

El teatro nacional está gravemente enfermo, padece de agudas carencias, algo así como una anemia perniciosa o una leucemia.

La XII Muestra Nacional, celebrada a principios de noviembre de 1991 en Aguascalientes, Ags., como su nombre lo indica, alcanzó su objetivo al mostrar un panorama del teatro que se hace en el interior del país que ha permitido establecer un diagnóstico bastante preciso.

Queremos pensar que la suerte determinó que el evento se iniciara el "Día de Muertos", pero la fecha resultó profética.

Si los grupos presentados obtuvieron su calificación para participar por ser los mejores de sus respectivas entidades (según se dijo, y que no vamos a analizar aquí), el panorama resultante fue bastante claro aunque el diagnóstico diste mucho de ser optimista. De casi 30 obras, apenas seis (o siete) lograron tener un nivel por encima del decoro —incluso muy por encima de éste— mientras que el resto se mantuvo muy por debajo de él.

Se manifestaron dos carencias graves en particular. Una es la incapacidad (o inhabilidad) en una actividad básica: saber leer un texto —de cualquier índole o género— tanto por parte de directores como de actores y demás participantes. Problema que muestra una seria deficiencia del sistema educativo nacional. No se habla aquí de la capacidad de "traducir" a sonidos los signos trazados sobre el papel, sino de la habilidad de ir más allá de su significación literal, de establecer significaciones partiendo de la unión de una

palabra con otra, un sustantivo con un adjetivo, un verbo con un sustantivo. Y el lenguaje teatral es un lenguaje simbólico donde las palabras expresan mucho más de lo que su significado literal implica.

Por otra parte, encontramos una falta impresionante de entrenamiento en el mejor de los casos, o de imaginación y sensibilidad en el peor, pues cuando las puestas en escena resultaban "decorosas" o "respetuosas del texto" se trataba sólo de la emisión verbal de un texto escrito (que no una exposición, menos aún una 'interpretación'); la "puesta en escena" era apenas una ilustración superficial y chabacana del texto. En uno de estos casos hemos podido confirmar que el ser "respetuoso", "fiel" al autor, es la mejor manera de traicionarlo, al convertir algo que pudo ser interesante (o que lo es en la lectura privada) en el mayor aburrimiento. En otros casos se traslucía la idea de que como el texto en sí es interesante, la sola intención de presentarlo en escena es capaz de salvar cualquier deficiencia, sin considerar que ese texto necesita, por lo menos, ser *bien dicho* sobre el escenario y mejor aún, *bien interpretado*.

Estas dos carencias revelan, por su parte, la enorme necesidad de una preparación seria, formal y profunda tanto de actores como de directores y de todos los demás elementos que conforman el equipo humano que participa en una producción teatral. El vicio sigue existiendo:

para bailar hay que aprender, ensayar, repetir, etc., o para tocar música, o para

practicar cualquier deporte; pero para hacer teatro, no: uno se aprende "de memoria" dos o tres frases, las "mache-tea" bien y luego las dice fuerte -bueno-, a veces y ya.

Un ejemplo de ello lo ofreció el grupo de Oaxaca, que presentó *Terror en el reino* de Irma Jasso con el Taller Libre de Teatro de San Andrés Zeutla bajo la dirección (?) de José Hernández. Un grupo de aficionados, en este caso campesinos, expresándose en voz alta (hablando al vacío) y desplazándose erráticamente por el escenario, sin una idea de qué significa actuar o hacer teatro, de qué es una acción escénica o dramática. Había buenas intenciones, pero nada más: era como un cuento infantil mal hecho, con *todos* los actores en un movimiento constante e injustificado por todo el espacio al punto que acababa por aturdir (todos, excepto Quetzalcóatl, inmóvil como dios siendo adorado en el centro del escenario).

