

Una década de búsqueda del teatro hondureño

Candelario Reyes G.

Escribir sobre el teatro hondureño es un doble compromiso que implica por una parte distanciarse de un quehacer y una época de la que hemos surgido, por otra parte enunciar como un logro un movimiento que no maduró como proyecto.

Un inventario trágico

En términos generales en Honduras el arte ha sido el gran ausente, el invitado que no cuenta en la mesa de un encuentro que nunca llega, y del que supuestamente habrá de salir la propuesta de un estado nacional hondureño. El teatro ha sido un quehacer de locos, de curas, profes y mujeres sin oficio. Existen en el país tres salas de teatro, dos privadas y una estatal. La estatal es inaccesible, y de las privadas sólo una da cabida a los espectáculos teatrales. No existe una compañía de teatro nacional, las universidades no cuentan con sus propios grupos, y de los grupos de teatro que hacen teatro sólo dos tienen sede y sala propia. Para los otros están las calles, las barriadas, los caminos reales, los salones comunales, las salitas de las escuelas. La palabra teatro está asociada con la falsedad y para la mayoría de la población tiene una acepción: teatro son las salas cinematográficas.

La Academia Nacional de Teatro, dependiente del Ministerio de Cultura, carece de sede propia. Tiene la bibliografía mínima y la infraestructura más elemental. Es más, sus maestros son contratados por hora; no tienen cargos en propiedad y sus pagas son raquíscas. En la mayoría de los colegios de secundaria se estudia a Lope de Vega y Calderón de la Barca, pero no a autores hondureños, pues se hace de cuenta y caso que el teatro es un asunto de competencia extranjera.

En una encuesta practicada en 1985 en el occidente del país los encuestados sólo conocían a José Trinidad Reyes como escritor de teatro de pastorelas. En un 87% las obras presentadas en el país no hacen temporadas.

Los grupos en un 57% aparecen y desaparecen con la puesta en escena de una obra que raras veces alcanza las dos representaciones. Nadie vive del teatro en el país, sólo los catedráticos universitarios, pero no los actores, los directores. Las profesiones de utileros, luminotécnicos, arreglistas, y escenógrafos, son desconocidas.

Los únicos estudios que existen sobre teatro hondureño son: 1) *Historia de teatro en Honduras* de Francisco Salvador y Alma Caballero; 2) *Teatro hondureño 1950-1985*. Tesis de Enmanuel Jaen.

La crítica, por supuesto, no existe, en la medida que no existe un espectáculo permanente, una tradición. El inventario podría limitar con el infinito, así que el resto queda a la libre deducción.

Antecedentes inmediatos

En los sesentas surgió la Compañía Nacional de Teatro, que según la opinión de Moisés Landaverde, fracasó por la demasiada ingerencia del analfabetismo cultural de la burocracia estatal y la indiferencia del poder económico. (Revista *Tragaluz* No. 2. Pag 4-6. 1984) En la década posterior (1970) surgen tres iniciativas vinculadas al movimiento estudiantil universitario y sindical de la capital del país. Esta iniciativa tiene nombres propios, se trata de tres grupos muy influenciados por el movimiento teatrista latinoamericano de la creación colectiva, y por la efervescencia política de la época. De tres grupos se destacan: El Teatro Experimental la Merced (TEUM); El Teatro Obrero del Pueblo Unido (TOPU); y Teatro Popular Universitario (TPU).

En estos grupos actúan jóvenes que despuntarán como directores, promotores y directores en la década de los 80. También participan figuras de alguna trayectoria como: Ricardo Redondo Licon, Lucy Ondina, Francisco Salvador, Rafael Murillo, Eduardo Barh, René Reyes y Saúl Toro. Gente que en los sesenta fue formada por Merceditas Agurcia, Santiago Toffe y Andrés Morris, estos dos últimos españoles radicados en el país.

De esa época sólo existe registro de una propuesta dramática nacional: *El sueño de Matías Carpio* (Francisco Salvador), y *La historia de los cuatrocientos años de Tegucigalpa* (Alma Caballero).

La década de los ochenta y la búsqueda de una plataforma de vanguardia

El 2 de abril de 1982 surge la Comunidad Hondureña de Teatristas (COMHTE), una iniciativa particular de los grupos de teatro popular e intento para generar una plataforma artística y de política cultural a tono con esa época de transformaciones sociales en Centroamérica. Su eslogan mismo, "Por

un nuevo teatro para una nueva sociedad," fue punto central en las discusiones de los congresos, los festivales, y los talleres y cursos desarrollados al interior de los grupos, cuya principal preocupación era su crecimiento en el compromiso estético y popular organizado. COMHTE se dedicó principalmente a organizar festivales nacionales, muestras regionales, congresos y talleres, bajo la coordinación de una directiva nacional y de directivas regionales con base en las principales centros poblacionales del país.

Enmanuel Jaen registra en su tesis algunos datos muy importantes sobre los festivales, que pueden ser muy reveladores en cuanto a la presencia de una dramaturgia nacional, para tocar en términos cualitativos esta efervescencia del llamado teatro hondureño: en estos festivales un 10.2% de las obras representadas eran de creación colectiva, 15.4% adaptaciones al teatro de obras literarias hondureñas, 57.7% obras de autores norteamericanos y europeos, 15.9% de autores latinoamericanos, y sólo el resto del porcentaje corresponde a autores nacionales.

Después de seis años COMHTE desapareció, se disolvió posteriormente a la celebración del VI congreso y del V Festival Nacional, primero con carácter de Festival Internacional. En su desaparición el principal papel lo jugaron la división entre los grupos y la apatía institucional del estado que nunca le brindó su apoyo, antes bien todo lo contrario, ejerció mecanismos represivos, empeñado en ver en el teatro un acto de subversión, en la medida que éste siempre ejerce una crítica a los males de la sociedad y a los desmanes del sistema.

