

Nancy Cárdenas: una múltiple vocación

por Andrés de Luna y Olga Cáceres

Nancy Cárdenas, personaje singular dentro del ámbito teatral mexicano, conocida por sus elaboradas puestas en escena y su ejercicio de la *conciencia femenina*, habla brevemente sobre algunas instancias de su labor artística:

¿Cómo definiría su trayectoria dentro del teatro nacional?

Esa es una pregunta totalizadora. Creo que es una trayectoria barroca que descontrola, en cierta medida, a la crítica porque frecuento géneros muy diversos.

Por lo general en México los directores han abordado una sola línea, pero yo no puedo. Tengo vocación múltiple, intereses múltiples y no me conforma un solo género. Hago al mismo tiempo un recital con textos de Lope de Vega con Beatriz Sheridan, en la Casa del Lago, y un espectáculo para cabaret con Tere Velázquez.

Experimento con diversas cosas y diversos elementos técnicos. También con diversos tipos de actores; se requiere una aproximación distinta para

cada uno de ellos. Requiere de habilidades diferentes, pero ejercidas con la misma seriedad.

Para mí todo es trabajo serio. Trabajar en un espectáculo de cabaret, saber conjuntar la creatividad del escenógrafo, el coreógrafo, el director musical, etcétera, es completamente diferente, es otra experiencia. Por su índole, el cabaret requiere un trabajo muy riguroso. Pienso que es muy bueno para el director hacerlo; da una visión más completa de los medios.

Si estás iluminando un lugar como la Casa del Lago utilizas unas seis fuentes de luz, en *El Granero* veinticuatro y en cabaret o en teatros grandes el número es mucho más amplio, el manejo diferente y el elemento luminotécnico cobra un peso distinto. Me interesa mucho valorar los elementos correctamente.

Por ejemplo, en *Misterio bufo* trabajamos con elementos de farsa al buscar chistes muy definidos. Muchos están dados por el texto, pero no están sólo los chistes verbales; conseguimos una gran cantidad de risas provocadas por combinaciones que los actores y yo creamos y esto implica también un trabajo muy riguroso. Cada chiste fue trabajado con una gran meticulosidad. El rigor con que trabajamos esos gags fue extremo y hasta la fecha, checamos la efectividad de cada uno de ellos con el público, porque si retrasamos o adelantamos mínimamente la acción el chiste falla.

En este tipo de espectáculo la luz tiene una función elemental. El acento se desplaza.

¿Cómo elabora sus repartos?

Trabajo con repartos mixtos. Tengo actores que han estudiado en escuelas o en Filosofía y Letras y actores que no tienen estos antecedentes, pero que reúnen las cualidades necesarias para hacer un trabajo delicado. Por ejemplo, trabajar para dar, en principio, sólo trece funciones de *Misterio bufo* es una empresa que requiere de un determinado tipo de actor dispuesto a trabajar lo mismo que para cualquier otra representación, aunque sólo se darán unas cuantas funciones los fines de semana. Lo tomamos como una especie de seminario. Además, las representaciones de fin de semana son muy difíciles, porque se pierde la continuidad. Esto determinó el sistema de trabajo: nos hizo concentrarnos mucho en el ritmo, porque éste se pierde si no se trabaja en continuidad. Incluso, en las primeras representaciones, necesitábamos nuevos ensayos para poder mantener el ritmo, que en esta obra es muy exacto y muy delicado; sobre todo en el cuadro *La resurrección de Lázaro*, que tiene un ritmo "de bocadillos" que no se logra si no estamos refrescados. Es un *sketch* muy ingeniosamente escrito por Darío Fo, al que le precisé los personajes, porque él sólo proporciona los parlamentos. La forma de trabajar cada obra la va definiendo la

Clavillazo y Tere Velázquez en *Piernas de oro* (1957), de Alejandro Galindo. Tomado de Historia documental del cine mexicano (Ed. ERA).



propia obra y el conjunto de actores con el que se esté trabajando.

¿Puede hablar acerca de su labor como dramaturga?

Sí. Cuando tenía como veinte años escribí *El cántaro seco*, editada por la UNAM; es una obrita en un acto que se ha representado en Chiapas y en Oaxaca, que yo sepa. Habla de la escasez de agua y de la opresión económica que generan los caciques a quienes, entre paréntesis, no han querido disciplinar hasta la fecha. Tan es así, que les sigue interesando en algunas ciudades de provincia; pero no he escrito nada más. Escribir para teatro me cuesta muchísimo trabajo y, en cambio, escribir para cine me resulta mucho más natural.

¿Tiene inéditos de esa época?

Otra obra en un acto que pasó por Radio Universidad: *La vida privada del profesor Kabela*. Ilustra un momento del teatro en México. Estábamos buscando un teatro que no fuera realista y, como estudiantes que éramos, queríamos diversificar las tendencias imperantes. Me dio mucho gusto dirigirla para radio y resultó un ejercicio interesante. Pero nada más.

Mis obras nunca las monté; pero las que he dirigido siempre las siento más, porque hago la traducción o el ajuste de la misma; si las firma otro señor ¡pues son problemas de créditos! Incluso la crítica tiene dificultades para entender hasta dónde termina el trabajo del autor y comienza el del director. Sólo especialistas muy informados podrían determinarlo. A veces me elogian como si yo fuera Lope de Vega y otras me vituperan como si fuera Fernández de Sevilla o Tejedor.

