

# la cabra



III época ■ noviembre 1978 ■ número 2 ■ revista de teatro UNAM ■ difusión cultural \$ 10.00

## TEATRO Y COMEDIA MUSICAL

- La opereta, el vodevil y el teatro de revista
  - Una invitación a Broadway
  - Elementos para una sociología de la comedia musical y la opereta
  - El elemento musical en las obras de Bertolt Brecht
- Entrevistas
    - Julio Castillo/Héctor Mendoza
    - Germán Pliego/Manolo Fábregas
    - Juan José Gurrola/Merino Lanzilotti
    - Ricardo Luna
    - Miguel Angel Guerrero Calderón
    - José Antonio Alcaraz/Luis Rivero

**VICENTE LEÑERO: Todos somos culpables.**



## JULIO CASTILLO

Uno de los más prolíferos e imaginativos directores mexicanos, ha incursionado tanto dentro del teatro como de la revista, el cine y la televisión. Se inició en 1968 con *El Cementerio de Automóviles*, entre sus montajes más importantes destacan: *Así que pasen Cinco años*, *El Evangelio*, *Los insectos* y *El Príncipe de Hamburgo*, *Atlántida*, *El Pájaro Azul*, *Arde Pinocho*. Actualmente está poniendo con la Compañía Nacional de Teatro *Ah que formidable Burdel* y una creación con el S.A.I. Fue director invitado al último Festival del Teatro de las Naciones en Caracas.

—¿Qué diferencia encuentras entre la comedia musical que se hace comúnmente y el teatro que tu elaboras?

—Pienso que en México no hemos hecho comedia musical. La comedia musical es una expresión básicamente norteamericana. En todo caso, más cerca de nosotros estaría la zarzuela. Lo que yo y otros directores hacemos en México son *espectáculos musicales* que llevan una gran dosis de música y algunos bailarines, creo que, definitivamente, con influencia de la comedia musical norteamericana. Mis espectáculos son una especie de subgénero que me permite abarcar una serie de estilos y posibilidades para poder relatar algo. Por ejemplo, tú puedes hacer un espectáculo sobre la violencia e ir desde los romanos hasta la época actual con una gran elasticidad en la construcción dramática.

—¿Cuál crees que sea la aportación cultural del género musical al teatro?

—A partir de que la comedia musical se importó, con su dosis de renovación estilística, vino a crear una gran inquietud entre los actores en el sentido de estudiar canto, baile y otra serie de disciplinas que antes no se planteaban.

—¿Cuáles son los principales problemas que enfrentas cuando haces espectáculos musicales?

—Siempre he querido contar con una orquesta en vivo, pero esto es costosísimo. Inclusive no siempre hay dinero para pagar una composición original.

—¿Qué opinas de la importación de espectáculos?

—Sólo te puedo decir que para el teatro mexicano debemos tomar ya una determinación tanto directores, actores y productores. Crear obras con nuestros problemas y nuestra idio-



sincrasia, con problemas que realmente nos afectan. Esto implicaría, quizá, que nos reuniéramos todos y planificaríamos nuestras actividades en conjunto. No estoy en contra de que exista toda clase de teatro, debemos ver todo, hacer todo.

—¿Qué tan importante fue tu experiencia en el teatro *Blanquita*?

—Influyó muchísimo en mi vida artística. Cuando tuve oportunidad de dirigir en el Teatro *Blanquita* me dio muchísimo gusto, porque es un teatro que tiene a 4,000 gentes diarias seguras. Esto es un reto para cualquier artista, llevar su concepción del mundo a un público tan numeroso y ser comprendido y valorizado. En el espectáculo de José Alfredo Jiménez utilice los elementos del show y del teatro de revista para conjuntar un espectáculo musical en el que además jugaban un papel muy importante los elementos oníricos;

como el caballo como símbolo del mexicano o la aparición fantástica de la muerte que salía a callar al poeta cantor. Fue una experiencia maravillosa trabajar con Lucha Villa, con el Mariachi Vargas de Tecalitlán, poder hablar con Rubén Fuentes. No tenía que introducir los elementos populares como hago con otras obras, aquí lo tenía todo dado, me sentía como pez en el agua, estaba manejando los elementos que me correspondían, que me llevaban a recobrar lo que era mío, mis orígenes, mi medio. Esta sensación la tuve con todo lo que dirigí en el *Blanquita*; el espectáculo sobre Agustín Lara, el de Cha-cha-cha, otro espectáculo con Pérez Prado. El *Blanquita* era para mí un descanso, no siempre tienes que decir algo profundo ni cosas que van a cambiar la vida, de hecho nunca lo he pensado así, siempre me he divertido en el teatro pero en el teatro *Blanquita*, más natural y espontáneamente.

—¿Lograste romper con los cartabones tradicionales de recepción del público?

—Creo que sintieron que había algo diferente a lo que veían comúnmente y de hecho lo aceptaron, miraban con atención, aplaudían, se emocionaban. Utilizando las formas de la revista tradicional se transmitía un mensaje didáctico; por ejemplo, en el espectáculo de Agustín Lara se hacía la comparación de la música de Lara con el acontecer histórico, todo lo que sucedía en el país enmarcaba sus canciones. De pronto, ante una cosa terrible, el señor Lara dice *yo soy como el pavorreal que se aburre*, aparentemente los cambios sociales y políticos no le afectaban, nunca abordó la problemática social en sus canciones; pero el público que asistió al *Blanquita* sí supo lo que pasó con la expropiación petrolera, con la huelga de tal fábrica, el inicio de los líderes charros y una serie de presidentes y de cosas que fueron sacudiendo al país; un espectáculo brechtiano, según los principios del teórico alemán y como yo lo entiendo: el teatro tiene que divertir al mismo tiempo que enseñar.

## HECTOR MENDOZA

Dramaturgo y director mexicano. Ha escrito varias obras entre las que destaca *Las Cosas Simples* premio Juan Ruiz de Alarcón 1953; otras obras importantes *Ahogados* y *Tobogán*. Como director teatral ha innovado la escena mexicana a través de sus diversas búsquedas y proposiciones que van desde su trabajo con *Poesía en Voz Alta* hasta su último trabajo de Terencio, algunos de sus más importantes montajes ha sido: *Don Gil de las Calzas Verdes*, *la Cueva de la Salamanca*, *La Danza del Urogallo Múltiple*, *Rezo*, *In Memoriam*. Es profesor de actuación y dirección escénica en la Facultad de Filosofía y letras; fue Jefe del Departamento de Teatro en Difusión Cultural en la UNAM.

—¿Por qué recurre a los textos clásicos?

—Creo que la base de la literatura dramática sigue estando en los textos clásicos, la literatura actual es de alguna manera una recreación de los mismos textos. Como yo soy un creador escénico y no un servidor pasivo del texto, entonces el hecho de irme hacia los clásicos es hacer la labor del creador, del escritor mismo, hago una nueva escritura escénica utilizando estos textos que tratan problemas que siempre han afectado al hombre.

—¿Qué papel juegan la música y el baile en esta reinterpretación escénica?

—No juegan ningún papel especial, son uno más de todos los elementos escénicos que utilizo. Podrían ocupar el mismo lugar que el texto, no diría que el actor porque para mí



éste es el elemento primordial del espectáculo, pero sí es tan importante como el colorido, y la escenografía.

—¿Cree usted haber creado un estilo dentro del teatro mexicano?

—Sí, creo que sí, de alguna manera es un estilo creado a raíz de *Poesía en Voz Alta*, que es la base de mi propio desarrollo, así como del desarrollo de mis discípulos que de alguna manera tienen que ver con mi estilo, nos influimos unos a otros y creo que definitivamente hemos creado un estilo dentro del teatro mexicano, hay una especie de coherencia, de solidez, entre los que fuimos compañeros de trabajo en *Poesía en Voz Alta* (José Luis Ibáñez, Juan Ibáñez, Juan José Gurrola) y mis discípulos, comenzando por Julio Castillo y Luis de Tavira.

—¿Cómo caracterizaría este estilo?