Un grupo de alumnos de la Escuela Estatal de Teatro de San Luis Potosí ofreció *Sopa de infierno* (sic) de Buenaventura y Mares a cargo de Alfonso Alba Hernández. Era *La orgía* de Enrique Buenaventura adicionada con algunos textos de José Fuentes Mares sobre Antonio López de Santa Anna. Esto daba pie para que los jóvenes gesticularan, vociferaran, tropezaran, formularan chistes privados, se hicieran bromas entre sí, etc., mostrando más que una formación una especie de disciplina *Suigeneris* (por el esfuerzo físico) que no es exactamente profesionalismo teatral.

Otro tanto sucedió con el representante de Guerrero. Una versión de *La rosa de oro* de Carlos Olmos con el

Grupo "Chontales" -UAG con dirección de Víctor M. Palacios que prometía ser interesante por la integración de ritos y costumbres netamente populares, pero resultó una mezcolanza sin sentido que se agravó con la pésima dicción de los actores, su desconocimiento del manejo del espacio escénico, su falta de integración con el resto de los personajes en escena, etc.

Otro caso de "adaptación" del texto, fracasada fue *Antes del desayuno* de Eugene O'Neil por el Laboratorio de Investigaciones Teatrales de la UAZ dirigido por Antonio Rocamontes.

Baja California Sur presentó *Voces en el umbral* de Victor Hugo Rascón Banda por el Taller de Teatro Universitario "Kilih"-UABCS con dirección de Alejandro Merino Orea. El caso más claro de que la "fidelidad" al texto es una manera de traicionarlo. Éste fue respetado en todas sus indicaciones, pero no había una idea de lo que es la *acción teatral* como algo diferente de la "acción dramático-literaria": la manifestación escénica de conceptos como ritmo, desarrollo, acción/reacción, progresión dramática, etc. Algo semejante sucedió con el grupo "Reflejos" del Instituto Tecnológico de Nogales, Sonora, que presentó *La casa llena* de Estela Leñero con dirección de Roberto Corella.

La versión que el representante de Morelos, la Compañía Independiente "Drama5", ofreció de *El árbol* de Elena Garro con dirección de Eduardo Ruiz Saviñón fue parecida: era una puesta en escena hecha por damas de un "club de servicio social", acostumbradas a declamar *solas frente a un público* que las estima como individuos, por lo cual el concepto de personaje les es ajeno y, en consecuencia, también el de acción escénica.

Otro ejemplo fue *Vicente y María* de Antonio González Caballero, con un grupo de trabajadores de la SARH, de Durango, dirigidos por Enrique Mijares, a quienes auspiciaba la sección mexicana de la AITAIATA. Las actuaciones eran más bien intencionadas que eficaces, y mostraban que el director se preocupó por "poner" la obra *antes* que entrenar o que hacerla entender *escénicamente* a sus actores, y también que en ocasiones tiene ideas que pueden ser buenas y *después* busca una obra donde utilizarlas esperando que funcionen, o sea, preparar la puesta a partir de un elemento efectista y no de una concepción global.

En los últimos cuatro casos citados es donde aparecía la intención de que el texto por sí solo es capaz de salvar su puesta en escena.

Otras muestras de buenas intenciones malogradas fue la representación de Hidalgo con *Primero B* de Luis Francisco Escobedo a cargo del grupo "Paidós" y con dirección de Anuar Jotitar Magdaleno, con algunos momentos interesantes, pero fallida en lo general al apoyarse demasiado en el *jugar* de los actores (que no en el juego actoral).

Un caso patético fue el de Chihuahua que presentó *Dios en disputa* de Edeberto Galindo con el Taller de Teatro "1939" y la dirección del propio autor. Una especie de *agit-prop* de derecha en la que el autor/director repetía los mecanismos que habían sido "ballezgos" en su trabajo de la Maestra anterior pero sin profundizar en los logros ni eliminar las fallas: una estructura dramática indefinida, cabos sueltos a lo largo de una anécdota superficial y un trazo esquemático (maniqueo) de personajes, relaciones forzadas entre situaciones, y actuaciones que no lo son.

