

Una década de teatro mexicano

Timothy G. Compton

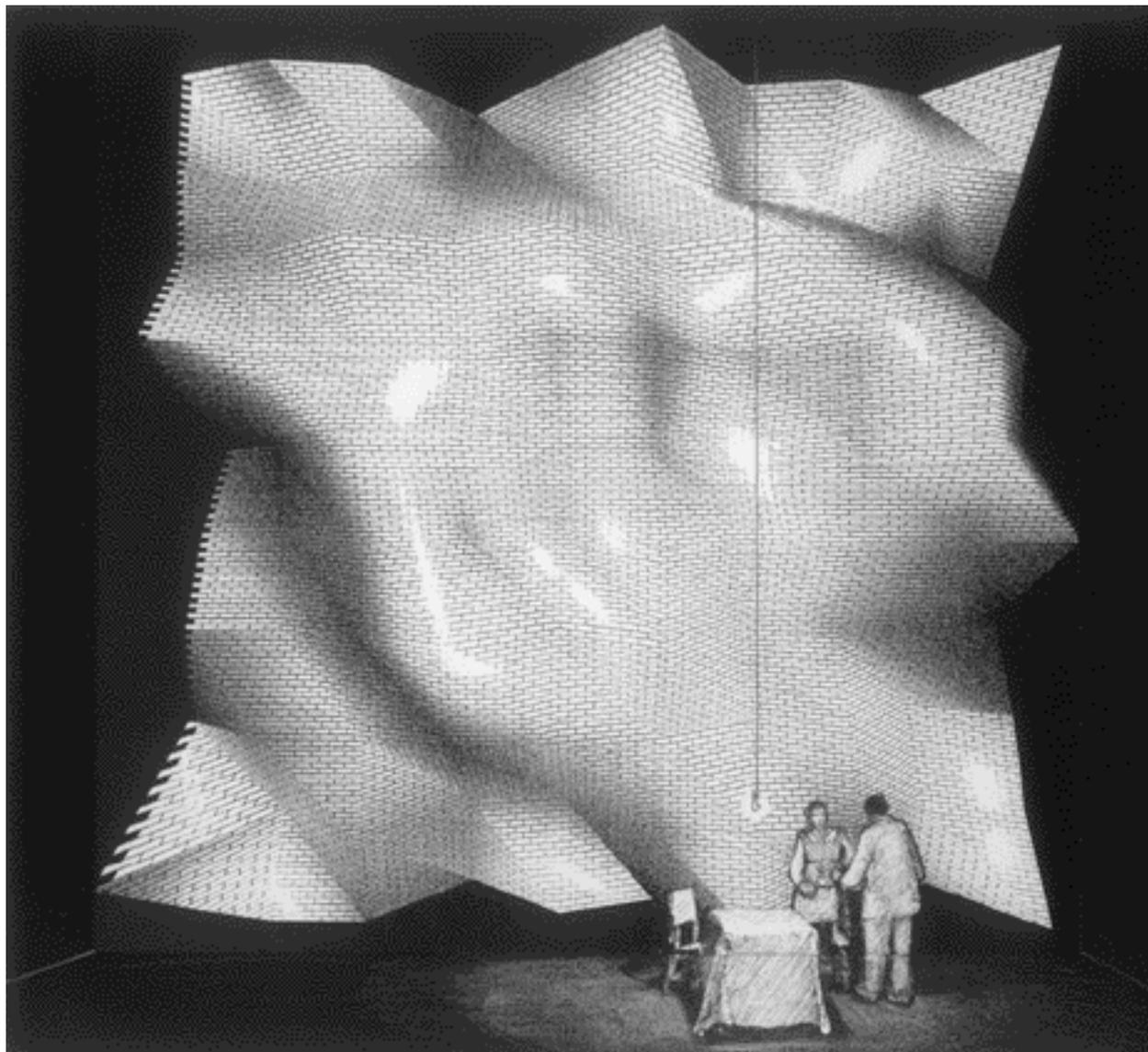
La revisión del teatro mexicano —tan urgente como necesaria— es la tarea que se propone el estudioso norteamericano Timothy Compton, alumno de John Brushwood, para comprender las tendencias y las excepciones de la dramaturgia y la escena en nuestro país.

Lo que digo aquí sobre lo que hacemos me parece obvio y muy sencillo. Tal vez algunos pensarán que esto es ofensivamente sencillo y obvio, pero corro el riesgo ya que a veces lo que es obvio para unos no lo es para otros. Por lo menos puedo ofrecer algunos ejemplos y anécdotas sobre el tema. Esto me parece apropiado ya que, al fin y al cabo, el teatro es experiencia. A pesar de enfocar lo que hacemos, la investigación teatral, insisto en que la verdadera estrella de este ensayo es el teatro mexicano y la gente mexicana. Yo me considero simplemente observador, analizador y porrista.