—Creo que la base primordial de nuestra experimentación es la utilización del espacio escénico y de la plástica. A fin de cuentas la posición de los elementos escénicos y de los actores en el escenario, su desplazamiento, la utilización total del espacio. El movimiento

más simple es para nosotros una expresión terriblemente elaborada, por sencillo que pueda parecer, se ha llevado años de pensar, de preocuparnos por su utilización. Nosotros realmente no creemos en la sencillez, en la palabra fácil, creemos en el lenguaje como un todo complejo que tiene que expresar a los seres complejos que somos; en eso ha residido la base de nuestro lenguaje teatral. En nuestras experimentaciones el sonido también ha tenido que ver pero yo diría que en ligera desventaja con respecto al movimiento, la música para mí ha llegado a ser muy importante, puede ser que tan importante como el movimiento, pero éste es algo muy particular mío. Yo ya no me puedo expresar sin música, no diríamos sin la expresión musical hablada sino sin la música como elemento por sí solo expresivo. Claro que los demás directores de mi grupo también utilizan muchísimo la música, pero tal vez no sea un elemento tan importante como en mí lo es la plástica; uno de los directores más jóvenes entre nosotros, Luis de Tavira, domina mucho mejor la plástica que el sonido, mejor las formas y el colorido que la expresión musical, aun cuando la utiliza muchísimo pero la maneja con menos maestría. En cambio el sentido plástico sí unificaría nuestro estilo, el más aprendiz entre nosotros está como naciendo con un sentido muy avanzado de la plástica, hace de la utilización del espacio escénico y de lo visual el elemento primordial de sus montajes.

—¿Qué idea del mundo reflejan a través de este preciosismo plástico?

—¿Qué mundo creamos? ¿Qué mundo estamos reflejando a través de esto? Es un poco difícil decirlo, porque cada uno de nosotros está dando su visión muy personal del mundo que a lo mejor es totalmente distinta de la de los otros; lo que sí puedo decir es que no se trata de mundos simplistas, sino de mundos muy complejos, de alguna manera todos estamos interesados en ir al fondo de las cosas, no quedarnos en la superficie de nada, sino experimentar la vida complejamente. Hasta el final nos embarga una especie de frenesí por la realidad aunque ninguno de nosotros es realista, nos preocupa encontrar la esencia de la realidad.

—¿Cuáles son los problemas más graves que tiene que afrontar con el material técnico y humano?

—Material humano sería hablar específicamente de los actores. Estos sí presentan muchas dificultades, a veces invencibles. Las dificultades invencibles se refieren a la idea que el actor tiene de su propia importancia; de pronto esta importancia está mucho más allá de lo que está en nuestras manos ofrecerle, no podemos darle a este actor ni el sueldo ni el crédito que quiere, por lo tanto nos vemos imposibilitados de trabajar con ellos. Esto nos presenta otra dificultad: si no podemos trabajar con actores que tienen un alto concepto de sí mismos, tenemos que trabajar con actores que no se tienen tan en alto y si no lo hacen es obviamente porque el público no se los ha hecho creer; es decir, que a lo mejor son buenos actores pero todavía están en pañales, todavía tienen mucho que aprender, pero en el momento en que estos actores se sienten con una cierta seguridad otra vez se vuelven inasequibles, pasan a formar parte de aquellos con un elevado concepto de sí mismos. Esa es la

mayor dificultad, tener que trabajar con un tipo de actor que nunca logrará ser figura o si tiene las posibilidades de serlo es demasiado joven. Desde el punto de vista técnico la gran dificultad es nuestra pobreza general, no sólo para los directores experimentales sino también para los comerciales. Nuestros teatros son pobres, no tienen recursos, el teatro *San Rafael* es el único que está a la altura del teatro contemporáneo. En otros teatros tenemos que trabajar con un sonido pésimo, con luces muy pobres, con telones que funcionan mal, etcétera. Esto es una grave dificultad ya que no nos permite planear espectáculos complicados técnicamente y cuando lo intentamos resulta que funcionan mal las cosas. Nos falta el genio de lo técnico.

—¿Qué diferencia encuentras entre trabajar con actores profesionales y semiprofesionales o aficionados?

—Trabajar con actores profesionales da un gusto enorme porque son actores que están acostumbrados al peor de los tratos de parte de los distintos directores, les dan un trato de bestias de carga, y, cuando llegan a manos de un director que, como yo, no sólo está acostumbrado a respetarlos sino que está profundamente enamorado de ellos, entonces resulta un love-affaire maravilloso. A veces, claro, se está tan mal educado por los malos tratos que ya no entienden de buenos tratos; esto pasa sobre todo con los actores que se han hecho sobre las tablas, que no han tenido escuela, por lo tanto no han sido enseñados a pensar sobre su trabajo. Son actores sensibles simplemente, pero los actores que han tenido escuela y que vuelven con un director racional, son maravillosos porque han seguido evolucionando y al enfrentarse con un director que los va a tratar bien, funcionan estupendamente. Sin embargo hay un problema, este tipo de actores se entusiasman fácilmente, durante los ensayos se logra mantenerlos con una gran dosis de entusiasmo y todo funciona de maravilla, pero esto no dura. A las dos o tres semanas de representaciones la creatividad es sustituida por el oficio de hacer teatro. La crítica adversa acaba con ese entusiasmo, de tal manera que el día del estreno es su única posibilidad de dar una buena función. El entusiasmo del actor semiprofesional es mucho más

sólido pero le faltan práctica y conocimientos. Yo diría que hay una especie de equilibrio: el actor profesional tiene conocimientos pero entusiasmo endeble, y el actor semiprofesional tiene pocos conocimientos pero un entusiasmo enorme. El actor aficionado es muy entusiasta pero no tiene ningún conocimiento, más bien sería un proyecto de actor. Existe el problema también de que no todos los aficionados lo son realmente, algunos sólo se entusiasman momentáneamente, la afición les dura dos o tres ensayos. Lo más difícil es trabajar con aficionados.

—¿Cuál es la función del teatro universitario?

—El teatro universitario queda situado dentro de la categoría de semiprofesionales y aficionados, respectivamente. Los que han terminado su carrera y los que todavía están estudiando. También existen dos tipos de preparaciones: el actor universitario salido del Centro Universitario de Teatro creado exclusivamente para el entrenamiento de actores y los de la carrera de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras. Esta carrera ha sido creada y se está manteniendo para la formación de teatrólogos y directores. Cuando por casualidad sale un actor de la Facultad de Filosofía y Letras está en franca desventaja con los egresados del CUT. La Universidad es el semillero de los futuros hombres de teatro, las gentes más sólidas y con una preparación más completa son egresados de la UNAM.

—¿Hacia dónde están encaminadas ahora sus investigaciones teatrales?

—Ahora me interesa investigar por el lado de la construcción del espectáculo, su planteamiento, desarrollo y resolución. Cómo debe ser la estructuración de la acción dramática para que el público siga con interés el espectáculo de principio a fin, ¿se tiene que informar sobre los temas que van a ser tratados en el escenario para llegar a una resolución? o podemos comenzar a resolver cosas que han sido planteadas de antemano fuera del espectáculo. Tengo un campo amplio que explorar, creo que correspondería más al dramaturgo investigar dentro de esto, pero puesto que también soy dramaturgo es legítimo que lo haga. Mi preocupación total por el espectáculo me lleva ahora a plantearme problemas de construcción dramática.

## GERMAN PLIEGO

Estudiante de la carrera de literatura dramática en la Facultad de Filosofía y Letras, su enorme inquietud lo llevó a dirigir, actuar, traducir y casi producir *El hombre de la Mancha*, en una fresca versión estudiantil.

—¿La primera comedia musical con estudiantes que se montó en México fue *El hombre de la Mancha*?

—No, anteriormente se había estrenado *Tommy*, una rock ópera dirigida por Eduardo Ruiz, con música en vivo. También se había presentado *Jesucristo super estrella* en forma de play back, dirigida por Alfonso Nápoles, y después se estrenó *El hombre de la Mancha*, con 20 músicos, coro y 20 actores.

—¿Cómo se formó el grupo?

