EN EL MERO CENTRO DE LA CIUDAD DE XALAPA, A UN COSTADO DE LA PLAZA principal (el Parque Juárez), a espaldas del Palacio de Gobierno, bajando unos cuantos metros por una de esas calles encrucijadas empedradas que aún se conservan y unos cuantos metros antes de uno de los cuatro manantiales que dieron origen a la ciudad y que aún dejan brotar su mínimo torrente, hay una casa vieja, que ha recibido muy poco o ningún mantenimiento en los últimos dos o tres (¿o cuatro?) lustros y que sin embargo ostenta sobre el dintel un letrero muy nuevo, hecho en madera pero que a cierta distancia parece metálico y en el cual se leen dos breves palabras: “EL AVARO”.

Después de todo, es digna casa de su actual “dueño”, un tal Harpagón.

En esta casa, el grupo integrado por los alumnos del octavo semestre de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana están presentando la obra que corresponde a su examen terminal en el proceso académico. La puesta en escena fue encargada a un joven director, Martín Zapata, que ya había realizado un trabajo semejante para otro grupo hace dos años con un texto muy distinto: En la pequeña mansión de Stanislaw Witkiewicz.

De jueves a domingos, en el pequeño portón y los arriates de la acera de enfrente se congrega un reducido número de personas que esperan que don Harpagón abra su casa. La función inicia a las 20:30 horas. ¿Por qué tan poco público? Porque el espacio es reducido y sólo se admiten 20 espectadores. No hay manera de hacer entrar a uno más pues la puesta en escena, si bien ocupa la casa en su totalidad, “pasea” a los espectadores por los diferentes espacios, en algún caso tan reducidos (como la vieja cocina con brasero en el centro, o el corredor que sirve de entrada) que los veinte están agolpados en un extremo, aunque en otros casos (al inicio y al final) ocupan con mayor comodidad unas gradas colocadas en el patio para ver lo que pasa en el corredor-vestíbulo tradicional de las viejas casas xalapeñas.

La obra arranca con una vieja vitrola (auténtica) que hace sonar un viejo disco (auténtico) con un viejo vals mexicano mientras el ama de (llaves, que pudo haber sido (o que será dentro de poco) soldadera, empieza a barrer y a abrir las diferentes habitaciones que confluyen en este patio. Porque este Harpagón no utiliza zapatillas ni casacas ni enormes pelucas empolvadas. Aquí se oyen espuelas, hay sombreros de
charro y las mujeres, como respondiendo a una descripción de López Velarde, llevan una falda hasta el huesito”.

Es la versión mexicana, un poco “hacendada”, un mucho pueblerino, de El avaro de Molière. Una versión que bien pudo haberse desprendido de la época de oro del cine mexicano. ¿Quién nos dice que no están de nuevo Emma Roldán enfundada en sus enaguas o “El Chicote” paseándose por estos corredores?

Sobre este trabajo, conversamos con Martín Zapata.

¿Porqué Molière? ¿Porqué “El avaro”?

Por las características del grupo. Yo ya los conocía. Hay dos o tres personas que están muy inclinadas hacia la comedia. Particularmente Javier Barria, que ha tenido una larga trayectoria en teatro de cabaret, de revista, de carpa. Y también el interés de tocar la comedia, algo que nunca había hecho: montar una comedia. Bueno, pues Molière, que tiene comedias de una perfección literaria, dramatúrgica, con estructuras perfectamente hechas, personajes delineados con una precisión impresionante sin llegar a la simplicidad (personajes complejos de alguna manera), y muy poéticas.

Alguna vez yo había hecho ya un trabajo de adaptación de Molière a México en la escuela, y particularmente “El avaro” me parecía una obra que se podía adaptar a México, es decir una comedia donde no hay implicaciones a la corte por ejemplo, como en otras obras. Era como más fácil encontrar equivalencias con México para una adaptación. Salvo el final que es más complicado.

Entonces, primero fue buscar una obra de Molière y después, la que más me atraía era El avaro. Siento que son situaciones de alguna manera al borde de lo trágico, personajes que sufren, y el resultado es que nos reímos de su sufrimiento. Es un poco lo que pasa con el cine mudo, ver a un personaje que le suceden desgracias y uno sería de las desgracias.

¿Se ajustaba el elenco al texto?

Sí, era más o menos el número de personajes, aunque planificamos hacer un doble reparto que fuera más equilibrado y primordialmente con fines de evaluación para los alumnos.

Es decir que está presente ahí la cuestión formativa. ¿Qué tanto influye esto en la elección del texto?

Mucho, pues el montaje anterior pasado que hice con la Facultad, que fue En la pequeña mansión de Witkiewicz, yo tenía un plan muy específico de experimentación de puesta en escena, quería explorar, jugar determinadas cuestiones de dirección, y hubo quienes siguieron el proceso —pocos del reparto—, en esa búsqueda suma-
mente compleja. Hubo quienes no entraron por cuestiones personales. Pero siento que también porque no había una congruencia entre ese tipo de teatro, una dramaturgia tan compleja como la de Witkiewicz, que está entre el absurdo y el surrealismo, y el proceso actoral de los alumnos.

