

DOS DIMENSIONES DEL TEATRO MEXICANO ACTUAL

Ramón Layera
University of Texas at Austin

TEATRO DE LA NACION: MEMORIA 1977-1981. POR EL INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL. (México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1982. Págs. 226.)

VIVIR DEL TEATRO. POR VICENTE LEÑERO. (México: Contrapuntos, Editorial Joaquín Mortiz, 1982. Págs. 255.)

El teatro mexicano vive en estos momentos una de las etapas más productivas, aunque conflictivas, de su historia. La aparición, en 1982, de dos libros que documentan las incidencias más recientes de esta experiencia es particularmente beneficiosa e iluminadora para el estudio del teatro latinoamericano porque mientras uno de estos dos importantes libros, *Teatro de la Nación*,¹ proporciona un balance acumulativo de cinco años de exitosas temporadas coordinadas y administradas por un organismo gubernamental mexicano al servicio de la actividad teatral, el otro, *Vivir del teatro*, de Vicente Leñero, presenta un cuadro detallado de las peripecias y los obstáculos con que se ve enfrentado el dramaturgo mexicano a nivel individual.

Del examen de ambos libros se pueden inferir muchas realidades y circunstancias que una vez separadas de su contexto mexicano pueden servir como modelo aleccionador de las posibilidades y las limitaciones que fácilmente podrían presentarse al movimiento teatral de cualquier país latinoamericano. Con todo el carácter paradigmático que se le pueda atribuir a la situación actual del teatro mexicano y su reflejo en estos dos libros, sin embargo, todavía quedan dimensiones intransferibles y atributos idiosincráticamente mexicanos que merecen consideración especial.

A pesar de la existencia de importantes organismos públicos (llámense patronato, ateneo, fideicomiso, instituto cultural, federación de festivales, agencia, dirección general, etc.) que han prestado servicios al teatro a nivel institucional en Argentina, Perú, Colombia, Puerto Rico, etc., se puede decir con absoluta certeza que el Teatro de la Nación del Instituto Mexicano del Servicio de Seguro Social (IMSS) sobresale por

constituir el esfuerzo más sistemático, más estable, mejor administrado, y que sin lugar a duda mayor impacto ha de tener en el movimiento teatral latinoamericano del momento con la excepción, quizás, de la acción y la influencia continental de la Dirección Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura de Cuba, por supuesto, operando con metas y métodos radicalmente diferentes.

Como toda entidad estatal al servicio del arte y la cultura mexicanos, producto lógico de la Revolución mexicana (con todo lo que esto implica en cuanto servicio a las grandes mayorías, de rescate y preservación del acervo cultural autóctono y de participación activa por parte de artistas e intelectuales progresistas), el Teatro de la Nación del IMSS no es un organismo que haya aparecido en un vacío y que sea el resultado fortuito de decisiones y circunstancias recientes. Sus antecedentes se remontan a la Unión de Autores Dramáticos establecida en 1923, a grupos experimentales como el Teatro de Ulises de 1928, el grupo Escolares del Teatro de 1931, Teatro de Ahora y el Teatro de Orientación de 1932, a la empresa Teatro de México de 1943 y, en gran medida, a la creación de el Instituto de Bellas Artes (INBA) en 1947 con su Escuela de Arte Dramático y sus sucesivas temporadas y festivales de teatro.² Se remonta también a la gestión administrativa y la atinada y visionaria propuesta de Salvador Novo quien como director del Departamento del Teatro del INBA, ya a partir de 1947, “proponía la fundación de una Institución Financiera destinada a patrocinar las actividades teatrales en México.”³ Arranca también de los esfuerzos encomiables del Teatro de Antecámara de la Universidad Nacional Autónoma de México desde 1948, de las actividades del grupo Poesía en Voz Alta en 1956, del Patronato de Teatros del Seguro Social de 1959 a 1965 y, más recientemente, de los esfuerzos desplegados por el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores.⁴ De una manera u otra todos estos organismos ayudaron a cimentar la sólida base de lo que es hoy el teatro mexicano y los diversos estamentos que lo sirven desde el IMSS o la universidad.

