

## “Estoy casado con el teatro de ideas”: Entrevista con Felipe Santander

Donald H. Frischmann

En años recientes el dramaturgo y director mexicano Felipe Santander se ha convertido en una especie de reto para la historia del teatro de su país. Batiendo récords a nivel nacional ha adquirido importante reconocimiento internacional a través de unas cuantas obras cuyo mensaje y temática rebasan el mero localismo para reflejar en forma crítica una problemática común a gran parte de Latinoamérica; a saber, la lucha encarnizada que se ha dado con frecuencia en el medio rural entre campesinos y mineros por un lado, y por otro los intereses del capital privado apoyado por los militares y la Iglesia Católica.

La primera obra de la tetralogía campesina de Santander, *El extensionista*, cumplió en la primavera de 1987 sus 3000 representaciones de una sola temporada iniciada a mediados de 1978 en el humilde teatrillo del CREA (Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud) en la ciudad de México. Las placas conmemorativas, desveladas por cada cien representaciones, son tantas que ya no caben en el espacio que les fue designado en una sala de la casa rústica de Santander en el pueblo de Ocotepc, Morelos.

Esta obra, que pone al descubierto las maniobras extralegales de los latifundistas y sus aliados políticos en contra de los intereses del campesinado, y las otras tres que forman la tetralogía, *A propósito de Ramona*, *El corrido de los dos hermanos* e *Y, el milagro*, demuestran una fisonomía única e inconfundiblemente popular, reflejando los muchos años que el dramaturgo trabajó de extensionista agrónomo en el campo mexicano. Los personajes, el lenguaje y las situaciones son de una autenticidad irrefutable y sirven para denunciar situaciones y provocar el pensamiento crítico en su público, sea campesino, estudiantil o de las capas medias capitalinas. Sus antecedentes más notables dentro del teatro mexicano de este siglo son las obras de ambientación rural de Federico Gamboa de comienzos de siglo (aunque de una perspectiva política



Felipe Santander. Courtesy: D. Frischmann, fotografías.

muy distinta) y el teatro innovador de denuncia de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, estudiosos del teatro político piscatoriano e integrantes del movimiento Teatro de Ahora de los años treinta; y claro, *El gesticulador* de Usigli sigue siendo un hito importante en todo el teatro mexicano contemporáneo de denuncia política.

A nivel de Latinoamérica el teatro de Santander se ubica dentro del movimiento del arte popular de perspectiva política progresista cuyo desarrollo generalizado durante los últimos veinte años ha dado lugar a la expresión cada vez más abierta y crítica de parte de un amplio sector de artistas sobre las contradicciones y los conflictos políticos y socioeconómicos de la región, cada día más agudos y apremiantes. De esta manera, el teatro de Santander se emparenta con las experiencias de Enrique Buenaventura, Santiago García, Augusto Boal, el Teatro Escambray, el Nixtayolero, el Teatro Campesino de Luis Valdez, y de otros teatristas y grupos que además de proponerse como meta la innovación artístico-estética, han emprendido la sensibilización o concientización política y social de nuevos públicos provenientes de las capas socioeconómicas medias y bajas.

*El extensionista* fue concebida como una obra a presentarse a nivel escolar ante estudiantes de agronomía a fin de hacerles pensar sobre los serios desafíos que les esperaban en el medio rural mexicano. Su estreno por un colectivo de actores que aún trabaja a nivel de subsistencia dio inicio a una cadena de felices logros para Santander, incluyendo el premio Casa de las Américas en 1980, el premio Xavier Villaurrutia para la Mejor Obra de Búsqueda de 1978, y en el mismo año el premio Sor Juana Inés de la Cruz para la Mejor Pieza Teatral de Autor Nacional.

A *propósito de Ramona*, estrenada en agosto de 1981, fue finalista para el Premio Nacional INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) de ese año. En esta obra el dramaturgo examina el proceso de la revolución mexicana en un pueblito imaginario a partir de los abusos de los porfiristas, y demuestra cómo los proyectos de amparo al agro enarbolados por cada gobierno sucesivo quedaron sin realizarse, volviéndose pura palabrería hueca la revolución cuyos portavoces llegaron a ser los mismos caciques oportunistas de antes.