Confieso que cada vez que opino sobre el teatro en México siento la necesidad de ofrecer el siguiente descargo de responsabilidad. No sé todo lo relacionado con el teatro mexicano. Atribuyo por lo menos una parte de mi crisis de conciencia al hecho de que tuve la dicha de estudiar con John S. Brushwood, un gran investigador norteamericano de la novela mexicana. Hace más de una década, cuando tomé un seminario con él sobre la novela mexicana, me maravilló su control del tema. Me

parecía que él había leído cada novela mexicana. Leímos y analizamos unas quince novelas en el seminario, pero Brushwood hizo referencia a otras treinta novelas con relación a cada una de las que leímos para ponerlas en su contexto histórico-literario. Cuando le preguntamos cómo se enteraba de la existencia de todas esas novelas, decía que durante los veranos leía varias novelas cada mañana y las analizaba por las tardes. Cuando John Brushwood hablaba sobre la novela mexicana, sabía de lo que hablaba.

Cuando yo hablo sobre el teatro mexicano, en contraste, confieso que no tengo el mismo conocimiento brushwoodiano sobre el tema. Sin embargo, me consuela algo que el mismo Brushwood me comentó cuando empecé a estudiar las obras de Rodolfo Usigli. Dijo que no se atrevía a hablar sobre el teatro, a pesar de que le gustaba, porque le parecía un género demasiado complicado. En ese momento yo no comprendí muy bien su comentario, pero después de pasar gran parte de la década pasada estudiando el teatro mexicano, creo que lo voy comprendiendo cada día más.



Alejandro Luna, boceto para *Debajo de la mesa* de Roberto Zucco, 1996

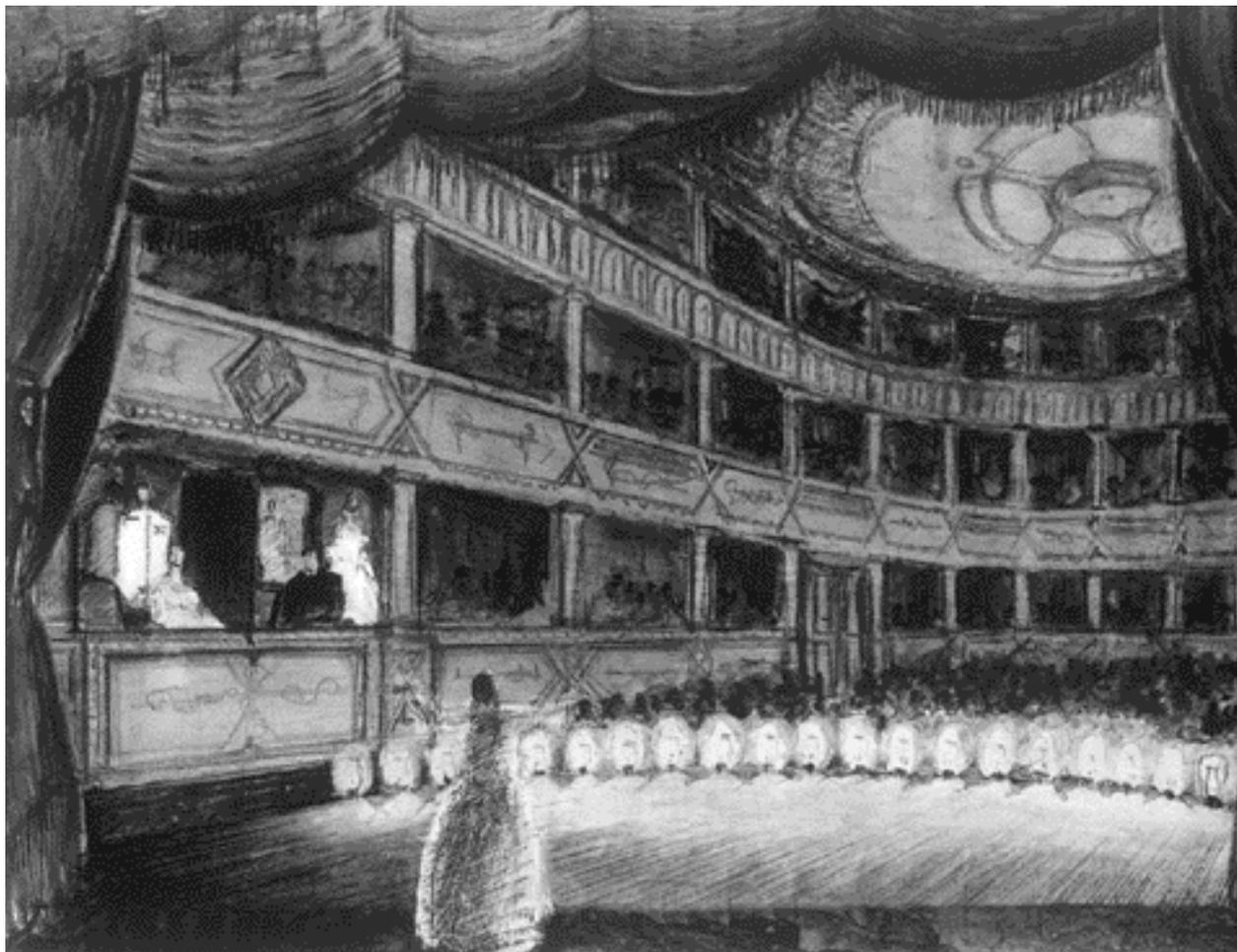
En 1993 vine a México con la idea de ver todo el teatro posible en el tiempo que iba a pasar en la capital. Claro que la cartelera anunciaba muchas obras, más de cien —aunque no se pusieron de acuerdo entre sí en cuanto a los lugares y a las horas para que se me facilitara poder verlas todas. Era mucho más de lo que podría ver, pero presencié más de una obra de teatro por día. Descubrí gran profesionalismo, mucha imaginación y temáticas pertinentes a la sociedad mexicana actual. De vuelta a los Estados Unidos di una conferencia sobre mi modesta experiencia con el teatro mexicano que fue muy bien recibida en la universidad que visitaba. Cuando después mandé la misma presentación a una revista académica, el editor exigió que cambiara el tono y que le diera un aire de académico y de autoridad. Me sentía satisfecho de haber publicado algo de valor, especialmente para personas de fuera de México que no podían ver las representaciones teatrales en vivo. A la vez, me sentía incómodo publicando sobre la totalidad de una temporada cuando no había visto todas sus obras. Continué con mis sentimientos de incomodidad dado que

