

## La danza de la pirámide: Historia, exaltación y crítica de las nuevas tendencias del teatro en México

Fernando de Ita

Si nos preguntamos de golpe cuáles son las nuevas tendencias de nuestro teatro, corremos el riesgo de dar una respuesta apresurada y sin fundamento histórico. La investigación al respecto es tan precaria e inexistente que nos quedaríamos hablando en el vacío. En un país como el nuestro hace falta retomar el pasado para saber por qué estamos hoy discutiendo las nuevas formas del teatro finisecular y las tendencias teatrales del siglo XXI.

La nuestra es todo, menos una sociedad igualitaria. Si pensamos en la Nación como en la figura de una mujer erguida, veremos que sus pies están hundidos en varios siglos de tradición, por un lado, y de miseria y atraso por el otro; mientras que su cabeza quiere poner al cuerpo en la órbita de la modernidad. México no es uno sino varios países entreverados en el tiempo y el espacio, a la manera de las fundaciones olmecas sobre las que se levantó el señorío tolteca que sirvió de cimiento a las pirámides mexicas cuyas piedras se emplearon en la construcción de la Nueva España. Desde la Torre Latinoamericana se puede mirar muy claro la trasposición de segmentos culturales que forman el arco de nuestra sociedad. Una vez en la calle se puede apreciar que estos cortes del tiempo crean una distancia enorme entre el país que goza la clase en el poder y el que padecemos la gran mayoría de los mexicanos. ¿En cuál de estos dos territorios nace, crece y se reproduce el teatro mexicano del siglo XX?

Naturalmente en el del poder, aunque con una salvedad: la de ocuparse en hablar de la historia del país que los poderosos prefieren ignorar. Así, *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, escrita en 1937 tuvo que esperar diez años para presentarse en Bellas Artes como la primera obra de un autor mexicano en la que se critica la figura del demagogo que prohijó el movimiento revolucionario de 1910. Este gesto le vale a Usigli la paternidad de una nueva tendencia del teatro mexicano: la del Teatro Nacional. Pero vamos por partes, porque en nuestro medio se da, antes que la renovación de la dramaturgia, un cambio sustancial en la puesta en escena.

Durante los años treinta, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza y otros autores y poetas ya habían traducido y montado obras de O'Neill, Strindberg, Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Bernard Shaw, Claudel, modificando radicalmente el repertorio de las compañías de la época, alimentado con los dramones decimonónicos de la comedia española. Sin embargo, la concepción escénica y la manera de representar las obras de los dramaturgos de la modernidad no estaban a la altura de la nueva sensibilidad dramática. Aunque nuestros poetas-directores lo hubieran querido (y no lo quisieron), no había tela de dónde cortar. Abundan los testimonios para afirmar que en la década que nos ocupa las divas y los histriones como Virginia Fábregas, Fernando Soler, María Teresa Montoya, Alfredo Gómez de la Vega, Clementina Otero y Francisco Jambrina, imponían su nombre en la escena y hacían girar todo el peso de la representación en su propia órbita. Su ampulosa forma de actuar estaba por encima de cualquier consideración estética. Por eso, cuando Seki Sano (1905-1966) dijo a la letra el mes de junio de 1950: "Sobre México pesan dos influencias igualmente funestas, una española y otra americana. El teatro peninsular de hoy, tan distinto al de Lope, está en vísperas de su muerte y nada tiene que decirle a un pueblo tan humano como el nuestro que necesita el impacto de una expresión más directa, más tajante, más real. Por las obras y por la manera de montarlas, el teatro español es nocivo. Para probarlo vive una de sus actrices, la Montoya, tan falsa en sus exageraciones, aspavientos y gritos, que no se engaña ni a sí misma. Esa escuela está muerta y sepultada, y sólo pueden prolongarla las malas actrices; pero si un día resucitara, nosotros volveríamos a matarla." Cuando Seki tuvo el valor civil de hablar con la verdad, Salvador Novo y Celestino Gorostiza lo llamaron "loco, descastado y perverso." La Asociación Nacional de Actores que ahora nos brinda la hospitalidad de su teatro, le retiró a Seki sus permisos de trabajo y le prohibió a sus socios colaborar con el director japonés, acusado entre otras cosas de comunista.