La tercera obra de la tetralogía, *El corrido de los dos hermanos*, se estrenó en marzo de 1984 en ciudad de México y en agosto de ese año fue llevada a Nueva York al Festival de Teatro Popular Latinoamericano, ya habiéndose ganado el Premio Nacional INBA en 1982. El propósito de esta pieza es denunciar el rol que ha desempeñado históricamente el ejército para combatir la lucha de los campesinos por la tierra; también, muestra cómo las maniobras de capitalistas extranjeros inconsecuentes con los intereses mayoritarios acarrear verdaderos desastres sociales que resultan en la destrucción de individuos y de pueblos.

Finalmente *Y, el milagro*, estrenada en 1985, enfoca el fenómeno de la guerrilla popular campesina, activa en México en los años '60 y '70, conjuntamente con el asunto de la llamada "teología de la liberación." Como la obra anterior, ésta indaga en los mecanismos brutales de control político practicados por el ejército en México, y apoya el concepto de un cristianismo progresista a través del cual los curas asumirían de nuevo el rol social y políticamente combativo de Cristo al luchar, junto a sus feligreses, contra las injusticias perpetuadas contra el pueblo. Esta pieza fue designada Obra del Año por la crítica mexicana, y Santander Director del Año por su labor correspondiente.

Como última nota hay que agregar que tanto el Milwaukee Repertory Theatre (EE.UU.) como el Theatre Plus de Toronto (Canadá) recientemente han montado en inglés varias de las piezas mencionadas, mismas que han sido llevadas en gira por EE.UU., Sur América y Europa. Y para todos los que todavía no han podido conocer la fascinante producción del maestro Santander, durante el período 1986-87 se realizarán las versiones cinematográficas de *El extensionista* y de *Y, el milagro*, ésta en California bajo la dirección de Robert Young con la actuación de Edward James Olmos y José Ferrer. Además, las cuatro obras fueron editadas en 1985 por el CREA bajo el título sencillo de *El teatro campesino de Felipe Santander*.

En la entrevista que sigue, Santander habla franca y abiertamente sobre sus obras, su concepto del teatro y algunos aspectos formales de su dramaturgia; además, da a conocer su sueño de establecer una escuela de teatro mexicano. Al final, emite su opinión sobre otros dramaturgos nacionales.

*¿Cuáles fueron algunos de los pasos que diste en la creación de Y, el milagro? ¿Por qué es importante para ti el tema de la Iglesia en México?*

Bueno, recuerda que *El milagro*, *Los dos hermanos* y *El extensionista* es una trilogía donde yo intento plantear las relaciones del campesinado mexicano con las instituciones que ideológicamente han influido más sobre su actitud actual; y para mi esas instituciones son evidentemente la Iglesia, el Estado y el



*Y, el milagro* de Felipe Santander. Courtesy: D. Frischmann, fotografías.

militarismo. Entonces, era lógico que hiciera yo un análisis sobre esas tres influencias y cómo han llevado ideológicamente al campesino, por qué el campesino hoy actúa de esta manera, cuáles son sus potencialidades como un pueblo revolucionario, como un pueblo que más bien busca la paz, que busca su mejoría económica, su mejoría social. En fin, en *El extensionista* es el Estado, en *Los dos hermanos* el militarismo y en *El milagro* la religión. Inclusive, cuando escribí *El extensionista* me preguntaban: “¿Y la Iglesia?” Y yo decía que no es cuestión de sólo hacer un comentario con respecto a la Iglesia, sino de estructurar toda una obra de teatro sobre la Iglesia. Su actitud y sus actividades en estos momentos son muy importantes pero muy complejas también. No se puede hablar de la Iglesia como un bloque solo, sino como una fragmentación ideológica que con mayor o menor intensidad se ha ido formando y trabajando en todo lo que sería el mosaico latinoamericano. Lo que yo tomé para *El milagro* es la discusión actualizada de lo que sería la teología de la liberación, y hago un enfrentamiento con los puntos de vista de una Iglesia y de la otra.

*Por seguro es una obra muy fuerte, sobre todo el final cuando el jurado popular condena al General García a muerte y lo ejecuta. Cuando muestras esa clase de cosas en el escenario, ¿no te estás arriesgando de alguna forma políticamente aquí en México?*

Bueno, yo creo que me estoy arriesgando desde que monté *El extensionista*, pero no me interesaría hacer teatro de otra manera; o sea, mi teatro flojo, por mera diversión ya quedó muy atrás. Pero realmente en este momento si me pongo a escribir me cuesta mucho trabajo. Pues, realmente me interesa

analizar nuestra sociedad, sobre todo nuestro campo, aunque ya en la siguiente obra me salgo del teatro campesino, por lo menos por un tiempo; ahora voy a analizar un poco la burocracia.

