

La dramaturgia mexicana de los noventa

Armando Partida T.

El mosaico constituido por las escenificaciones presentadas a lo largo de este decenio de obras escritas por dramaturgos nacionales se caracterizó por la presencia de cinco generaciones distintas, cuya producción dramática tuviera diversos tipos de realización. Un primer grupo estuvo representado por las obras de Salvador Novo, José Revueltas, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Jorge Ibargüengoitia y Elena Garro. A éste mismo puede agregársele la presencia del guatemalteco mexicano Carlos Solórzano.

Un segundo grupo conformado por Antonio González Caballero, Héctor Azar, Hugo Argüelles y Maruxa Vilalta. En tanto en un tercero, que podemos considerar como intermedio, entre esta generación y la siguiente, nos encontramos a Vicente Leñero y Willebaldo López. A su vez, al cuarto, corresponden los representantes de la Nueva Dramaturgia, denominado también como la generación perdida – según el criterio establecido por Ronald D. Burgess – Tomás Espinosa, Miguel Angel Tenorio, Alejandro Licona, Gerardo Velázquez, Jesús González Dávila, Oscar Liera, Carlos Olmos, Víctor Hugo Rascón Banda, Juan Tovar, Tomás Urtusástegui y Sabina Berman. Aquí, por igual, podríamos incluir a Ignacio Solares y a los dramaturgos directores de sus propias obras, José Ramón Enríquez y Adam Guevara. Mientras que a un quinto pertenecen Jorge Celaya, Jaime Chabaud, Luis Mario Moncada, David Olguín, Luis Eduardo Reyes, Hugo Salcedo, Antonio Serrano, algunos de ellos también directores de sus propias obras, junto con las dramaturgas María Elena Aura, María Muro, Leonor Azcárate, Silvia Peláez, Estela Leñero, Maribel Carrasco, quienes en su mayoría se dedican también a la dirección escénica de sus obras, o ajenas.

La obra dramática de Novo siguió atrayendo sobre sí la atención por parte de grupos vocacionales y de aficionados, al igual que por el teatro profesional. Sus *Diálogos* fueron los más solicitados, destacándose en particular la producción de Fela Fábregas en uno de sus teatros (1995). Fue dirigida por la joven Josefina Félix, anteriormente aplaudida por la crítica por su trabajo *Beau jest* de James Sherman, en otro de los teatros de los Fábregas (Virginia Fábregas, 1994), con una prolongada

temporada, en la que se renovara varias veces el elenco original de actores. El otro montaje correspondió a Rosenda Monteros (1999) para la temporada de La Comedia Mexicana Siglos XVII-XX, patrocinada por el ISSSTE. Mientras que *El tercer Fausto*, por su propia connotación *gay*, las veces que se llevó a escena fue por grupos independientes y dirigida a este grupo específico. En tanto el intento de rendirle un homenaje oficial, por parte de la Compañía Nacional de Teatro/INBA con la producción de *La guerra de las gordas*, dirigida por Miguel Córcega, resultó desafortunado del todo. Mejor suerte corrió su adaptación al *Quijote* (1993) dirigida por Oscar Ledesma; cumplió ampliamente, una vez más, con los propósitos del Teatro Escolar INBA/SEP.

La obra dramática de José Revueltas, considerada como “poco teatral,” puede encontrarse con cierta regularidad en los escenarios nacionales. En ésta década la escenificación de *El apando*, dirigida por Cristina Michaus (1991), tuvo varias temporadas, y siguelas teniendo en diversos foros de teatro no profesional. Por su parte Mario Lage escenificó el *Cuadrante de la soledad* (1990) con estudiantes de teatro, y tanto Enrique Rentería corrió el riesgo de dirigir *El código de Caín*, también con producción de la UNAM (1995).

Después del exitoso estreno de *Rosa de dos aromas* de Emilio Carballido en la década anterior, ésta siguió y sigue representándose por todo tipo de grupo o compañía teatral con una gama amplísima de producciones a todo lo largo y ancho del país. De éstas sobresalieron las de tipo profesional en las capitales de varios estados, en particular, Guadalajara, Jalisco, y Monterrey, N. L., además de las propias del D. F. En lo que respecta a los estrenos más importantes de este dramaturgo, columna de la dramaturgia nacional de toda la segunda mitad del siglo veinte, son: *Los esclavos de Estambul* (1991), *Escrito en el cuerpo de la noche* (1995) y *El mar y sus misterios* (1996), con grandes producciones patrocinadas por todos los organismos culturales del país involucrados con esta actividad y dirigidas por Ricardo Ramírez Carnero. La crítica especializada sólo distinguió la escenificación de la segunda obra con una temporada inicial en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario de la UNAM en su ciclo de Los Grandes Dramaturgos Nacionales y otra en el conjunto teatral Manolo Fábregas.

Del todo diferente fue la suerte con la que corrieron las múltiples obras de su contemporáneo Héctor Mendoza, correspondientes a este decenio. Posiblemente la razón de ello se debió al hecho de ser él mismo quien las escenificara, con lo cual consolidó su prestigio de dramaturgo, director de escena y maestro de actores. La década la abrió con *La desconfianza* (1990) a la que les siguieron *Secretos de familia*, su versión a *Electra* (1991), *Juicio suspendido* (1994), *La amistad castigada* (1996), su versión dramatúrgica a la obra de Juan Ruiz de Alarcón; *Principium creatorum* (1996), *El burlador de Tirso*, dentro del Ciclo del Mito del Don Juan/INBA (1997),

siguiéndole la farsa *Las gallinas matemáticas* (1998), esta vez dirigida por el mismo, para concluir la década con *De la naturaleza de los espíritus* (1999). Todas ellas generosamente patrocinadas oficialmente, gozaron de exitosas y prolongadas temporadas en los teatros de los circuitos de la UNAM y del INBA. Entre sus trabajos de dirección, en los cuales no estuvo involucrado su trabajo dramático, nos encontramos con *Tiro de dados* (1995), la compleja y difícil obra de Gerardo Velázquez; sin embargo, esto no fue suficiente para que la producción dramática de éste último alcanzara un reconocimiento más amplio. Por otra parte, entre las escenificaciones que de las obras de Mendoza efectuaron otros directores, podemos encontrar todavía *Las cosas simples* (1953). Sin embargo, todas éstas pasaron sin pena ni gloria, como ocurre cuando otros las dirigen. Lo mismo ocurrió con las pocas obras de Luisa Josefina Hernández escenificadas en los años 90.