publico todos los años en *Latin American Theatre Review* sobre una temporada de teatro en México con tono de autoridad.

Para calmar estos sentimientos ocasionados por mi conocimiento limitado, ofrezco una observación obvia, es imposible saber todo sobre el teatro mexicano. Y esto se aplica no sólo a investigadores norteamericanos y a otros lejos de México, sino a todos los mexicanos también. Con todo respeto para mi venerable director de tesis, John Brushwood, su adjetivo, “complicado” no alcanza, la palabra más adecuada para el teatro es “imposible”. A continuación doy una lista parcial de imposibilidades para los estudiosos del teatro.

PRIMERA

Nadie puede ver todas las obras de teatro en la Ciudad de México. Hay demasiadas obras —casi siempre se anuncian más de cien por semana en las carteleras. Aun si alguien tuviera el tiempo y los recursos para dedicarse



Alejandro Luna, boceto para *Ana Karenina* de Leon Tolstoi, 1978

únicamente a ver teatro, habría problemas de horario entre las obras mismas que le impedirían ver cada obra. Desafortunadamente, como ya aludí, los productores de teatro tienen la mala costumbre de organizar sus horarios tratando de atraer al público en general, sin tomar en cuenta las necesidades que tenemos nosotros los investigadores. Y no hemos mencionado el teatro en provincia. Estoy seguro que hasta Donald Frischmann, que parece lograr estar en cada uno de los eventos de teatro comunitario en todo el país, se enfrenta de vez en cuando con la necesidad de escoger.

SEGUNDA

En teoría se podría leer los textos de las obras que uno no alcanza a ver, pero encontrar textos es otro imposible. Si se publica una obra, que es bastante raro en sí, típicamente existen pocos ejemplares. Hay que reconocer también que muchos textos de teatro cambian con frecuencia ya que muchas veces los dramaturgos intentan perfeccionar sus obras cuando las montan.

Además, leer el texto de una obra, obviamente, es una experiencia muy diferente a ver su representación. Es como ver solamente el esqueleto en vez de todo el milagro de un ser humano vivo, con ropa, con movimiento y

con expresiones. Hay que reconocer que el esqueleto humano es maravilloso, tiene su belleza propia y debemos estudiarlo. De igual modo me alegro que se estudien textos de teatro, y todos nos enriquecemos por este tipo de estudios, pero en su forma más pura, el teatro es evento, tiene contexto, incluye gestos, coreografía y música que no pueden captarse en hojas de papel.