*Pues, precisamente te iba a preguntar, ¿sobre qué va a tratar esa próxima obra, si se puede saber?*

Mi próxima obra probablemente será la más localista de todas, y lo hago deliberadamente a sabiendas de que, ahora que mis obras han estado marchando fuera de México, que han interesado en Estados Unidos, en Canadá y en Alemania donde se montó también *El extensionista*, rompo con esas posibilidades de convertirme en un autor internacional y escribo algo que no va a tener mayor mérito que la crítica profunda, seria y honesta de esta problemática, de esta sociedad que hoy nos envuelve aquí en México. Tomo *El proceso* de Kafka como base, pero para hacer una obra que es totalmente realista y contemporánea, de hoy, de nuestro país. En *El proceso* encuentro la posibilidad de decir una serie de cosas que van a ser muy locales. ¿Quién va a entender la situación burocrática de este país en la forma como la estoy planteando? Solamente nosotros; es una obra de teatro totalmente íntima, totalmente para México. Nunca fue mi objeto buscar mercados extranjeros para mi teatro; yo defiendo el hecho de que un teatro, para que sea combativo, tiene que ser local, y creo que mis obras son muy locales. Quizás la menos local sea *El milagro*, pero es que la Iglesia está mucho más internacionalizada. Sobre todo *Los dos hermanos*—¡es la historia de mi pueblo! ¿A quién le puede interesar? O sea, ¿cómo iba yo a pensar que en Canadá les iba a interesar la historia de mi pueblo de San Luis Potosí?

*Haces un teatro popular, de temática campesina, pero como has dicho en otra ocasión, lo escribes para un foro italiano; pero has llevado El extensionista al campo. Quisiera saber, ¿qué clase de problemas se presentan cuando llevas tus obras a presentarlas a una plaza, o al aire libre?*

Fueron concebidas para foro italiano *El extensionista*, *Los dos hermanos* y *El milagro*, pero mañosamente las obras están de tal modo estructuradas que puedo utilizar cualquier tipo de áreas. *El extensionista* ha sido criticado por ciertos grupos como una obra que debería llevarse precisamente al campo, a las fábricas, y yo me resisto a pensar o a aceptar que mi obra tenga que ir a las fábricas—no es una obra de agitación en fábrica porque creo que no tendría mayor efectividad. No excluyo la posibilidad de escribir este tipo de teatro panfletario, pero intentaría hacerlo bien, y con base sólida como un teatro de agitación. Yo no creo en el teatro panfletario que se hace mediante generalidades. Es lo mismo que pasa con *El extensionista* donde estamos planteando ciertas generalidades; para que *El extensionista* fuera una obra de agitación al campo tendría yo que encontrar en determinado campo los problemas específicos de ese campo que quizás en líneas generales tengan mucho que ver con *El extensionista*. Mi obra es una obra de teatro que pretende enfrentar a un público con una realidad y sacar de allí las conclusiones, llevarlo a que discuta, a que analice, a que democráticamente la gente vaya usando el teatro para pensar. Yo estoy casado con el teatro de ideas; me interesa el teatro de ideas. Lo contrapongo precisamente contra el teatro esteticista, el teatro que busca formas bellas.

*En Los dos hermanos incorporas algunas realidades que te ha tocado vivir de cerca, de tu pueblo. ¿En El milagro hay algo de eso también?*

Yo creo que todo parte de un contacto con esa realidad; quizás en algunos casos como *El extensionista* hay realidades muy cercanas a mí—la primera junta que tiene *El extensionista* es mi primera junta con un grupo de campesinos. Pero, *El milagro*, sin ser una experiencia real, tiene puntos de vista que me han tocado vivir de cerca en mi contacto con el campesinado, en mi contacto con la Iglesia de los pueblos, en mi contacto con los sacerdotes que van a hacer trabajos al campo, o que les toca una parroquia provincial. Quizás menos es el contacto, mucho menos que en *Los dos hermanos*, que es mucho más una visión más cercana a lo histórico que *El milagro*.