Tres de las obras de Sergio Magaña (m. 23.08.90), por igual contemporáneo de los anteriores, fueron objeto de puestas en escena ampliamente comentadas. Si bien la escenificación de *Los enemigos* resultó polémica por el trabajo dramático de David Olguín, Lorena Maza y Luis de Tavira, efectuado al texto original, y por la dirección de Lorena Maza, estrenada en la segunda mitad de 1989 y reestrenada en abril de 1990 con otra larga temporada, tuvo una recepción muy buena por parte del público. Mismo año en que Germán Castillo estrenó *La última diana* y en 1997 efectuó una relectura neoexpresionista de *Los signos del Zodiaco*. No obstante que el concepto de puesta en escena y la producción de ambas piezas fueran muy bien recibidas por la crítica, la aceptación por parte del público no tuvo la misma correspondencia.

La escenificación de las obras de otro contemporáneo, Jorge Ibarguengoitia, por igual compañero de banca de los anteriormente mencionados, corrió con la misma suerte que han tenido desde que comenzaron a estrenarse en vida de este autor, razón por la cual renegara del teatro y se dedicara a la narrativa, en la que corrió con mucha mayor suerte. Tanto *Clotilde en su casa* (1990), dirigida por Luis de Tavira con dramaturgia de Vicente Leñero, como *Ante varias esfinges*, dirigida por Ludwig Margules (1991), *El loco amor viene*, dirigida por Morris Savariego y Lilian Lara (1993), *El viaje superficial*, dirigida por Raúl Zermeno (1996), repuesta por él mismo quince años después, no lograron borrar el *mal fario* que al parecer tiene el teatro de este autor, con todo y el apoyo oficial de las instituciones culturales de nuestro país. La escenificación que al parecer logró cumplir su objetivo con un público popular fue la de *Susana y los jóvenes*, dirigida por Raúl Quintanilla en la Temporada de la Comedia Mexicana Siglos XVII-XX ISSSTE 1999.

Las obras breves de Elena Garro siguieron teniendo el mismo atractivo inicial que tuvieron en su estreno. En el segundo lustro de los años cincuenta se han

convertido en parte del repertorio de los grupos vocacionales de las diversas instituciones de enseñanza teatral. Entre estas escenificaciones se destacó gratamente la de *Paisaje de Elenas* (*Andarse por las ramas, La señora en su balcón y Un hogar sólido*, 1994), presentada en el Núcleo de Enseñanza Teatral con dirección de Sandra Felix, segundo trabajo con el cual atrajera más ampliamente la atención de la crítica que con su anterior (*Los días felices*, de Beckett, 1993). Lo opuesto aconteció con el estreno de *Parada San Ángel* (1993), dirigida por Marta Luna, una obra sacada a toda prisa de su baúl por la urgencia de las autoridades culturales para darle la bienvenida por su regreso al país después de muchos años de ausencia. Algunos críticos la consideraron como una obra menor, otros inconclusa. Sin embargo, en el fondo la escenografía monumental de Arturo Nava, al igual que la dirección, contribuyeron en mucho al resultado logrado en esta escenificación.

Renglón aparte requiere la mención del desmesurado espectáculo de cuatro horas que Luis de Tavira efectuara a partir de *Felipe Ángeles* (1999). Fiel a su polémico destino, despertó las pasiones más diversas, aun después de muerta (22.08.98), para despedir el siglo XX al considerar un gran número de críticos que fueron traicionados el planteamiento ideológico y dramático de su obra.

Por sus características dramáticas, el teatro breve del guatemalteco mexicano Carlos Solórzano resulta muy atractivo para los grupos independientes, vocacionales o de aficionados, por lo que recurrieron constantemente a éste, tanto en la ciudad de México como en los estados del país, hecho que pudimos constatar cada año en las muestras estatales, regionales o nacionales en las que invariablemente se presentan una o más obras de este autor.

De los autores del segundo grupo, ninguna de las obras de Héctor Azar, ni las dirigidas por él mismo o por otros, tuvieron repercusión alguna o escenificación memorable, excepción hecha de *Inmaculada* por el hecho de haberla repuesto con el elenco original, veintiún años después de haberla estrenado, y por el amplio patrocinio de la UNAM en su Ciclo de Grandes Directores Universitarios. Si bien las comedias *Señoritas a disgusto* y *Las vírgenes prudentes* de Antonio González Caballero son ampliamente conocidas en todo el país y desde su estreno han sido fuertemente aplaudidas, cada vez que suben a escena el resto de sus obras no han corrido con la misma suerte, en particular las emparentadas con el teatro del absurdo o neoexpresionista. Si las de su primera época las podemos encontrar en los escenarios de todo el país, raramente son escenificadas las últimas y, cuando ha ocurrido, siguen tratándolas como comedias o dramas costumbristas. No obstante lo anterior, en esta década de los noventa nos encontramos con el espectáculo que de *Las ardientes devoradoras de un helado* efectuara el director Ángel Norzagaray, con su Taller de

Teatro de la UABC, Mexicali, con el que participara en la XI Muestra Nacional de Teatro 1990 en Monterrey, N. L.

No cabe la menor duda de que esta década fue la de publicaciones de las obras completas de Hugo Argüelles, por diversas instituciones, al igual que las de Carballido (aunque con muchas menos). Sus múltiples estrenos: *Escarabajo*, dirigida por Enrique Rentería (1991); *Águila real*, dirigida por Maricela Lara (1992), con tema de la época de la Conquista, correspondiente al año del V Centenario (con la que pretendió renovar el éxito alcanzado con *La ronda de la hechizada*, 1967 y *La dama de la luna roja*, 1969); *La boda de las alacranas* dirigida por Enrique Pineda para el XX FIC (1992); *La noche de las aves cabalísticas* dirigida por José Antonio Gorlero (1993); *El cerco de la cabra dorada* dirigida por Bruno Bert (1994); *La tarántula art nouveau de la Calle del Oro* dirigida por Francisco Escobar (1994); *La esfinge de las maravillas* dirigida por José Antonio Alcaras (1995); *Los huesos de la vida y de la muerte* dirigida por Gonzalo Valdés Medellín, sólo corroboraron la peculiaridad estilística de su sentido del humor junto con los excesos de su escritura dramática, al igual que la recurrencia de temas, determinados por sus obsesiones y disquisiciones ontológicas. Características dramáticas que se impusieron sobre todas las lecturas y propuestas escénicas, que de éstas hicieran los diversos directores, no obstante el holgado presupuesto de que gozaran, gracias al apoyo de las autoridades culturales y otras instituciones.

