

fantasma renuente al olvido aunque resignado a un público que sabe prejuicioso, que no le escucha con emoción. . . al principio, porque después el ambiente creado por ese plano y esa voz nos envuelven y nos urgen de irrealidad. Ahí comienza el juego teatral, el verdadero, donde público y espectáculo jugarán a creerse mutuamente.

El telón se abre y empiezan las materializaciones y el juego marca sus leyes palabra tras palabra y ya la risa brota como cristales que se astillan en alguna parte, ya se congela, ya duele. . . Porque si bien es cierto que es la farsa el género más conmovedor para el público teatral mayoritario que se supone de cierto nivel económico y cultural, también es cierto que el shock que debe provocar la farsa, es en esta obra donde una mayor identificación, donde la anagnórisis del público hacia los personajes llevan al total sentimiento de catarsis.

El personaje central, en su toma de conciencia cotidiana, con sus odios y amores fantasmagóricos deja que sea la inmensa soledad la única realidad posible, tangible; y aquí es donde se dispara nuestra cotidianeidad para dejar sólo, también, nuestra soledad; y ya no se oyen risas en la sala, pero el juego vuelve a pedir participación y lo que pide es risa, aunque no queramos, carcajadas.

## DE LA CREACION Y EXPERIMENTACION ESCENICA

Jorge Ortiz

(Notas a propósito de la puesta en escena de: *Amigo, amante y leal*, a cargo de Héctor Mendoza, sobre el texto de Calderón de la Barca.)

*El teatro que está en nada pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuegos, gritos, vuelve a encontrar su camino en el punto en que el espíritu para manifestarse siente necesidad de un lenguaje.*

Antonin Artaud. *El teatro y su doble*

En la búsqueda de un lenguaje teatral, en el compromiso de la experimentación y la creación, pocos son quienes resisten la seriedad y el reto que estas tareas implican, ya sea por falta de capacidad —talento— como por empeñarse en una conquista del

Durante la salida al foyer en el entre-acto, el piano continúa el ambiente escénico y el público se siente silencioso y fantasmal. Es la oportunidad de meditar sobre el conjunto dramático. Escenografía y dirección, ambas, conservadoras, entendiéndose esto como una virtud en este caso, ni más ni menos, justas y sobrias, no así las actuaciones que en un cincuenta por ciento padecen de una dicción silabeada con la consiguiente falta de convencimiento, los otros actores se desenvuelven más o menos justamente.

La segunda parte, con una estupenda línea ascendente, angustiosa y brutal; el ritmo cada vez más rápido lleva a una participación de respiración entrecortada.

El final es una precipitación hacia la conciencia, de que un día (como la heroína hace) se mide por el intervalo de un extremo al otro de la propia soledad. Las ideas y sentimientos contradictorios le devolverán a cada quién la parte de realidad que le corresponde, posiblemente más reconocible.

*Inmaculada*: Pieza fársica, escrita y dirigida por Héctor Azar. Con Juan Arvizu y Chalo Cervera en el foyer y en el escenario, los actores del Grupo Espacio 15. Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera.

“éxito”, aún contando con el talento necesario.

Al margen de la búsqueda del “éxito”, podemos encontrar los trabajos de unos cuantos directores como Héctor Mendoza. Trabajos en su gran mayoría afortunados y que aunados a los realizados en el terreno comercial nos permiten establecer una línea de continuidad en la búsqueda y logro de un lenguaje verdaderamente teatral, lenguaje que implica una recreación auténtica de los textos por él escogidos. La recreación de textos en Mendoza puede implicar la destrucción de los mismos por medio de una adaptación libre o libérrima,<sup>1</sup> o incluso mediante una fidelidad (inalterabilidad) al texto pero dándole un sentido distinto y continuamente contrario al mismo.

Para la puesta en escena de *Amigo*,

*amante y leal* de Calderón de la Barca, Mendoza se ha servido del texto alterando su sentido, pero respetando el verso.