En Witkiewicz era muy claro, o al menos se percibía desde afuera, un trabajo muy formal, me parece que la obra y la propuesta escénica lo pedían, era como un requisito. En este caso, ¿qué tanto hay de un trabajo formal o qué tanto hay una mayor comprensión y una mayor participación?

Fue una preocupación inicial, que los actores propusieran más cosas, que hubiera una mayor comprensión de lo que estábamos haciendo: es decir, partir de un gusto por la obra que era general en el grupo, de un gusto —pensando en la adaptación— por el cine mexicano, de una serie de referencias muy claras en ellos, de todo lo que conocemos, del cine que vimos de niños: siento que mi preocupación en este montaje no era tanto desarrollar mi propuesta escénica sino dialogar.

Creo que esto se logró en diferentes niveles; hay cuatro o cinco alumnos con los que el diálogo fue muy reconfortante, que fueron muy participativos, casi hubo un punto en que respiraron solos y eso fue muy rico.

¿Había entonces una idea clara de cómo hacer la adaptación?

Había una idea más o menos clara. Yo había hecho un ejercicio en la escuela de dirección con Tavira sobre una adaptación de Moliere, sobre *El avaro*. Bueno, éramos dos equipos, uno debía trabajar una propuesta en el estilo neoclásico y el otro algo que no fuera neoclásico. Entonces hice mi ejercicio. Yo buscaba más o menos en qué época, en qué medio podía crear equivalencias con la obra, y sentía que una época cercana y con una serie de estructura familiares, prejuicios, padres autoritarios, y una serie de cosas así —que aún existen hoy—, era el Porfiriato, un momento donde todo estaba cimentado de esa manera: el orden social del hacendado: los caporales, los sirvientes; que todavía existen, por supuesto, hay lugares por donde no pasó la Revolución, donde existen haciendas con esa misma estructura, y con esos mismos peones. Como que era el momento justo para que esas equivalencias con el París del siglo XVII pudieran ser vigentes.

¿Cómo se hizo la adaptación?

Bueno, ya había líneas. Hablé con Salvador Lemis, y él estaba de acuerdo más o menos con esa visión, y empezó a trabajar la adaptación como dramaturgo.

¿Se usó el texto completo o hubo algo de “edición”?

Casi completo. Se editaron... cosas en la primera y segunda escena y algunas cositas.
en el cuarto acto. Pero puede decirse que el texto está completo.

La idea del espacio escénico, ¿cómo surgió? ¿fue desde el origen o se dio durante el proceso?

No, el proyecto de hacerlo en una casa es de origen. Me interesaba un “espacio cinematográfico”, es decir, la casa “de a deberas”, los objetos “de a deberas”, y la utilización de diversos espacios dentro la misma casa. Tenía la idea que, a partir de que cada espectador está en una parte diferente de un cuarto, también tiene una diferente visión, en diferentes planos, de una misma escena: uno está más cerca, otro está más lejos, o sea tomas más cortas, más lejanas, tomas más altas. Esa era la propuesta. Pero el diseño de la obra no existía porque no estaba la casa, y hasta no ver cómo era la casa se empezaría lo que es el diseño de dirección.

Trabajamos mucho las situaciones, de manera que ellos pudieran hacer los movimientos de manera libre. No se montaron las escenas para después tener que adaptarlas al espacio, se dejaron totalmente libres; y en cuanto tuvimos el espacio empezamos el montaje: la composición de espacios, las acciones.

Eso también llevó a que los actores sintieran muy suyo todo lo que habían trabajado. De pronto, al estar en el espacio, ellos mismos trabajaban la escena desde su propia perspectiva. Claro, hubo que hacer la composición del trazo tomando en cuenta la visión del espectador, pero respetando mucho lo que ellos habían hecho.

Por la diferente ubicación de los espectadores en el cuarto, en cada espacio, y la diferente línea visual que cada uno tiene, ¿qué tan difícil o qué tantas dificultades plantó el trabajo de trazo, ya que en todo momento los espectadores están rodeando —prácticamente trescientos sesenta grados— la acción?

Son cinco espacios y cada uno tiene su propia manera de hacerlo. El primero, el tercero y el quinto acto los abordamos de una manera “italiana”; tal vez el primero y el quinto, a la italiana pero como con tres pistas. El segundo acto de manera isabelina; y el cuarto acto casi de arena.

El más complicado es el cuarto acto. Tuvo que ser “milimétrico”, porque medio paso de un actor hacia un lado, ya te quitaba visión a un espectador.

Me gustaba mucho que había que dirigir la obra desde cada silla, desde cada espectador. Por ejemplo, hay una escena al final del cuarto acto cuando Harpagón pierde su olla de oro: había que montar una cosa para unos y otra cosa más o menos equivalente para los otros, porque ahí hay un espectador que ve dos cuartos y hay otro espectador que ve el otro cuarto. Y hay otro que no ve nada, nada más oye.
¿Qué me puedes decir del proceso de producción?