En los años sesenta-setenta, la escritura dramática de Maruxa Vilalta pasó por diversas tendencias, desde el teatro brechtiano hasta el del absurdo. A este período pertenecen *Una mujer, dos hombres y un balazo* y *El nueve*, las cuales pudimos encontrarlas con mucha frecuencia en los escenarios. Mientras que en la última década se ha sentido atraída por un teatro de ideas religiosas, como lo muestra su escritura más reciente, dirigida igualmente por ella: *Una voz en el desierto* (1991), *Francisco de Asís* (1992), *Jesucristo entre nosotros* (1994) y *En blanco y negro, Ignacio y los jesuitas* (1997), producidas con apoyo institucional.

En este decenio Willebaldo López corrió con poca suerte, si bien sus obras *Cosas de muchachos*, con más de treinta años de haberse estrenado (1968), sigue presente en el repertorio de casi todos los grupos teatrales nacionales, a los que podríamos agregar: *Vine vi... y mejor me fui* y *Yo soy Juárez*, obra con la que planteó una nueva fórmula de escritura de teatro histórico, no corrió con la misma suerte, respecto a estrenos.

Todo lo contrario ocurrió con las obras de Vicente Leñero, que con frecuencia fueron llevadas a escena por diversos grupos, no obstante haber declarado a mediados del decenio estar desilusionado del teatro, por lo que había decidido dedicarse sólo a la narrativa. Estos fueron producidos con largueza en los mejores teatros oficiales,

lo que no impidió que sus estrenos resultaran polémicos. Así nos encontramos primero con su dramaturgia: una especie de prólogo para la escenificación que de *Clotilde en su casa*, efectuara Luis de Tavira (1990), para la obra de Jorge Ibarguengoitia. No menos polémico resultó el espectáculo que este mismo director realizara de *La noche de Hernán Cortés* (1992); al igual que su experimento dramático: *Los perdedores*, dirigida por el reconocido actor Daniel Jiménez Cacho: una serie de escenas en las que se presentan diversas situaciones o cuadros de deportistas incapaces de lograr el triunfo en las lides deportivas, debido a su deficiente preparación o a su falta de disciplina, personajes que podrían identificarse como la expresión de la idiosincrasia del mexicano. Desde hacía tiempo que Leñero acariciaba la idea de escribir una obra en el que el sitio fuera el sujeto de acción dramática, como por ejemplo, tenía una idea que giraba alrededor de un taller mecánico. Él mismo ha declarado que toda su dramaturgia parte de un espacio imaginado. No obstante lo renovador que podría haber resultado tal intento, éste no fue reconocido de manera alguna ni por el público, ni por la crítica, ni por los hacedores teatrales. Tampoco su escritura dramática de *Don Juan en Chapultepec*, que podría acercarlo a la corriente posmoderna – al igual que con *La noche...*— sobre el tema del Don Juan (el ciclo planeado por la Dirección de Teatro del INBA en 1997), y que gira alrededor de la presencia de José de Zorrilla en la corte de Maximiliano, y la escenificación de su *Don Juan Tenorio*, tampoco logró éxito alguno. Todo lo contrario ocurrió con su trabajo dramático para *Chin chun chan y las musas del país* (1992), espectáculo dirigido por Enrique Alonso, con el cual se revivió la revista política de mayor éxito de principios de siglo. Lo mismo aconteció con su *Todos somos Marcos* (1995), dirigida por Morris Savariego, escrita para el Primer Ciclo de Teatro Clandestino, ciclo desprovisto de gran producción en lo que la operancia de la actualidad fuera el sujeto de la acción dramática para todos los creadores participantes de estos ciclos (sólo 3). La obra que resultó para nosotros como la más importante de este autor en el pasado decenio fue *Qué pronto se hace tarde* (1996) por su construcción dramática y de personajes, por su intensa proyección introspectiva, evocativa, muy, muy chejoviana, cuando menos en el tratamiento que el director Miguel Angel Rivera le imprimiera al trabajo escénico de la pareja de protagonistas que la interpretaron. Otro hecho significativo fue la reposición de la puesta en escena de su obra *La visita del ángel* (1995), dentro del Ciclo Grandes Directores Universitarios, montaje con el cual Ignacio Retes alcanzara uno de sus más grandes éxito como director y actor, gracias a la propuesta dramática hiperrealista de Leñero.

La suerte de muchos de los representantes de la generación perdida, en particular la de los ex-alumnos de los talleres impartidos por Emilio Carballido, resultó casi la misma que éstos tuvieron en la década de los setenta. De la misma manera, la

dramaturgia de Alejandro Licona, Tomás Espinosa, Miguel Angel Tenorio, Gerardo Velázquez, si bien estuvo presente en los escenarios, esto ocurrió de manera escasa y con producciones muy parcas, además de ser representadas en escenarios fuera de los circuitos comerciales o institucionales. Ejemplo de ello es el caso de Miguel Angel Tenorio, quien ante la indiferencia general hacia su obra se convirtió en su propio productor y director; pues incluso su obra *El hombre del sureste*, con la cual obtuviera el premio de teatro histórico (Tabasco) sobre la vida del político Tomás Garrido Canaval. Ante la indiferencia de los directores reconocidos tuvo que dirigirla él mismo (1990) con varios apoyos institucionales en un teatro oficial pero fuera del circuito principal. Una excepción fue la escenificación de *Tiro de dados* de Gerardo Velázquez como anteriormente lo reseñáramos, al igual que el montaje de la obra de Tomás Espinosa, *María y la sumisión*, en versión de comedia musical: *La checada*, debida a Morris Savariego (1991), con amplio patrocinio institucional, obtenido gracias al éxito alcanzado un par de años antes con *Cupo limitado*, la obra de Tomás Urtusástegui. Por desgracia, su escenificación traicionó la propuesta dramática de Espinosa. Por otra parte, como en décadas anteriores, las obras de éstos estuvieron presentes en muchos de los escenarios a que tienen acceso los grupos existentes en nuestra República.

Las puestas en escena de las obras de Jesús González Dávila registradas en este decenio resultan abundantes, sin contar las de los foros de las escuelas, institutos o de aficionados, y las de los grupos de los estados. Se encuentra la excepción en las que se presentan anualmente en las Muestras Nacionales de Teatro, efectuadas por talleres y compañías universitarias, de casas o institutos de cultura, al igual que por el teatro profesional de las ciudades con mayor infraestructura y proyección profesionales.