El Teatro de la Nación del IMSS, establecido en 1977 “con fines creativos, como un servicio social capaz de sumarse a todos los que el IMSS presta a sus asegurados y al público en general” (p. 6), ha coordinado, administrado y financiado un programa anual sucesivo de obras organizadas en cinco ciclos, a saber: Teatro Clásico (“obras provenientes de diferentes épocas y culturas”), Teatro Mexicano (“las obras de nuestros autores más reconocidos . . . que muestran las formas y estilos diversos con que el teatro mexicano ha recogido la problemática nacional”), Teatro de América (“obras provenientes de los E.E.U.U. de Norteamérica y de autores latinoamericanos”), Teatro de Búsqueda (“la posibilidad de descubrir ante el medio teatral mexicano nuevos talentos, en lo que concierne a intérpretes, directores y escenógrafos”), y Teatro Lí-

rico ("el despliegue de recursos escénicos en torno a una historia amable inscrita en una atmósfera musical").

La descripción de los cinco años de actividades documentados en *Teatro de la Nación* muestra con indisimulado orgullo los logros artísticos y financieros que han caracterizado ésta su primera etapa de desarrollo. Los cuarenta y dos espectáculos teatrales que han significado un total de seis mil representaciones "han atraído a más de cuatro y medio millones de espectadores" y han redundado en un éxito contable de tal envergadura que "es posible que éste sea el único caso en que una Institución teatral del Estado haya podido alcanzar altos índices de recuperación en las taquillas de los teatros, para contribuir a su sostenimiento, sin confiar totalmente en un subsidio anual" (p. 9).

El diseño y las características físicas del libro mismo ponen de manifiesto, en su tamaño, su apariencia y factura costosas, en la calidad de los gráficos y las fotografías en blanco y negro y a todo color, no solamente el comprensible orgullo con que el Departamento de Prensa y Difusión del IMSS demuestra el talento de su personal técnico, sino que también el alto nivel profesional de los montajes y el lucido desempeño de actores, directores, escenógrafos y músicos como asimismo el generoso despliegue de recursos materiales y humanos con que el estado mexicano respalda y recompensa la labor de sus artistas. Sin embargo, la documentación fotográfica demuestra, además de lo arriba señalado, la clara supremacía que parece ejercer el director, el escenógrafo, el diseñador de vestuarios, el utilero, etc. en la escena mexicana; la hegemonía de los elementos gestuales, kinésicos, visuales y plásticos, por encima de los elementos textuales, parece ser absoluta a juzgar por la ausencia casi total de datos sobre los autores y las obras mismas en su dimensión histórico-literaria.

La información específica acerca de los días trabajados, el número de funciones y de espectadores consignado a cada uno de los ciclos cubiertos por el libro subraya aspectos de la actividad teatral mexicana que son alentadores en cuanto que muestran el interés masivo del público asistente, pero al mismo tiempo, reflejan la enorme desproporción que hay entre el número de espectadores contabilizados al teatro extranjero en comparación al nacional o entre el teatro sin pretensiones literarias o decididamente comercial y el teatro experimental o de búsqueda. Hay, por ejemplo, una disparidad flagrante entre el número de espectadores que asistieron al ciclo de Teatro Clásico (llámese también extranjero) y el Teatro Mexicano. El apoyo adjudicado por el público a *El mercader de Venecia* de William Shakespeare (330 funciones, 125,208 espectadores), *El avaro* de Molière (310 funciones, 117,604 espectadores) o *Isabel de Inglaterra* de Ferdinand Bruckner (210 funciones, 83,619 espectadores) malamente puede compararse al prestado a, por ejemplo, *La hiedra* de Xavier Villaurrutia (105 funciones, 20,131 espectadores) o *Una edad*

felíz de Elena Poniatowska (12 funciones, 210 espectadores). En el ciclo de Teatro Mexicano solamente *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli (146 funciones, 97,604 espectadores) y, significativamente, *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz (464 funciones, 126,643 espectadores) podrían compararse favorablemente. La desproporción se hace más patente todavía en el ciclo Teatro de América. En este caso *Los soles truncos* de René Marqués (72 funciones, 7,763 espectadores) y *El pan de la locura* de Carlos Gorostiza (100 funciones, 5,377 espectadores) dan aún mayor relieve al vergonzoso desinterés por el teatro latinoamericano que debe competir con espectáculos tales como *Drácula* de John Balderston y Hamilton Dean (654 funciones, 305,192 espectadores). Peor aún si debe competir, en el caso del ciclo Teatro Lírico, con *Can Can* de Cole Porter y Abe Burrows (300 funciones, 122,532 espectadores) o *Papacito piernas largas* de Jean Webster (1000 funciones, 520,705 espectadores).