Tal era el teatro que encontró Seki Sano a su llegada a México en 1939. Este hombre del oriente que vino a cambiar nuestra noción de lo teatral, pasó 27 años en el país, tuvo más de 6,500 alumnos y en pago a semejante dedicación, no hemos publicado aquí ni una sola investigación sobre el resultado global de su quehacer escénico y su tarea pedagógica. Para seguir sus pasos al detalle, tuve que recurrir a un trabajo del historiador japonés, Emiko Yoshikawa, publicado muy recientemente en el *Inventario teatral de Iberoamérica*, editado en España. Ahí encontramos que tres meses después de su arribo al país, Seki formó con un pintor, Gabriel Fernández Ledesma, y una coreógrafa, Waldeen Falkestain, el Teatro de las Artes. Hace 50 años estos notables talentos ya estaban poniendo en práctica una de las propuestas que inspiraron la realización de este encuentro: la fusión de las artes escénicas. Vale la pena señalar que aquel intento de creación interdisciplinario tuvo únicamente un hijo bien logrado: el ballet-teatro *La coronela*, obra del trío mencionado montada sobre la música de Silvestre Revueltas. Eso fue todo

para el grupo, aunque Waldeen por su parte y Seki por la suya, continuaron sentando las bases de la danza y el teatro modernos. En estos días de prolapso del movimiento obrero sujeto al control oficial, hay que hacer un esfuerzo sobrehumano para imaginar a Seki Sano hablando con los líderes del Sindicato Mexicano de Electricistas, para convencerlos de construir en su nuevo edificio un teatro semejante al que Meyerhold levantó en la Unión Soviética en 1920.

El teatro no fue posible pero Seki comenzó a impartir clases de biomecánica y a instruir a sus alumnos en el método de actuación de Stanislavski, en el quinto piso del Palacio de Bellas Artes, cedido para el caso por don Armando María y Campos. Hacia 1945 Seki había montado únicamente dos obras de cierta trascendencia: *Esperando al zurdo* y *La rebelión de los colgados*, aunque no pierde las esperanzas. Ese año le escribe a un viejo amor dejado en Francia: "El trabajo ha sido duro y extremadamente ingrato, pero yo sé cuáles son los resultados. No veo ninguna razón para que un país como México, cuya historia es tan violenta y turbulenta, tan dramática, cuyas potencialidades creativas son tan tremendas, en leyendas y folclore, tanto plástico como musical, no pueda tener un maldito buen teatro realista propio." A pesar de andar cuesta arriba por nuestros escenarios, Seki tenía arranques visionarios. Agrega en la misma carta: "No está lejos el día cuando 20 millones de mexicanos--indios, mestizos, criollos, se expresarán a través de las artes teatrales." Por desgracia, la voz del director japonés no fue profética, aunque él continuó batallando para cumplir ese destino. En 1947 se crea con su impulso la Asociación Mexicana de Teatros Experimentales, formada por seis grupos, uno de los cuales, la Linterna Mágica, estaba dirigido por el maestro Ignacio Retes.

Un año después, ocurrió el milagro para el que Seki venía trabajando diez años atrás. En diciembre de 1948 se estrenó en el ex-convento de San Diego *Un tranvía llamado deseo*. Por primera vez se ensayaba una obra en México por espacio de tres meses. María Douglas hacía llorar a sus compañeros de escena cuando se metía en la piel de Blanche Dubois. Wolf Ruviski repetía sus escenas hasta el agotamiento. Se dieron, por todas, ocho funciones. La crítica fue contradictoria: "No nos gusta," comentó Julio Sapiés en *El Universal*, "porque en ella todo es objetivo, mecanizado, lleno de deseos informes." Rafael Estrada dio la versión opuesta en *Novedades*: "Se ha dado una prueba de eficiencia y calidad que renueva en muchos sentidos los viejos moldes de nuestro desairado espectáculo teatral." La apreciación más justa vino de Luisa Josefina Hernández. Emiko Yoshikawa recogió en 1979 el siguiente comentario de su boca: "El teatro en México fue sumamente romántico, lleno de eufemismo y convencionalismos. Entonces, *Un tranvía llamado deseo* como que rompe todo eso, se encuentra uno con gente que son franca o abiertamente crueles y desagradables. Pienso que eso fue de un gran efecto porque abrió un camino para los dramaturgos; ver realismo de veras. Yo, toda mi infancia me la pasé yendo al teatro detestando todo lo que pasaba

en él. Eran comedias españolas bastante románticas. Yo no quería escribir eso. El día que vi que en el teatro se podían hacer otras cosas, entonces quise escribir teatro. Empecé a escribir, creo que un mes después de ver el montaje de Seki."