—En un Taller de lectura de clásicos en el bachillerato del CCH Vallejo; pensamos cubrir la parte práctica del curso. Comencé por traducir los textos con ayuda de Pablo César Rodríguez y después con los compañeros del Taller empezamos a ensayar. En un principio



pensábamos montarla con play back, posteriormente conocí a Raúl Garduño, también alumno del CCH, de una generación más joven, que tenía 17 años, y resultó ser —como yo— alumno de la Escuela Nacional de Música, en donde llevaba diez años de estudiar piano y además poseía algo tan excepcional como es el oído absoluto, lo que determinó que decidiéramos musicalizar y hacer en vivo toda la obra. Al mismo tiempo se creó el coro de francés, del mismo plantel, y al transcurrir los ensayos y por sugerencia del maestro Rubén Piña, se integró también a la puesta en escena de la obra. Con Raúl Garduño como director musical hicimos audiciones en el mismo CCH Vallejo y seleccionamos a los solistas, y comenzaron los ensayos que duraron aproximadamente un año. En ese mismo periodo se organizó el Primer Festival de los Grupos de Teatro del CCH, y a pesar de que nuestro montaje no estaba muy fuerte, nos propusieron clausurar, fuera de concurso, el Festival. Con anterioridad había tramitado el permiso de Broadway —derechos estudiantiles— y contamos también con la valiosísima colaboración del maestro Piña, quien ultimó los detalles de la puesta y proporcionó toda la producción, ya que estaba a cargo del Teatro de la Ciudad Universitaria, en donde se representó la obra. Con todos estos elementos se consolidó el trabajo de un año y estrenamos con un elenco de 20 músicos, de la Escuela Nacional de Música, el coro de francés y 20 actores y solistas, y al parecer quedó bastante

bien, pues al término de la temporada el Rector asistió a una función especial.

—¿Cuáles fueron los aspectos más importantes de esta experiencia?

—La formación que obtuvimos en los distintos campos que abarcó el trabajo. Para Raúl fue la de enfrentar la orquestación y adaptación de la música así como la dirección musical total de la puesta. Para René Casados, que nunca había pisado un escenario, significó, entre otras cosas, un contrato para filmar *Los hijos de Sánchez*; Guadalupe Millán se dedicará a la ópera, Raúl mismo ha dirigido ya comedias musicales a nivel profesional como fue el caso de *Los novios* producida por Julissa. Algunos de los músicos que en aquella época era estudiantes participan ahora en las principales orquestas sinfónicas de México, y para mí, en lo personal, significó afirmar mi vocación en el campo de la comedia musical.

—¿Qué hiciste después?

—Ingresé a la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras, y he seguido participando en la puesta en escena de otras obras, como director coral, traductor de letras de canciones, asistente de grabaciones, cantante, director de escena, productor, actor y comparsa de la ópera.

—¿Productor?

—Sí, monté *Godspell* con alumnos de la carrera de teatro en su mayoría. Invertí todo lo que había ahorrado como cantante en *Mi bella dama*, y por supuesto ¡lo perdí todo! aunque seguí aprendiendo.

—¿Cuántos años tienes?

—23.

—¿Piensas seguir estudiando?

—Sí, quiero terminar la licenciatura y como me interesa básicamente el canto, en la Escuela Nacional de Música seguiré estudiando con el maestro Enrique Jaso.

—¿Qué idea tenías de la comedia musical cuando estabas en el Colegio de Ciencias y Humanidades?

—En la secundaria había intentado montar *Mi bella dama*, que había visto en el cine, pero como aún no ingresaba a la Escuela de Música, fracasé. En 1971 ingresé a la Escuela de Música y en 1972 al CCH. Fue entonces cuando vi por primera vez una comedia musical en vivo, *El violinista en el tejado*, que me impresionó muchísimo y decidí dedicarme a estudiar el género. Cuando inicié el trabajo de *El hombre de la Mancha* seguía pensando que era muy fácil, y al cabo de un año de ensayos me di realmente cuenta de su dificultad.

—¿Cuál es tu máxima aspiración dentro de esta actividad?

—Llegar a dominar el género en todas sus facetas y montar el mayor número posible de comedias musicales.

—¿Importadas?

—No creo tener dotes de autor, así que mientras no exista obra mexicana —aunque claro que me gustaría que las obras fueran nacionales— haré lo que esté a mi alcance.

## MANOLO FABREGAS

Actor, director, productor, traductor, es dueño del teatro Manolo Fábregas y del San Rafael. Recientemente ha presentado *El año próximo a la misma hora*, la reposición de *Mi bella dama* y *El diluvio que viene*.

—¿Cuál es la labor de un productor de comedia musical en México?

—Definitivamente el productor es el que sueña con una idea y lucha para realizarla. Desgraciadamente, en nuestro medio también se convierte en financiero; el productor diseña lo que podrá ser el espectáculo y selecciona el director, junto con él busca el reparto adecuado, cómo —entre otras cosas— puede balancear a una figura muy prominente con figuras muy nuevas, cómo se le puede dar oportunidad a alguien totalmente nuevo. Asimismo, se ocupa de todo el aspecto de la producción, escenografía y vestuario. En fin, de todos los detalles.

—¿Con qué problemas técnicos se enfrenta?

—Son espeluznantes, catastróficos, hay que improvisar... es terrible.

—¿No hay teatros?

—No, teatros hay, más que en ninguna parte del mundo, ésa es una mentira garrafal. Lo que no hay son productores; hay magníficos teatros y cuando se tienen ideas se pueden hacer magníficas producciones en las iglesias, en una plaza de toros, en lugares como el Ex-convento de Churubusco, lo que falta es imaginación y hay miedo de los productores, quieren ir a la segura, que todo sea fácil. También es tremendo que no exista realmente industria teatral, es tremenda la falta de escenógrafos, de realizadores de decorados, hay muy pocos pintores especializados, muy pocos atrejistás. El mismo decorador de teatro hace los arreglos navideños para la ciudad, al



mismo tiempo que decora el carnaval de Veracruz. Una comedia musical requiere muchas cosas y eso es lo que el público no ve. Naturalmente que no tiene por qué conocer todos los sinsabores previos, pero realmente meterse en esto es un lío.

—¿Y a pesar de todo lo anterior, existe futuro para la comedia musical?

—En México se puede hacer todo, quizá no tan a menudo como uno quisiera, pero sí depende de que los que amamos este trabajo y este género, como yo, continuemos, sigamos adelante.

—¿Existen buenos traductores de canciones?

—Muy pocos en verdad, serán una o dos

personas conocidas, es muy difícil encontrar la métrica musical, darle gracia, encanto, acierto.

Hay otra cosa que quiero agregar a la pregunta sobre el futuro de la comedia musical, y es que en México tenemos el privilegio de ver sólo lo mejor. En New York se estrenan al año aproximadamente 40 comedias musicales de las cuales fracasan total y absolutamente unas 36, otras dos se mantienen poco tiempo, dependiendo de las circunstancias, o de nombres, como el caso de Liza Minelli, en *The Act*, y finalmente una es la que triunfa y logra traspasar la barrera del éxito. En México, el público tiene el privilegio de ver nada menos que las 10 obras más importantes del género, puestas tal y como se podrían ver en cualquier parte del mundo.

—¿El violinista en el tejado ha sido la más exitosa?

—Bueno, la comedia musical en México, en realidad empezó con *Mi bella dama*. Lo que pasó es que durante mucho tiempo no se hizo ninguna otra, es decir, no de esa envergadura; este tipo de comedias musicales tienen un formato especial; por ejemplo, todas tienen una dotación de 20 a 25 músicos en la orquesta, un cuadro de actores, intérpretes y bailarines que fluctúan entre 40 a 45 personas, tienen una duración de dos horas y media, y 17 cambios escenográficos de decorados diferentes, y cada persona se cambia tres veces de vestido, y claro, estas obras tienen por lo general mucho éxito. Es el caso de *El diluvio* que tiene casi un año en cartel.

—¿Y problemas humanos?

—Siempre la terrible improvisación; México es un país fácil para el triunfo inmediato y difícil para sostener una calidad. To-

dos, generalmente, no ven esto como una profesión y los que la ven creen que la profesión se llama "estrellismo" y les es privativo un deseo inmediato de triunfo. La comedia musical, que requiere de toda una hermosa disciplina, es difícil que los complazca.

—¿La importación de comedias musicales no impide en parte el resurgimiento del teatro nacional?