TERCERA

Para hablar con absoluta autoridad sobre una obra sería imprescindible ver cada representación de ella. Aunque esto podría ser posible en teoría, es imposible en el mundo práctico que los estudiosos habitamos. Ver cada representación sería necesario puesto que cada una es diferente. Todo el mundo reconoce que cuando se cambia el director y el elenco de una obra, el producto es muy diferente al original. Igualmente, se reconoce que cambiar un solo actor en un elenco puede cambiar de un modo determinante una obra. Cito como ejemplo *Entre Villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman, que en 1993 gozaba de la presencia del brillante actor cómico Jesús Ochoa en el papel de Francisco Villa. Al año siguiente, conservaba intacto el elenco, pero sin Ochoa, lo que cambió la experiencia del público de un modo

determinante. Menos personas reconocen otras dependiendo de un gran número de factores, que incluyen:

a) El actor. ¿Puede mantener su energía después de representar la misma obra cincuenta o cien veces? ¿Está sufriendo problemas personales que lo distraen? ¿Tiene problemas con la pareja? ¿Fue asaltado camino al teatro? ¿Empieza a odiar al personaje que representa? Este factor se multiplica con el número de actores en cada elenco.

b) El público. En una obra tradicional el público afecta a la representación. Por ejemplo, en 1995 llevé a un grupo de estudiantes norteamericanos a ver una maravillosa representación de *La lucha con el ángel*, una obra escrita por Jorge Ibargüengoitia y dirigida por Rubén Ortiz. Ya que mis estudiantes, los únicos espectadores de la función, no dominaban el español perfectamente, no podían captar muchas de las sutilezas de la obra. Yo creo que su falta de reacción afectó a los actores y a la representación. Al término de la función, hablamos con los actores y les comenté que seguramente nosotros constituíamos el público más extraño que habían tenido. Respondieron que, por cierto, ya habían actuado para un público aún más extraño, una delegación de polacos que no hablaban español pero que habían llegado por recomendación de Ludwik Margules. Otras obras cuentan con la participación del público, como en *68: las heridas y los recuerdos* de Miguel Ángel Tenorio, que invita a los espectadores a recordar sus memorias de la noche de Tlatelolco. Además, cada espectador llega a una obra con prejuicios. Hace poco poco vi *La secreta obscenidad de cada día* del chileno Marco Antonio de la Parra en un congreso en los Estados Unidos. Cuando discutí la representación con la crítica Jackie Bixler, era obvio que a pesar de ver ambos la misma obra, lo habíamos hecho de dos modos muy distintos. Resultó que ella había estudiado el texto y había visto mucha política en la obra. Yo no conocía el texto, pero había visto una representación nada política de la misma obra en 1993. Hay muchos factores relacionados con los espectadores que afectan a una obra de teatro.

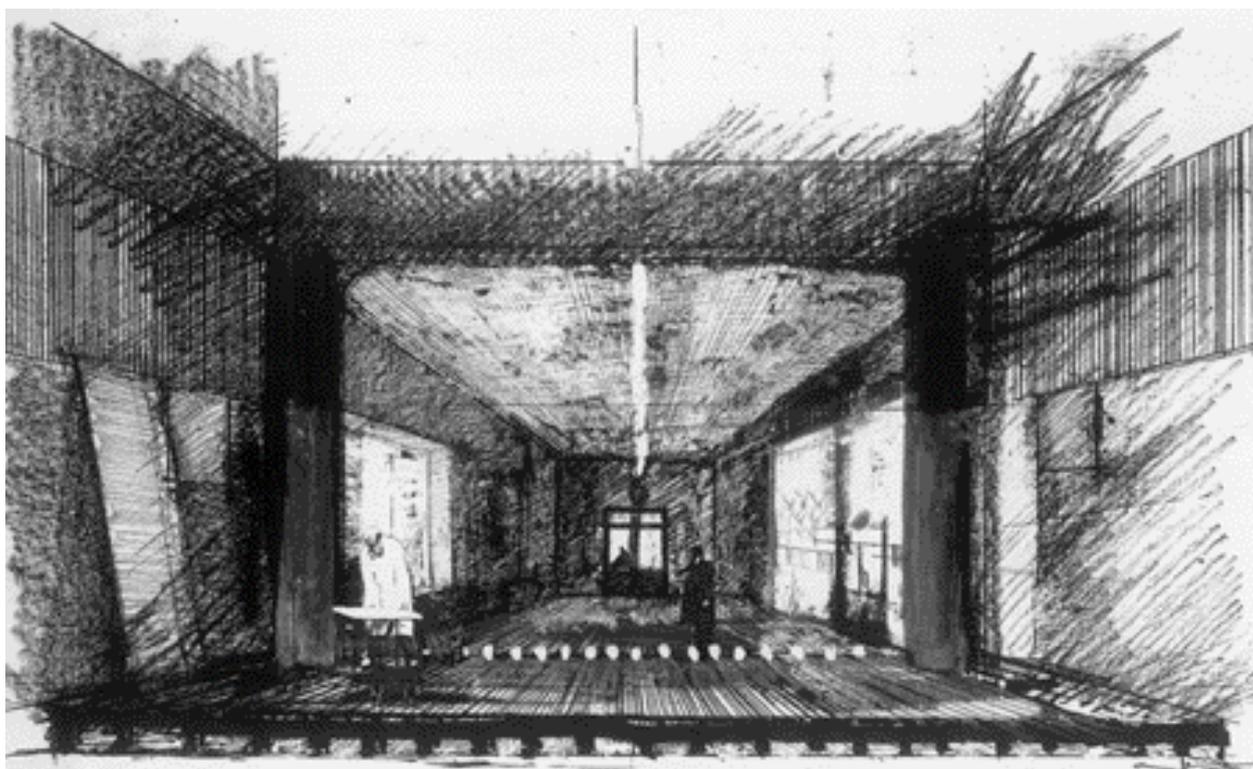
c) Cambios de texto, sean errores de actuación, improvisaciones o modificaciones de una noche a otra determinadas por el director. Hace varios años, en mi Universidad, Northern Michigan University, una catedrática de teatro escribió y dirigió su propia obra, *Haywire*. Les comenté a dos de los actores que seguramente fue una

