

Yucatán: Potencia teatral en el país Muestra de Teatro Nacional, San Luis Potosí, 2016

Enrique Mijares Verdín

Ante la diversificación curatorial elaborada minuciosamente por la dirección artística en por lo menos las tres últimas ediciones del periclitante evento nacional, en esta ocasión intentaré una reflexión —también arbitraria e igualmente taxonómica— a partir de algunas constantes respecto a las perspectivas temáticas y/o teleológicas que animan las puestas en escena de una programación en principio diversa, por cuanto procede de territorios geográficos, climatológicos e ideológicos supuestamente plurales, y que, no obstante, admite coincidencias reveladoras.

Ello significa que esta vez no hay crítica al afán purista de quienes tienen a su cargo la insaculación de casi tres centenares de propuestas para configurar el programa de la muestra bajo específicas líneas protocolarias a las cuales interesa el origen del financiamiento de producción, en especial el que corresponde al porcentaje oficial invertido en ellas. En esta ocasión, también se soslaya la tradicional desproporción entre la participación mayoritaria del supuesto centro neurálgico del arte teatral (CDMX) y las esmirriadas dietas marginales que se asignan a los colectivos artísticos de los estados.

En el ánimo de cerrar por el momento esa última discusión, incluyo el pertinente comentario de Fito Arriaga: “La Muestra tendría que realizarse en el DF con la exclusiva participación de puestas en escena de los Estados”. Tal criterio les proporcionaría a los grupos “provincianos” o “del interior del país” la posibilidad de acceder de manera natural al público y a la crítica periodística de la Ciudad de México, audiencias de las cuales carecen, toda vez que la fuente especializada dejó de asistir a la MNT desde ya hace varios años, y en los estados ni siquiera existe y las escasas gacetillas se concretan a reseñar las actividades teatrales de índole local como si se tratara de simples eventos teatrales.

Dicho lo anterior —a despecho del soporte pecuniario utilizado en su producción y del asimétrico e inequitativo asunto del Centro versus la Periferia—, las constantes y las similitudes detectadas en los espectáculos que configuran la programación de la Muestra Nacional de Teatro realizada en San Luis Potosí 2016 revelan algunas tendencias temáticas, teleológicas y metodológicas: línea del coro; ley del talión; identidad y diversidad; monólogos de libertad y reconciliación; arte catecúmeno.

No obstante —según la advertencia entre guiones del párrafo inicial—, todo afán clasificatorio resulta artificial a medida que el criterio elegido se aplica al objeto de estudio y van surgiendo rasgos combinatorios y complementarios entre dos o más de los criterios restantes. Ello demuestra que en materia teatral las definiciones no resisten su puesta en práctica, puesto que por naturaleza el arte es combinatorio. En él caben todas las disciplinas del pensamiento creador y por ello mismo está sujeto a la libre interpretación de quien lo mira: creador, académico o espectador común.

Chorus Line

Uno de los elementos escénicos más frecuentados por las puestas en escena de la MNT fue la línea del coro, formación en la que coincidieron la mayoría de las obras programadas, sin importar su procedencia geográfica o la configuración de los equipos creativos involucrados. Esto es perfectamente explicable dada la descomposición y el enrarecimiento de la realidad actual tanto en la república mexicana, como en el resto del mundo; porque en esta ocasión participaron colaboraciones de México con España y con Colombia en la Muestra.

El recurso consiste en colocar en línea a los actores/los personajes para que cada uno, a manera de biodrama o testimonio autoficcional, exponga frente al público sus personales experiencias traumáticas. La técnica tiene el claro objetivo de enfatizar una suerte de denuncia o protesta social en razón de los casos de injusticia, corrupción, impunidad, inseguridad, violencia —todas ellas, y muchas más, características habituales en el territorio nacional—, de que han sido objeto, han participado o por lo menos han presenciado directamente los actores/los personajes.