Estamos en 1949. Algo ha cambiado en el realismo del teatro mexicano. Los nuevos dramaturgos abordan temas hasta entonces prohibidos para el drama. Basurto, Carballido, Magaña, Gorostiza, Solana, Inclán, Retes, Ibarguengoitia, Sánchez Mayans, García Ponce, la Garro, Argüelles, Azar, Mendoza, Urueta y González Caballero llevan al escenario la visión de un país en tránsito de lo rural a lo urbano, de lo regional a lo cosmopolita, de la Suave Patria a la Patria Real. En la década de los cincuentas la renovación de nuestro teatro está en la pluma de los autores. Todo parece indicar que el Teatro Nacional iniciado por Usigli va a tener el mismo empuje que le dio a la pintura y la música del país un lugar en el mundo del arte. Sin embargo, diez años después del estreno de *Cada quien su vida*, *Rosalba y los Llaveros*, y *Los signos del zodiaco*, las nuevas tendencias del teatro en México se llamaban: Mendoza, Gurrola, Ibáñez, Azar, Sabido, Margulles, Jodorowski, Montoro, López Mirnau; puros nombres de directores que han levantado su prestigio con obras de autores extranjeros, incluyendo a los clásicos de la Edad de Oro. ¿Qué sucedió en nuestros escenarios entre 1957 y 1968?

Los autores afectados han declarado que todo se debió a un golpe burocrático, ya que en esos años los directores se apropiaron de los presupuestos del teatro oficial y universitario dedicados a la promoción teatral, para callar las voces del teatro nacional e imponer sus posturas estéticas sobre el escenario. Los directores aludidos respondieron que la única razón por la que no ponían autores mexicanos era que aún el mejor de nuestros dramaturgos no pasaba de ser un escritor costumbrista, incapaz de reflejar en el foro los cambios radicales que vivía el mundo en todos los órdenes.

A la distancia, es evidente que aún siendo ciertas, ambas versiones son insuficientes para explicar la revolución escénica que se desató hacia 1956 en un sótano para 70 personas llamado El Caballito, con la presentación de un espectáculo por *Poesía en Voz Alta*. No me detengo en la memoria de este movimiento que generó un cambio radical en nuestra visión de la teatralidad, porque es de los pocos episodios del teatro mexicano del siglo XX que ha sido documentado con seriedad, destacando en este terreno la investigación que Josefina Brun le ha dedicado al teatro universitario. Por otra parte, ya es tiempo de entrar a la exaltación y la crítica de las más nuevas tendencias del teatro en México.

La primera de ellas es la que yo considero una tendencia histórica porque seguimos hablando del teatro de texto y la manera de representarlo. En el campo de la dramaturgia, Guillermo Serret organizó al inicio de esta década un ciclo apoyado por la UAM que se llamó Nueva Dramaturgia Mexicana. Ahí supimos de la existencia de Rascón Banda, Schmidhuber, González Dávila, Sabina Berman, Urtusiástegui, Leonos Arcárate. En rigor, su dramaturgia no

era más nueva de la que practicaron Olmos, Villegas, Licona, Dante Castillo y Oscar Liera en la edad oscura del teatro escrito que son los años setentas. Lo nuevo era la atención institucional que se le daba de nueva cuenta a los jóvenes autores mexicanos. A mi juicio, el dramaturgo que le da al teatro realista un giro insospechado por esa misma época, es un ingeniero que publicó su primera obra testimonial en 1968: Vicente Leñero. Y si hay que fechar el nacimiento de una nueva dramaturgia, o más justamente de un nuevo realismo dramático, el año es 1980 y el nombre de la criatura: *La mudanza*.

