

Para estudiar el presente del teatro mexicano se debe considerar que en el pasado hubo dos puertas para acceder, por la letra y por el acto, a la modernidad del escenario. En los años 50 del siglo XX los alumnos de Rodolfo Usigli (1905-1978), el patriarca del teatro mexicano, inician lo que podíamos llamar la Escuela Mexicana de Literatura Dramática, y en esa misma década, un grupo de poetas, pintores, directores y comediantes, hacen Poesía en Voz Alta. Los autores son cobijados por el Instituto Nacional de Bellas Artes, los artistas del espacio y la imagen por la Universidad Autónoma de México. Desde ahí se forman dos corrientes que marcan el cauce del teatro mexicano por medio siglo. La hipótesis de este panorama sobre la actualidad de nuestro teatro, es que se agotaron los paradigmas dramáticos y teatrales que sustentaron el surgimiento y esplendor de la obra escrita y la obra representada en estos cincuenta años. Los jóvenes autores, directores, actores y diseñadores que nacieron en el último cuarto del siglo XX, tienen, sencillamente, otra forma de percibir la realidad.

puertas

El teatro que imaginó Usigli para salvar al pueblo mexicano de sí mismo, parte de la gran pregunta que formularon poetas, pintores, antropólogos, filósofos, narradores, educadores, coreógrafos, músicos, escultores, fotógrafos, desde los primeros años del siglo pasado: ¿quiénes somos y por qué somos así? De un modo directo e indirecto, el teatro mexicano del siglo XX trata de responder esa interrogación, al menos desde el contexto de la clase media ilustrada a la que pertenecen la mayoría de sus autores, y el público de sus obras.

La búsqueda de una identidad propia ha sido la constante de una sociedad como la mexicana, conformada biológica y psicológicamente por la catástrofe de la caída de Tenochtitlan en manos de los españoles. La reivindicación del pasado indígena dio pie a obras formidables, como el muralismo y la música de concierto; propició la reflexión filosófica, la revisión de la historia, el florecimiento de la arqueología, la antropología, la lingüística, las ciencias sociales; la narrativa. La conclusión fue: éramos hijos del Sol y la Conquista nos hizo hijos de la Chingada.

La fatalidad de Moctezuma II, la visión de los vencidos, la traición de la Malinche, el ardor histórico del mestizaje y la venta forzada de la mitad de

Fernando de Ita

Foto: Philippe Amand

Las dos

Feliz nuevo siglo doktor Freud, de Sabina Berman

Foto: Eduardo Lizalde-Parras

Estado de secreto, de Rodolfo Usigli

nuestro territorio a los Estados Unidos, atormentaron a los dramaturgos mexicanos formados en la tradición oral, es decir, en el discipulado. Todavía los autores nacidos en los años 60 del siglo XX se formaron en los libros. Las generaciones subsiguientes nacieron con la computadora.

La revolución tecnológica ha trastocado el sentido real de tiempo, espacio y movimiento, la santa trilogía del hecho dramático. Hace cincuenta años las noticias llegaban por teletipo y la televisión imitaba al teatro en la forma de contar historias. Hace cinco décadas el tiempo era lineal y las imágenes simultáneas una exclusiva del sueño. Aquello que sólo era factible en la imaginación, como recorrer los jardines flotantes de Babilonia, de pronto no fue real pero sí posible. Los jóvenes dramaturgos pudieron hacer el viaje de Ulises sentados no frente a un libro sino a una pantalla. Ciertamente era un viaje ficticio, ¿pero qué otra cosa es el teatro?

Cuando Usigli comenzó a escribir, lo real era que la Revolución de 1910 no cambió al país sino a su clase dirigente. La injusticia, la desigualdad, la miseria de campesinos, obreros y clases populares era en 1924 acaso mayor que en el porfiriato. Cuando Emilio Carballido, Sergio Magaña y Hugo Argüelles, Héctor Azar, Héctor Mendoza, se dieron a conocer, artísticamente hablando, los generales habían sido desplazados en el poder por los licenciados. Cuando Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila aparecieron en este panorama, el presidencialismo mexicano era incuestionable. Por lo que se vivían dos realidades: la oficial y la verídica. Como en el teatro, la realidad era simulada. Pero al contrario del teatro, esa simulación no era para decir la verdad sino para ocultarla.