Dichas evidencias de vida, directas y objetivas, son insertadas como parte de un proceso de creación colectiva, tal como en el caso de *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*, del grupo Baca 35 representando a México y España. O se insertan a manera individual, aun cuando se reconoce un autor específico cuyo texto es intervenido por las voces de la vida cotidiana

de los actores. Así es en *Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo mató* de Teatro Bárbaro de Chihuahua y dirección de Fausto Ramírez, una obra descrita en el programa como “variaciones sobre Chihuahua- Shakespeare”. Mientras tanto, son sistemáticamente intervenidas por la línea de coro las obras firmadas por Édgar Chías —*La tierra que nunca pisamos*, representando a la sede, y *Un día ya no estaremos aquí, creo*, en representación de Tamaulipas/CDMX—, y la producción México/Colombia *Mare Nostrum*, que reconoce la autoría de Laura Uribe, y fragmentos de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell.

En la utilización de este recurso se ubica también la propia *Fuenteovejuna*, breve tratado sobre las ovejas domésticas del Corral de Comedias de Querétaro, donde Lope de Vega es constantemente intervenido por los reclamos personales de los actores, quienes muestran diversos rasgos biográficos acerca del autoritarismo e injusticias experimentados en carne propia.

Que la formación en línea sea utilizada en mayor o menor medida en un alto porcentaje de las puestas en escena de la 37ª MNT no puede significar otra cosa que la recurrente necesidad que tienen los creadores —así sean autores, directores, actores o personajes— de establecer con ávida urgencia una estrecha interlocución, no ya únicamente entre la escena y el público, sino entre ciudadanos comunes en su condición innata e irrenunciable de individuos y protagonistas de su propia existencia. A ellos les afecta de forma directa y vívida la realidad de incertidumbre criminal generalizada en que nuestro país está inserto y que día con día se recrudece y radicaliza.

Línea de coro: una especie de apelación a esa práctica dialógica, sanadora y reconfortante que entraña en esencia el convivio teatral, por cuanto tiene de acto fraternal y solidario.

Lex talionis

Algunas de las puestas en escena mencionadas en el apartado anterior (Línea del coro) participan también de forma destacada en la categoría “Ley del talión”. Llevan la exposición de su denuncia al extremo de proponer la retribución ojo por ojo, considerando que la gravedad de los hechos de injusticia o violencia o despojo no les deja otra salida que enfrentar con violencia la violencia.

Así lo exponen, por ejemplo, los personajes/cocineros de Arizona en *La tierra que nunca pisamos*, dirigida por Marco Vieyra, a quienes la discriminación de que cotidianamente son objeto los hace ver la venganza como única solución a la anexión de Texas, Arizona y Nuevo México al territorio actual

de Estados Unidos, la que consideran un robo flagrante. En cierto momento de la representación los actores se dirigen al público para pedir que quienes estén dispuestos a formar parte de ese ejército reivindicador bajen del graderío y coloquen en el escenario el soldadito de plástico que los edecanes les han distribuido previamente al entrar a la sala.

Es cierto que el *Ricardo* shakesperiano y la *Fuenteovejuna* de Lope contienen el uso de la violencia despiadada, sanguinaria y feroz contra el tirano y que acaso esa brutalidad corresponda a las acciones de guarda cuidadosa de la honra al uso en aquella época de capa y espada. Algo similar sucede en *Antígona* de Teatro UNAM, cuando en determinado momento, los actores/personajes/víctimas del tirano exhortan desde el escenario al pueblo, es decir, convocan al público. En un hábil recurso pre-establecido por el autor y director, David Gaitán, la audiencia en la sala — en que hay un nutrido grupo de jóvenes actores potosinos preparados para ello y distribuidos estratégicamente por todo el recinto— responde a coro estar dispuesta a participar en la venganza, de tal modo concertado y estentóreo que, por la sorpresa, estremece al resto de los espectadores. Entonces, en respuesta a la arenga proferida desde el proscenio y en una estruendosa estampida cuidadosamente coreografiada, los jóvenes abandonan sus butacas, bajan de los palcos, recorren los pasillos, invaden el escenario y sin ningún asomo de clemencia —mejor dicho, con absoluta saña— lapidan a Creonte.