*Tu teatro ha sido llamado “teatro campesino,” “teatro popular,” “teatro popular campesino” y “teatro político-musical.” ¿Cuáles son realmente los géneros que se confluyen en tu teatro y cuál ha sido la influencia de Brecht?*

*El extensionista* fue realmente la obra a la cual yo personalmente le puse “espectáculo político-musical,” y a *Los dos hermanos*, pues siendo un “corrido” también no deja de ser un espectáculo político-musical; a *El milagro* no le he puesto género. Lo que sucede es que mi teatro se sale de cualquier título. Todo el que escribe un teatro de estas características en cierta medida está creando un género diferente. Yo me he opuesto mucho a que a mi teatro le pongan etiqueta de teatro “brechtiano”; me parece que nada tiene que ver con Brecht ni cualquier cosa que pudiera achacársele como brechtiana. Realmente Brecht es una novedad para nuestro país; muy poco teatro brechtiano se ha presentado aquí. Para hacer teatro brechtiano necesitaría yo haber sido un estudioso mucho más profundo de Brecht. Yo he encontrado más paralelismo de mi teatro con el teatro chicano, con el Teatro Escambray, algo con el teatro colombiano de Santiago García. Cuando yo conocí esos teatros, ya *El extensionista* se había estrenado; sin embargo, cuando me tocó ver sus producciones, me di cuenta de que realmente teníamos una determinada problemática que era necesario resolver de determinada manera. A mí me parece que es la misma problemática sobre la que está uno trabajando lo que le dará a uno el género, o el estilo, o como se le quiera llamar.

*Es muy llamativa la estructura narrativa de tus obras. En El extensionista es el personaje del “Cancionero” el que nos va llevando a través de la historia. En Los dos hermanos don Policarpo sirve de narrador a medida que nos va corrigiendo el corrido sensacionalista que distorsiona la imagen de su pueblo, y también en esa obra el maestro Flores tiene una función narrativa. En Ramona, es Ramona misma quien va narrando y en El milagro el General desempeña cierta función narrativa. ¿Por qué el uso tan repetido de esta técnica?*

Porque me da mucha comodidad; una opinión de una gente así me evita muchas veces mucho trabajo que tendría que hacer en esta explicación o escena cuya única función sería realmente explicar el porqué de las cosas. Entonces, si esto lo puedo evitar mediante una opinión o alguna cosa de un narrador, o un Cancionero, o de un General, lo utilizo de esta manera. En realidad lo que busca mi teatro es una economía de todo lo superfluo. Tú

verás en mi teatro, que es teatro político evidentemente, hay casi siempre ciertas dosis de romanticismo; este romanticismo yo lo tengo que cuidar mucho porque en teatro político, siento que no aguenta demasiados antecedentes respecto a la creación de un romance escénico. Entonces, verás que mis romances escénicos, que no dejan de tener una influencia en mis personajes, siempre están resueltos de alguna manera muy corta. En *Los dos hermanos* el romanticismo surge en un sueño—se ven, y empiezan a pensar, empiezan a soñar, se ilumina la escena, empieza a tocar una música de acordeón, y de repente ya tenemos una escena que no sucedió más que en la mente, pero que para el público ya quedó resuelta una escena de amor entre dos gentes. Esto me lleva menos de cinco minutos, y de otra manera yo tendría que entrar en el juego de “boy meets girl,” y empezar a crear toda una estructura para llegar a ese enamoramiento. En mis obras yo siempre intento decir demasiadas cosas quizás; para poder decir todo necesito valerme de muchos recursos. Hago todo esto dentro de un ritmo que es casi delirante. En este tipo de teatro el narrador me ayuda mucho, pero me ayudan mucho también la iluminación, los sueños, las sugerencias, y también ciertos elementos de tipo brechtiano; o sea, explicar una cosa a un público que se hace en *Ramona* y en *Los dos hermanos*. Quizás sea en *El milagro* donde menos lo utilizo, pero el hecho de concretar toda una acción—voltarse hacia un público y regresar otra vez a la acción—me permite en muchos casos ese ahorro que estoy buscando todo el tiempo en el texto.

*¿A propósito de Ramona no forma parte de tu “trilogía campesina?”*

Sí, pero es una trilogía compuesta de cuatro obras, es mi trilogía de cuatro obras de teatro campesino.