—¿Cuál resurgimiento? ¿Cuál teatro nacional? ¿Quién le impide a quién hacer algo? Lo que pasa es que todo el mundo quiere que le pongan todo en la boca; hay entidades oficiales que podrían hacer todo el proselitismo que quisieran en torno a un teatro nacional, o por qué no se unen empresarios que tengan esa

misma idea y encuentran la magnífica obra que quieren hacer. Lo que pasa es que aquí no hay escritores de valía y fuerza suficiente, ojalá los hubiera, porque serían famosos no solamente aquí, sino en el mundo entero. Una obra no se pone porque sea mexicana o rusa, se pone porque vale y los grandes empresarios del universo están abiertos a obras de cualquier tipo, ya sea de vanguardia, de experimentación, nuevas, dramáticas, trágicas, cómicas, de donde provengan. Lo sé porque viajo mucho, por todas partes, y compañeros míos, amigos, empresarios también, lo primero que preguntan es: ¿qué hay de nuevo? ¡Buscamos obras! Hay una carestía brutal de autores en el mundo entero. Aquí no tenemos

un autor de fama internacional y no por esto vamos a desgarrarnos las vestiduras. Mientras un señor o una señora no se ponga a escribir seriamente o a luchar, porque el hecho de que se pongan a escribir no quiere decir que a las primeras de cambio les va a salir bien, y probar, probar, y si triunfa, triunfará no sólo en México sino en todo el orbe.

—¿Tiene planes futuros?

—Voy a montar *El mago* basado en el cuento de *El Mago de Oz*. Es una nueva producción de Broadway, veremos qué pasa con ella.

—¿Qué se siente tener dos teatros?

—Que se debe más dinero que teniendo uno, pero qué importa que sean 4 o 5. Lo importante no es hablar sino hacer cosas.

## JUAN JOSE GURROLA

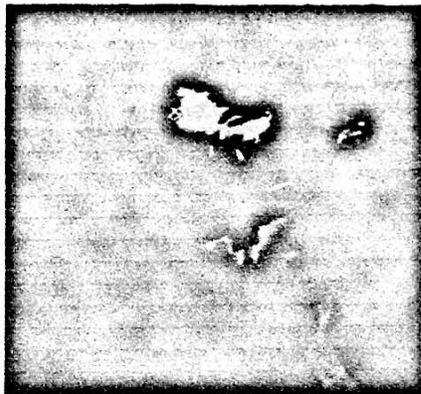
Director, actor, publicista, traductor, músico. Recientemente ha dirigido *El atentado* y *Lástima que sea puta*.

—¿Cuáles son las causas que determinan tu elección por una obra musical?

—Básicamente tomar la respuesta más directa del público. Hago obras clásicas, serias, pesadas —lo cual no está mal— es una manera de ver el teatro, pero la obra musical llega con una dirección inmediata al público, en la que todos debemos participar y reír. El teatro musical es para hacer explotar al mundo, para ganar la risa, para sacar el sentido del humor inmediato de la gente, ya sea con una partitura, una letra que lance al público a una carcajada comunal. La carcajada tiene varios niveles, no es necesariamente la carcajada de vodevil; aunque yo me atrevería a recurrir a los recursos del vodevil con la diferencia de no ser gratuito y llevar al público a que al final de todas las carcajadas diga y se pregunte ¿y después qué?, y entonces volveré a aparecer haciendo un teatro serio.

—¿Cuál consideras que sea la importancia del género musical en México?

—Los mexicanos somos musicales de nacimiento, poetas de nacimiento. Hay algo, algo tan extremadamente bueno en nosotros, que no ha permitido que una corriente musical como *Jesucristo super estrella* nos influya realmente. Ni *Oklahoma*, ni *Papacito piernas largas*. Lo tomamos como una cosa que hay que ir y ver, quizá llevar a nuestras mamás y abuelas y tías, pero nada más. Nunca tomamos decisiones importantes sobre eso. El verdadero teatro musical lo podemos admitir en los sketches de Paillo y Borolas, o en los trompetistas de cualquier teatro arrabalerado, o en las carpas. Ese es el verdadero teatro musical. Pero ni los productores mexicanos entienden ese teatro natural que canta: "...éste es el columpio del amor con su vaivén encantador, del amor, del amor..." Yo recuerdo haber visto este número con un actor afeminado en el que él cantaba meciéndose en un columpio. Ahí nació realmente el teatro musical de México. Cuando esas dos cosas se juntan, cuando el público entiende que esas formas limpias, desinhibidas, tocan a la puerta, como



en las carpas, las aprovechen, y cuando crezcan, vamos a tener teatro musical. Si el columpio del amor se hiciera con una gran orquesta, ¡olvídate! No ha habido el paso de ese origen, de esa raíz musical, al teatro grande.

—¿Qué opinas del trabajo de la Carpa Geodésica?

—Les pediría que usaran realmente buenos músicos, buenos cantantes y buenos bailarines, porque si no no se complementa el proceso. Y creo que eso nos ocurre un poco a todos, podemos tener una buena semilla, pero no la hacemos fructificar en todas sus dimensiones. Por ejemplo, cuando puse *El atentado* lo puse por varias razones, porque adoro esa obra, es la pieza más revolucionaria mexicana, porque habla realmente de lo que es nuestra política. Hice el esfuerzo de que fuera comedia musical para acercarme más al público; cometí un error: pensar que el mexicano sabía un poco de historia y resultó que nadie sabía quién era Alvaro Obregón, ni quién era Calles, entonces ahí fue todo medio mal, y tampoco hubo dinero para sonido, ni para buenos cantantes ni bailarines. No me quejo porque creo que se hizo el bosquejo de una gran comedia musical mexicana. La comedia musical necesita muchísimo dinero y aquí no ha habido locos con dinero suficiente.

Esto tenemos que entenderlo muy bien, la comedia musical en serio necesita muchísimo dinero

—¿Cuáles son los principales problemas de montaje de un teatro musical?

—Yo que soy como un pulpo pegado a un radio, que escucho el radio casi pegado a la bocina y soy musical por naturaleza, digo que el principal problema es el Sindicato de Músicos; puedes tener la mejor composición, pero no sabes nunca a quién te va a enviar el tal Sindicato y si uno mismo selecciona a sus propios músicos, entonces tiene que pagar desplazamiento. "Así que imagínense —interviene Eduardo Alcaraz—. Yo recuerdo que en *Gipsy*, enviaron a unos músicos muy vejitos que apenas y tocaban la trompetita, y uno de esos días alguien llevó a un grupo de muy buenos músicos y todo el espectáculo subió enormemente, pero como no eran del Sindicato, al otro día los corrieron." Juan José Gurrola: Ese sindicato manda músicos de tercera, o de décima, mejor dicho, y si no se puede tocar bien un do re mi, ¿para qué hablar de comedia musical?

—¿Cuáles son los trabajos de comedia musical más importantes que has realizado?

—Desde luego *Landrú*, de Alfonso Reyes, una opereta a la cual le puso música Rafael Elizondo. Tenía un texto muy avanzado y muy rico en posibilidades musicales. Otro trabajo importante fue *2 + 8 en POP*; podría mencionar los trabajos con Mario Lavista, *Salamandra* de Octavio Paz. Quiero hacer una comedia musical sobre Santana.

—¿Crees que la importación de comedias musicales norteamericanas contribuyen a la colonización cultural?

—Hay que ver todo, hay que traer todo, eso no va a impedir nada, y sería un prurito indefenso de que nosotros no podemos; hay que hacerlo simplemente. Si hago comedia musical es para tocar al público de golpe sobre lo que está pasando en la calle. Cantar sobre el cilindero, sobre la Lotería Nacional, sobre el petróleo. ¿Te imaginas una canción sobre lo que tenemos arriba y lo que tenemos abajo? Me divierte muchísimo porque es lo que vemos todo los días. En fin, quisiera que hubiera un muy buen teatro nacional serio y un muy buen teatro nacional musical.

## IGNACIO MERINO LANZILOTTI

Director y autor de *Las tandas del Tlacualejo*, *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta*, es el principal animador de la Carpa Geodésica.

—¿Se podrían considerar comedias musicales los espectáculos que diriges?

