

Armando Partida



El patio de Monipodio, Fantoche, Sr. Retorcimientos

Una breve reseña sobre los espectáculos y las obras que se han nombrado en los escenarios de la ciudad de México durante el primer tercio del año en curso, por una razón u otra, incluiría alguna de estas tres escenificaciones.

Al examinar el espectáculo *El patio de Monipodio*, montado por *Teatro Clásico de México*, se hacen evidentes dos consideraciones. La primera se presenta cuando se intenta "revitalizar", es decir, modernizar, una obra literaria. Hasta la fecha son contadas las ocasiones en que esa revitalización ha logrado su objetivo: únicamente cuando en la lectura de las obras se ha tratado de encontrar sus valores inherentes, vistos a través de nuestra contemporaneidad, sin intentar hacerla aparecer "moderna", el resultado ha sido positivo. Si sólo se persigue lo último, la esencia de la obra es desvirtuada, ya que al acicalársele, como frecuentemente se acostumbra, su naturaleza resulta falseada. Hay otra práctica, a la que se recurre con menor frecuencia, consistente en dar interpretaciones de acuerdo con la corriente en boga, ya sea ésta el existencialismo, el psicologismo, etc.; en este caso, no siempre se logra conservar el contenido original de la obra.

En la escenificación de varios textos de Cervantes, reunidos bajo el nombre de *El patio de Monipodio*, el uso de la primera práctica ha sobrecargado la fuente literaria, suplantando, totalmente, la estructura dramática de los relatos. Eso da como resultado una serie deshilvanada de cuadros pseudomusicales que en ningún momento se integran a la estructura y, por el contrario, hacen que la trama sea violentada. Ahora bien, por lo que respecta a la segunda práctica, la interpretación es de lo más espurio, al perseguir fines definitivamente reaccionarios, pues se pregona una moral hipócrita, ejemplarizante, defensora de los valores floños, pequeño burgueses; que por otra parte, a estas alturas resultan extemporáneos. La burguesía, con una amplia capacidad de acomodamiento y de aceptación, hace mucho tiempo que menospreció la moraleja propuesta por A. Custodio y no por Cervantes. Es por eso que la posición de todos los que sostienen económicamente a *Teatro Clásico* es muy peligrosa, pues tal parece que no han superado la etapa de una estructura mental que hace muchos decenios quedó atrás en nuestra sociedad.

La segunda consideración, igualmente puede hacerse a otros grupos. Esta es la inconsistencia que como compañía teatral pretende tener lo que se hace llamar *Teatro Clásico de México*; posiblemente a nivel de grupo Cultural tenga cierta validez, mas como compañía teatral, que es lo que dice ser, no tiene ninguna.

Hasta ahora no puede hablarse de una compañía que sea conducida hacia un fin determinado, puramente teatral; que siga una línea, tanto de experimentación como de superación artística unitaria. El único intento fue el de la Compañía de Teatro Universitario.

Al no haber esa superación y experimentación que propicien la

formación, el profesionalismo y un desarrollo orgánico entre el director artístico de una compañía y sus integrantes (actores, directores de escena, escenógrafos, etc.), no se puede garantizar una puesta en escena que sea producto del trabajo constante en equipo; en *Teatro Clásico* tampoco hay "compañía" como tal, por no existir ni siquiera físicamente. Los actores son elementos completamente heterogéneos, tanto en experiencia como en talento, presencia escénica etc., y al no haber unidad, *El patio de Monipodio* resulta ser una acumulación de canciones, músicas, y bailettes que impiden escuchar las réplicas, que fragmentan la estructura, que rompen el desarrollo dramático y que coreográficamente están puestos en la forma más inepta (puestos, como se acostumbra decir en los festivales escolares, ya que no rebasan ese nivel). Esta escenificación en ningún momento ha sido creativa, o imaginativa; por el contrario, ha sido de lo más torpe. La intención que se tenía de crear una "Mojiganga picaresca" no se cumple, ni tampoco se llega a la comedia musical, a pesar de estar llena de música. Era necesario contar con frescura y espontaneidad y, sobre todo, conocer lo específico de este género teatral.