En la ciudad capital sobresalieron más de una decena de puestas en escena efectuadas con su producción dramática. Entre éstas nos encontramos con la amplia temporada que tuviera *Polo pelota amarilla* (1990), con el que se dio a conocer al joven director Alejandro Velis; *Una isla llamada California* (1992), dirigida por Angel Norzagaray, con el Taller de Teatro de la UABC, Mexicali, espectáculo en el que si bien no coincidieron las intenciones dramáticas del autor, visualmente no dejó de ser atractivo. Algo así ocurrió con el trabajo del coreógrafo Marco Antonio Silva, responsable del espectáculo teatro-danza *Las perlas de la virgen* (1993), cuya construcción dramática podría envidiar más de alguno de nuestros jóvenes posmodernos, en tanto Raúl Zermeño efectuó su particular lectura a *Luna negra* (*Los desventurados*) en 1994. Con *El talón del diablo* (1994), González Dávila volvió a la dirección escénica ante la necesidad imperiosa de acceder de inmediato a la ocupación del Foro Sor Juana Inés de la Cruz, aprovechando el financiamiento que la UNAM le

brindó para una corta temporada. Situación muy parecida a la cual se enfrentó para poder llevar a escena una de sus obras más interesantes, que aún permanecía sin estrenarse, *Crónica de un desayuno*. Para ésta tuvo que “escribir un segundo acto,” ya que según el director Xavier Rojas ésta sólo era el primero. Además el dramaturgo tuvo que adaptar, de cierta manera, *El mismo día por la noche*, pieza breve en la que el conflicto dramático está enfocado sobre otros personajes pertenecientes a la primeramente mencionada, escrita años después y con la cual obtuvo el Premio Plural Internacional 1991. Ante la posibilidad de que los protagonistas de su obra fueran interpretados por estrellas del cine y televisión, González Dávila accedió a trastocar ambas obras traduciéndolas al modelo aristotélico, con un principio, un medio y un fin que le permitió al director efectuar una lectura simplista y superficial. En ésta se evidenció el subtexto, lo ambiguo y sintético del discurso de este dramaturgo, además de habersele cambiado el título por otro más taquillero, *Aroma de cariño* (1996). Igual suerte corrió *Pastel de zarzadoras* (1992), escenificada por la reconocida actriz Pilar Sousa. Quizá a ello se debió el que estuviera en cartelera una larga temporada en El Foro de la Nueva Dramaturgia. Al respecto, tenemos la noticia de que la lectura escénica que de esta obra efectuara Cristina Michaus con actores de Jalapa, Veracruz, resultó muy afortunada (1999). Con suerte desigual corrió el resto de sus obras, con y sin grandes apoyos de instituciones culturales, o en los foros de experimentación; en particular las relacionadas con el tema o referencias gay, como *Amsterdam Bulevar*. y *Pastel de zarzadoras*.

Con la muerte de Oscar Liera (05.01.90), dió prácticamente inicio la última década teatral del siglo pasado. No sabemos si por esta razón su presencia sobre los escenarios de la más diversa índole fue constante, en particular dos de sus obras cortas. *Un misterioso pacto* y *Bajo el silencio*, conocidas bajo el título de *Dulces compañías*, junto con *Al pie de la letra* y *Los camaleones*, se presentaron tanto en los teatros de la capital como a todo lo largo y ancho de la República. Estas mismas se convirtieron en caballito de batalla del repertorio gay. Liera se apartó de su teatro épico e incursionó exitosamente en el teatro introspectivo, en el mundo de la soledad existencial urbana. De estas escenificaciones, la que rebasó un poco el esquema anterior fue la puesta en escena de *Bajo el silencio*, debida a Gonzalo Blanco Kiss y su grupo universitario, con la cual fue invitado al Festival de Manizales 1995. Sólo dos de sus obras tuvieron escenificaciones propositivas: *Los negros pájaros del adiós* (1990), estrenada por Raúl Quintanilla, con producción del FIC/CNCA y el INBA y, al concluir el decenio, la versión de Ludwig Margules a *Camino rojo a Sabaiba*, considerada por unos críticos como una reducción de la obra de este autor, de la que sólo quedó la anécdota “rulfiana,” en tanto para otros esto es lo que resulta atractivo.

Parece que la suerte y el destino de Victor Hugo Rascón Banda están estrechamente ligados al del director Enrique Pineda, con el que ha logrado sus mayores éxitos, tanto de público, como de crítica, desde la década anterior. En ésta los logros los iniciaron con *Contrabando* (1991), luego los refrendaron con *La casa del español* (1992), anteriormente conocida como *Voces en el umbral*, en la que los personajes centrales eran de origen alemán, pero reciclada para conmemorar el V Centenario del Encuentro. Así siguieron durante todo este decenio *Poker de reinas* (1993), su dramaturgia para *Cada quien su vida* (diciembre de 1994) de Luis G. Basurto, espectáculo con el cual se iniciara la exitosa modalidad de teatro cabaret a la mexicana en el Salón México, colaboración que no garantizó el éxito de *Homicidio calificado*, 1994 (*El caso Santos*, como se conociera su primera versión presentada en USA). Con *Sabor de engaño* (1994), espectáculo de Jennie Ostrovsky de carácter estudiantil, recobró el prestigio universitario. En tanto con *Los ejecutivos* (1995), dirigida por Luis de Tavira para el Primer Ciclo de Teatro Clandestino; *Por los caminos del sur*, dirigida por José Caballero; *Guerrero negro*, dirigida también por José Caballero, III Ciclo de Teatro Clandestino, y *La banca*, dirigida por Gerald Huillier, reivindicó el prestigio de ser un dramaturgo con preocupaciones sociales. De estos estrenos el éxito mayor lo alcanzó con *Los ejecutivos*, en la que se hace la “denuncia” de las consecuencias de la quiebra y de la crisis bancaria que sufriera el país en diciembre de 1994.

A este mismo autor le correspondió el escándalo más estrepitoso de esta década, dentro del ámbito teatral, con el estreno de *La Malinche* (1998), espectáculo de “teatro danza” dirigido por el alemán Johann Kresnik, que levantara los más airados comentarios tanto en su estreno en el XXVI FIC como posteriormente en la ciudad de México. No sólo condenaron el espectáculo sino que incluso solicitaron a las autoridades del CNCA y del INBA fuera retirado por ser una ofensa flagrante al país. En este caso la crítica casi fue unánime tanto en su percepción de la puesta en escena como en su aspecto ideológico. Por otra parte, una de sus obras breves tempranas, *La daga*, siguió circulando como obra del repertorio gay, al igual que las mencionadas de Liera y González Dávila, a la cual echan mano infinidad de grupos con mucha frecuencia. Respecto a sus demás estrenos en la capital, *El criminal de Tacuba* (1991), dirigida por Raúl Quintanilla, obra sobre el casi mítico asesino de mujeres Goyo Cárdenas; *Alucina* (1992), dirigida por Bruno Bert, obra sobre la poeta Concha Urquiza; *Fugitivos* (1992), dirigida por Raúl Zermeño; *La cabeza reducida de Pancho Villa* (1994), dramaturgia a la obra de Luis Valdés, dirigida por Margarita Esther González, no tuvieron gran repercusión, excepto la primera, al haber presentado el asesino, hace tiempo liberado, una demanda judicial.

