa; luego vino el volumen, fuimos del susurro al grito y también del llanto a la franca carcajada; finalmente vinieron las intenciones para cada frase. Más tarde leíamos nuestros parlamentos haciendo ejercicios corporales determinados o simplemente dábamos saltos, vueltas, nos acostábamos, hacíamos sentadillas,