La descripción que de COMHTE se hacía por parte de los teatristas en aquellos años era, por ejemplo: ". . . se trata de un despertar del teatro hondureño . . . cuyas causas son: un desarrollo histórico que exige nuevas formas . . . surge para romper con la falta de organización y con la censura de la indiferencia oficial. . .," (Ver Revista *Tragaluz*, Nos. 2, 4, 6). Y no cabe duda que fue un movimiento que condujo al teatro a una actividad permanente y de un impacto grande en la población hondureña, las instituciones educativas y la empresa privada. Permitió una actividad permanente de seis años en antecedentes en el país, el apareamiento de varios grupos y la canalización de estímulos para grupos que ya existían, como la T.T.T., la Fragua y el Yaamalá.

Estos fueron los grupos organizados en COMHTE, de los cuales sólo subsisten cuatro:

1. De Tegucigalpa: Teatro Taller Tegucigalpa (T.T.T.), Rascaniguas, Frijolito, Teatro Camino Real, Alach Uinic, COPEMH, TULH, Ekela Itzá.

2. De San Pedro Sula: Teatro de Títeres Manantial, La Comuna, Taller Ventana, Vanguardia Popular, Popol Vuh, Medardo Mejía, Círculo Cultural Sampedrano.
3. La Lima, Cortés: Los Campeños.
4. El Progreso Yoro: La Fragua.
5. Colón: Grupo Superación (garífunas).
6. Santa Bárbara: Calabazo, Ticuco, Petatule, Cumbitos, Tortilla y Frijoles, Mazical, Guacalito, Yahamalá.

De todos ellos, quizá sólo siete hacían labor permanente, los demás eran conocidos como grupos festivaleros porque sólo montaban obras para ir al festival anual y permanecían inactivos el resto del año. O grupos de taller, como los que surgían de talleres con estudiantes que después de una muestra estudiantil cesaban en su actividad. De todos los grupos existentes el único que demostró cierto nivel semiprofesional fue el grupo Rascaniguas, por la uniformidad en la calidad actoral de sus integrantes, la cuidadosa elaboración de las propuestas escénicas, los elementos escenográficos y la investigación del componente musical. Lastimosamente este grupo se desintegró. La T.T.T. y el grupo La Fragua le siguieron en calidad. Los dos aún se mantienen activos pero con poca presencia ante el público.

El componente siempre en discusión durante los congresos fue la necesidad de crear un público, de hacer un público con gusto por el teatro. Nadie lo logró a excepción de los grupos de corte tradicional que han contado con un público adicto a las telenovelas, el cual asiste también a sus funciones. Debe reconocerse cierto nivel de esmero publicitario, por ejemplo, del Círculo Teatral Sampedrano, que cuenta con un público que asiste regularmente a todas las temporadas que monta.

Quedan pocas obras de autores nacionales, porque la motivación dramática ha sido muy limitada, no solamente en cuanto se refiere a escribir obras propias, sino también al montaje de obras de autores extranjeros, cuyos montajes han sido calcados de las propuestas escénicas de grupos del exterior. *Aguirre, El tragador, Louvavagu, Barareque, Busca mi nombre, Las palabras prohibidas, A ras del suelo*, y una docena más de obras cortas es lo que queda, más algunas entrevistas, tres artículos descriptivos, y un método de teatro campesino.

Los actores, como siempre ha sucedido, en el traslape entre décadas, han quedado arrastrando un fastasma, el de no saber si bien o van, o están quedados en una encrucijada de la cual, como ha sucedido con muchos anteriormente, no encuentren salida por la cual avanzar con nuevas energías. Y es así como han transcurrido ya casi cuatro años desde que cesó COMHTE

y el quehacer teatral hondureño sigue en el letargo, sin actores ni públicos, aparentemente necesitados de que se le reviva. ¿Será porque quizá ni público, ni actores hayan existido realmente, y que de ese acto efímero llamado teatro sólo quede un recuerdo vago?

Cabe destacar, que de esa década del ochenta sobrevive el Festival de Teatro Estudiantil que cada año desarrolla el Instituto Hibuera de Tegucigalpa. Nosotros, los teatreros de provincia, los que nunca vimos al teatro como una profesión, pero sí como un instrumento cultural útil en el trabajo con grupos campesinos, de ese corto período de auge artístico, y de la energía de trabajo que inyectó COMHTE, conservamos nuestra permanente investigación para el desarrollo de una práctica teatral, que, en la década del noventa, nos está permitiendo apoyar los programas de alfabetización en el agro y otros proyectos de comunicación comunitaria y de desarrollo, como la investigación participativa y la promoción integral de la familia pobre, y su Festival de Teatro Campesino por la Paz que está a punto de tomar los nuevos vuelos de otra década.

Conclusión

Con una conclusión simplista de este panorama sobre el teatro de la década quisiéramos rematar este artículo. Se trata de un dicho popular hondureño: "lo que ha de suceder trae fuerza"; el que es aplicado con simplismo fatalista a los sucesos inevitables de la vida, a la negación de la historia, o quizá a la confirmación de una historia que nos ha confinado siempre a una simulación hacia fenómenos cuya proveniencia está determinada por factores ajenos a nosotros, cuya explicación u origen desconocemos o no nos interesa averiguar, algo así, como si cabría preguntar ¿cómo es posible que entre gente consciente y comprometida pueda suceder que un movimiento social de avanzada se venga a pique, cuando supuestamente todas las explicaciones y respuestas se tenían en la mano?

Santa Bárbara, Honduras