Las cifras de asistencia y la selección de obras que el Teatro de la Nación muestra en su informe quinquenal presentan un cuadro que es tan paradójico como alentador. Por una parte es evidente que se privilegia el teatro comercial y extranjero, con el obvio interés del público que responde categóricamente a su favor, mientras que por otro, se demuestra que hay un proceso orgánico de sistematización del apoyo que el estado mexicano se propone dar al género y a las actividades teatrales. Este apoyo se concretiza aún más en 1979 cuando el INBA extiende cheques por una suma considerable de dinero a más de una docena de dramaturgos y escritores mexicanos para que escriban obras de teatro "sin restricción alguna en cuanto al tratamiento y al número de personajes."⁵ En resumen, el Teatro de la Nación del IMSS a través de su memoria quinquenal deja constancia de su pujante e insoslayable compromiso con el movimiento teatral mexicano y se ofrece como ejemplo inspirador a sus congéneres latinoamericanos.

El libro de Vicente Leñero, *Vivir del teatro* presenta el reverso de la realidad teatral mexicana, desprovista de los arrebatos publicitarios y la dispendiosa espectacularidad del teatro oficialista mexicano del sexenio lopezportillista. La versión extraoficial que ofrece Leñero, con todas sus frustraciones y amarguras, es la que más se aproxima a la circunstancia particular del dramaturgo latinoamericano típico, afortunadamente para los mexicanos, sin la violencia, el exilio y la muerte. En las páginas de este libro confluyen todas las capacidades testimoniales y narrativas del novelista, periodista, dramaturgo y sociólogo del teatro que es Leñero. Empezando brevemente con reminiscencias de su niñez y juventud, el autor dispone los detalles autobiográficos del entorno sociológico, intelectual y artístico en que se gestaron y representaron sus primeras diez obras dramáticas. Significativamente, comienza transcribiendo su entrevista crucial con Rodolfo Usigli en 1968 cuya advertencia profética ha de servir de preámbulo a una carrera teatral característicamente azarosa

aunque no carente de éxitos y satisfacciones. Usigli le dice, después de ver su primera obra de teatro, *Pueblo rechazado*: "Si Ud. ama el teatro lo suficiente como para soportar este maldito medio, si no deja de escribir pase lo que pase, le digan lo que le digan, se hará un dramaturgo. De otro modo, olvídelo. Escribiendo novelas la pasará mejor" (p. 37). Leñero persiste en su afán a pesar de los primeros desengaños. Es más, hasta sueña con transformar la naturaleza del drama latinoamericano trasladando los "hallazgos formales de la novelística actual" al drama para "enriquecer su realismo con el juego libre, abierto, de la cronología, el espacio, el punto de vista, la identidad" (p. 43).

Mientras pone en práctica su programa personal de renovación del teatro, Leñero debe encarar la dura realidad que le depara el caos, el azar, las rivalidades profesionales, la pobreza deprimente de aquel teatro mexicano que obviamente no se cobija al amparo ni del Teatro de la Nación del IMSS, ni de la Universidad, ni de los sindicatos de artistas, ni de las empresas comerciales. Esa realidad a veces se manifiesta a través de la informalidad de directores y actores, de la carencia absoluta de fondos para escenificar obras, de las postergaciones y los manejos burocráticos de la Oficina de Espectáculos. Otras veces se trata del eco negativo que se produce en los referentes externos, en las personas que se ven identificadas con los personajes ficticios de sus obras, como en el caso de *Los albañiles*, en el que un maestro de obras lo interpela durante uno de los teatro-forums organizados para aumentar la asistencia del público y le dice: "La comedia que acabamos de ver . . . es un atentado contra los nobles trabajadores de la mezcla y la cuchara. . . . Un insulto a su dignidad. Una burla a su oficio. . . . Yo protesto de la manera más decidida contra esta comedia que denigra a una clase obrera humilde pero honrada. Ud. nos ofende. Usted miente" (p. 56).

En otras ocasiones una obra controversial como *Compañero*, basada en la personalidad mítica e histórica de Ernesto Che Guevara, desencadena una serie de quejas y acusaciones. Alguien dice que la pieza es "muy obvia," que "falla políticamente," que hace alusiones injuriosas a la Guatemala de Jacobo Arbenz en 1954; hasta hay un crítico que le hace observaciones "de orden ortográfico." Por último, en un agasajo ofrecido por la embajada de Cuba con ocasión de la puesta en escena de esta pieza sus propios anfitriones aprovechan para acusarlo de difamar la Revolución cubana y envilecer la memoria del Che Guevara.

