

Entrevista a Vicente Leñero

Kirsten F. Nigro

Has dicho antes (creo que fue en 1978) que en México no hay un verdadero teatro nacional, debido primordialmente a la falta de una buena literatura dramática. ¿Has cambiado de opinión?

Yo pienso que sí. He descubierto que puede haber un teatro nacional sin necesidad de que haya literatura dramática, contra todo lo que yo creo. Pienso que la salvación de un teatro mexicano se dará en función de un enriquecimiento de la literatura dramática. Pero admito que aun no habiendo una literatura dramática fuerte podría haber un teatro. Desde 1978 sí se ha enriquecido mucho nuestra literatura dramática. Hay mucha gente escribiendo teatro, se publica mucho teatro; se monta poco teatro mexicano, pero cada vez más se hacen experimentos de teatro nacional mucho más importantes.

He notado que aquí hay muchísima actividad teatral. ¿Quiere decir esto que hay buen teatro en México?

No. Yo pienso que de pronto se han volcado las inquietudes de una juventud hacia el teatro. Uno entra en un teatro y ve gente joven, cosa que es extraña; antes no se veía gente joven. Una de las razones entre muchas otras es el decaimiento del cine mexicano. De pronto encuentran los jóvenes que no pueden hacer cine porque todo resulta muy costoso. Directores que antes se hubieran dedicado al cine ahora se están dedicando al teatro. En fin, yo pienso que es difícil dar un diagnóstico del teatro mexicano en este momento. Creo que apenas estamos viendo síntomas que tal vez, ojalá, sean de algo bueno; o síntomas de algo que puede llevar a una frustración, que esto no alcance a cuajar y que se convierta nada más en una moda. Todavía no siento que haya un surgimiento de autores que tomen en serio su trabajo. Es un poco al tanteo. Estamos en un prólogo y vamos a ver qué pasa.

Un tema muy debatido entre teatristas aquí en México es el conflicto entre el teatro de dramaturgos y el teatro de directores. ¿Me pudieras hablar un poco de esto?

Es un fenómeno mundial. Por lo menos como se da aquí en México, el director toma el texto como punto de arranque para hacer un verdadero espectáculo. Esto ha establecido casi bandos, y casi pleitos muy fuertes. Los dramaturgos defendemos nuestro teatro de autor. Pensamos que los dramaturgos no sólo son capaces de escribir diálogos, sino también de concebir una estructura teatral tal que su ritmo, su tiempo, su lenguaje se cumpla en escenario; y solamente podrá ser cumplido por el tradicional director que en realidad es un intérprete. Los dramaturgos soñamos con esos directores intérpretes. Pero habría otra posición que cobra cada vez más fuerza, que es la de los directores como creadores del espectáculo, que parten de cualquier tema y de cualquier pretexto. Yo tengo una experiencia reciente con *Martirio de Morelos*. Yo se lo di a Luis de Tavira, un típico director de espectáculo a quien yo estimo mucho. Esta obra es teatro documental, un poco a la manera de las otras que he escrito, y permite muchos montajes. Pero la imaginación desbocada de Luis de Tavira le hacía tomar el fundamento de los juicios que se le hacían a Morelos, pero dentro de un espectáculo brillantísimo; había una compuerta y salía un caballo; había otra compuerta y se disparaban cañones. Era fascinante. A mí me gustaba ver otra posibilidad de mi obra, aunque había muchas cosas de las que estaba en contra.

Y hablando de Martirio de Morelos ¿por qué todavía escribes teatro documental en los años 80?

Hay razones personales y hay razones de género. Las razones personales quizá sean las más importantes y tienen que ver con la falta de imaginación. No soy un autor al que fácilmente se le ocurren historias. Si se comprende esto, se comprende por qué uno busque en hechos reales lo que a uno le falta de imaginación. Y aparte, mi formación periodística. Esto me da los móviles para escribir teatro documental.

El que hayas empezado a escribir teatro documental en los años 60 ¿no se debería también al ambiente socio-político mexicano y latinoamericano de esa década?

Sí. Yo creo que es algo muy propio de Latinoamérica. Alejo Carpentier decía que América Latina es un continente que se hace muchas preguntas sobre su presente, su pasado, su futuro, su realidad. Estamos en una etapa de contestar los interrogantes, de aclarar nuestra realidad e investigarla. Casi todos los géneros literarios latinoamericanos son documentales. Por ejemplo, gran parte de la novelística de la Revolución mexicana son novelas documentales. Pero lo que pasa es que hay como una actitud vergonzante y cuando Martín Luis Guzmán escribe *La sombra del caudillo* no quiere ponerle nombres propios a los personajes, sino que los disfraza. Desgraciadamente para mí, lo mismo me contagió cuando escribí *Pueblo rechazado*—esa preocupación por no resultar demasiado periodístico, como si esto le rebasara de nivel a mi obra. Me pasó eso después en *Compañero*, hasta que ahora pienso que lo documental no está reñido con lo creativo.

¿Cómo ves la diferencia entre el drama histórico y el drama documental?

La diferencia que yo podría establecer es la de intención. El drama histórico

normalmente no se preocupa por el presente y es más como un escape hacia el pasado. Y el drama documental, un poco como lo entendían Peter Weiss y Piscator, es tomar el pasado pero para reflejar nuestro presente. Claro, en un continente como Latinoamérica, donde todo está por escribirse, todo es documental, todo nos está hablando de nuestro presente. Yo creo que esclarecer las historias de la Revolución mexicana es el presente, porque están ocultas, porque no se han discutido suficientemente. El hablar de nuestros héroes es un presente terrible, porque no hemos hablado nunca descarnadamente de ellos. El tratar algo desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencias históricas o políticas, es darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental.