Otro autor que dirigió su propia obra fue Medardo Treviño, de Tamaulipas, que presentó *Barracuda* con el grupo "Tequio". Con influencia de Ionesco, de Edward Albee, o de Harold Pinter en el mejor de los casos, el autor hace jugar a sus dos únicos personajes diversas situaciones, protagonizadas alternativamente por cada uno y "apoyado" por el otro. El mecanismo es semejante al de *El amante* de Pinter. Sólo que en este caso se pretende manejar (de pronto, en la segunda mitad de la obra) una intención política que impide un desarrollo integral del juego, ya que su aparición no está justificada, ni su participación sustentada, con lo que no se logra la integración de ambas vertientes en una sola acción. El final es inesperado pero no impactante, resulta absurdo, gratuito, y forzado.

Nayarit presentó *Requiem por una mariposa* de Rodolfo Amezcua del Río con la Compañía de Teatro del Estado y dirección del autor. Una obra que recuerda quizá demasiado el "teatro existencialista subterráneo" de los cuarenta o principios de los cincuenta. Un texto y una puesta casi monótonas por la intensidad tan alta que ofrecen desde el principio y que se mantiene casi sin variaciones hasta el final. Un trabajo admirable de parte de los actores sobre todo en lo que se refiere a la disciplina por el enorme esfuerzo que la puesta les exigía.

Los trabajos que en diferente medida decepcionaron fueron:

Guanajuato con *Alegoría o el tesoro perdido de Ibarguengoitia* con el Teatro Libre de León bajo la dirección de Xavier Ángel Martí. Texto atribuido en el programa a Jorge Ibarguengoitia y efectivamente basado en una obra suya de ese título, pero con una "ver-

sión" caótica y poco clara de la dirección, más preocupada por el espectáculo que por contar una historia —o aparentar hacerlo—, que también se dio en otros casos con mejores resultados.

Puebla con *Tu voz* de Felipe Galván a cargo del Elenco Experimental de la UAP con dirección de Isabel Cristina Flores. Un texto discursivo y enredoso medianamente ilustrado por la dirección.

De Aguascalientes, *Orestes parte de José Ramón Enríquez* con el grupo Artes Escénicas y dirección de Luis Colín. Muy "imaginativo" por los recursos utilizados y el manejo que hizo de ellos, pero que lo mismo podía haber aplicado a otro texto.

Jalisco con *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca puesta en escena por la Compañía de Teatro del Ayuntamiento de Guadalajara con dirección de José Gato Luna, que hizo una lectura muy superficial de la obra limitándose a ilustrarla. No vimos *El paraguas* de Enrique Mijares Durango, pero hubo tres obras "históricas" (casi seguramente sin proponérselo) es decir, reproduciendo esquemas antiguos: *Requiem para una mariposa* era un ejemplo de "teatro surrealista" de finales de los cuarenta y *El paraguas* del primer "absurdo", ésta era como una versión de "compañía importante" del primer tercio del siglo sin decidirse de plano. El grupo se enfrentaba a un "clásico" y por ende tenía que ser solemne, sobre todo por el tema. Eso no fue obstáculo para que el director desapareciera dos personajes: Amelia y la abuela, ésta última convertida en momia emparedada que habla desde una pared tras la imagen de una virgen colgada ahí. El estilo de actuación enfatizó el aspecto formal pero pretendía ser moderno, resultando que tanto

Bernarda como las hijas eran formales y solemnes —aunque cada una de ellas "sola" en escena— y a la Poncia se le veía la incomodidad de querer ser más "humana" (graciosa e ingeniosa cuando menos) pero limitado por esa "camisa de fuerza" impuesta por la dirección.