—Dentro de la Carpa Geodésica trabaja-



mos, más que la comedia musical, otra rama ínfima del género chico que es la *revista política*. Este es un género que no tiene una estructura anecdótica muy fuerte, tampoco es un melodrama musicalizado ni una comedia con intervención de fragmentos musicalizados y danzas, es una forma un tanto deshilvanada de pasar revista, es decir, revisar la situación del país, tomar un tema o problema y recorrerlo con la imaginación desbocada, tal y como lo hicieron los libretistas de este género. El tema seleccionado va apoyado por canciones y bailes y por lo general es una sátira muy aguda de los problemas sociales y políticos; se caricaturizan algunos vicios de personas conocidas o funcionarios públicos. Esto da al público la posibilidad de reír, de divertirse, no tanto como el teatro escapista sino como una válvula de desahogo a la inconformidad colectiva. Es de este género mexicano de donde nosotros estamos tomando elementos para crear un trabajo teatral y musical nuestro, con formas de interpretación basadas en las antiguas, pero con una estructura acorde con las teorías dramáticas contemporáneas.

—¿Esta regresión al pasado no podría ser muestra de una cierta incapacidad creativa para encontrar las formas teatrales acordes con nuestra época y con nuestra problemática social?

—No es falta de creatividad, porque de cualquier manera nadie va a inventar nada absolutamente nuevo en este momento, siempre hay que recurrir al pasado para inventar el presente. Creo que es más interesante recurrir a nuestras propias fuentes, que tuvieron una gran popularidad como el caso de la revista política y de las tandas, ya que tienen en el gusto del público un antecedente y han creado toda una tradición. Retomarlas no es copiarlas, sino inspirarse en ellas y de ahí partir, escribir y crear nuestros propios textos. Nuestro primer texto, *Las tandas del Tlancualejo*, es un texto completamente contemporáneo, en el que la visión que se dio de las viejas tandas y revistas fue tan actual que resultaba irreconocible para las gentes que en su tiempo disfrutaron del género. No buscamos de ninguna manera restaurar un género que estaba muerto, sería como abrir un baúl viejo donde todas las cosas salen apolilladas y oliendo a naftalina. Esa es la parte pesada del trabajo, pero nadie piensa quedarse en eso, nos interesa la exhumación para poder conocer el pasado, y después reflejar nuestro presente. La problemática socioeconómica es histórica, es dinámica, en eso vamos a trabajar,

estamos comenzando apenas.

—¿Les interesa la formación de un público popular?

—Lo popular es un término manejado muy demagógicamente. Pueblo somos todos, pertenecer a la clase media o a la parte privilegiada de una sociedad no nos excluye de ser parte del pueblo. La cuestión no es hacer un teatro popular sino un teatro que nos exprese a todos. Si estamos sufriendo un proceso de masificación, todos estamos participando de ello, nuestros espectáculos buscan reflejar ese proceso e identificar a la mayor cantidad de público en una problemática y mitología común. Nosotros no intentamos hacer un teatro popular, nos interesa el público burda y llanamente; no hay que olvidar que ahora la lucha es mucho más desesperada, y el teatro más que concientizar tiene que sensibilizar, y aún esto es muy difícil, el público es monstruosamente vampiro, cuando vamos a esos grandes teatros como el *Blanquita* nos enfrentamos a un público que nos hace estremecer porque nos da la impresión de que somos un puro producto de consumo. ¿Dónde está toda esa labor que en la Universidad nos han inculcado que debemos hacer? Todo ese humanismo que hay que buscar, esa concientización y esa sensibilización se pierde entre cuatro mil espectadores. Todo esto plantea problemas de comunicación, hay que hacer teatro a otros niveles; en la medida en que queremos llegar a más público la expresión debe modificarse. En la Carpa Geodésica hemos probado lo que sería un teatro urbano con elementos populistas dirigido a un público general, pero en una nueva etapa que estamos iniciando la carpa va a investigar otras formas de comunicación, teatro ritual, teatro campesino, teatro de masas.

—¿Cuáles son los principales problemas para montar un buen espectáculo?

—Los principales problemas responden a la infraestructura de la cual partimos, que es muy deficiente. No contamos con los recursos materiales suficientes, ni siquiera mínimos, ni con los recursos humanos básicos. Tenemos que empezar desde preparar a nuestros propios actores, en el canto, la danza, la expresión verbal. Muchas veces nuestros actores no son la gente más adecuada, no siempre son los que más talento deberían mostrar para este tipo de espectáculo, pero es el elemento del cual partimos, el que se da en las Prepas, CCH y en la Facultad de Filosofía y Letras. A partir de tantas deficiencias, lograr un buen espectáculo musical, que además debe ser original en toda su construcción y producción, resulta sumamente difícil, ese es uno de los méritos de *Las tandas*: despertar el interés por las cosas mexicanas y desarrollar dentro de la Facultad un modo de entrenamiento para actores que canten, bailen y se proyecten en cualquier lugar en donde se congregue un público. Otro tipo de problemas es la falta de apoyo de las instituciones para desarrollar este tipo de teatro de carácter popular y dirigido a la gran mayoría; hay un enorme prejuicio y constantemente enfrentamos en diversas instituciones a gente que se manifiesta en contra de nuestro trabajo y pretende frenarlo justificándose bajo una falsa mogaisteria estética.

—¿Y no existe realmente una agresión hacia el público en el constante uso que haces del albur, doble sentido y gestos obscenos en tus

espectáculos?

—Esto es parte del lenguaje popular. Por un lado lo hemos utilizado como experimento para detectar la reacción del público y con ello encontrar una forma idónea de comunicación verbal, pero también hemos descubierto que este tipo de lenguaje es sumamente rico; es obvio y sin embargo es sumamente metafórico, de una gran belleza y a veces casi mágico porque tiene un ritmo que produce por sí solo risa. En esto del lenguaje nos hemos llevado muchas sorpresas. Cuando se nos ha impuesto la censura y tratamos de cambiar una expresión popular gruesa, la frase se vuelve mucho más agresiva y obscena que la expresión espontánea. Todo lo que se dice en la escena puede ser tomado como un doble sentido por el ingenio popular. Este tipo de lenguaje no lo inventamos nosotros, es el lenguaje cotidiano pero con la interpretación ingeniosa que el pueblo le ha ido dando. A nosotros nos gusta mucho, porque es vivo y rico y puede ser un elemento de identificación y de vitalidad en nuestro teatro.

—¿Que importancia tiene la música y la coreografía en tus espectáculos?

—Es esencial dado que nos interesa la comunicación con grandes contingentes de público. El público actual está tan acostumbrado al ritmo de la televisión que requiere ser atraído de alguna forma. La danza, el canto y todos los elementos visuales juegan un papel muy importante. Me atrevería a decir que es casi un 80% del atractivo para el público. Por otra parte, como lo que pretendemos decir muchas veces va encubierto o tiene propósitos didácticos, dicho sin canto y sin baile resultaría terriblemente monótono, entonces, para que sea fácilmente digerido el mensaje, requiere de toda esta vestimenta.

—¿Dentro de tus espectáculos no estarás reproduciendo simplemente los patrones enajenantes del teatro comercial pseudopopular?

—La enajenación es un término muy manipulado. Hablar de enajenación es como hablar de la pureza en las razas. En este momento no existen niveles en los que no haya enajenación. El arte maneja resortes, el público se presenta para ser llevado por el espectáculo de una manera pasiva, el teatro que hacen nuestros cómicos tradicionales es una manera de hacerles reír, de que desahoguen esa insatisfacción terrible. Este público probablemente no cuenta con ningún otro tipo de satisfacción a nivel espiritual y estético. Los actores preparados deben encontrar una fórmula de equilibrio entre la satisfacción de ese público dentro de cartabones de enajenación tradicionales y, por otro lado, desarrollar una inquietud en el público y convencerlo de que también pensar es un placer. Esta es una de las funciones que yo creo que el actor universitario debe enfrentar, no la única pero sí una de sus posibilidades si tiene el talento para ser un histrión de este género teatral. Nadie puede dar solución a los problemas de un individuo, menos de una sociedad completa, pero podemos manejar métodos mucho más dinámicos que hagan en el espectador un efecto de sensibilización, de estremecimiento, de catarsis. En fin, de todas esas cosas que con la teoría hemos ido aprendiendo y haciéndolas de alguna manera consciente y no nada más irracional como el cómico espontáneo.