¿Y cuál es la actualidad mexicana que pones al descubierto en tu teatro documental?

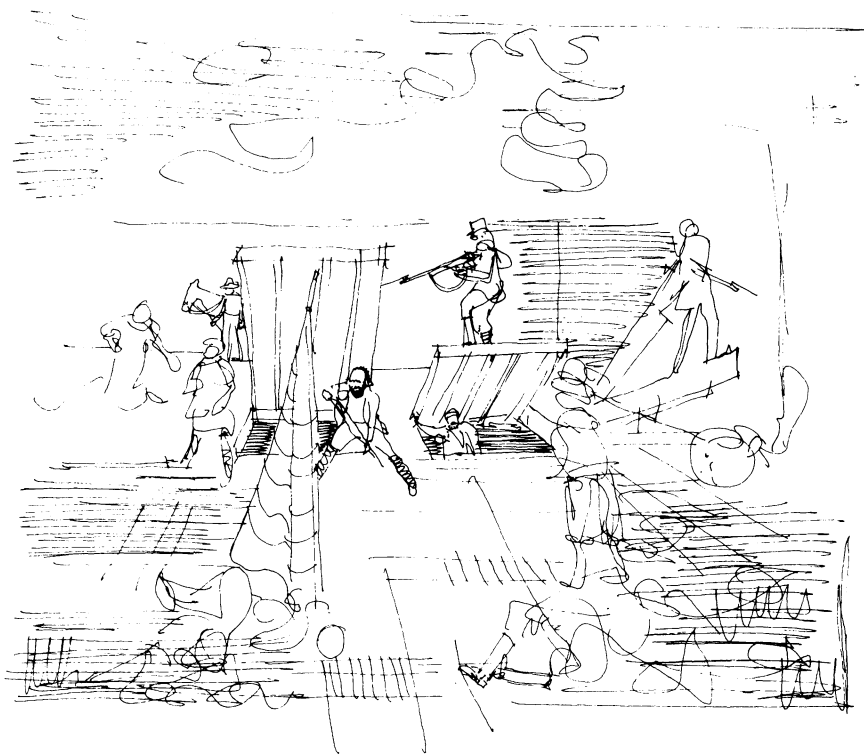
En *Pueblo rechazado* es evidente. El problema es tan actual en el 68 cuando yo lo trato que ahora se vuelve anacrónico; el psicoanálisis ya no es tabú dentro de la Iglesia y hasta las monjas se psicoanalizan. Pero tomado en otro contexto, la obra sigue ilustrando un conflicto permanente, muy actual, relacionado con la cerrazón de la Iglesia. En *El juicio* hay dos temas que se tratan. Primero, la mentalidad del magnicida y el choque entre dos fanatismos—el fanatismo religioso de los que asesinan al Presidente Obregón y el fanatismo de los políticos. El otro tema sería el tratar algo tabú en el contexto político mexicano. *Ese* es mi presente. Cuando yo veo que ese episodio de la historia de México se está haciendo a un lado por *mi* realidad política, porque no se quiere meter con la Iglesia católica; cuando yo veo que ese tema se soslaya y no se ahonda y yo trato una obra sobre eso, esa obra tiene una profunda actualidad. Igual con *Martirio de Morelos*. El tema sería el de renunciar un sistema de represión, de tortura que sigue teniendo vigencia en todos los regímenes autoritarios del mundo. Ese sería el tema fundamental. Pero otro sería que esa historia de Morelos está desconocida. Por eso vale la pena ser tratada, porque en *mi* presente la historia oficial deforma la verdadera personalidad de Morelos. Y eso es lo que de pronto provoca una conmoción en el medio teatral. Donde se armó el gran escándalo fue en poner la obra o en no ponerla, en no permitir que se prohibiera. Pero fue tal el escándalo que se perdieron de vista los valores que se están jugando en la obra. Después hubo poco análisis de Morelos, como si uno tuviera miedo de que se le fuera a caer el héroe. Yo pienso que hay como un problema de defensa. Cuando yo leí los documentos de Morelos estaba realmente sorprendido, porque no lo podía creer. Y me entró así como una especie de conmiseración y como de identificación. Me decía que si yo hubiera estado en el caso de Morelos, me habría portado igual, quizás peor.

¿Estarías de acuerdo con la idea de que la documentación histórica es en sí una ficción, una narrativa que a la vez es reflejo y producto de una postura ante lo que en un determinado momento se cree que es la realidad? ¿Cómo reconciliar esto con la labor de investigación del autor de teatro documental?

La pregunta es bien interesante y se relaciona con una crítica que se le ha hecho a mi obra. Me cuestionaban: Tú vas a los documentos, encuentras que

Morelos se rajó y delató a sus compañeros. Pero, ¿te has puesto tú a pensar en el cuestionamiento de esos documentos? Esos documentos fueron escritos por los mismos acusadores de Morelos. De ahí que yo tenga que preguntarme qué tan verosímiles son. ¿Qué tan ciertos son? ¿Qué tan objetivo puede ser un documento? Un documento no es una prueba determinante, porque hay un contexto de ese documento. Yo admito ese cuestionamiento; siento que el autor de teatro documental de alguna forma debería encontrar esa posibilidad de darle un valor al documento, pero a la vez fijar bien su relatividad. Sí, haría falta relativizar el teatro documental.

*Ciudad de Mexico
Noviembre de 1984*



Vicente Leñero, *Martirio de Morelos*, director Luis de Tavira. Drawing by David G. Saile.