Con *La carpa*, la adaptación teatral de su novela *Estudio Q*, se produce un episodio de truculencia tal que alcanza visos de ficción pero que en realidad constituye una perfecta metáfora de la desesperación y el fracaso. En vista de la falta de público, una de las actrices concluye que "el teatro está bajo el influjo de algún maleficio" y que necesita "una limpia." Acto seguido traen a una bruja que dictamina que efectivamente los malos espíritus, la maldad humana, ficticia y real, se ha "apoderado

del local." Después de su diagnóstico la bruja "sacudió y barrió paredes, pasillo, butacas, con hojas de plantas extrañísimas, que también frotó sobre cada uno de los actores, de la cabeza a los pies, mientras ella ponía los ojos en blanco y continuaba pronunciando sus ininteligibles oraciones" (p. 97). Por supuesto, las entradas no aumentaron.

El capítulo dedicado a *El juicio*, la obra documental basada en las transcripciones taquigráficas del juicio a León Toral y a la Madre Conchita por el asesinato del Presidente Alvaro Obregón, contiene los antecedentes más crudos y reveladores acerca de la ingerencia de la política contingente en el proceso de examen y aprobación de los textos dramáticos. En la versión de Leñero los diversos suterfugios y maniobras dilatorias y hasta el intento de soborno por parte de los funcionarios del Departamento del Distrito Federal y de la Oficina de Espectáculos perpetúa, en el caso de *El juicio*, en 1971, la misma presión política con que elementos "obregonistas" mantuvieron, desde 1964 a 1970, bajo la más estricta censura a *El atentado*, la pieza ganadora del Premio Casa de las Américas que Jorge Ibargüengoitia escribió sobre el mismo tema.

Como si todo esto no fuera suficiente, Leñero, con su adaptación teatral de *Los hijos de Sánchez* debe sufrir las objeciones de la viuda de Oscar Lewis, la arrogante indiferencia del actor Anthony Quinn quien ha comprado los derechos cinematográficos y la más absoluta exclusividad sobre el estudio antropológico, los intentos de censura por parte de la Oficina de Espectáculos y hasta la verborrea incontenible de Roberto Sánchez, uno de los informantes de Lewis, quien cree ver en Leñero a otro interlocutor dispuesto a buscarle empleo y a pagarle por las entrevistas.

En *Vivir del teatro* Leñero también se refiere al mismo período histórico y las circunstancias que hicieron posible el Teatro de la Nación. Solo que su impresión es bastante crítica e impugnadora del nuevo orden que rige los destinos del teatro mexicano. Asevera él que:

Si en los sexenios de Gustavo Díaz Ordaz y de Luis Echeverría resultaba ya difícil para cualquier empresa independiente conseguir una sala para montar una obra en forma profesional, esta dificultad se volvió más extrema al comenzar el régimen de José López Portillo. Los cinco buenos teatros del Seguro Social (Hidalgo, Xola, Reforma, Independencia, Tepeyac) a los que antes podían optar las empresas independientes, dejaron de estar a disposición de particulares y pasaron a formar parte de Teatro de la Nación, una empresa oficial de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, que entró a dirigir Margarita López Portillo. (P. 175)

Según Leñero, hacer teatro serio en forma profesional e independiente durante el sexenio lopezportillista:

Se tornó una tarea poco menos que imposible. Para conseguir buenas salas . . . los profesionales necesitaban hacer cola en listas interminables que aplazaban hasta dos años el estreno de un proyecto. Sólo el Estado o las instituciones

universitarias se permitían ese privilegio. El Estado a través de la Compañía Nacional de Teatro y Teatro de la Nación, regidos por la política cultural de sus directivos, y la Universidad Nacional Autónoma de México a través de su Departamento de Teatro que hasta entonces casi nada quería saber de la dramaturgia nacional. (P. 176)

Aunque el juicio crítico de Leñero arriba anotado encierra mucho de verdad y el resto de su libro ofrece un cuadro caracterizado más por las decepciones y la lucha infructuosa que por la satisfacción profesional, el balance total del teatro mexicano actual es prometedor. En 1983 el Teatro de la Nación todavía se mantiene como organismo público al servicio del teatro en México; su coordinador general Andrés Torres Guevara continúa, con contagioso entusiasmo y probada idoneidad profesional, la labor de su predecesor Carlos Solórzano. A estas alturas, a medida que pone en práctica el programa regular fijado para este año, el Teatro de la Nación prepara la gira de la compañía que ha de representar a México en las festividades asociadas con los Juegos Olímpicos en la ciudad de Los Angeles.