## RICARDO LUNA

Bailarín y coreógrafo, desde hace muchos años trabaja como director artístico y coreógrafo del teatro *Blanquita*. Ha dirigido la coreografía de infinidad de películas mexicanas y recientemente participó en las obras *El pájaro azul*, *Atlántida* y *Salvajes*.

—¿Existe todavía en México el teatro de revista?

—En México ya no existe el teatro de revista, creo que hace muchos años que ya no se hace. Lo que nosotros hacemos en el teatro *Blanquita* no se le puede llamar teatro de revista, son más bien una serie de números a la manera de variettes, una sucesión de cortinas en las que las presentaciones de los diversos artistas se van integrando a través de los bailes. El teatro de revista siempre se ha alimentado de las figuras del disco y del cine que antiguamente eran de extracción teatral, pero en la actualidad los medios de comunicación han ido cambiando los sistemas y con ello el interés en el teatro de revista.

—¿Esta lucha por la supervivencia del género no ha ido en detrimento de la calidad de los espectáculos?

—En el *Blanquita* tratamos siempre de estar al día, de presentar cada vez mejor las cosas. Margo Su se ha preocupado por mejorar la calidad de los espectáculos invirtiendo en escenografía, luces, sonido, invitando a directores talentosos, abriendo la puerta a nuevos valores, pero desgraciadamente en México todavía estamos muy condicionados por las figuras, la publicidad las infla y el público las acepta. Hay cantidad de figuras que yo veo sumamente impreparadas, pero su estilo gusta al público y como en nuestro teatro el público es el que manda, las presentamos. Claro que hay figuras muy preparadas, que se preocupan por progresar, estudian y por lo mismo cada día avanzan más y adquieren mayor madurez.

—¿Qué importancia tiene la coreografía dentro del teatro de revista?

—La coreografía es muy importante ya que logra crear la atmósfera mágica que tiene el teatro de revista. Todo el teatro es mágico pero sobre todo el teatro de revista con sus guapas mujeres, sus trajes brillantes, plumas, y luces; la coreografía integra todos estos elementos y da movimiento, sentido y agilidad al espectáculo. En México no se le ha dado todavía al coreógrafo el lugar que merece, se le toma como un bailarín que pone bailecitos, sin entender que tiene que ser una persona muy preparada, con conocimientos técnicos y artísticos para, a través del movimiento, lograr las atmósferas necesarias a cada cuadro. En mi preocupación por lograr esto tuve que irme metiendo con las luces, la escenografía, el vestuario, etc. por lo que terminé por ser director artístico, además de coreógrafo del *Blanquita*.

—¿Qué problemas existen para la formación de un buen cuerpo de baile?

—La falta de gente calificada. Nunca he tenido la suerte de tener un grupo completo preparado, casi siempre hay tres o cuatro gentes que bailan bien, tres que más o menos, y el resto no sabe bailar. La falta de conocimientos y los prejuicios en los medios artísticos hacen que poca gente capacitada se acerque a trabajar con nosotros, y no sé por qué, creo que trabajar en el teatro *Blanquita* es tan importante e interesante como trabajar en Bellas Artes, es un gran taller para cualquier gente que quiera adquirir tablas y bailar bien; aquí hacemos todos los estilos, según las necesidades de los cuadros utilizamos: danza moderna, clásica, tropical, jazz, primitivo, etcétera.

—¿Cuál crees que sea la solución?

—Tenemos que cambiar desde nuestra mentalidad, olvidarnos de que los mexicanos somos muy buenos y que todo lo sacamos adelante. Los sindicatos deberían pedir una cierta preparación a la gente que admiten, exigirles estudios como se hace con los actores, el espectáculo de revista es el que más requiere un buen coreógrafo y buenos bailarines.

—¿Cuál es tu ritmo de trabajo?

—Es muy variable, depende de la aceptación del público; por lo general tenemos que cambiar revista cada cuatro o seis semanas, en el intervalo entre una revista y otra tengo tiempo de montar las coreografías, incluso de dar clases del estilo de baile que haga falta para cada cuadro musical; pero a veces algún programa no resulta y hay que cambiar y preparar rápidamente una nueva coreografía. El público tiene que ver un buen espectáculo, sin que le importen los problemas interiores; las presiones del tiempo son muy fuertes.

—¿Que te gustaría hacer en el futuro?

—Cada día hacer espectáculos mucho más cuidados. Trabajar en comedias musicales muy nuestras, prefiero ser un mal creador que un repositor. En México ha habido últimamente un auge de comedias musicales, pero creo que no hay creatividad sino imitación, lo que se hace es una copia de lo que se está haciendo en Estados Unidos; yo quisiera que lográsemos comedias musicales muy nuestras, no exactamente como las que hizo el Panzón Soto; ya no podríamos hacer lo mismo, nuestro país está en un auténtico progreso y pienso que también el sentir y la ideología del mexicano se han transformado mucho desde la época de Soto, por eso creo que la futura comedia musical mexicana será algo muy diferente con una música, una dirección y una coreografía que realmente reflejen nuestro país y nuestra época.

## MIGUEL ANGEL GUERRERO CALDERON

El maestro Guerrero Calderón es director de la Orquesta Sinfónica de Marina. Fue director musical de *El hombre de la Mancha* y de *Amor sin barreras*, y ha participado como asistente musical en más de 18 producciones.

—¿Cuál es la labor del director musical en una comedia musical?

—Primero compenetrarse de la partitura, de la parte musical, orquesta, coros y de solistas. Después hacer una selección, dividir las voces idóneas y adecuadas y así contribuir en la parte musical a seleccionar el elenco. Reclutar a la orquesta, hacer todos los trámites burocráticos y sindicales para reunirla.

—¿Cuál es el proceso de estructuración de la comedia musical?

—En mi concepto deberían reunirse el coreógrafo, el escenógrafo, el director de escena, el director musical y los ayudantes de los directores, a deliberar, a seleccionar, a ponerse de acuerdo y trazar un plan definido, sin que sea un genio el que maneje todo como pasa en México. Y después formar un equipo, dedicarse cada quien a su labor, sin que intervenga el director musical en la parte-escenográfica o el coreógrafo en la parte musical como suele suceder. Aquí cada quien quiere intervenir en los asuntos de los demás.

Se seleccionan los solistas y se ensaya por separado. Cada uno aprende sus números de



memoria y después se arman los números de conjunto y de coro. La obra se ensaya independientemente y ya que está más o menos aprendida con alfileres, se ensaya todo el conjunto; primero con piano, para ir armando, y posteriormente con ensayos parciales de la orquesta para llegar a los ensayos generales.

—¿Cuál es la formación de un director musical?

—La misma que la de un director de una orquesta sinfónica o la de un director de ópera; quizá la especialización deba ser diferente pero la base es muy importante.

—¿Cómo se realiza la traducción de las letras de las canciones?

—En mi concepto sufren muchas alteraciones y se sacrifica mucho. Las comedias musicales tienen temas musicalmente muy bien escritos pero al traducirse al español, como que no resulta. Me imagino que si tradujéramos *La cama de piedra* perdería su sabor. La comedia musical norteamericana tiene un tono muy especial y al traducirla pierde mucho. Para colmo se hacen las traducciones a la carrera y muchas veces el resultado es que no tienen éxito. Los traductores también deberían estar preparados musicalmente para este trabajo.

—¿Cuáles son los problemas que presenta el montaje de las comedias musicales, referentes a los elementos humanos que participan en ellas?

—Carecemos de elementos preparados y no contamos con grandes bailarines o grandes cantantes. No hay cantantes actores. No hay actores bailarines. En otros países hay competencia y preparación coreográfica musical, vocal etcétera, de manera que en una r

hay de dónde escoger. Aquí citas a 50 personas y tienes que eliminar a 40 que no dan la medida.

—¿Cuál es la aportación cultural del género?

—Me parece interesante lo que se puede hacer en materia de iniciación musical a través de la comedia musical, para elevar el nivel cultural del pueblo. La *zarzuela* y la *opereta* tuvieron su tiempo y su auge en México. Ahora

le corresponde a la comedia musical norteamericana. La zarzuela para la momiza y la comedia para la chaviza.