En lo que respecta a la paráfrasis que se ha hecho de las obras, éstas no han sido integradas de ninguna manera, y su interpretación es pueril y superficial. El autor del "collage", que se supone es un erudito de la literatura clásica española, no ha sabido entender el espíritu de la época ni la alegría de vivir de las *Novelas Ejemplares*, ni la admiración y el regodeo que sentía su autor. A la picaresca se le ha escamoteado el encanto, la fascinación y el ingenio, desvirtuando su esencia. La incapacidad de regocijarse con las jocosidades de los personajes y de las costumbres de la época ha propiciado, en lugar de una mojiganga, una soberana mojigatería, y como consecuencia, a todo lo largo del espectáculo no se escucha ni una risa de la pretendida bufonada. Posiblemente todos los actores, con otro director, hubieran sacado más brillo a sus papeles. Los movimientos escénicos son falsos, innecesarios; A. Custodio no tiene la menor idea de lo que es una escena, ni de cómo unir una con otra en una secuencia ininterrumpida; en una palabra, tal parece que desconoce lo que es una *puesta en escena*. Ignora lo que son los matices, los tonos; tanto en los parlamentos como en las actuaciones, en el fondo musical y las luces. La escenografía tampoco contribuye al éxito del espectáculo. Al escenario se le ha dejado un espacio libre mínimo para que las "bailaoras" y los Bailaores" hagan sus torpes gracias. La coreografía nunca se define, y cuando lo hace, resulta desastrosa, lo cual vuelve aún más caótico el movimiento escénico.

Sin embargo, lo más trágico reside en que este tipo de espectáculo, pretenciosamente cultural, sea el que goce de apoyo económico, y que precisamente éste sea el que les dé el derecho de perpetrar tales engendros contra natura, apoyándose en la pseudoerudición y la experiencia pretendidamente profesional. Habría que



hacer un análisis histórico-teatral para ver si todos esos profesionales del teatro realmente han promovido el desarrollo de una tradición y si ésta ha sido verdaderamente una impulsora de nuestra cultura nacional.

Fantoche

Hay ciertas manifestaciones que cobran, desde que surgen, determinada significación por los fenómenos externos e inmediatos que manifiestan a primera vista. Este es el caso de un espectáculo que, sin proponérselo deliberadamente, ha cambiado la situación burocrática que caracterizaba las actividades del *Foro Isabelino*.

Sin embargo, al ir más allá de esas manifestaciones aparentes, tanto por el lado formal, como por el del contenido, la esencia de ese espectáculo no corresponde al deslumbramiento inicial, quedando en entredicho el carácter "revolucionario" y el acierto formal que se dijo tenía esta puesta en escena.

Peter Weiss ha escrito una obra de denuncia sobre el colonialismo practicado aún en la actualidad por los lusitanos. Un grupo de estudiantes de teatro la ha escenificado bajo la dirección de Carlos Jiménez, un entusiasta del teatro de agitación social que previamente había presentado dos obras de este mismo género: *Rajatabla* y *Venezuela tuya*, cuyo propósito era el de impugnar la situación político-socioeconómica que reina en Venezuela, y criticar los sistemas que rigen a los países de Latinoamérica. Estos problemas nuevamente los plantea Jiménez, desde un supuesto punto de vista ideológico, pero sin un fin determinado. Mientras que la obra de Weiss propone un hecho concreto: la denuncia de una situación, sin referirse de ninguna manera a la urgencia de una revolución, ni pretender aportar la solución del problema. Lo único que persigue es advertir un hecho inhumano, desde el punto de vista ético, mas no político. Lo que busca el dramaturgo es la simpatía, por parte de los países europeos, para con los angolese, y dar a conocer la existencia de una situación ya obsoleta, puesto que el neocolonialismo y el imperialismo han venido a sustituir los sistemas y métodos del colonialismo tradicional.

Con muy buena intención, por parte del espectador, la obra podría interpretarse como un alegato en favor de la independencia de esta colonia; pero esto sería demasiado, la obra escrita no da para tanto, y Weiss, repetimos, no se lo propone.

El hecho de dar a conocer esa situación por medio del teatro tiene un valor pedagógico aleccionador; por lo menos el público se entera de que existe un país que se llama Angola que parece encontrarse en Africa. Fuera de eso no hay nada más, y buscarle una significación más profunda no es posible, a menos que ideológicamente no se tenga una base lo suficientemente sólida para efectuar un análisis riguroso de la obra. Esto mismo ha ocurrido en su lectura por el grupo universitario. Ha predominado el deseo de encon-

trar algo, que *a priori* ya tenían la certeza de encontrar.