La proyección profesional de Juan Tovar ha estado estrechamente unida a la de Ludwig Margules, pues su presencia sobre el escenario, al igual que en la década anterior, fue en mancuerna con este director. Primero como traductor de *Señora Klein* (1990) de Nicholas Wright, compleja obra considerada por la crítica como una de las mejores obras extranjeras del año, al igual que la puesta en escena y dirección de actores de Margules. De igual manera, su traducción de *Viaje de un largo día hacia la noche* (1992) de Eugene O'Neill le permitió a este mismo director efectuar una puesta en escena a su manera. Posteriormente por igual, junto con Margules, fue protagonista de la controversia sobre la puesta en escena de *Las adoraciones* (segunda versión, 1993), de la cual es autor. Misma polémica que despertó su adaptación de Rulfo, *Los encuentros* (1992), para la puesta en escena de Mauricio Jiménez; mientras que su visión sobre Antonin Artaud en *Cura y locura*, en este mismo año, dirigida por Morris Savariego, tuvo una temporada casi clandestina fuera del circuito universitario. Sin embargo, el éxito indudable lo alcanzó en 1993 con su traducción de *El contrapaso* (*The Changeling*), la pieza isabelina escrita por Thomas Middleton en colaboración con William Rowley, que gracias a la puesta en escena de José Caballero tuvo una larga carrera en la cartelera universitaria. Por otra parte, su relato *El lugar del corazón* con el trabajo dramático de Regina Shöndube y Ricardo Delgadillo, dirigida por este último, logró una deliciosa e ingeniosa escenificación con la cual representaron al Estado de Jalisco en la XVI Muestra Nacional de Teatro 1995, que tuviera lugar en Monterrey, N. L.

Para Ignacio Solares fue la década de los noventa, pues en ésta retornó a la dramaturgia después de una larga inactividad teatral. Retorno a los escenarios, que en mucho se debió a la participación del director José Ramón Enríquez, con su trabajo dramático, a quien se deben las escenificaciones de *El jefe Máximo* (1990), *El gran elector* (1993), y *Triptico* (1994), consideradas como trilogía histórica política, que atrajeran la atención del público, en particular la primera con un diálogo imaginario entre Plutarco Elías Calles y el Padre Pro. En tanto los conflictos de las relaciones de pareja, *Desenlace* (1992), dirigida por el mismo Enríquez e *Infidencias* (1994), con dirección del cineasta Jaime Humberto Hermosillo, tendrían su culminación con *La flor amenazada* (1995), dirigida también por Enríquez; al igual que de otra obra de corte ideológico, *Los mochos* (1997).

Un caso particular es el del dramaturgo Tomás Urtusástegui que ya, a edad madura (n. 1933), se incorporó al movimiento de la Nueva Dramaturgia, cuando la mayoría de éstos comenzaron a ser reconocidos. En muy poco tiempo los alcanzó por el número de obras de su producción dramática para luego superarlos. De seguro es un dramaturgo muy prolífico pues cuenta ya en su haber con más de centenar y medio de obras, la mayoría de éstas estrenadas, tanto en la capital y en todos los

estados al igual que en el extranjero, donde ha sido traducido a varios idiomas. Su éxito lo reduce a una fórmula: “mi teatro es muy sencillo, sin grandes complicaciones, comprensible para todo mundo.” Y, en efecto, su dramaturgia es clara, precisa, directa, además de referirse a temas inmediatos y a comportamientos cotidianos. Sólo que en su exposición se distingue por no temerle al humor grueso, ni al buen gusto, llegando incluso a la escatología. Debido a lo anterior, referirse al número de escenificaciones que tuvo durante esta década, al igual que determinar cuál de éstas merece ser reseñada, resulta casi imposible. Sin embargo, la larga permanencia en cartelera de *La duda* (1991), dirigida por Karina Duprez, al igual que *Vida... estamos en paz* (1991), dirigida por Luis Robles, nos habla de la efectividad de su dramaturgia. Misma que le permitió a María Muro (directora) alcanzar el mayor de sus éxitos en esta década con *Sangre de mi sangre* (1992).

Carlos Olmos es otro de los dramaturgos que ha desarrollado toda su carrera paralelamente a la de los nuevos dramaturgos, y que se ha particularizado por el éxito obtenido en el ámbito profesional y universitario, que en esta década se refrendó con varios de sus estrenos. Los 90 los inició con *El eclipse* y *El dandy del Hotel Savoy*, el primero dirigido por Xavier Rojas, con un reparto de estrellas de televisión y, el segundo – su visión particular sobre el caso Wilde – por Carlos Telles, con un reparto mixto de TV y Teatro Universitario. En tanto lo que él esperaba sería un gran *hit*, *Final de viernes* (1993), pues tenía todos los elementos para ello: estrellas de telenovelas, con dirección de Enrique Pineda, teatro adecuado y producción; o sea, un producto específicamente dirigido a un público particular de la clase media, no colmó sus expectativas. Casi lo mismo ocurrió con *Atardecer en el trópico* (1996), una pieza con intenciones de drama social, cuyo conflicto estaba relacionado con el movimiento revolucionario guatemalteco de los años cincuenta, pero que dirigida en el más puro estilo costumbrista por el regiomontano Luis Martín, perdió cierto substrato de carácter político. Al final de la década se repuso del todo con su transposición del guión cinematográfico de la célebre película *Aventurera* (1997), texto dramático que, con la dirección de Enrique Pineda, éste último logró un espectáculo al estilo de *Cada quien su vida* en el tradicional y popular salón de baile Los Ángeles, aún en cartelera, con varios cambios de protagonista, y algunos de los actores principales. Y cerraría el decenio con el estreno de una comedia, *Pepito, mi corazón* (1999), dentro del Ciclo de la Comedia Mexicana XVII-XX ISSSTE.