experiencia hermosa actuar en una obra dirigida por la dramaturga. “Al contrario”, respondieron, “fue horrible. Ella cambiaba el texto de una noche a otra y todo nuestro trabajo de memorización se complicaba significativamente”. Creo que esto no fue una situación única.

d) Cambios en el contexto sociopolítico de la ciudad y del país. Por ejemplo, el año pasado vi *1968 Tlatelolco*, escrita por Gabriela Yncán y dirigida por Antuá Terrazas. Aunque el texto enfocaba sucesos de 1968, tal como el título mismo anuncia, estoy seguro que ningún espectador podía ver la obra sin tomar en cuenta la huelga estudiantil en la UNAM. Esta obra, poderosa en cualquier año, cobró aun más vigencia por la huelga y por los rumores que circulaban acerca del uso de la violencia en contra de estudiantes por parte de las autoridades.

e) Factores físicos. Francisco de Hoyos escribe obras que se representan en una variedad de teatros tanto en la Ciudad de México como en provincia, así que los factores físicos afectan sus obras de modo determinante. Por ejemplo, el año pasado vi su obra *Zapata vive* en el venerable Teatro Lírico, dirigida por Emmanuel Novelo. Debía de empezar a las dos de la tarde, pero tuvimos que esperar hasta después de las tres por problemas en el teatro, lo que afectó al público joven y a los actores también. Honestamente, estos problemas echaron a perder la representación ya que los espectadores no perdonaron la demora y chiñaron y gritaron durante toda la representación. Sin embargo, no todas las sorpresas físicas resultan mal. De Hoyos me comentó que el primero de abril de este año representaron su obra *La cara de Morelos* en el gigantesco Teatro del Ferrocarrilero. A las diez de la mañana, dos horas antes de la función, uno de los actores llamó para informarles que tenía una diarrea espantosa y que, cuando se preparaba para ir al teatro, se había desmayado. Rápidamente arreglaron para que otro actor, que había visto la obra una vez, tomara el papel con la ayuda de un audífono. También, cuando llegaron al teatro, descubrieron que no había luz en el edificio. No iban a tener ni luz, ni música, ni efectos visuales. Salieron a comprar velas para ponerlas en la escena. Consiguieron cien que pusieron en un semicírculo y que prendieron al principio de la obra, las cuales iban apagándose conforme transcurría la puesta en escena. *La cara de Morelos* representa la última noche del héroe y él reflexiona sobre su vida, reviviendo distintos momentos. Al final de la

Para calmar estos sentimientos ocasionados por mi conocimiento limitado, ofrezco una observación obvia, es imposible saber todo sobre el teatro mexicano.