Y eso que se ha encontrado va desde el rechazo. "A grito pelado", del capitalismo, hasta las lágrimas de conmiseración ofrecidas como solidaridad internacional de los pueblos oprimidos. Es por ello que en lugar de llevar a escena una situación, se muestra únicamente la reacción que ante ésta sufren los que representan el espectáculo. El error más grave en el que se incurre, es el de encontrar un paralelismo de esa situación con la que atraviesa México. Esto demuestra que no hubo ningún rigor analítico ni ideológico para armar un supuesto "espectáculo de protesta". Se ataca, en forma equivocada, las manifestaciones e influencias del imperialismo y del neocolonialismo en México, a través de las manifestaciones del colonialismo de Angola. Indudablemente que esto es absurdo, además de que se comete un error histórico garrafal. Las características son completamente diferentes y se requiere de distintos métodos para enfrentarlas. La lucha de clases, la concentración del capital, la represión, la maquinaria del estado, la oligarquía nacional, la limitación de la libertad de expresión que permite la tan cacareada democracia, el no uso de los derechos civiles, etc., son unos pocos de los problemas internos de casi todos los países de Latinoamérica, a los cuales habría que agregar aquéllos que proceden del exterior, y que son soslayados en el escenario cuando se quiere caracterizar el *status* nacional.

Al confundir dos situaciones particulares, con muy poco en común, y en lugar de denunciar realmente el sistema, lo único que se hace es gemir como plañidera azteca ante la derrota; costumbre que, por otra parte, nos ha mantenido ocupados a los mexicanos por más de cinco siglos, en vez de luchar activamente contra ese mal.

En determinadas situaciones el lamentarse tiene cierto valor, cuando ni siquiera ésto se ha hecho; pero en el caso actual los ataques que se presentan son aquéllos que, a fuerza de repetición, se han convertido en lugares comunes. Tal error, insistimos, proviene de no partir de un análisis previo de la situación político-socioeconómica que caracteriza al México actual. Las réplicas complementarias que tratan de dibujar esta situación, además de no tener ningún valor por su contenido, son de la más pésima calidad literaria.

Si se profundiza un poco en la puesta en escena, encontramos que el director parte de los mismos principios utilizados con el grupo venezolano: apoyo musical que la obra no requería por tener su propia estructura dramática (tal parece que la influencia de Brecht en todo el continente americano ha sido más negativa que positiva); gritos y alaridos, tono declamatorio de las réplicas, claroscuro en la iluminación, sin recurrir esta vez a la oscuridad total; un ambiente tosco y grosero por la incapacidad de alcanzar un tono grotesco o caricatural. Todas las escenas siguen el mismo principio: ululares, lamentaciones, alaridos acompañados de agitación total, y desencadenamiento seguido del derrumbe y la exte-



tuaci
poco
intens
monó
lo que
la imp
patro.

r. Re

Como
mínim
teberí
conoce
mente
en emj
interés
Posi
scénic
mente
Nacion
obra pu
de Dr.
teatral,
es lo d
y los re
in espe
e en su
Apar
in emt
evidente
que se
nombre
que va l
La p
la novel
presenta
te se va
leyenda
las cruz
místicos
tales qu
exposici
tiempo
un proce
to se
tradicion
oprimido

situación física, sobre el piso, para nuevamente levantarse y poco a poco ir acelerando el ritmo hasta llegar nuevamente al grado más intenso. El clamor general hace inaudible las réplicas, el tono es monótono y antidramático. Los actores no tienen la menor idea de lo que es la articulación de los sonidos, ni de la vocalización, ni de la impostación de la voz, lo cual es inadmisibles en estudiantes de teatro.

Retorcimientos

Como puede verse, la experimentación teatral se ha reducido al mínimo, incluso a nivel universitario, que es en donde siempre debería de estar en primer lugar. Los que inicialmente se dieron a conocer por su intención de renovar los recursos a que habitualmente se recurre, no han podido sacudirse la carga de convertirse en empresarios. Obviamente, el propósito inicial es sustituido por el interés económico.

Posiblemente ésta sea la causa por la cual la experimentación escénica se ha extinguido completamente, a no ser que ocasionalmente sea auspiciada por alguna institución como la Universidad Nacional, u otro organismo gubernamental. Tal es el caso de la obra puesta por Carlos Trafic y Roberto Granados, con el nombre de *Dr. Retorcimientos*. Esta obra se anuncia como *acción técnico-teatral*, y la caracterizan sus autores como *dharma teatro*. El título es lo de menos, lo importante es la construcción misma de la obra y los recursos dramáticos de que se vale Carlos Trafic para armar un espectáculo de más de noventa minutos, apoyándose únicamente en su acción técnico-teatral.