Bueno... realmente mientras no tuvimos la casa estábamos a ciegas, no sabíamos cuánto iba a costar. Sabíamos que teníamos que contar con el vestuario, queríamos que la música fuera con un aparato con música... Había puntos muy claros, pero sin tener la casa era como estar a ciegas.

¿Qué tan difícil fue conseguir la casa?

Bastante, vimos como sesenta casas. Unas eran edificios públicos que nos daban permiso, pero era muy conflictivo estar con los trabajadores ahí; otras eran casas particulares habitadas, otras eran casas que no nos funcionaban. Pero de repente, milagrosamente, nos cayó la casa. Era justo en el centro de la ciudad...

La dueña se portó maravillosamente, dijo "si quieren la casa se las doy". A nosotros nos sorprendió mucho. Entró como co-productora: si hubiéramos pagado renta no nos hubiera alcanzado ni para los primeros meses, entonces ella aportó esto. Ya teniendo la casa, entró el departamento de Construcciones y Proyectos de la Universidad a remodelar la casa, gastaron un presupuesto bastante alto, de ellos, que nos permitió poder tener la casa como queríamos.

¿Cómo fue el trabajo previo? Dado el carácter académico, formativo, de la puesta, tuvo que haber dos procesos: el análisis del texto de Molière y el trabajo sobre la adaptación. ¿Qué tanto se trabajó en un sentido y en el otro?

Análisis de texto hicimos dos.

El primero lo hicimos con la obra original. Después lo abordamos sin las palabras, haciendo ejercicios con lenguaje inventado y únicamente con movimiento. Empezamos a hacer improvisaciones alrededor del texto. Cuando tuvimos la adaptación, trasladamos ese análisis, el análisis de esas circunstancias, a ese nuevo texto.

Me atraía en un principio —no sé si es una carencia, que seguramente lo es— pero al leer el texto original nos preguntábamos, ¿cómo es la feria? Y la feria, en todos los alumnos, era la feria que ellos conocen, claro; no era la feria de París del siglo xvii.

Entonces, por un lado faltaba la referencia aquélla, pero por otro ése era el material con el que yo quería trabajar. Cuando tuvimos la adaptación ya había en los actores imágenes que pertenecían a México. Al ver el nuevo texto, era lo que nos habíamos ya imaginado. Esa fue la apuesta de llevar a referencias más cercanas.

Este texto nuevo te lleva a circunstancias históricas igualmente definidas pero en otro momento histórico y otra ubicación geográfica. Menciona a Javier Barria, que ha tenido experiencia en este género de teatro. Pero es un caso. Entonces, ¿qué pasa con los demás?
Creo que varios entraron muy rápido. A otros les costaba trabajo, como que se preguntaban, ¿por qué una comedia?, ¿qué vamos a hacer? Veo que les da mucho miedo una comedia. Como que lo primero que temen es “¿y si no se ríe nadie?” La comedia es muy descarnada en ese sentido. Creo que hubo que combatir la idea, que existe de pronto, de que la comedia es como un género menor a la tragedia. También, desde el punto de vista actoral es muy peligroso que el actor piense “no voy a tener que hacer un proceso de construcción de personaje tan complejo, es más ligerito”.

La pregunta surge por dos cosas, por una parte por el proceso formativo, y por otra en contraste con tu trabajo anterior, también con la escuela, que era una cosa completamente distinta (la obra de Witkiewicz que citaste). ¿Qué tanto se logró, desde tu punto de vista?

Otra vez siento que en niveles muy diferentes. Me parece que hay como dos o tres niveles —o cuatro—, en los alumnos. Y creo que los logros fueron en esos distintos niveles. Creo que hay alumnos que obtuvieron más de lo que esperaban. Hay otros que se quedaron a medio camino. Pero sí, les preocupó, estuvieron metidos, entrando con muchas ganas al montaje.

Preguntaba desde tu punto de vista porque la siguiente pregunta es cómo ves el resultado desde el punto de vista del público.

Sorpresivo. Hay veces que la función a mí no me gusta y la gente aplaude mucho y se rie mucho y le fascina. La respuesta del público ha sido muy buena, sorpresivamente buena. No sé si es que yo estoy adentro y veo todos los defectos que hay en una función, y me desespero y digo “esto salió mal hoy, ayer salió bien”, pero creo que la gente —no sé si es demasiado generosa—, pero lo acepta, digamos.

Pero seamos francos: la gente no es “generosa” no tiene por qué. Molière es un autor extraordinario, la adaptación de Salvador Lenis es muy afortunada y la puesta de Martín Zapata es un excelente trabajo. Y los actores (con los niveles que ya menciona Martín) ofrecen su mayor esfuerzo y todo su entusiasmo y optimismo. El resultado es una muy buena puesta en escena que el espectador, entusiasmado y conmovido, reconoce como se merece: con un aplauso tan caluroso como sincero.

Xalapa, Ver., 9 de julio de 1999.