El éxito alcanzado por Sabina Berman con dos de sus obras fue realmente extraordinario. Con su amplio diapason estilístico y genérico, fue la única dramaturga en presentarse ante diversos públicos que respondieron ampliamente a sus propuestas dramáticas. Así podemos destacar la dirigida al público infantil, *Caracol y colibrí* (1990), dirigida por Martín Acosta; *La maravillosa historia del chiquito pingüica*,

dos veces escenificada, primero por Guillermo Cabello (1990) y la segunda por Carlos Corona (1992). Su adaptación a *Los ladrones del tiempo* (1991) de Michael Ende, dirigida por Enrique Singer, al igual que *El árbol de humo* (1993), dirigida por Martín Acosta, fueron muy bien recibidas por padres más exigentes que los acostumbrados a la escenificación de cuentos infantiles.

Sus comedias amorosas de los años setenta-ochenta siguieron representándose. *El suplicio del placer* (1990), dirigida primero por Gonzalo Blanco Kiss, luego por Josefina Felix (1992). En tanto Carlos Haro le dirigiría su delirante *El pecado de tu madre* (1995, publicada con el título de *El amor existe*). Pero ella misma sería quien escenificara la más exitosa de todas ellas, *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993), uno de los más espectaculares triunfos de los dramaturgos mexicanos. *Muerte súbita* tuvo dos escenificaciones, dirigida por Eduardo Alcántara en 1992 y después por Carlos Haro en una segunda versión. *En el nombre de Dios*, dirigida por Rosenda Monteros, y que sucesivamente ha tenido diversos títulos, cada vez que ha efectuado nuevas versiones de *Anatema*, *Marranos* y *Los Carvajales*. Por igual Carlos Haro dirigiría *Rompecabezas* (1996) en una nueva versión. Este último director se hizo cargo de dos de sus estrenos, *Krisis* (1996) y *La grieta* (1997). Antonio Serrano fue el encargado de que Sabina Berman cerrara a tambor batiente los noventa con su dirección a *Molière* (1998), repitiendo el éxito de público de *Entre Villa y una mujer desnuda*, sólo comparable a los del teatro profesional con dramas o comedias de costumbres, norteamericanos o comedias musicales de Broadway.

Un nicho aparte requieren las actividades de los dramaturgos directores de sus propias obras, José Ramón Enríquez y Adam Guevara. Ambos pertenecientes a la generación de la segunda mitad de los sesenta, dividieron su trabajo entre la enseñanza teatral, la dirección escénica y la dramaturgia. En este último rubro, Luis de Tavira puso en escena *Jubileo* (1993) —obra homenaje a Nietzsche, del primero— con una gran producción universitaria para una propuesta que podríamos considerar como posmoderna.

La actividad desarrollada por los componentes de una quinta generación surgidas a mediados de los años ochenta, cuya producción dramática se consolidara en los años noventa, no fue del todo homogénea, como podremos ver más adelante. Desde sus inicios Jorge Celaya se caracterizó por ser el director de sus propias obras con una sola excepción. Después de un gran receso estrenó *Lobo* (1994), luego *Ley fuga* (1995), dirigida por Octavio Trías con su Grupo Alborde de Ciudad Juárez, Chihuahua, dentro del III Ciclo de Teatro Clandestino; siguiéndoles *Bar y desierto* (1996) y *Puerto esperanza* (1998), concluyendo esta década con *Búfalo herido* (dic. 1999). En éstas obras continuaría con su temática y estética, que parten de lo inmediato, de la realidad más próxima: la primera se refiere al narcotráfico, la segunda a los

indocumentados; en tanto en la tercera y cuarta el sujeto de la acción dramática son la marginación social y el mundo del boxeo. Si bien en la tercera encontramos cierta intención lírica, sigue presente el espíritu dominante de sus obras con protagonistas masculinos fuertes, al límite de las relaciones afectivas y sociales, mismos elementos que de cierta manera encontramos presentes en *Puerto esperanza*. Una dramaturgia muy apropiada para grupos independientes, pero poco rentables para ser escenificadas con producciones profesionales.

Jaime Chabaud es hijo indudable de los noventa, pues con *Tempranito y en ayunas* (1990) inició su carrera en los escenarios. Con esta obra, dirigida por Alejandro Ainslei, lograron un gran éxito que no repitieron con *Baje la voz*, por lo escabroso de su temática – el aborto, con un cuestionamiento estridente a la familia, sociedad y estado. Tampoco corrió con buena suerte el estreno de *¡Que viva Cristo rey!* 1992 (*De piedra helada, de sangre ardiendo*), dirigida por Germán Castillo. El éxito retornó con la escenificación que de su obra *El ajedrecista* (1993) efectuara Philippe Amand, contrastando fuertemente con el resultado de la escenificación de otra de sus obras, *En la boca del fuego*, el mismo año, que para nada comprendió Guillermo Henry quien la dirigiera. Algo raro ocurrió con el estreno de *Perder la cabeza* (1995), también dirigida por Philippe Amand. Tanto texto dramático como espectáculo, podemos considerarlos como originales, atractivos, ingeniosos; sin embargo, la crítica y el público no la aceptaron desde un principio. Si tomamos en consideración las formas de producción dominantes, entre las cuales se encuentran la no aceptación de reestrenos en los mismos circuitos, dichas obras están a la espera de su reivindicación por parte de los grupos universitarios de los estados, como aconteciera con *¡Que viva Cristo Rey!*, que en provincia lograra escenificaciones mejor logradas, como la de Enrique Mijares en Durango y la de Rodolfo Obregón en Querétaro.

Gracias a la mancuerna que Luis Mario Moncada ha establecido con el director Martín Acosta y su grupo Teatro de Arena, la lectura de sus obras tuvieron atractivas e inventivas puestas en escena, como lo es su propia dramaturgia. Esta relación se remonta a 1993, año cuando se estrenara su *ExhiVisión* (escr. 1990), puesta en escena que impactó a todo público. En 1994 el trabajo dramático alalimón con el mismo director para la célebre puesta en escena de este grupo, *Carta al artista adolescente (Retrato del artista adolescente, de James Joyce)*, les trajo consigo el reconocimiento del medio teatral. Su siguiente estreno, *Alicia detrás de la pantalla* (escr. 1989), escenificada por Alejandro Ainslie en 1995, corroboró la singularidad de su dramaturgia, con una estética del todo diferente a la de Acosta. Éxito no refrendado con *El motel de los destinos cruzados* (1995) en la concepción escénica de José Enrique Gorlero. Como si fuera poca la notoriedad alcanzada con *Alicia...*, este mismo año de 1995, Martín Acosta le dirigió otra de sus obras claves de su discurso

dramatúrgico, *Superhéroes en la aldea global*; obra con la cual se dividieran fuertemente las opiniones de crítica y de público. Misma reacción provocaron sus trabajos dramatúrgicos, *Hamlet* (1997) y *Las historias que se cuentan los hermanos siameses* (1999). De cierta manera, los diversos trabajos dramatúrgicos de Moncada, decididamente experimentales, alcanzaron una repercusión menor debido a su propia naturaleza. De éstos sólo *Inversión térmica* (1995), dirigido por Iona Wiessberg, y *Adictos anónimos* (1998), dirigido por Juliana Faesler, fueron ampliamente reconocidos dentro del ámbito teatral aunque considerados como trabajos menores por el propio autor.