—¿Existe futuro para la comedia musical?

—De unos años para acá esta teniendo auge la comedia musical en México, ya sea la inglesa, española, italiana, y el público la acepta muy bien. Sin embargo hay pocos productores que quieran arriesgar su dinero en

este tipo de obras, y por otra parte se cuenta con poco material y equipo humano capacitado para montar ciertas obras. La comedia musical puede perder mucho en México si no surgen productores interesados en el género que no tengan el único interés de hacerse millonarios con una sola obra y de la noche a la mañana, sino en invertir para cosechar más tarde.

## JOSE ANTONIO ALCARAZ

Músico, compositor y director, con la Opera Nacional dirigió los estrenos en México de *El ruiseñor*, de Stravinsky, y *La voz humana* de Poulenc. Ha dirigido cine: *Pubertinaje*; teatro: *Yo, Celestina, puta vieja*; realizado la música para filmes: *Los días de amor* y *El muro del silencio*. Ha escrito *Ludío*, *El retorno maléfico* y publicado ensayos sobre Moncayo, Dallapiccola, Crumb y Rodolfo Halffter.

—¿Cuál es la labor de un director musical en el montaje de una comedia musical?

—Establecer un equilibrio de fuerza tanto en el terreno instrumental como en el vocal, dentro de la acción teatral. Una de las grandes ventajas de la comedia musical es que los actores necesitan desplazarse con muchísima libertad, y no como en la ópera, donde los cantantes permanecen estacionados en un solo lugar y creen que así hacen felices a los demás. Creo, además, que más que cuidar el tres por cuatro una de las tareas básicas de un director musical es darle a la parte musical la expresividad necesaria. El problema estilístico, del que se habla muy poco, es muy importante y muy difícil de encontrar; no es lo mismo hacer una obra de Hamlish que una de Cole Porter, cada uno debe tener, dentro de la flexibilidad necesaria, los rasgos estilísticos que lo caracterizan.

—¿Cuál es el proceso de estructuración de una comedia musical?

—Eso lo tienen que responder personas que hayan dirigido comedia musical. Mi proceso particular, cuando dirijo un espectáculo musical, es completamente diferente, subversivo, lo opuesto a todo. Es sacar de la garganta y la mente de cada actor lo que no sabía que tenía. En la puesta en escena universitaria de *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht obligamos a los actores a que hicieran sus propias canciones. A mí, personalmente, me parece más interesante este proceso que darles una partitura y hacerlos que se la aprendan tal cual y después vigilar que no corran aquí y no se atrasen allá. El actor debe realizar una aportación que le permita expresarse con mucha mayor comodidad y no ser un monigote o una especie de ventrílocuo. Nunca está de más que la gente sea entonada y tenga sentido del ritmo y la melodía, pero prefiero una buena dosis de anarquía controlada.

—¿Y el proceso de integración de música y texto?

—Es un proceso eminentemente subjetivo, anímico, emocional. Si consideramos lo que un texto nos sugiere marcáremos la atmósfera psicológica de los personajes, y existirá también la posibilidad del contrapunto.

—¿Cuál debe ser la formación de un director musical?

—Los buenos son personas que tienen muchos estudios, como Stephen Sondheim o Leonard Bernstein, como el propio Cole Porter; son personas que han estudiado todo lo que hay que saber sobre música y teatro, que tie-



nen una formación académica muy sólida. Hamlish es un erudito, tiene todos los diplomas del mundo y muchos primeros premios.

—¿Existe futuro para el teatro musical?

—Un futuro amplísimo. Todo el futuro del mundo, hasta para la ópera. Bazón Dandy era un compositor muy imbécil pero decía cosas geniales, y entre otras decía que la música iría allí donde el próximo compositor de genio quisiera llevarla. El futuro de la comedia musical reside en el talento de los compositores, de ellos saldrán renovaciones de formas, de estilos, de conceptos. Es una cuestión —me duele decirlo— pero es una cuestión de individuos. El caso más patente lo tenemos a la mano en Stephen Sondheim, cualquiera que se halla tomado el trabajo de oír o ver *Pacific Overture* quedará sorprendido ante el gran nivel de renovación que hay tanto en el vocabulario como formalmente en la comedia musical. Y otro ejemplo más reciente es el de *Candide*, que fue un fracaso en su primera versión y que Leonard Bernstein volvió a reabrir y orquestar y resultó un éxito.

—¿Dentro de la comedia musical formal, cuál es el proceso de adaptación de las canciones?

—¿Al español?

—Sí.

—Pues es muy aleatoria, porque nos enfrentamos a la obsesión de buscar siempre la maldita rima, como en aquella rima verdaderamente inaudita de *Promesas promesas*, en donde a una bellísima canción le acomodaron aquella rima espantosa de chaparro-catarro y que era verdaderamente desastrosa. La rima es una de las *chusqueses* que siempre están estorbando. Para hacer buenas adaptaciones hacen falta muchos conocimientos: el de am-

bos idiomas, ingenio y una buena dosis de *perrez* para, en un momento dado, traicionar aquello que en otro idioma es sólo equivalente; es decir, no debemos quedarnos en el terreno textual. Hace falta, también, un conocimiento absoluto, aunque sea a nivel intuitivo, de la prosodia, que es algo de lo que nadie quiere hablar y que es una ciencia en espera de ser estudiada. Yo estoy seguro, y desafío al 90% de los artistas que han dirigido escénica y musicalmente comedia musical, a que me defiendan lo que es prosodia. No tienen ninguna idea, de lo que significa. Agustín Lara conocía a fondo sus posibilidades; Chava Flores es el rey de la prosodia; creo que en el caso de Flores, aparte del talento natural hay un estudio, quizá no sistematizado ni meticuloso, pero sí muy serio, sobre características prosódicas. Por ejemplo, el tiene una canción que se llama *Pichicuás* y *Cupertino* en donde por medio de las inflexiones de la frase y los acentos rítmicos logra reflejar el habla entrecortada de los niños llorones. Es fenomenal.

—¿Cuáles son los problemas humanos de las puestas en escena de comedias musicales?

—El primer problema humano y el más grande es el del propio director. El director tiene que convertirse en una especie de tirano con un látigo de siete colas. La imposición de la disciplina es lo único que puede dar como resultado un producto satisfactorio. Así que cuando voy al teatro y veo un conjunto de noventa personas en donde todos son capaces de bailar y cantar y actuar de una manera óptima, como fue el caso de *El violinista en el tejado*, me quito el sombrero. Así pues, creo en el director tirano, no creo en la bondad, ni en la voz baja, ni en la supuesta colaboración o simbiosis en el teatro.

—¿Cuál es la aportación cultural de la comedia musical al teatro?

—Infinita. Muy rica y muy variada. Creo que esta pregunta debería contestarla Carlos Monsiváis.

—¿Existe una colonización cultural que impida el desarrollo del teatro nacional?

—Existe colonización. ¿Cultural la llaman? Yo diría colonización, punto. Cultural, ojalá fuéramos colonizados culturalmente, eso nos quitaría buena parte del chauvinismo y esa xenofobia mexicana tan molesta y tan bastarda. Me gusta mucho la idea. Mario Lavista es uno de nuestros compositores más inteligentes, y con él he hablado mucho al respecto y hemos decidido que hay que estar abiertos a la influencia, ¡bienvenida la colonización! La de París, la de Nueva York, hasta la de Buenos Aires. Eso nos permitiría asentar nuestras raíces, si es que de veras tenemos y son firmes. Tranquilamente acogeremos aquello que nos sea útil y afín. La otra parte, el manejo trasnacional de las entidades teatrales sobre un plano comercial, es algo muy distinto. Una

cosa es que John Cage nos enseñe a distancia, y otra muy distinta que la compañía X utilice las obras de Cage para vendernos un producto que cuesta infinitamente menos que los dólares que pagamos por él.