La nueva tendencia del teatro de texto que se desarrolla en el taller de Leñero es plasmar la realidad como una fotografía instantánea que pone de relieve el sentido inexplicable de la vida. Algunos estudiosos llaman a esta operación fotográfica de la escritura hiperrealismo. Una historia de los hechos cotidianos contada por los hechos mismos, dejando a un lado la manía psicologizante del realismo convencional. La última obra de Leñero es como una inmensa pantalla en la que todas las acciones de la película son expuestas simultáneamente al espectador, en un espectáculo de 14 pistas que Leñero escribió en complicidad con el director de escena, Luis de Tavira. Las obras más populares de Rascón Banda son dos textos escritos directamente para la escena: *Máscara vs Cabellera* y *¡Cierren las puertas!*, que su director, Enrique Pineda, convirtió en un espectáculo sobre el espectáculo. Los textos más recientes de González Dávila son obras abiertas a diversas interpretaciones, flechazos de la realidad que van iluminando la zona oscura de la conciencia. Este nuevo tratamiento del realismo ha sido acusado de falta de sustancia y contenido sin observar que aquí el fondo está en la forma de tensar los hilos del drama y en la intención de los autores de escribir un teatro de la palabra menos retórico y más teatral.

La teatralidad es, por su parte, la otra tendencia histórica del teatro contemporáneo. La gran aportación de directores como Mendoza, Gurrola, Margulles, es descubrir, con Artaud, que lo teatral es aquello que no obedece a la expresión de la palabra, o si se quiere, todo aquello que no cabe en el diálogo.

Tavira, Julio y Germán Castillo, Oceranski, Garcini, Caballero, Pineda, Jesusa (Marta Luna viene de otra escuela), hijos asumidos o renegados de los directores mencionados, se preguntan: ¿Qué es la teatralidad? Y responden con las palabras de Barthes: "Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen al texto en la plenitud de su lenguaje exterior." Cada cual a su modo, estos y otros directores de escena aspiran al ideal estético del Teatro Total, descrito por los arquitectos del Bauhaus como "un conjunto orgánico de redes de relaciones entre iluminación, espacio, superficie, movimiento, sonido y ser humano con todas las posibilidades de variaciones y combinaciones de estos elementos." De entre todos ellos, los innovadores de nuestra escena destacan al elemento humano

--el actor como centro vital del espectáculo. Dentro de esta tendencia teatralizante que ha renovado el teatro de texto sin romper del todo con las convenciones de la representación escénica, aparecieron muy recientemente Mauricio Jiménez y Antonio Serrano, frutos tardíos del árbol mendociano; continuadores por quinta y sexta generación de un lenguaje común al de sus maestros y dueños, a la vez, de una forma distinta de hallar su identidad escénica.

Una de las características sustantivas del teatro posmoderno es la fragmentación del tiempo y el espacio, de la imagen, la emoción, el movimiento, así como la potencialización de la energía sicofísica del actor como punto de partida para todo lo demás. El teatro de fin de siglo que se da en las grandes aglomeraciones urbanas del planeta es una consecuencia de la fragmentación cultural de las sociedades posindustriales y una respuesta al lenguaje tecnológico de los medios de comunicación. Quienes ven en esta tendencia simplemente la deshumanización del teatro, no toman en consideración que la mirada de cientos de millones de seres humanos está siendo modificada por la televisión y sus derivados. Digo mirada queriendo decir visión del mundo. El éxito de *La Fura des Baus*, *Carbone 14*, *Bob Wilson*, *Studio Hinderik* y buena parte del teatro holandés de esta década, se finca en su poder visual y en su sentido del acontecimiento. Cientos de miles de jóvenes de todo el mundo que jamás han pisado un teatro convencional se pelean por entrar a los insólitos escenarios donde se dan estos espectáculos. En lo personal, tengo grandes reservas respecto a la utilización de los recursos cibernéticos y la manipulación masiva que ponen en juego estos juglares del siglo XXI, pero deseo llamar su atención respecto a una de las tendencias más penetrantes del teatro contemporáneo, porque ya tenemos entre nosotros varias generaciones de teatreros cuya cultura escénica no viene del teatro sino de los medios visuales y sonoros. Quiero dedicarle unas palabras a este incipiente movimiento del teatro-imagen, aunque antes debo referirme a cuando menos dos de las tendencias teatrales que lo anteceden.