Alejandro Luna, boceto para *El hacedor de teatro* de Thomas Bernhard, 1993

obra dice: “¿Cómo pude sentirme tan importante? ¿Quién soy? Un insignificante cocuyo que se apagó”. Y el actor apagó en ese momento las últimas tres velas que seguían encendidas, con un efecto conmovedor para los espectadores. En este caso los problemas físicos hicieron que la representación fuera única.

f) Serendipia. Cito dos ejemplos: primero, en 1993 vi *El Edipo imaginario*, de Alberto Castillo y dirigida por José Ramón Enríquez. Durante la representación empezó a llover a cántaros y un chorrillo de agua empezó a caer en el centro del escenario. Ya que era una obra sumamente lúdica, me pareció absolutamente apropiada la pequeña cascada. Segundo, en una representación que vi en 1996 de *Todos somos Marcos*, de Vicente Leñero y dirigida por Morris Savariego, hacia el final de la obra aparecieron manchas de sangre en la ropa del actor principal, Álvaro Guerrero. Me pareció un acierto, simbolizando la culpabilidad de su personaje por no involucrarse a la causa de Chiapas. Un amigo mío me aseguró que vio que Guerrero se había lastimado y que las manchas eran un accidente. El texto que tengo de la obra no menciona sangre. Aparentemente presencié varias obras de arte enriquecidas por la serendipia.

CUARTA

Muchas obras de teatro se componen de una continua y aplastante avalancha de signos que ningún espectador puede procesar completamente. Estos signos incluye n palabras, entonaciones, mensajes, expresiones faciales

y corporales, coreografía, vestuario, escenografía, luces y sonido. El investigador solamente puede escoger intuitivamente qué signos le parecen de más importancia y tratar de estudiarlos. Las grabaciones de funciones no captan todos los signos ya que el lente de la cámara no se compara con el ojo humano. Una grabación de teatro ya es un género diferente al teatro.

QUINTA

Nadie puede escaparse de la realidad de la Ciudad de México que conspira en contra de los espectadores de teatro. Me he perdido muchas obras de teatro por errores en las carteleras, obras suspendidas la semana anterior o que no estrenan hasta después de mi visita. Me he perdido también de algunas obras por problemas de transporte, en más de una ocasión me he quedado atascado en el tráfico mientras empezaba la obra que quería ver. Me he perdido de obras por falta de butacas para espectadores (el sueño de los teatristas, desafortunadamente, tenía que ver con cupos limitados. Esto me ocurrió hace muy poco tiempo). Perdí varias obras un año como resultado de un asalto. (Fue una experiencia terrible, pero me encanta que haya sido relacionado con la famosa obra de Sabina Berman apropiadamente titulada *Krissis*.) Hasta perdí un par de obras por la lluvia, lo que todavía me pesa ya que una de las obras era de Berman. Llegué completamente empapado al teatro, pero no llegó ni un solo espectador más, así que cancelaron la función y no tuve otra oportunidad de verla.

SEXTA

Nadie puede saber todo el contexto socio-político y artístico de una obra. Después de ver *Krísis* en 1996, yo reconocía que tenía que ver con el famoso asesinato de Colosio. Sin embargo, unos amigos tuvieron que explicarme que casi toda la gran cadena de sucesos representados en la obra era fácilmente reconocible a cualquier mexicano que presta atención mínima a las noticias del país.

En cuanto al contexto artístico, me acuerdo que en un congreso otro ponente me preguntó: “¿Eres una persona de Carballido o una persona de Argüelles?”. Me sorprendió la pregunta porque no me considero ni de Carballido ni de Argüelles. Sin embargo, he empezado a notar que casi todos los dramaturgos sí se asocian con ciertos maestros. Muchos se formaron no solamente en el taller de Argüelles sino también en el taller de Leñero, y a veces en otros talleres también. Y no he mencionado la formación artística de los directores, escenógrafos, coreógrafos, diseñadores de vestuario, músicos, actores, etcétera. Claro que ciertas obras responden o incluyen referencias a otras obras de teatro y a otros géneros. Estas conexiones son muchísimas en cada obra y es imposible entenderlas todas.

SÉPTIMA

Los investigadores de teatro son personas, lo cual es incompatible con el requisito obligatorio de poner toda

su atención en el estudio de obras de teatro. Concedo que imposibilidad es una palabra fuerte para esta categoría, pero por lo menos es una complicación muy importante. Los factores son:

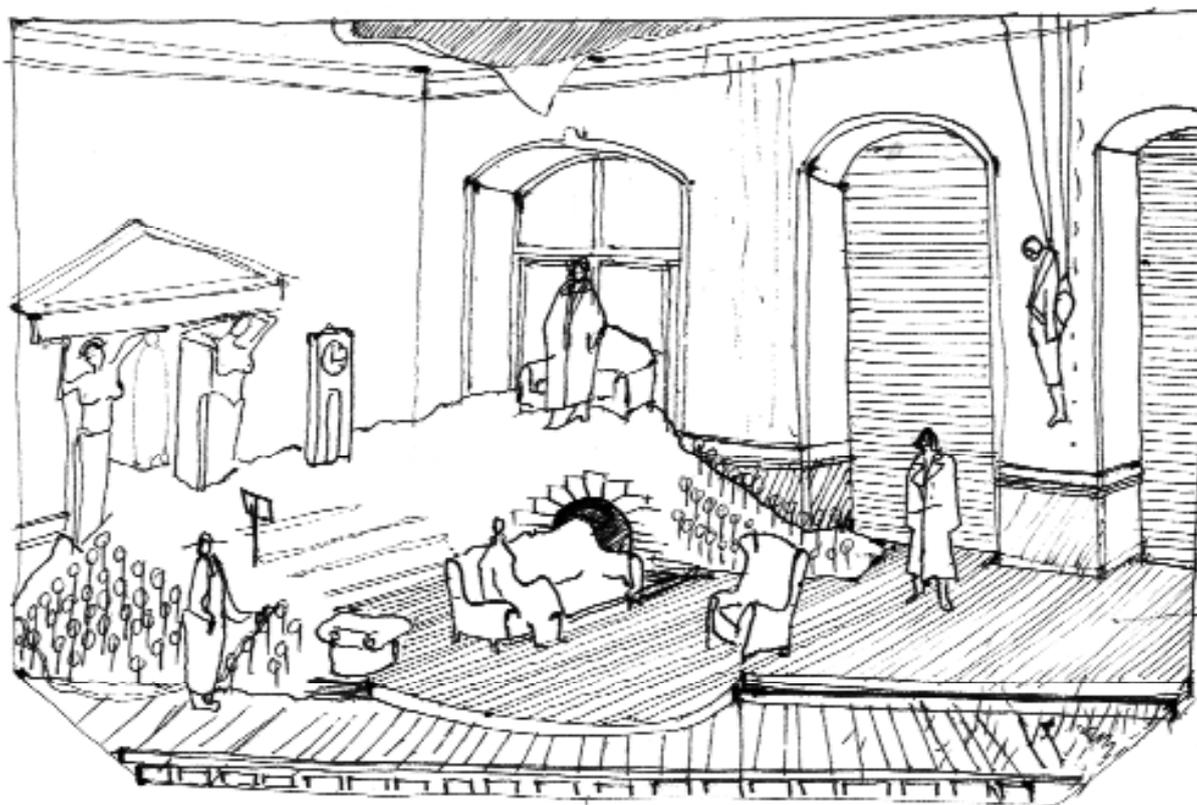
a) La salud física. El cansancio, los dolores de cabeza relacionados con la contaminación, dolores de pies y piernas por viajar tanto para llegar a los teatros, todo esto puede impedir que un investigador llegue a una puesta en escena.

b) La necesidad de trabajar. La mayoría de nosotros no se dedica únicamente al teatro. En mi caso doy clases de idioma, de literatura y cultura y administro mi departamento de idiomas. Me encantaría presenciar los festivales relacionados con el Día de Muertos, las Pastorelas y la Pascua, pero mi trabajo no me permite que lo haga por el pequeño detalle de que tengo que comer.

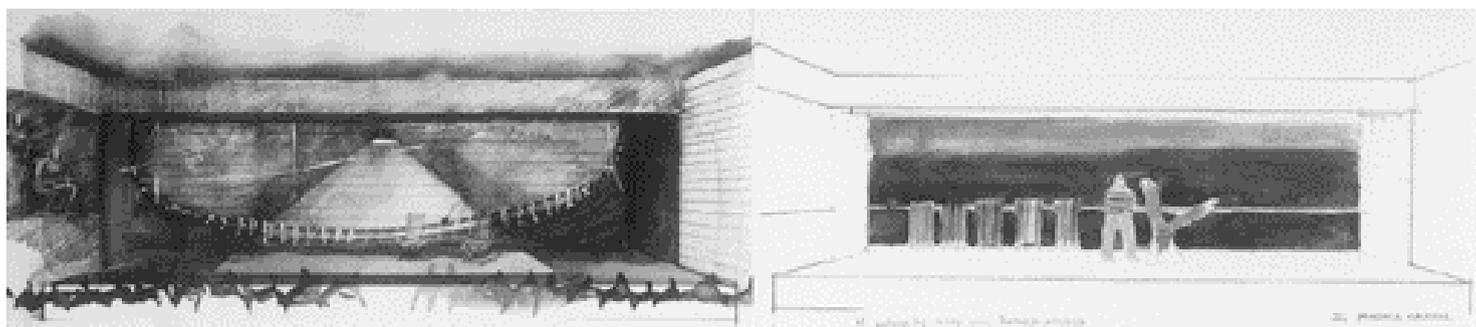
c) Familia. Mis hijos también tienen que comer, pero necesitan de mí en su formación como personas.