*¿Cuál de las cuatro obras te ha dado más satisfacción personal, en cuanto a la redacción del texto mismo, o en cuanto a los resultados y la recepción de la crítica?*

Yo diría que mi satisfacción está en cuanto a la mayor amplitud que he podido tener de discusión en cuanto a mis obras. En ese sentido no tengo mucho para dónde voltear, o sea *El extensionista* con ocho años casi en escena con 2.560 representaciones en la actualidad y todavía con toda una trayectoria por delante, pues indudablemente me ha permitido comunicar más y mejor mis ideas. Desgraciadamente, mientras *El extensionista* exista en el Teatro de la Juventud, yo no puedo usar ese teatro para montar otra obra. No puedo hacer teatro de repertorio aunque lo quisiera hacer. *El extensionista* me ha dado lo mismo que a los actores; tanto los muchachos como yo ganamos aproximadamente el salario mínimo que se paga en nuestro país. Es una cooperativa que no tenemos un patrocinio y que dependemos de la taquilla para saber cuánto nos vamos a distribuir esta semana.

Uno de mis sueños se relaciona ya con la cuestión de una escuela. En México, las pocas escuelas que hay, en primer lugar están incompletas; y en segundo lugar, las técnicas que dan no son para hacer un teatro mexicano. Hace falta una escuela que permitiera realmente contar con actores cuyos cuerpos, cuya voz y cuya estructura intelectual, mental, estuvieran entrenados para hacer teatro mexicano; esto no existe. Me parece que mi teatro sería

mucho más rico y más efectivo si yo pudiera contar realmente con actores entrenados para hacer este tipo de teatro. Esto no lo tenemos, y creo que es muy necesario, pero me parece que es casi como el sueño imposible. Desgraciadamente las características de mi teatro me alejan de todas las posibilidades institucionales; aquí no se puede contar con los "sponsors" para hacer teatro. No queda quizás más que la capitalización de un grupo teatral para que esto posteriormente pudiera devenir en una escuela, en una compañía estable, pero los ingresos que recibimos por el trabajo que hacemos mal nos permitirían sobrevivir como para pensar en inversiones o en una capitalización en nuestro grupo. La gente se come a diario lo que gana a diario, no hay posibilidad de ahorro, ni hay posibilidad de realizar el proyecto como quisiera yo.

*¿El apoyo que recibes de diferentes dependencias estatales, como el CREA y la SEP, no pone en peligro tu libertad como escritor?*

En este momento no rechazaría ninguna ayuda institucional porque no me van a decir sobre qué escriba, eso está claro, y en México se sabe eso. Yo no tengo temores del hecho de que institucionalmente se me diera una escuela; el único temor que tendría sería que quizás se diera con la peregrina idea de que ya teniendo mi escuela, y teniéndome en una posición de detener lo que es mi deseo y mi sueño de tener una escuela teatral, posteriormente se me pudiera conminar hacia otro tipo de teatro que se pretendiera con esto. Eso pues, es iluso, pero no es extravagante; es bastante factible y sí sé yo que siempre estaría yo muy presionado para modificar mis puntos de vista respecto a lo que es y debe ser mi teatro. Entonces, yo lo aceptaría con la conciencia de que lo más probable es que fuera una cosa totalmente transitoria, y nada más. Y por otro lado, nadie me va a dar la posibilidad de que yo sea quien lo arme con medios propios.

*En tu opinión ¿quiénes son los dramaturgos mexicanos más importantes, de más valor, de toda la historia del teatro de México?*

Hay dos dramaturgos que han hecho una buena labor, y hablo más por la labor de sus alumnos porque han incitado a la gente a escribir y ya tienen varias generaciones. La labor como maestros de teatro, como maestros de literatura dramática que han realizado Emilio Carballido y Hugo Argüelles es de lo más valioso que tenemos en este país. Como gente de teatro también son importantes Luis de Tavira y Ludwig Margulis; esto sería de las generaciones actuales. Anteriormente sin ser para mi gusto buenos dramaturgos, está Salvador Novo, Seki Sano, Fernando Wagner, que fueron gentes que dedicaron una parte muy importante de su vida al teatro. Hay gentes muy talentosas también dentro del teatro como Héctor Mendoza, pero cuyos trabajos a mí no me llegan a interesar. Les reconozco talento, pero me parece que se equivocaron de país; o sea, creo que tendrían mucho más éxito y estarían mejor estimados y harían una mejor labor en algún otro país.

Ocotepc, Morelos  
22 de marzo de 1986  
Texas Christian University