La suerte de otro dramaturgo director, David Olgún, enmarcado temporalmente dentro de esta misma generación, ha ido de más a menos. En un principio sorprendió con *Bajo tierra* (El mundo del grabador popular Posada en el fondo de la Revolución, 1992), con la aceptación general del público universitario y de la crítica. Con su *La puerta del fondo* (1993), sólo la crítica se desbordó en elogios, y el público la recibió con cierta frialdad, no obstante la sobresaliente actuación de Héctor Gómez. Ya con *Dolores y la felicidad* (1995), la recepción fue del todo indiferente.

Un caso similar resulta el de Luis Eduardo Reyes, quien también incursiona en la dirección escénica, debido a las circunstancias que con mucha frecuencia obliga a hacerlo a nuestros autores. Si bien su dramaturgia resulta más cercana a los de la generación anterior e incluso está emparentada con una escritura aún más añeja, de cierta manera aristotélica, cronológicamente está más próximo a este quinto grupo. Por otra parte, estilísticamente su producción es muy dispareja. Así, en un mismo año (1993) estrenó con relativo éxito *La vida secreta de dos cualquiera*, pero la escenificación de *Las mil traumas* resultó demasiado extraña para el público, además de haber contado con una indigente producción, en el Ciclo de Teatro de Arte del teatro Santa Catarina/UNAM. Un par de años después la reestrenó con el mismo resultado. Un caso del todo diferente fue el de su obra *El viejo de la Condesa* (1994) con cierto vuelo lírico y atmósfera evocativa, no fue del todo comprendida por el director Raúl Quintanilla, por lo que la gran producción de la CNT/INBA y el CNCA no le sirvió de nada. Mejor suerte corrió su obra *Los gritones* (1995), dirigida por Raúl Zermeño, en el Segundo Ciclo de Teatro Clandestino. Sólo pudimos vislumbrar algunos aciertos dramatúrgicos en su escenificación de *Bajo distintas formas* (1996), lo cual no aconteció con *Crónica de una tuerca, un tornillo y un cornudo* (1998), en donde su escenificación puso de manifiesto las debilidades de su escritura dramática, al igual que de intérprete escénico de su propia obra.

Desde sus inicios Hugo Salcedo se ha caracterizado por la obtención de varios premios, entre los que encontramos el Premio Tirso de Molina, España en 1989

con *El viaje de los cantores*. La escenificación de Angel Norzagaray (1990) puede considerarse como uno de los logros de la dirección escénica de ésta década, a lo que contribuyó la magnífica producción de la Compañía Nacional de Teatro/INBA. Sin embargo, es posible que por la lejanía de su residencia (Tijuana, Baja California Norte) no haya tenido un acceso más frecuente a los foros capitalinos, y la posibilidad de que otras de sus obras fueran producidas profesionalmente o dentro de los ámbitos oficiales y universitarios. Esto no ha sido impedimento para que algunas de éstas hayan sido recurrentemente escenificadas por grupos independientes, en particular, aquéllas en las que el tema o la problemática central se refieren al mundo gay.

Antonio Serrano, quien en la década anterior se destacara por su sentido de “modernidad” de sus puestas en escena por la temática seleccionada, decididamente de carácter “cosmopolita,” anticostumbrista, contrapuesta del todo a la realidad o temática nacional, inauguró en esta década la tendencia de un teatro considerado como *light*, o de destape, con su celeberrimo espectáculo *Sexo, pudor y lágrimas* (1991), que en su versión cinematográfica alcanzó el mismo éxito de la puesta en escena. Con esta comedia se ganaría al público de la generación X y de la clase de los *yuppies* de la burguesía nacional. Exito no alcanzado con su *Café americano* (1995), pero de nuevo recuperado con su dirección de *Molière*, la pieza de Sabina Berman, al recurrir al mismo concepto de puesta en escena, el mismo tratamiento y manejo desenfadado del sentido del humor, el toque “comopolita,” presente en *Sexo...*

El panorama de las dramaturgas pertenecientes a esta misma generación, algunas de ellas también directores de sus propias obras, resultó por igual azaroso. De entre éstas María Elena Aura se hizo presente con *El hogar de la serpiente blanca* (1992), dirigida por Gerald Huillier, alcanzando las 200 representaciones. Un éxito similar le trajo *Doble filo* (1993), obra sobre la pareja, dirigida por Enrique Pineda. Exito refrendado con su trabajo dramático efectuado a *La mujer rota* (1990) de Simone de Beauvoir, monólogo dirigido por Eduardo López Rojas. Sigue sin estrenarse su obra *Los pasos lentos* (1991) con la que obtuviera el Premio Internacional Plural 1992. Habría que hacer notar que su presencia en el teatro nacional fue igual de tardía que la incorporación de Tomás Urtusástegui.

Otro caso similar es el de María Muro, ya que resulta difícil situarla tanto generacionalmente como por su escritura dramática. En su faceta directora-dramaturga, no hemos encontrado relación alguna con el posmodernismo de los varones, pues si bien su dramaturgia no es del todo aristotélica, tampoco podríamos afirmar que estilísticamente se incline por el realismo, ni mucho menos por el costumbrismo de generaciones pasadas. El tono evocativo, la perspectiva introspectiva de sus obras estrenadas hasta el momento, le han permitido despojarse de la camisa de las preceptivas. Por otra parte, al dominar las atmósferas, los ambientes, en sus

escenificaciones, tampoco podemos decir que haya parentesco alguno con el simbolismo, pero tampoco se trata de un teatro poético, como lo mostrara su trabajo escénico con la obra tan inmediata de Urtusástegui *Sangre de mi sangre* (1992).