Esta vez fue el Estado de México quien batió el record de abandono de sala durante la función. Con *La fiera* de Charles Marowitz presentada por la Licenciatura de Arte Dramático de la UAEM con dirección de Raúl Zermeno el público salía por oleadas. Algunas personas que se habían quedado fuera comentaron que por la cantidad de gente que salía en cierto momento, pensaron que la función había terminado cuando faltaban aún cuatro o seis escenas para el final.

No pudimos ver la otra participación de Querétaro: *La mudanza* de Elena Garro con los "Cómicos de la Legua" dirigidos por Roberto Servín.

Entre los trabajos "rescatables" está *La falsa crónica de Juana la Loca* de Miguel Sabido por "La columna de Aguascalientes" dirigida por Jesús Velasco. Es una obra erudita por la información que maneja y las fuentes a las que recurre, y efectista por su construcción. Lamentablemente en este caso, salvo dos o tres excepciones (Fernando el Católico y el Obispo), la mayoría del reparto la conformaban personas con poca experiencia o ninguna, demasiado concientes de hacer "papeles menores" y por lo tanto sin lograr una integración (en especial la comparsaría); la actriz principal, quizá conciente de las deficiencias acústicas del teatro en que se presentó la obra y buscando la "intensidad" del personaje, se quedó en una especie de cantante ranchera gritando canciones bravías

para hacerse oír. Por otra parte la escenografía estaba tan llena de arabescos (una serie de rompimientos y telones con líneas —curvas que según se iluminaba— podía ser un bosque o una gruta) que se “comía” tanto a actores como vestuario y utilería.

La Organización Teatral de la Universidad Veracruzana, con *Agua clara* de Tomás Urtusástegui bajo la dirección de Enrique Pineda, demostró ser un grupo integrado por gente profesional, capacitado, ya que se trata de un trabajo dirigido y ejecutado con limpieza y precisión. Lo que desconcertó al público fue que ese rigor y ese profesionalismo se aplicaran a esa obra. El comentario generalizado podría resumirse así: “Saben cómo hacerlo, pero ¿saben qué hacer?”

A medio camino entre este bloque y el siguiente queda Coahuila, que presentó *La madrugada* de Juan Tovar con el grupo “La estufa” bajo la dirección de Jesús Valdés. Un trabajo correcto, con soluciones apropiadas y actuaciones modestas pero eficaces. El director conoce a sus actores, sus capacidades y sus limitaciones. Todos tenían una idea de qué hacer con la obra y cómo hacerlo. Sin más.

De entre los trabajos sobresalientes, *El monje* de Juan Tovar fue presentada por la Compañía Universitaria de Repertorio de Querétaro bajo la dirección de Rodolfo Obregón en uno de los corredores de la Casa de la Cultura. El uso del espacio y la iluminación, así como algunos de los efectos especiales resultaban acertados, pero se trata de una obra discursiva (como lo es también *Falsa crónica...* y otras aquí presentadas) y que a pesar del enorme esfuerzo no alcanzó la suficiente sustentación actoral. Los comentarios de la crítica a raíz de su

estreno y sus presentaciones en Querétaro nos llevan a suponer que se trató en esta ocasión de una función débil. Ojalá que sea eso.

La Compañía de Teatro de Ensenada bajo la dirección de Fernando Rodríguez presentó *Alucinada* de Víctor Hugo Rascón Banda. Fue el primer trabajo en la programación que tenía algo que decir y sabía cómo decirlo. Una dirección clara, precisa y mesurada en un espacio prácticamente limpio salvo por unas tiras de gasa azul al fondo que figuraban el mar. Un adecuado diseño de iluminación. Actuaciones justas: los actores sabían qué hacer en el escenario, cómo hacerlo y por qué. Por último, una reelaboración del texto con una atinada complementación de los poemas de Concha Urquiza —protagonista de la obra— para redondear la imagen del personaje y su historia.