d) Otros compromisos. En lo personal, doy mucho de mi tiempo como voluntario a mi iglesia y a los *Boy Scouts*. De hecho, durante los años noventa serví de obispo a mi congregación, lo cual requirió mucho tiempo. Otros investigadores seguramente participan en otros grupos y actividades de mucho valor a la sociedad.

e) Problemas psicológicos. Mencioné ya que me asaltaron después de ver la obra *Krísis*. Ahora tengo un temor patológico a los taxis, ya que el asalto me ocurrió en uno de ellos. Prefiero perder una obra a entrar en un taxi, lo cual es un problema. ¿Quién sabe qué otros problemas psicológicos padecen otros investigadores que interfieren con sus investigaciones?



Alejandro Luna, boceto para *Armas blancas* de Víctor Hugo Rascón Banda, 1982



Alejandro Luna, boceto para *Y con Nausistrata, ¿qué?* de Héctor Mendoza, 1978

Me siento mejor. Pero no me siento completamente bien. Sigo anhelando lo imposible. Quisiera captar y comprender cada signo de cada representación de cada buena obra de teatro o por lo menos esto quisiera en los pocos momentos que paso en mi torre de marfil. Por otra parte, ya que paso más tiempo en trincheras que en torres, quedo lejísimos de ese ideal. En realidad, puesto que no toda obra de teatro es una gran obra de arte, reconozco que mi método, aunque limitado, tiene sus méritos. ¡Qué aburrido sería ver cada representación de cada obra! ¡Qué pérdida de tiempo! Además, ¡qué condena sería tener que ver ciertas obras más de una vez! ¡O de ver ciertas obras en sí! A pesar de ver teatro mexicano durante un tiempo limitado cada año, mucha gente me comenta que veo más que ellos en el transcurso del año entero. La única solución es ver las “mejores” obras disponibles en el tiempo limitado de cada quien, de acuerdo con los criterios de calidad que uno tiene y las recomendaciones de los amigos y de los críticos. (Otra imposible: recomendaciones objetivas.) Me conformo con mis limitaciones, esperando que mi entusiasmo por el teatro y un poco de inteligencia las compensen.

Dada la naturaleza sumamente cooperativa del teatro, es un milagro presenciar una función en que todos los elementos se combinen para formar una verdadera obra de arte. Me ha tocado ver funciones de teatro mexicana que, para mí, fueron obras maestras, entre ellas *Entre Villa y una mujer desnuda*, *Joe*, *Servando o el arte de la fuga*, *Tríptico*, *Este paisaje de Elena* y *Ecos y sombras*. Después de ver obras como éstas me siento llevado a una especie de nirvana, del cual no quiero salir, y ese sentimiento lo recupero con sólo al mencionar el título de la obra. En una entrevista que me hicieron, dijeron que

en los Estados Unidos se aprecia el arte precolombino, la danza, la pintura, la poesía y la novelística mexicanas. Luego me preguntaron por qué no se aprecia generalmente el teatro mexicano en los Estados Unidos. Creo que tiene que ver con que, desafortunadamente, no puedo colgar las representaciones que presencié de estas obras en la pared de un museo o regalarle un ejemplar de ellas a mis amigos. El teatro es un arte efímero además de imposible y por eso debemos saborear sus momentos mágicos. Sigo convencido de que el mejor teatro, tal vez en parte por sus imposibilidades inherentes, es el género artístico que más impacto tiene en mí, que me aleja del mundo momentáneamente, pero que me vuelve a conectar con el mundo como una persona cambiada. El teatro no sólo debe entretenernos, sino también aumentar nuestra capacidad de pensar, proveernos de comprensión y perspicacia, levantar nuestra sensibilidad para lo estético y hacernos más compasivos. En fin, este género efímero e imposible tiene una capacidad notable, y la obligación también, de transformarnos y de mejorarnos. Por lo menos así lo espero, y por ello este estudioso abraza las imposibilidades del teatro mexicano y sigue proclamando su belleza y su importancia. Iluminar a personas fuera de México sobre el teatro mexicano es un paso para ayudarles a comprender México y, lo que es más importante, dentro del mismo México el teatro tiene la capacidad de provocar profundos cambios que benefician al país. ■

Conferencia plenaria dada en los trabajos de las IV Jornadas de Investigación Teatral de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral celebradas en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

El teatro me aleja del mundo momentáneamente,
pero me vuelve a conectar con
el mundo como una persona cambiada.