Naturalmente, todavía persisten las incongruencias y los desajustes de siempre: mientras el Teatro Julio Prieto (antes Xola) se llena de un público deseoso de ver la truculencia sensacionalista de la comedia de humor negro de C. G. Bond, *El diabólico barbero de la calle de la horca*, el Poliforum Alfaro Siqueiros apenas atrae a veinte espectadores por noche para ver *El árbol* de Elena Garro; mientras *El gesticulador* de Rodolfo Usigli apenas completa doscientas representaciones en el Teatro Jiménez Rueda, *Mujercitas*, la dramatización de la novela de Louisa May Alcott sobrepasa los cinco años de éxito con más de dos mil setecientas representaciones. Sin embargo, hay señales positivas que auguran mejores perspectivas para el teatro mexicano. A fines de septiembre y a comienzos de octubre de 1983, por ejemplo, Miguel Sabido reúne en el Teatro Reforma al más distinguido grupo de directores teatrales que ha visto la escena mexicana (Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola y Julio Castillo; Héctor Azar y Alejandro Jorodowski, ausentes) en los últimos veinte años para celebrar un evento de importancia mayor en la cultura hispánica: "450 años del teatro mexicano." Mientras tanto la celebración del XI Festival Cervantino en la ciudad de Guanajuato se presta, por la importancia internacional de este evento, para un beneficioso debate nacional acerca del futuro de la cultura y las artes en México durante el período de austeridad inaugurado con el sexenio del Presidente Miguel de la Madrid. Se inicia, entonces, un período de consolidación de los logros más recientes, como aquellos documentados en la memoria quinquenal, *Teatro de la Nación*, y se avanza con relativa confianza hacia una etapa de moderada estabilidad. Prueba de esto parece ser la decisión de Vicente Leñero de cumplir su promesa implícita al final de su libro *Vivir del teatro* y que él termina con un críptico y tímido:

“continuará.” Su *Martirio de Morelos*, obra que ha provocado tantas controversias como sus anteriores incursiones en el drama histórico-documental, por lo menos parece refrendar, una vez más, su compromiso con el teatro, aún a pesar de la escéptica advertencia de Usigli.

Aunque a mediados de octubre de 1983 los índices de la prometeda recuperación económica todavía son débiles, el movimiento teatral mexicano exhibe señales de continua vitalidad. *El beso de la mujer araña*, la adaptación de la novela de Manuel Puig, lleva ocho meses en cartelera y *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa ya ha sobrepasado holgadamente las primeras cien representaciones. La brillante meditación sobre el arte dramático de Héctor Mendoza *Hamlet*, por ejemplo y la aclamada cantata *Hidalgo* con texto de Emilio Carballido fueron ambos éxitos absolutos durante el XI Festival Cervantino. Mientras tanto, la Compañía Teatro Estudio de Cuba y el grupo Rajatabla de Venezuela traen una muestra del mejor teatro latinoamericano al pueblo de México. También, como para asegurar su propio futuro y el del teatro mexicano mismo, el INBA celebra el cuarto Concurso Teatral para la Adolescencia. Hay mucho más, tanto en la capital como en los estados. En esa zona intermedia materializada entre la versión oficial de el Teatro de la Nación y la versión extraoficial de Vicente Leñero cabe, entonces, la posibilidad y la realidad de un teatro mexicano que promete un futuro cada vez más sólido.

NOTAS

1. *Teatro de la Nación* (del Instituto Mexicano del Seguro Social) *Memoria 1977–1981* (México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1982). La cita incluida a continuación, proveniente de la nota introductoria, y la casi totalidad de los comentarios explicativos de cada escenificación son de Carlos Solórzano, coordinador ejecutivo del Teatro de la Nación del IMSS.
2. Todos estos datos pueden ser verificados en Antonio Magaña Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano (1900–1961)* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1964).
3. Una versión pormenorizada y comentada de este importante “memorándum” de Novo aparece en Antonio Magaña Esquivel, *Salvador Novo* (México: Empresas Editoriales, 1971), pp. 105–8.
4. En Carlos Solórzano, *Testimonios teatrales de México* (México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1973), pp. 110–44, se explica el papel desempeñado por este servicio estatal en el campo del teatro.
5. Leñero, pp. 197–98. El dramaturgo mexicano destaca el hecho que “era la primera vez que un organismo del gobierno decidía subvencionar con tal cuantía a tal número de escritores del género.”