De Baja California Norte el Taller de Teatro de la UABC presentó *El álamo santo* de Ángel Norzagaray con dirección del autor. Un texto con poco desarrollo anecdótico pero que logra dar, a través de las viñetas que integran el espectáculo, una visión clara y crítica de situaciones importantes en su circunstancia social, resueltas con imaginación para lograr la yuxtaposición de elementos y provocar imágenes para el espectador, y una cierta dosis de sentido del humor, aunque a veces excesivamente grotesco.

Michoacán envió *Una tal Raimunda* de Delfina Careaga con el Grupo “Chunga Ensemble Cultural”, A. C., bajo la dirección de Fernando Ortiz Rojas, quien junto con sus actrices y apoyado con la escenografía de Jarmila Masserova demostró la posibilidad de hacer un teatro intimista en un escenario de proporciones amplias y que el

ritmo lento no es aburrido por sí mismo. El trabajo de creación de personaje por parte de las actrices era preciso y de una gran expresividad (no así el del actor, que estaba plano y formal, manejando estereotipos).

El grupo TATUAS de Sinaloa, formado por Óscar Liera, demostró una vez más su solidez y su profesionalismo en la presentación de *La infamia* y *Los cuyos* de Óscar Liera, dirigidas por Lázaro Fernando y Rodolfo Arriaga respectivamente. En especial resultó atractivo el trabajo de adaptación dramática y el manejo de espacios y actores por parte de Rodolfo Arriaga en *Los cuyos*. Es cierto que la adaptación, pero sobre todo el trabajo escénico necesitan aún de una revisión que enriquezcan el espectáculo, pero el resultado actual es bastante satisfactorio. En el texto de *La infamia* hay rasgos que nos llevan a pensar que se trata de una obra inacabada, sin embargo, las soluciones implementadas por Lázaro Fernando y sus actores ofrecen un trabajo agradable.

Nuevo León presentó por separado dos de las obras importantes de esta muestra. La primera (en la programación) fue *El pabellón de las locas* (*Ginecomaquia*) de Hugo Hiriart a cargo de los Teatristas Independientes con dirección de Ángel Hinojosa. La fuerza del texto estuvo brillantemente respaldada por un trazo sencillo pero muy claro, y sobre todo por el trabajo profundo, comprometido y conmovedor de las cuatro actrices que integran el reparto. Nos impresionó en especial el trabajo de iluminación logrado en una sala bastante mal equipada y donde habíamos visto ya otros trabajos sin esa calidad. Cuando un director o un

equipo logran esos resultados con un equipo tan pobre como éste, es porque sabe lo que está haciendo.

La segunda (con la que se clausuró la Muestra) fue *Niño y bandido* de Gabriel Contreras con el Taller de Teatro del CEDART "Alfonso Reyes" bajo la dirección de Jorge Vargas, con el mismo equipo que el año anterior había entusiasmado con *Todos morimos en 1911*. También en este caso podemos reprochar al equipo y al director el repetir la fórmula que tan buen efecto tuvo antes, pero debemos reconocer al mismo tiempo la profundización en la búsqueda, el perfeccionamiento de algunos mecanismos y la eliminación de otros que se probaron ineficaces. De los aspectos más importantes debe destacarse el recurrir de nueva cuenta a la historia local para la elaboración del libreto, el acudir a la cosmogonía popular, y el aplicarlos escénicamente, con una visión muy teatral y con un gran sentido del humor, producto quizá de la personalidad de los creadores (autor, director, escenógrafo, etc.) y de los muy jóvenes integrantes del reparto.

En todos estos había una integración eficaz del equipo de trabajo, una claridad en el manejo de cada uno de los elementos escénicos (luces, música, actores, texto, etc.), una coherencia funcional en la aportación de cada uno de éstos para el trabajo total; y en el terreno actoral, un acertado manejo corporal, precisión y claridad en el trazo (más o menos amplio, más o menos profundo según cada caso) de los personajes; en resumen, había teatro.

Francisco Beverido Duhalt