En el verano de 1980, Jerzy Grotowski vino a México para realizar un trabajo de campo con el Taller de Investigación Teatral de la UNAM. Un año después, el grupo *Las Rucas* organizó en Zacatecas el III Coloquio Internacional de Teatro de Grupo. La visita de Grotowski marcó el arranque de un movimiento parateatral que Nicolás Núñez definió como Teatro Participativo. La realización del coloquio anunció la formación de una isla flotante del Tercer Teatro, o Teatro Antropológico, en México. A decir verdad, ambas tendencias han tenido más influencia fuera del ámbito teatral que en su seno. El Teatro Participativo ha formado una pandilla de considerables dimensiones con gente ligada a la danza y la filosofía de los pueblos prehispánicos; mientras que las técnicas del Tercer Teatro llamaron la atención de algunos grupos de la danza contemporánea. Los fundamentos y los propósitos del Teatro Participativo ya fueron expuestos por Nicolás Núñez en este Encuentro, de manera que sólo me resta mencionar el desdén

que se le tiene en el medio teatral a un trabajo que, por el contrario, ha recibido varios reconocimientos internacionales. En mi opinión, cuando este grupo ha querido mostrar mediante el teatro convencional el alcance de sus propuestas, el resultado ha sido desastroso. En cambio, sus trabajos de campo y sus experiencias parateatrales constituyen uno de los intentos más gratificantes que hay en la actualidad para devolverle al espectador su relación personal con el universo.

Esta connotación metateatral de los movimientos culturales que surgen del teatro laboratorio de Grotowski dificulta su ubicación objetiva en el contexto de las artes escénicas. Al maestro este problema de los otros lo tiene sin cuidado. El sigue trabajando como *teacher* de actores y directores no-convencionales a los que llama *performer* (en singular), o guerreros del hacer, del *doing*. El *performer*, dice Grotowski en su último manifiesto, es un estado del ser, y el *doing* la disposición que tiene ese ser para actuar sin necesidad de ideas o teorías sobre la acción. Han corrido muchas ideas y muchas teorías bajo el puente de Wroclaw, para llegar a esta conclusión de viejo sabio. La del Tercer Teatro es una de ellas. La conceptualización de sus postulados es como un archipiélago erizado de parábolas, metáforas y términos yuxtapuestos difíciles de clarificar. En cuanto a su acción, ha llegado el momento de reflexionar sobre el vuelo y la dirección de esa flecha que lanzó Eugenio Barba desde la ciudad de Oslo, el mes de octubre de 1964.

Barba escribió en 1966: "No son los estilos o las escuelas las que cuentan. Aquello que parece definir el tercer teatro, aquello que parece ser un común denominador entre grupos y experiencias tan diferentes, es una tensión difícilmente definible." A 13 años de distancia, el trabajo incesante del mismo Barba ha creado, a mi juicio, una escuela y un estilo que lo identifican. Por lo mismo, ya se pueden definir las características del Tercer Teatro. Bruno Bert hará esto mejor que yo en este mismo foro. Por mi parte, adelanto algunas reflexiones, más que sobre la teoría y la práctica del maestro del Holstebro, en referencia a la forma como ha sido trasplantado su teatro de las heladas regiones de Europa a las cálidas tierras de América.

Si algo distingue el teatro barbeano es su obsesión por el entrenamiento del actor, que lo lleva al estudio exhaustivo de su anatomía. En un momento determinado Barba llama a su teatro "teatro anatómico," y define sus líneas de la siguiente manera: "Nuestro teatro anatómico no se refiere únicamente al cuerpo del hombre. Se refiere a sus acciones, a sus relaciones dentro del cuadro de los acontecimientos sociales y los conflictos históricos; las tensiones y las oposiciones que constituyen las profundas reglas de las distintas realidades. Significa: visión de lo que se esconde abajo de la epidermis. Semejante al teatro anatómico es este teatro en el que nosotros pensamos, a medias entre espectáculo y ciencia, entre didáctica y transgresión, entre horror y admiración." Mucho me temo que por la falta de cimientos propios, el Tercer Teatro que se hace en México y Perú, para nombrar dos islas con esa bandera, se queda en el espectáculo, la didáctica y el horror, porque al imitar

el modelo que Barba ha creado bajo condiciones muy distintas y con una poética intransferible, se pierde la ciencia, la trasgresión y la admiración por un teatro que hecho aquí nos sobrecoge porque le falta todo aquello que lo ha vuelto admirable.

