

EL TEATRO MEXICANO HOY*

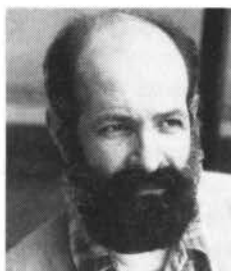
LUIS DE TAVIRA**

Director teatral

Director del Centro de Experimentación Teatral
del Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F.

—México es un país de gran complejidad cultural e institucional. ¿Cómo se organiza la actividad teatral allí?

—Intentaré dividir la actividad teatral, que es enormemente diversa y plural, siguiendo el concepto de modo de producción. Hay tres grandes rubros: el teatro subvencionado, el de gestión pública, no única y exclusivamente por parte del Estado aun cuando éste es fuerte, sino también por parte de los municipios o de las universidades públicas; el teatro privado, que sigue el esquema más tradicional del empresario privado muy a la manera norteamericana, y el teatro independiente, un movimiento cada vez más fuerte que está surgiendo como una alternativa, quizás la más viable en este momento. A diferencia del teatro privado, no implica un productor, que es el que hace el negocio y recibe el beneficio por ser el dueño de los modos de producción. El teatro independiente sería el teatro de los que hacen el teatro, que son dueños de su propia sala, que son los que hacen la inversión y reciben los beneficios por cooperativa.



—Si cuantificamos, ¿cuántas compañías estables, profesionales, funcionan en México y en Ciudad de México y qué proporcionalidad tienen estas tres formas orgánicas que tú cuentas?

—El problema de la estabilidad quizás sea el problema más complejo que se vive en México, porque ha

habido todo un desmonte de los grupos estables. En este momento solamente existe un grupo estable en México, de acuerdo a la más estricta concepción de grupo estable, y una enorme cantidad de actividad teatral estabilizada. Digamos que en la década de los 70 y mitad de los 80 se vio un fenómeno en donde el teatro público creció casi hasta hacer desaparecer el teatro privado, invirtiendo el fenómeno que se había dado en los años 50-60, en donde la mayoría de la actividad teatral era del teatro privado. En ese período de los años 70 y mitad de los 80, digamos que el 70% de la actividad teatral era del sector público, el 25% del sector privado y un 5% del sector independiente. En este momento yo diría que hay un 50% de actividad teatral pública, un 25% de teatro privado y un 25% de teatro independiente.

*Entrevista realizada por la directora de Apuntes, María de la Luz Hurtado, en octubre de 1990, en Cadiz, España.

**Las puestas en escena más relevantes en la trayectoria como director teatral de Luis de Tavira son: *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, versión Luis de Tavira, *Novedad de la patria* de Luis de Tavira, *Grande y pequeño* de Botho Strauss y *Nadie sabe nada* de Vicente Leñero.

En el teatro independiente comienzan a surgir intentos de grupos estables que no siguen estrictamente lo que tradicionalmente entendemos como un elenco estable, pero sí una institución estable. Esto, como una vía de profesionalización de la actividad teatral que en México existe, a diferencia de muchos países latinoamericanos, desde hace muchísimos años: en México, sobre todo en Ciudad de México, los actores viven de su profesión desde hace muchísimo tiempo. Lo que pasa es que en la actualidad esto se combina mucho con la actividad televisiva o cinematográfica.

—¿Cuántos montajes se hacen al año en México o en Ciudad de México, a nivel profesional?

—Si tú abres un periódico en México, en este momento, encuentras una oferta de cartelera de más de cien espectáculos en un día.

—¿Y hay público para todo ese teatro?

—Hay público para todo ese teatro y ese teatro es mínimo y minoritario en relación a la población. No olvidemos que Ciudad de México debe tener cerca de 20 millones de habitantes. Hay allí aproximadamente 120 salas teatrales funcionando a diario, algunas de ellas con varias funciones al día. Empieza a surgir un movimiento también importante de salas y de espacios alternativos, de pequeñas salas en lugares que no son originalmente destinados al teatro, como por ejemplo, las librerías y la recuperación de sitios históricos. Estos espacios alternativos casi duplican este número de salas teatrales, de manera que esto da una idea de la gran diversidad del fenómeno teatral. Ahora, de estos 120 espectáculos consignados por la cartelera, yo diría que un 60% es basura.

—Hablemos del 40% restante, ¿Cuáles son las principales tendencias que hoy existen de creación teatral? ¿Cuál es la tradición teatral allá, es una tradición realista, es grotesco, cómo se ha ido modificando eso? Respecto al teatro de autoría nacional, no sé

si ustedes lo identifican como un teatro de mayor creatividad.