Respecto de Broadway ¿qué hacer? Renunciar a la posibilidad de estar vivo, de estar al día, de tener en la mano cosas tan excelsas como *A Chorus Line* por contraponerse al colonialismo, me parece muy maniqueo. Hay que tener una cierta capacidad discernitiva, eso es todo. El aspecto negativísimo es que se ha creado un mecanismo enfermizo por el cual alguna vez los autores mexicanos sean dramaturgos, sean compositores o sean cualidades en una misma persona, como es el caso de Sergio Magaña, una persona que nos merece todo respeto en el ambiente teatral mexicano, pensar y pugnaron por hacer comedias musicales, recordemos *Rentas congeladas*, de la cual parecen haber desaparecido todas las copias, y resulta que se dieron por vencidos demasiado pronto, doblaron las manos por anticipado y, claro, se afirmó la aplanadora de Broadway y nuestras propias aplanadoras y surge todo este proceso imitativo; instituciones oficiales patrocinan ya este tipo de caricaturas.

## LUIS RIVERO

Director y compositor, fundó la Micrópera de México en 1966. Ha dirigido ópera de cámara, operetas, realizado musicalizaciones y arreglos. Ganó el Premio Silvestre Revueltas a la mejor música de 1972 por *La gesta de Juárez*, con texto de Margarita Villaseñor. Por encargo del gobierno de Guanajuato escribió la música de *La ilustre fregona* de Miguel de Cervantes para el Segundo Festival Cervantino. Compuso las canciones de *In Memoriam* y *Santa*.

—¿Cuál es la labor del director musical?

—Aparte de ser el responsable de todo lo que se refiere a la coordinación de la música —orquesta, solistas, coro, arreglos, etcétera—, debe estar de acuerdo con la concepción de los otros directores y responsables —coreógrafo, escenógrafo, director de escena, para tener un resultado uniforme y coherente, de manera que la música esté en función de la acción dramática, pues de otro modo se convertiría en un concierto, y se trata de hacer teatro.

—¿Cuál es el proceso de integración de la música con el texto?

—Cuando se trata de traducir al español un texto, considero que primero se deberá hacer una traducción literal de las canciones, de manera que suenen igual que si fueran a ser habladas, que tengan la misma fluidez, para que al adecuar las palabras al ritmo de la música no se escuchen tropiezos o palabras y conceptos que no se entiendan con claridad.

Soy maestro de canto desde hace muchos años, y siempre les digo a mis alumnos que el secreto está en cantar como si hablaran. En el trabajo de integración de texto y música, se necesita tener buen gusto y conocimiento musical para que las pequeñas modificaciones no distorsionen la intención de quien escribió el original. Y ya en el trabajo de enlace también pienso que es importante la lección que he mencionado, de manera que no sea brusco el paso de las partes habladas a las partes cantadas. En conclusión, el texto hablado debe ser musical y el texto musical debe ser hablado.

—¿Cuál debería ser la formación de un director de comedia musical?

—Debe tener los conocimientos más am-

—¿Cuál es la importancia del género musical?

—Fundamental. No se puede tapar el sol con un dedo. Es de una importancia primordial, dentro de una apreciación muy global que casi me duele reconocer, creo que es tan importante como la ópera. No tiene las características nacionales tan pronunciadas, que nos permiten disfrutar tanto de la zarzuela o de la opereta francesa o de la vienesa, no tiene la destreza de elaboración de éstas ni un impacto tan dramático, pero indudablemente que es uno de los géneros representativos de este siglo, y que ha propiciado en una forma espléndida la fusión de teatro y música, y que también ha dado lugar a una de las creaciones más importantes en donde conviven elementos dramáticos y elementos musicales como la comedia musical cinematográfica, que es uno de los grandes géneros del cine.

—¿Por qué la comedia musical adopta siempre grandes temas de novelas o mitos?

—Porque ésa es una mecánica del teatro musical desde siempre. El teatro musical desde su origen recurrió a ese tipo de entidades, ir a la Biblia, por ejemplo. Las representaciones que se hicieron en los atrios y después en los altares de las iglesias en la Edad Media,

tomaban sus historias y sus anécdotas de la mitología, de las alegorías elaboradas con los personajes de la mitología griega y adaptaban libros, obras de teatro, acontecimientos históricos famosos, esa es una mecánica ya inclita, es decir, ya desde su nacimiento. Es un recurso tan válido como otro cualquiera. La comedia musical se ha ido desfrivolizando, quizá ha perdido un poco de su espontaneidad y frescura, pero ha ganado mucho en impacto dramático porque con todo y todo *El violinista en el tejado* no es precisamente *Gag Thirties* ni *Golddiggers*. Hay una tendencia muy marcada a encontrar una expresión dramática más fuerte. El espectáculo musical puede adoptar una modalidad que le permita ser rapsódico, es decir, que esté estructurado a base de secuencia. Hay un intento de Lanzillotti muy loable en *Las tandas del Tlancualejo*. El sketch es una de las bases del teatro mal llamado frívolo mexicano y es una de sus manifestaciones más auténticas y más ricas. Porque un sketch hecho por Amparo Arozamena o por Borolas, por muy mal hecho que esté, es excelente. Creo que por ahí podríamos buscar y sería una forma de recuperación de ciertos valores que desgraciadamente están muy ajados o muy manipulados.

—¿Existe futuro para el teatro de comedia musical?

—Para esta respuesta habría que tomar en cuenta varios aspectos positivos, como la propia conformación histórica de nuestra nacionalidad que comienza a madurar. Desde el punto de vista musical, a partir de la Revolución la música tiene ya un valor expresivo de lo nuestro —durante la colonia y la independencia hacíamos mucha música europea y lo folklórico era algo muy limitado. En cambio, ahora lo *mexicano*, la fusión total, es artística-mente ilimitada.

Con Ponce, Tata Nacho, Talavera y Lara se marca una tradición musical a la cual podemos hacer referencia, como compositores modernos que conocen las células melódicas propias de nuestro pueblo para expresar amor, nostalgia, tristeza, dolor, alegría, etcétera, y no estoy hablando de folklore, estoy hablando de expresión hablada que se convierte en melodía; melodías en las cuales nos reconocemos todos. Entonces, pienso que la comedia musical si tiene muchísimo porvenir porque ya tenemos un fundamento fuerte de elementos musicales e ideológicos propios.

—¿Existen buenos traductores de canciones?

—El español cantado es el idioma más difícil; en español las palabras cantadas no fluyen con facilidad, suenan como un empedrado, creo que es más fácil cantar en checo o en ruso, por eso es necesario cuidar la fluidez de la canción. Y no es fácil encontrar traductores y músicos que entiendan el problema. Yo mismo he pasado horas enteras frente a escollos indestructibles, frases que no encuentro cómo decir en español, de manera que el personaje no sienta que usa el español como si fuera un extranjero hablando español.

—¿Cuál es la aportación cultural del género?

—Esto sólo lo proporciona el artista talentoso que tenga conciencia de hacer una obra limpia, sin deformaciones, una obra en donde el pueblo se vea reflejado en el escenario.



plios de todo lo que se puede hacer con la música, porque la comedia musical es uno de los terrenos más arduos de abordar para cualquier compositor; debe saber sobre instrumentos, voces, orquestación, dirección de escena, literatura dramática, danza. Se espera que dada la época de las especializaciones el compositor musical pueda prescindir de otros conocimientos, pero no es así.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

*Rector:*

Dr. Guillermo Soberón Acevedo.

*Secretario General Académico:*

Dr. Fernando Pérez Correa.

*Coordinador de Extensión Universitaria:*

Arq. Jorge Fernández Varela.

*Director de Difusión Cultural:*

Lic. Hugo Gutiérrez Vega

*Subdirector de Difusión Cultural:*

Lic. Gerardo Estrada

*Jefe del Departamento de Teatro*

Ludwik Margules

La Cabra. Revista de Teatro

Publicación Mensual de la Dirección General de Difusión Cultural. UNAM

Consejo de Redacción: Josefina Brun, Armando Partida,

Esther Seligson, Alejandra Zea, Cuauhtémoc Zúñiga.

Colaboración especial

para este número:

Alejandro Hermida y

Germán Pliego.

Responsable de la Edición: Cuauhtémoc Zúñiga.

Relaciones Públicas: Ma. Teresa Martínez Corzas.

Corrección: Enriqueta Salas.

Adolfo Prieto 133

Col. del Valle, D.F.

Registro en Trámite.

Precio de Ejemplar: \$ 10.00

Suscripción Anual: \$ 100.00

Exterior 7.00 Dlls.

Imprenta Madero S. A.