¿Quiere dar a conocer a algunos autores que por razones "especiales" no se conocen en México como Athol Fugard y Darío Fo?

En parte sí, pero en otras obras el fundamento es diferente. El director no tiene por qué ser un mero difusor de autores, así sean muy importantes. Hay autores, no tan importantes, que me han servido muy bien, por ejemplo el austriaco Frederick Zauner, autor de *Aquelarre*. Era desconocido en México, con su obra estuvimos siete meses en cartelera, e hicimos una gira por muchas ciudades de la república.

El efecto de los rayos gama sobre las caléndulas la escogimos Emma Cevallos, la productora, y yo, antes de que le dieran el premio Pulitzer a Paul Zindel. Es más divertido trabajar con autores ricos. Si uno los presenta por primera vez en México es más satisfactorio todavía.

¿Cómo elige sus obras?

Algunas me las proponen, otras las encuentro yo. A Athol Fugard lo vi representado, aunque no me gusta ver las obras que voy a dirigir. De *Las caléndulas* vi sólo una foto y me perturbó mucho la elección de mis actrices, porque a juzgar por la fotografía, en Estados Unidos tomaron para las dos hijas a muchachas mucho mayores. Yo concluí que deberían ser muy jóvenes para dar esa sensación de fragilidad y dependencia que es el problema dramático central. Cuando *Los chicos de la banda* me negué a ver la película hasta que mi trabajo estuvo concluido.

¿En algún momento estaría dispuesta a dirigir una comedia musical?

No sólo a dirigirla. Terminé una adaptación de la novela de Colette, *Claudine en la escuela*, que lleva música y canciones de Denise de Kalaffe. La vamos a hacer para la Universidad, espero que muy pronto. Me interesa mucho esta aventura. Colette ha sido revalorada. En su aparente superficialidad hay una mirada terrible, durísima e inteligente que admiro muchísimo y espero servir con el montaje. La actitud tan desinhibida y equilibrada con que Colette contempla la posibilidad de una mujer por otra, a principios de siglo, ya la quisiéramos en los escritores de la actualidad. Ella lo contempla como algo natural, y la lucha organizada por conseguir eso se vino a dar sólo a partir de 1967 con la fundación de los grupos de liberación de los homosexuales en Estados Unidos.

Su relación con el cine se ha estrechado por momentos (incluso en alguna época escribió un libro acerca de El cine polaco) y sobre todo ahora con un filme de carácter antológico. ¿Podría hablar sobre este último?

Ya tenemos el título definitivo: *México de mis amores*, inspirado en los de la época (*México de mis recuerdos*, etcétera). La aproximación de Monsiváis y mía a los materiales está sustentada en el gran amor que nos despierta el cine mexicano. Pienso que esto es lo que se va a notar; porque hubiera sido muy fácil burlarse o hacer bromas, sobre todo con el sentido del humor de Monsiváis ante un cine que tiene tantas películas con mala fortuna, tantas incidencias en el melodrama barato, una cámara que tardó treinta años en empezar a moverse, etcétera.

Nosotros emprendimos la búsqueda de los momentos clave de esta cinematografía que fuerte o endeble, enajenante o liberadora es la nuestra.

Yo aprendí en el cine mexicano que se ama solamente una vez. Me costó mucho dolor aprender que hay un segundo amor. Y un tercero... y un



Ninón Sevilla y otros en *Aventurera* (1949), de Alberto Gout, op. cit.



cuarto. Para bien y para mal el cine mexicano nos hizo emocionalmente.

Algunos de los directores y productores estaban temerosos de que Monsiváis y yo solicitáramos sus materiales, porque pensaban que íbamos a burlarnos de sus cintas. Pueden dormir tranquilos. Los chistes que hacíamos en *El cine y la crítica* constituyen una aproximación diferente. En la película es necesario rescatar constantes de la conducta nacional. Además, por supuesto, esas se manifestaban en buenas o malas películas si las clasificamos por razones estéticas.

Aún así, la aproximación crítica no está fuera de *México de mis amores*, incluso tuvimos discusiones serias con personas relacionadas con la industria, porque querían un homenaje acríptico y eso ni siquiera es homenaje. No podemos contemplar de rodillas “los grandes momentos del cine literario” y pretencioso, ese cine “artístico” fue muy fallido.

En cambio, el cine popular que se hizo en los 40 tiene momentos de gran vitalidad y una gracia muy “mexicana”. Por ejemplo, tiene más vitalidad una

secuencia de Ninón Sevilla (dirigida por Gout) o de María Antonieta Pons (dirigida por Galindo) que unas cintas basadas en novelas de autores importantes.

Era un riesgo muy serio aproximarnos al cine mexicano desde un punto de vista nuevo y diferente, pero estoy muy tranquila, porque Monsiváis, y eso lo sabemos todos, es uno de los mayores conocedores de nuestro arte popular. Me he sentido muy segura en los dos años que tengo trabajando en la película.

Tenemos fragmentos de más de cien películas y eso significó un trabajo y un papeleo terribles. Una labor administrativa muy complicada, pero gracias al auxilio de Luciana de Cabarga (que se encargó de coordinar la producción) pude terminar en un tiempo bastante aceptable y he visto la cinta en su segundo corte y todavía la sigo afinando. Filmé escenas especiales con Silvia Pinal, Fernando Soler, Sara García, Gabriel Figueroa, “Resortes”, Manolo Fábregas, Marga López. El trabajo con *estrellas* de esta magnitud me ha dejado una experiencia riquísima.