—Es muy diverso, sería muy simplista intentar hacer una esquematización de cuáles son las tendencias teatrales. Yo diría que en México se hace el peor teatro del mundo y el mejor teatro del mundo, el teatro más viejo del mundo y el teatro más nuevo del mundo; es decir, que lo mexicano no viene a significar en ese sentido necesariamente nada concreto. Hay, a partir del final de los años 70 y toda la década de los 80, un importante movimiento de una nueva dramaturgia. En este sentido, México no es diferente del mundo en lo teatral. Hay un regreso hacia el texto a partir de la consolidación del ejercicio del concepto de puesta en escena que caracterizó los grandes experimentos de los años 60 y principios de los 70, en donde había un divorcio respecto al texto, respecto a la escritura, al papel del texto en la escena y a la propia escritura teatral. En este momento hay un regreso hacia el texto, pero un texto distinto, un texto que ya incorpora en su concepción el fenómeno complejo de la puesta en escena. Esta nueva dramaturgia sí implica una importante característica nacionalista en el sentido de hablar de los problemas mexicanos, de la realidad nacional, del personaje, de los distintos personajes que compondrían esta realidad nacional, mucho más que una problemática de tipo universal. Hay una fuerte tendencia de lo que yo llamaría un teatro periodístico.

—¿Documental, antropológico?

—No necesariamente; lo llamo periodístico porque está referido a sucesos recientes vividos en México.

—¿Abordados desde lo social o lo político?

—La tendencia del teatro político muy marcada en los años 70, con una intención didáctica, provinciana, política, está languideciendo; hay mucho más un desafío hacia responder a las cuestiones sobre la mexicanidad. México ha sido culturalmente un pueblo con grandes dificultades para objetivarse

a sí mismo. Por un lado existió toda esta tendencia del realismo mágico que es de alguna manera una forma de sublimación. No podemos hablar de un realismo o un naturalismo mexicano que nos consiguiera objetivar, estilísticamente. Hay por lo tanto una preocupación por buscar la objetivación de lo mexicano a partir de la construcción de un nuevo realismo que no se encierre en los parámetros del realismo de mitad de siglo, sino tal vez en nuevas formas que no son simplemente las tendencias del teatro político o documental. Hay una gran preocupación de revisión histórica de momentos del pasado importantes, cruciales, para explicar las contradicciones de lo mexicano; hay una recuperación de viejas tradiciones, de la teatralidad popular. Existe un diálogo muy interesante, en y desde el teatro, entre la teatralidad y el cine mexicano de los años 40-50, que constituyó lo que llamamos *la edad de oro del teatro mexicano*, en un intento de búsqueda de un teatro post-televisivo.

-Explícame eso, por favor.

-No podemos olvidar que en el mundo el primer espectador del cine venía del teatro, los primeros actores del cine venían del teatro, los primeros realizadores del cine venían del teatro. Por lo tanto, tenemos un primer cine muy teatral. Lo mismo pasó relativamente hablando con la televisión: la primera televisión que comenzó a hacerse en México era una televisión que venía de la radio y del teatro y el espectador de la primera televisión y de la primer radio venían del teatro. En la actualidad es al revés: los que hacemos teatro hoy no podemos ignorar que nuestros espectadores vienen de la televisión. Esto está produciendo un teatro distinto, con un modo de ver las cosas ya influido por la televisión, pero con una recuperación del valor de la teatralidad sobre la televisión. Es lo que yo llamaría el teatro post-televisivo, un teatro mucho más ágil, mucho más vinculado a la naturaleza efímera del teatro y a su condición de arte del presente, del aquí y ahora del espectador y del actor sobre el escenario. En

su estructura, la sintaxis escénica incorpora lo asimilado por el espectador televisivo: esto tiene mucho que ver con la fragmentación, tiene mucho que ver con la minimalización de ciertas cosas, con la fractura del discurso lineal en el espectáculo y con una estética que comienza a consolidarse en este camino.

-Cuéntame un poco de tus búsquedas personales en la dirección teatral. ¿Tú te insertas en este teatro que denominas post-televisivo?