Leonor Azcárate, esta dramaturga, al igual que las anteriores, si bien no propone abiertamente nuevos caminos dramáticos, sus planteamientos temáticos y su posición de género sí coincide con las demás de ésta generación. Así lo demuestran los pocos estrenos que tuviera en los noventa. Primero vendría *Pasajero nocturno* (1993), un híbrido escénico entre comedia musical y sátira al género de la telenovela, *¡Sobre el SIDA!*, dirigido por Marta Luna, que no despertó demasiado interés. En tanto *Trabajo sucio* (1994) dirigida por Enrique Pineda resultó difícilmente detectable como dramaturgia femenina por los temas y la forma de plantear la problemática en cuestión, en particular desde su perspectiva de género. Lo mismo aconteció con *Las alas del poder* (1996), dirigida por ella misma, pieza en la que se mezclaban la violencia de las relaciones personales de poder y las del ámbito familiar del medio político. Por desgracia su obra más interesante desde el punto de vista dramático, *La coincidencia*, le sería de hecho plagiada y, después, cuando fuera finalmente estrenada en 1998, el resultado sería del todo lamentable.

Otra autora que se encuentra en la misma encrucijada generacional, además de lo particular de los planteamientos dramáticos de su visión de género, es Silvia Peláez. Al igual que la anterior, su tratamiento ya no del sexo, sino del erotismo, resulta bastante provocador. Prueba de ello es su *Guayabo peludo* (1995), dirigida por ella misma, obra en la que domina el tratamiento del tema del pecado original de manera desenfadada, osada, al resultar todo a la inversa: Eva es quien tienta al serpiente.

Estela Leñero, más preocupada que el resto de sus compañeras por la búsqueda dramática ceñida al minimalismo, fue la más productiva de todas con una larga lista de estrenos de la más diversa índole en la que con frecuencia ella asumió la puesta en escena, como con *Insomnio* (1993), teatro sin palabras, un experimento dramático escénico muy original; *Paisaje interior* (1995), un texto y puesta en escena minimalistas, demasiado crípticos; y no menos *Verbo líquido* (1997), un espectáculo interdisciplinario, en el que ella contribuyera con la dramaturgia. Sin embargo, de las escenificaciones que otros directores hicieron de sus obras en esta década, la puesta en escena sobresaliente fue la de *Habitación en blanco* (1994), dirigida por Mario Espinosa, obra por la cual le fuera otorgado el Premio Nacional de Dramaturgia 1990.

Un caso particular es el de Maribel Carrasco, quien posiblemente al centrarse en la dramaturgia dirigida a niños y adolescentes, lo cual no evita el deleite y gozo por parte de los adultos, se desenvuelve prácticamente en otro ámbito dramático. Por otra parte, gracias a la mancuerna establecida con el director Luis Martín Solís, cada

estreno se convierte en un verdadero deleite. La mención de sólo un par de sus espectáculos aquí resulta suficiente para corroborar todo lo antes dicho, *El pozo de los mil demonio* (1992) y *La legión de los enanos* (1995).

Por lo que respecta a un posible sexto grupo, constituido por autoras directoras cuya presencia ha sido muy notoria, particularmente a partir del segundo lustro de los noventa, en éste podríamos incluir a Lorena Maza, Sandra Felix, María Moret, Helena Guiochins, Juliana Faesler, Cecilia Lemus, Carmina Narro e Iona Weissberg. En tanto que sus colegas varones, de esta misma generación, sólo esporádicamente, aquí o allá, hicieron acto de presencia con uno o dos trabajos máximo. Por lo que resulta prematuro efectuar ya un balance, o llegar a conclusión alguna sobre lo que hasta el momento han realizado, pues apenas se encuentran en el arranque.

Como podemos ver, durante esta década fue muy amplia la oferta de la dramaturgia nacional. Sin embargo no toda resultó lo suficientemente consistente para poder realizar puestas en escenas importantes, ni tampoco tuvo el suficiente atractivo como para atraer sobre sí la atención del público, al igual que de los productores teatrales. Su realización, su conclusión sobre los escenarios, fue de lo más irregular y sus resultados resultaron contrapuestos. Por otra parte, la presencia de la creación dramática nacional no siempre estuvo presente en la cartelera de los diarios de la ciudad de México, ni tampoco fue sobresaliente la calidad de sus escenificaciones, debido a las formas de producción dominantes en el mercado teatral de esta década. La causa de la primera circunstancia la encontramos en que, al igual que en la década de los años setenta, el panorama social ha sido dominado económica e ideológicamente por las fuerzas conservadoras, tanto dentro del poder estatal como dentro del ámbito empresarial, sólo que ahora condicionados por las reglas de la economía de mercado, siguiendo el proceso establecido por la globalización mundial. Esto llevó a que la realidad social dominante en nuestro país resultara desterrada nuevamente de nuestros escenarios por la poca repercusión que tienen para los consumidores de teatro, razón por la cual se redujo considerablemente el público de este nicho.

Por consiguiente, la segunda, la forma de producción dominante de la dramaturgia nacional, correspondió a la de los grupos independientes, de aficionados o escolares cuyas posibilidades financieras fueron muy reducidas, para poder ofrecer verdaderas propuestas de puestas en escena, que en las dos décadas anteriores pueden encontrarse; excepción hecha de aquellas escenificaciones patrocinadas por las autoridades e instituciones culturales, o de aquellos productores particulares que encontraron obras con potencialidad comercial para ser representadas por del teatro profesional, por considerarlas atractivas para la taquilla. Aun así, en el ámbito del

teatro profesional y no profesional, la presencia de los dramaturgos nacionales de las generaciones arriba mencionadas no fue muy abundante; si sólo consideramos aquéllos que tuvieron más de una obra en cartelera durante alguna temporada regular con asistencia asegurada. Una revisión de los anuarios y catálogos consultados, además de un seguimiento particular de los estrenos que tuvieron lugar durante esta década, nos mostró lo ya expresado.

De alguna manera la SOGEM ha intentado subsanar esta situación de sus agremiados dramaturgos en los foros de su sede, como el Teatro Coyoacán, al igual que en el Teatro Wilberto Cantón, utilizándolos como escaparate para los dramaturgos nacionales. Sin embargo casi ninguna escenificación logró alcanzar el éxito de los teatros profesionales o el del circuito oficial, debido a las circunstancias también ya señaladas. Por eso la sobrevivencia futura de la dramaturgia nacional seguirá dependiendo de las instituciones, lo cual podrá permitirle una posible proyección estética – por las formas de producción – en tanto seguirá alimentando los repertorios de grupos no lucrativos fuera del circuito profesional y comercial, sin excluir la posibilidad de que la producción de algunos dramaturgos logre traspasar la barreras de éste cuando cuente con los atributos necesarios para ello.

México



Felipe Angeles, 1999, dir. Luis de Tavira