El practicante del Tercer Teatro debe ser un actor polifónico y autosuficiente. Actor, bailarín, músico, atleta, prestidigitador. ¿En dónde están aquí esos guerreros del hacer, esos *performers*? ¿Dónde los maestros que los formen? Las técnicas de la enseñanza no tienen nacionalidad, es cierto. Lo que tiene fecha, lugar y nombre propio es el actor que las quiere hacer suyas. De ninguna manera estoy pensando que un cholito o un macehual sean incapaces de hacer lo que hace un actor europeo. A lo que me refiero es a la realidad de nuestro teatro, a la falta de formación, información, infraestructura y apoyo para lograr la excelencia artística, la maestría del comediante. En este sentido reconozco, por ejemplo, el inagotable esfuerzo de Las Rucas por alejarse de la copia del modelo para buscar su poética personal y de grupo, aunque no deja de preocuparme la moda en la se ha convertido el Tercer Teatro. Barba dijo hace 13 años estas bellas palabras: "Sumergirse, como grupo, en el universo de la ficción, para encontrar el coraje de no fingir. Esta es la paradoja del tercer teatro." Los más recientes espectáculos de algunos de los fundadores de esta tendencia representacional son puro fingimiento. Algo está podrido en Dinamarca cuando más de 300 gentes del Tercer Teatro son conducidos como rebaño a las ruinas de Cajamarquilla para poner al día el nefasto culto a la personalidad. Más nefasto en la medida en que Jerzy Grotowski había dejado en claro que el único culto que él alienta es el del trabajo que se hace en silencio, en privado, sin necesidad del aplauso. Para terminar con los fingimientos del Tercer Teatro, no resisto las ganas de comentar que la carta que envió Grotowski a los organizadores del Reencuentro del Teatro de Grupo, Ayacucho 88, para disculparse por no asistir al evento, la vendieron sus destinatarios a 10 dólares por copia.

Vuelvo al teatro. Dije hace un momento que hay entre nosotros ya varias generaciones de teatreros con una cultura escénica más cinematográfica que teatral, más sonora que textual, más representacional que dramatizada. Su teatro ocurre, primero que nada, en las recámaras de la mente. Menciono el teatro de Richard Forman como un punto de referencia. Estos chavos me han dicho que si hay que darle un nombre a sus montajes este puede ser el de Teatro Personal. Aunque en realidad se trata, aún, de un trabajo en proceso, en vías de cuerpo, forma, sustancia, contenido. En los primeros trabajos de este grupo formado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por Gabriel Weisz, se puede ver que las historias nacen de la experiencia personal de sus autores y que son representadas con la fragmentación de tiempo, espacio, acción, movimiento, emoción, que yo mencionaba líneas arriba como características sustantivas del teatro posmoderno. Sólo que aquí el individuo y su irreductible soledad es el medio y el fin del espectáculo.

Comencé diciendo que nuestro país es como una pirámide formada por muchos países. Esta obviedad es aplicable a nuestro teatro. Los indios de mi tierra, los Llanos de Apan, siguen subiendo al monte cada 52 años para hacer la ceremonia del fuego nuevo que mantendrá con vida a la tierra. Los chavos banda de Santa Fe practican el teatro de la sobrevivencia. El teatro está vivo en México y yo hago votos para que se cumpla la impresión que tiene Vicente Leñero en el sentido de que la década de los noventa será la edad de oro del teatro en México. Al margen del teatro como tal, estoy en condición de afirmar que hay una nueva tendencia entre los teatreros del país, que es la de actuar por su cuenta para hacer lo que las instituciones culturales no hacen porque no pueden o no quieren hacerlo. La realización de este Encuentro es una muestra de que así están las cosas.\*

*La Jornada, Mexico, D.F.*

\* Ponencia leída durante el Primer Encuentro de Artes Escénicas, México D.F., 23-29 de enero de 1989.