-De alguna manera sí. Lo que pasa es que yo tengo una trayectoria muy contradictoria, muy fiel al momento que me toca vivir dentro del teatro. Digamos que quizás la característica fundamental de mi teatro sería el continuar en la utopía del teatro total, es decir, el que concibe Wagner en el siglo pasado y al que responden las propuestas teatrales de Appia, de Craig, de Reinhard y después de Brecht. Es decir, no el teatro como literatura dramática, sino el teatro concebido como la fiesta de las artes, como el encuentro polisémico de los lenguajes artísticos: es decir, la dimensión musical, la dimensión poética del teatro, junto a la dimensión plástica, coreográfica, y todo esto en una realización esencialmente teatral por el aquí y ahora de la fiesta teatral, del hecho teatral, que no tiene ningún otro lenguaje. Para mí todos los lenguajes artísticos, incluidos el cine, la televisión y la radio, en la medida en que puedan acceder a la condición de arte, son susceptibles de ser teatralizados. En cambio el teatro, al revés, no puede ser diluido en ningún otro lenguaje que el teatral, justamente por su naturaleza de arte del presente, por la verificación en el aquí y ahora del teatro de la ceremonia teatral.

-¿Tú has incursionado en lo autoral, trabajas con ciertos autores cercanos a tu postura estética o recompones textos en tu labor de director?

-Las tres cosas. He montado textos hechos, respetándolos totalmente, -bueno, siempre hago yo un texto posterior a la pro-

puesta dramática— pero también he construido espectáculos a partir de un texto mío o he trabajado con el autor. Recientemente he trabajado con un autor, con Vicente Leñero, a partir de varios enfoques de arranque, como puede ser, Vicente ya escribió la obra y lo que yo hago es un texto posterior a esto, o juntos a partir de una idea mía él construye un texto o vamos haciendo él el texto y yo la propuesta escénica.

—¿Y también durante la puesta en escena tú vas reelaborando el texto a partir del trabajo con los actores?

—Sí, sin caer en los esquemas de lo que se ha dado en llamar creación colectiva.

—¿Qué rol le asignas al actor? ¿Cómo trabajas con él?

—Yo pienso que hablar en el teatro de creación colectiva es decir un pleonazgo: el teatro es un arte colectivo, es un arte que hace una colectividad, pero especializada. Contaminar las funciones del actor con las del escenógrafo, con las del coreógrafo, con las del compositor, con las del autor, con las del director, me parece caótico y bastante estéril a la larga. No, yo pienso que cada uno tiene un lenguaje específico que hay que explotar al máximo.

¿Qué rol le asigno al actor? Pues la verificación del espectáculo. Estoy convencido de que el arte teatral, que el teatro, es ficción, pero a diferencia de otras artes de ficción—no todas las artes son de ficción—la ficción teatral está personalizada, de manera que lo que le sucede al personaje es la ficción teatral. Si no le sucede al personaje no existe. En la novela, el autor de la ficción puede plantear una realidad objetiva, como decir que llueve mientras el personaje piensa. En el teatro todo es posible, pero si al personaje no le sucede que llueva, no está lloviendo, así eche-



“El martirio de Morelos” de Vicente Leñeros. Dirección de Luis de Tavira.

mos cántaros y litros de agua todo el tiempo. Al revés, así no echemos una gota de agua, si al personaje que está siendo creado por el actor le sucede que llueve, está lloviendo; si el actor creando el personaje está viendo el mar, el mar existe. Es decir, el espectáculo está en la mente del actor y hay una comunicación claramente telepática entre la creación de ficción que produce el actor y el espectador que la recibe.

Mi teatro es muy espectacular, muy en esta búsqueda de totalidad de lenguajes, pero afincado totalmente en la creación ficticia del actor. Para mí, el espectáculo está en la mente del actor y en su capacidad de ser proyectada y transmitida al espectador en un espacio vacío o en un espacio pleno. El eje del espectáculo son los actores. Pero yo planteo la construcción del personaje de alguna manera al revés de lo que dice Stanislavsky: para mí el personaje lo crea el actor que está al frente del

propio actor, porque uno muchas veces no es lo que cree que es, sino es lo que resulta frente al otro. Por poner un ejemplo, el personaje que es el rey no sabe que es rey, sabe que es él; es el que está enfrente que lo hace rey por como se comporta delante de él, lo que viene a dar un resultado distinto. Porque alguien puede estar muy convencido de que es el rey, pero si el que está enfrente no lo ve como tal, pues no pasa de ser un loco de manicomio. Entonces yo trabajo mucho este asunto de la construcción por reflejo entre los actores, es decir, a partir de un "no sé quién soy" del personaje que se enfrenta al estímulo que está fuera y se responde a su identidad a partir justamente de la interacción con los otros actores.

-¿Tú sueles trabajar con un grupo de actores más o menos estable?

-El grupo con el que yo trabajo es un grupo estable que trabaja para un repertorio.