Si se toma en cuenta el carácter catártico, metafórico, mimético, ejemplar y aleccionador que desde sus orígenes distingue al teatro, resulta riesgoso, por decir lo menos, que la práctica escénica actual exponga la venganza de manera tan cruenta, en total impunidad y con lujo de detalles —por mucho que se intente “coreografiarlo” con intención estética—, cuando la realidad de las calles, los pueblos, las naciones y las sociedades del siglo XXI se enfrenta a momentos críticos. En nuestra actualidad, se registra cada vez con mayor frecuencia el linchamiento como una medida inmediata, eficaz y contundente de hacer justicia por propia mano.

El recurso teatral empleado en los montajes aludidos tiene su correspondiente en las manifestaciones públicas, hoy por hoy el único expediente al que los ciudadanos comunes tienen acceso cuando pretenden hacerse oír, delatar los excesos y los abusos de que son constantemente objeto, y demandar justicia y equidad de las autoridades. En la práctica, tales expresiones populares de inconformidad resultan por lo general infructuosas; en el mejor de los casos, los diversos estratos del poder —si bien las permiten— no les prestan oído ni las atienden, bajo el añejo criterio de dejar pasar hasta que por cansancio

se disuelven. Lo peor sucede cuando las protestas se radicalizan. Grupos de choque —tras de los cuales invariablemente se distingue la mano de líderes y facciones políticas a quienes les beneficia instigar la confrontación, ocasionando que las fuerzas policiacas y/o militares arremetan contra ellos con lujo de violencia.

Identidad y diversidad

Standard dispositivo para ser una persona normal, a cargo del colectivo Teatro en el Incendio de Baja California, es un ejercicio hipertextual acerca de la identidad del individuo, esa encrucijada entre los parámetros tradicionales que dictan lo que debe ser y cómo comportarse en una sociedad de apariencias e hipocresías. Preparado en torno a un charco de sangre, el dispositivo escénico recuerda aquella imagen estrujante y en cierta medida lapidaria de Susan Sontag: “Lo real es aquello de lo que no te maravillas, no te desconcierta: no es más que la tierra seca que rodea tu pequeño charco de conciencia.” Tras un tortuoso, desesperante inicio, la puesta en escena encuentra el ritmo y su desarrollo ocurre de manera fluida y al mismo tiempo estruendosa, como una incesante tormenta pirotécnica. Nada dejan al azar. Una tras otra las pautas de conducta prefijadas y hegemónicas son enfrentadas con sarcasmo y con rebeldía, de forma que, desarticuladas e ineficaces, caen por su propio peso. Siguiendo una ineluctable dinámica de prueba y error, van dando cabida a la libre exploración de la diversidad. Luego de que uno de los protagonistas resbala y cae en la alfombra lustrosa y sanguinolenta, marcando un poderoso desenlace, hay todavía un doble final que no aporta gran cosa— antes bien se alarga y resulta repetitivo y cansado.

El tema de la diversidad es abordado de manera radical por dos puestas en escena: *El ojo del Diablo* de Aguascalientes, con texto de Antonio Zúñiga sobre *Baal* de Bertold Brecht; y *Sensacional de maricones* de Legom, con el grupo Imprudentes Teatro de Tlaxcala. La primera propone la exaltación de la libertad sexual, el entronizamiento del machismo y la práctica extrema de una misoginia que sin descanso materialmente trapea el recinto con los vestidos de época de las actrices, con ellas dentro, por supuesto. La segunda se regodea en escarnecer de principio a fin al protagonista: un joven provinciano homosexual, un “Jaimito” que en el repetitivo diminutivo lleva la condena de una ingenuidad que tanto el texto como la escenificación no cesan de enfatizar peyorativamente. En ninguno de estos dos montajes hay intención de aceptar la diversidad como principio de convivencia, sino profundizar el

sentido de condescendencia que implica pasar frunciendo la nariz frente a lo que nos repugna y a eso que le llamamos tolerancia.