El conflicto dramático en la obra de Calderón se plantea en torno al honor, visto como fidelidad al ser amado y al amigo, y lealtad al Estado, personificado este último en un príncipe. Aurora dama de don Félix, es pretendida por don Arias, amigo de aquél; también es pretendida por el príncipe de Parma, a quien Félix debe lealtad. Tanto el príncipe como el amigo piden la ayuda de Félix para lograr el amor de Aurora, a lo que éste no se puede negar al sentirse o saberse obligado por la amistad y la lealtad que le imponen Arias y el príncipe respectivamente. Pero el servir a su amigo y al príncipe implica actuar en contra de él mismo y de Aurora, por el deber amoroso que los une. Este conflicto en la obra de Calderón alcanza una dimensión filosófico-teológica al plantear el problema del libre albedrío como capacidad volitiva de hacer o no hacer, y que de acuerdo con el camino elegido puede llegar a perderse la gracia o estado de gracia en el momento que el individuo se enfrenta a las tentaciones pecaminosas, es decir, el mal está presente en todas las acciones a realizar por el ser humano, y de él depende si lo acepta o rechaza. En la obra esta problemática es ilustrada por medio del honor de don Félix (gracia divina) y la tentación del mal (no cumplir con alguno de los deberes que se le imponen al tratar de cumplir solamente con uno de ellos), por lo que para solucionar el conflicto de una manera afortunada, conservando la gracia, el personaje central ha de abstenerse de toda acción, y con ello conservar su honor, no cayendo en la tentación, con lo cual no sólo logrará preservarse del mal sino que además será premiado con el amor de Aurora, la amistad de Arias y la protección del príncipe.

Héctor Mendoza respeta el texto calderoniano en cuanto al verbo del mismo,

<sup>1</sup>Cita textual del programa diseñado por el mismo Mendoza para la puesta en escena de las *Falsas confidencias* de Marivaux.

## JUEGOS DE MASACRE DE IONESCO O LA VIGENCIA DE ARTAUD

Edelmira Ramírez Leyva

*Juegos de masacre* de Ionesco es una obra que apoya excelentemente la dirección de Héctor Azar. Dirección que parece tener muy presente las ideas de Antonin Artaud, sobre todo en lo que se refiere a sus ideas sobre "El teatro y la peste".

*Juegos de masacre* nos presenta un

pero el triunfo de la virtud por medio de una correcta aplicación de la voluntad humana, es invertida al ofrecer un desgaste en las relaciones de los personajes que los lleva finalmente no al triunfo de la virtud y la realización amorosa, sino a una aceptación de situaciones y valores huecos (amor, amistad, lealtad), que los personajes asumen al perder toda fuerza de voluntad, toda capacidad de elección. Para la ilustración escénica de este desgaste, Mendoza se sirve de gestos, sonidos, palabras, movimientos, como elementos determinantes. Y luces, vestuario y escenografía, como elementos ambientales. Elementos que manejados sorprendentemente logran una conjugación de los mismos y dan como resultado un espectáculo bello y grotesco, violento y apacible, divertido y cruel, perturbador y desconcertante.

El espacio escénico se convierte en una caja mágica, en una caja de sorpresas en la que un grupo de marionetas cobran vida y después de desarrollar una gama de emociones y de sentimientos desgastan su vitalidad y aceptan cualquier situación por absurda que sea, ya que son manejados por fuerzas ajenas a su voluntad. Una sombra (comodín), concatena y maneja las fuerzas y voluntad de los personajes. Al mismo tiempo las tensiones dramáticas son dadas por el conjunto de actores como elementos vivos y generadores de fuerzas que han de dar unidad y plasticidad al espectáculo mediante su participación al margen de las acciones, pero comprometidos en ellas.

En esta puesta en escena, se cumplen en gran medida los postulados de Artaud, y siendo una realización de ellos, son incluso rebasados por el espectáculo mismo. No quiero decir con ello que la puesta de Mendoza sea una ilustración o una práctica desprendida del estudio de la teoría artaudiana, sino que en la búsqueda de una realidad teatral, *Amigo, amante y leal* ha llegado a coincidir en el terreno de la práctica con la teoría de Artaud.

constante movimiento entre orden-desorden hasta que finalmente y en forma paulatina invade un total desorden o bien invade la peste como diría Artaud.

A tal grado está presente Artaud en esta puesta en escena que lo que a continuación citamos de su libro *El teatro y su*