-¿En un teatro privado, universitario o estatal?

-Es un teatro público, estatal. Yo trabajo en el Centro de Experimentación Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes que existe desde 1985 dedicado a la investigación teatral. Digamos que es un laboratorio de investigación en los lenguajes escénicos a partir de una compañía estable dedicada a esto, justamente porque el lenguaje teatral depende de la estabilidad en la búsqueda. Si tú conformas un elenco para cada experimento, tienes que inventar el teatro cada vez. Nosotros trabajamos al revés del modo de producción tradicional, que es "quiero montar esta obra, cómo, con quién"; nosotros planteamos "somos éstos, qué hacemos". Estamos trabajando en diálogo continuo con la Compañía Nacional de Teatro, con la que también trabajo. Mis últimos montajes han sido con la Compañía Nacional de Teatro, que existe frente a lo que es el Centro de Experimentación Teatral. Serían dos elencos estables con política de repertorio, pero proyección estética muy distinta. En este momento la Compañía Nacio-

nal de Teatro se ha planteado el propósito de la revisión histórica de la dramaturgia nacional a partir de su verificación contemporánea, y el Centro de Experimentación Teatral está más abierto hacia las corrientes universales del teatro contemporáneo y a la producción de nuevos textos teatrales.

-¿Cuál ha sido tu relación con el teatro universitario y qué función cumple en México?

-Yo pertenezco a lo que podríamos llamar el movimiento del teatro universitario mexicano que surge en la Universidad Nacional Autónoma de México y que se consolida como el teatro profesional artístico versus un teatro profesional que sería muy discutible en términos artísticos en México. Nuestro movimiento se plantea como un teatro de búsqueda a partir de los años 60, y se caracteriza por asumir la invención de un teatro mexicano para nuestros días y que crea fundamentalmente el teatro de puesta en escena frente al teatro de autor. Se hace posible a partir de varias posiciones muy radicales sobre el quehacer teatral, como, por ejemplo, no trabajar con cualquier actor sino con el actor formado. Esto me vincula a la formación de actores profesionales dentro de la Universidad.

-¿Hay escuela de preparación de actores?

-Sí, hay varias escuelas, pero yo pertenezco al grupo que fundó el Centro Universitario de Teatro, el CUT (curiosamente hay otro CUT en Chile, pero es de trabajadores). Nosotros fundamos el CUT como un centro de formación teatral práctica, a diferencia de la escuela tradicional que existe en la Universidad también, con un peso académico y teórico poco útil que no resuelve los problemas del quehacer escénico y en cambio lleva en sí un fardo pesadísimo de teoría poco verificable; sería el defecto de las academias ortodoxas. El CUT, en cambio, ha sido un centro de formación de actores sobre la premisa de qué teatro queremos hacer, con quién, para qué

tipo de teatro queremos formar a los actores, bajo una visión y un esquema que pretende o ambiciona el actor más dúctil posible. Un actor con una capacitación en el campo de la biomecánica, de la música, de la danza, de la construcción profunda del personaje, que nos hará posible contar con un capital artístico susceptible de inventar y de descubrir cosas.

—¿Cuántos años dura esa formación teatral?

—Cuatro años. Son cuatro años de continua práctica que después tiende a crear un último año de elenco estable. La idea es formar al actor en generación, de grupo. Sería un poco distinto, contrario y opuesto, a la hipótesis de trabajo del Actor's Studio, que son actores formados individualmente para competir en el medio. En el CUT nosotros formamos al actor dentro del grupo para funcionar en un grupo, y que se consolida y forma y gana una personalidad en el medio identificado a una generación, lo cual hace

que, terminada la formación, estos grupos tiendan a subsistir un tiempo. En estos momentos en México estamos padeciendo un acoso importante de absorción de los actores por parte de la televisión comercial, que ya se dio cuenta que los mejores actores, los más dúctiles y los que resultan más económicos (porque al ser los más capacitados son los que quitan menos tiempo para resolver y elevan la calidad) son los actores formados por la Universidad, por el CUT, o por Bellas Artes. Nos están destruyendo y atomizando los grupos estables: no se puede competir a niveles económicos con lo que les da la televisión ni nosotros podemos pedirles que renuncien a su proyección popular a través de la televisión o a los niveles económicos que la televisión comercial está dando. Ya estamos entrando en una crisis importante; se está convirtiendo en un verdadero problema la formación de repartos, cuando la aspiración es tener a los mejores actores en las producciones y éstos están en la televisión. •

"Novedad de la patria", dirección de Luis de Tavira.