Monólogos de libertad y reconciliación

Hikari una poderosa máquina de velocidad de Veracruz, *Cachorro de León* del colectivo Sa'as Tun de Yucatán, *Dante Gaspar* del grupo Teatro en Espiral de Baja California y *El diccionario* de la Compañía Nacional de Teatro son cuatro espectaculares monólogos que desmienten la carga descalificatoria que tradicionalmente pesa sobre los unipersonales. Son cuatro tours de force interpretados de manera colosal por Karina Meneses, Conchi León, Goyo Carrillo y Luisa Huertas —si bien esta última comparte la escena con tres actores. En estas cuatro piezas maestras se pone de relieve el análisis concienzudo de situaciones extremas, al borde de soluciones radicales que, sin embargo, son resueltas mediante un meditado ejercicio de sentido común: ese que frente a la venganza opta por el perdón, frente al odio por la reconciliación, frente al olvido por las estrategias de la memoria y frente a los conceptos maniqueos por el imperio de la libertad.

Arte catecúmeno

Ejemplos de un teatro de resistencia, expandido, liminal, *El puro lugar* de la Universidad Veracruzana y Teatro Línea de Sombra y *La arquitectura del silencio* del colectivo El Ghetto de Querétaro se instalan en las ruinas, vale decir, en las catacumbas, para desde ahí expresar su aliento innovador. Este impulso explora los márgenes, un teatro otro al que la academia, en su aspecto más ortodoxo y dogmático, niega legitimidad y que sin embargo exalta los orígenes rituales, la comunión con lo sagrado, para desde ahí celebrar los actos propiciatorios, exequias perennes por las víctimas olvidadas y meditación acerca de la arquitectura musical del silencio.

Mérida, la actual Atenas del teatro mexicano

Al final —no menos importante—, consigno una verdad palpable al hacer un balance de las puestas en escena presenciadas entre el 4 y el 13 de noviembre del 2016 en los magníficos espacios teatrales potosinos: el indiscutible liderazgo de Yucatán en el panorama escénico nacional. Su presencia en la muestra con *Las constelaciones del deseo*, *Fábula Rasa*, *Cachorro de León* y *El divino Narciso* es prueba fehaciente de la diversidad tanto temática y estética como de la personalidad y la peculiaridad que distinguen a cada uno de los colectivos.

Murmurantes Teatro hace hincapié en el tema de las transidentidades desde una perspectiva transdisciplinaria y performativa. El grupo Fábula Rasa realiza un ejercicio comparativo peninsular Yucatán/Baja California para abordar la discriminación, la desigualdad y la migración mediante una especie de sorteo donde el público participa. Sa'as Tun devela casi todo sobre el comportamiento machista del padre de la protagonista en un alarde de histrionismo autoficcional. Teatro de la Rendija recrea el barroco mediante un fabuloso artificio multimedia en el que la voz, el cuerpo y la cabellera de las actrices son a la vez espejo y refracción.

Un detalle que podría parecer xenófobo en cuanto tiene que ver con la larga tradición autosuficiente de la hermana república de Yucatán, radica en el hecho incuestionable de que, mientras algunos grupos de los estados eligen importar talento de otras latitudes para fortalecer la factura de sus puestas en escena, los grupos asentados en Mérida, encabezados por sus directores y escenógrafos —Ariadna Medina, Juan de Dios Rath, Noé Morales, Conchi León, Raquel Araujo y Óscar Urrutia Lazo— han decidido embarcarse solos en la aventura de la vanguardia creadora.

*Sistema Nacional de Creadores de Arte
Universidad Juárez de Durango*