Aparentemente la obra no existe, ni sigue ninguna estructura, sin embargo es más compacta que en aquéllas en que debiera ser evidente. La sola *propuesta dramática*: a] mitología familiar; lo que se hereda, la repetición del ciclo; b] instintos; con diversos nombres, lo que nos retuerce; c] cultura. . . sigue un hilo directo que va formando los nudos dramáticos tradicionales.

La primera parte, la mitología familiar, recoge los personajes de la novela gótica, junto con las situaciones y sucesos que más tarde presentará la literatura romántica bajo un nuevo aspecto. Fácilmente se va de *El castillo de Otranto*, pasando por *El fraile*, hasta *La leyenda de San Julián el Hospitalario*. Los castillos, los caballeros, las cruzadas, el exotismo oriental; en lugar de monjes nefastos o místicos, un consejero, etc., sin olvidarse de los incidentes tradicionales quintaesenciados. De esta manera se elude el melodrama y la exposición de un caso particular. En lugar de reducir, de limitar el tiempo y el espacio, se les amplía y extiende hacia adelante como un proceso que viniera de tiempos remotos. En base a esta trama no se plantea un problema o situación como en el teatro tradicional, sino que van saliendo al exterior todos los instintos reprimidos por la moral, la religión, los gobiernos de las diversas





sociedades y, finalmente, deformados por una cultura cada vez más enajenante.

Si buscáramos algo revolucionario en esta obra, encontraríamos no sólo lo formal, sino también el nivel ideológico. Sin proclamarlo, bajo un planteamiento de humor negro puro, le son lanzados al espectador problemas que incumben a toda la humanidad, en cuanto ésta permite los genocidios o la destrucción del individuo, y al frustrarse diariamente, ya sea en lo sexual o en lo político. No hay gritos ni alaridos, mucho menos lamentaciones, hay planteamientos que requieren de razonamientos, y a su vez de una toma de conciencia.

En *Hamlet* hay una escena (*La Ratonera*), en que Rosenkrantz y Gildenstern tratan de sonsacar al príncipe danés, para que éste ingeniosamente los burle, poniéndoles el ejemplo de su incapacidad para tocar la flauta y pretender, en cambio tocar sus fibras secretas. Justamente eso pasa en esta escenificación: Carlos Trafic, como actor, llega a hacer de su cuerpo un instrumento de cuerdas, y no sólo eso, sino que además es capaz de tocar en cada una de ellas. En su *juego escénico* participan desde los pulgares de los pies, hasta sus cabellos ralos, alargados e hirsutos. No baila ni canta, sino que se sirve del baile y del canto a un nivel connotativo más alto, más depurado, o con una significación más dramática que las limitaciones que implican la palabra y las dos artes mencionadas. Trafic puede ser una harpía fascinante que se mueve al compás de una música oriental, o un simple hombre que se debate en el grado más alto del desbocamiento erótico. Decir que da cátedra de actuación es medirlo con el rasero de un teatro con recursos anquilosados. Trafic da vida, por momentos, a acciones volitivas y viscerales generalmente reprimidas, creando un nuevo lenguaje escénico.

El fondo del escenario, por donde corre la energía dramática, no requiere ni se apoya en ninguna clase de maquinaria teatral o de escenografía, únicamente unos cuantos trastos son suficientes para lograr el convencionalismo de la representación, apoyado en el lenguaje de las acciones.

Desafortunadamente una golondrina no hace verano, y poniéndonos ejemplificadores, que no moralizadores, insistimos que es urgente mantener y organizar compañías de teatro que tengan metas precisas; no importa qué persigan: la experimentación formal, el profesionalismo, fines didácticos o de difusión cultural; no importan cuál sea el objetivo que se escoja. Seriamente, estamos convencidos de que el teatro es capaz de mucho más, y de que, como medio de comunicación masiva, aun no ha sido ampliamente explotado. Esto contradice cualquier opinión respecto a que el teatro ya se haya agotado como expresión artística, e implica un conocimiento más profundo de sus capacidades en potencia, las cuales, con una política cultural muy precisa, podrían alcanzar objetivos más amplios que los hasta hoy propuestos.

Jes
Ch
Bre

Jua
EL
Pop

Edr
LA
Pop

Will
HIS
Bre

e
m