Los autores nacidos en los años 40 y 50 (Hugo Hiriart, Juan Tovar, Oscar Liera, Felipe Galván, Oscar Villegas, Tomas Espinoza, José Ramón Enríquez, Jesús González Dávila, Víctor Hugo Rascón Banda, Wilebaldo López, Ignacio Solares,

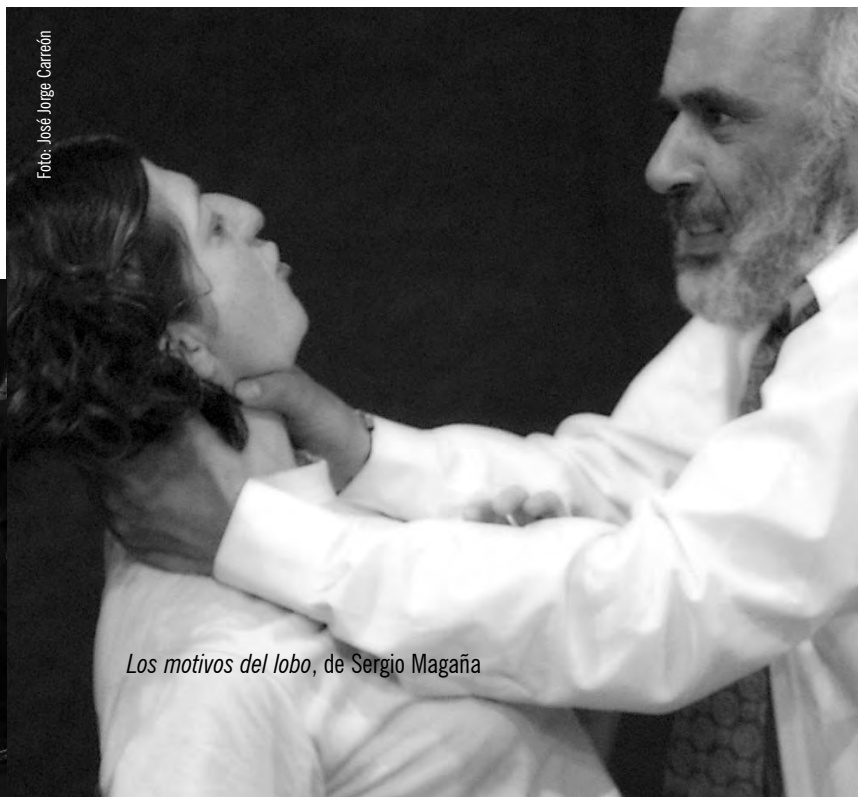
Pilar Campesino, Dante del Castillo, Carlos Olmos, Miguel Ángel Tenorio, Ricardo Pérez Quitt, Alejandro Licona, Sabina Berman, Silvia Peláez, Estela Leñero, entre muchos otros), reflejaron esa simulación de nuestra vida pública de diversas formas y con diferente fortuna. Como discípulos, en su mayoría, de Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Hugo Argüelles, Héctor Azar y Vicente Leñero, recibieron de sus maestros la carga histórica y la responsabilidad social. Por lo demás, todos ellos fueron afectados, de un modo u otro, por el movimiento estudiantil del 68 y la matanza de Tlatelolco. Lo mismo pasó con los directores que vieron la luz del mundo en dichos periodos (Alejandro Bichir, Julio Castillo, Luis de Távira, Germán Castillo, Adam Guevara, Marta Luna, Abraham Oceransky, Eduardo Ruíz Savignon, Nicolás Núñez, Jesusa Rodríguez, Enrique Pineda, Salvador Garcini, José Caballero, por ejemplo).

La mayoría de estos oficiantes del teatro nacieron, como sus maestros, fuera de la Ciudad de México, pero el centralismo económico, político y cultural era tan agobiante que sólo emigrando a la capital del país podían figurar en alguna cartelera. Hasta la fecha, hablar del teatro mexicano es referirse a lo que se hace en el Distrito Federal. Solemos ignorar a directores como Julián Guajardo, Luis Martín y Sergio García, de Monterrey; Rafael Sandoval y Fausto Ramírez, de Guadalajara; Francisco Beverido Duhalt y Martín Zapata, de Xalapa, Enrique Mijares, de Durango, Medardo Treviño, de Tamaulipas, Jesús Coronado, de San Luis Potosí, Marco Petriz, de Oaxaca, Marko Castillo en Puebla



Algunos cantos del infierno, de Emilio Carballido

Foto: Eduardo Lizalde-Farías



Los motivos del lobo, de Sergio Magaña

Foto: José Jorge Carreón

(q.e.p.d.) y muchos otros que se quedaron en sus terruños para reivindicar el teatro regional. El paladín de este reconocimiento de la provincia como centro cultural, fue el actor, autor, director, maestro y promotor, Oscar Liera, nacido en Novolato hacia 1946 y muerto en Culiacán en 1990.

En los años 80 Liera regresó al estado de Sinaloa para formar una compañía y ganar un público, con un teatro que recogía las historias y leyendas de la región, y las pasaba con vigor teatral y aliento poético al escenario. Este empeño de buscar en las raíces locales la universalidad de los conflictos humanos, coincidió con el impulso que le dio a la Muestra Nacional de Teatro el director y promotor cultural colombiano, radicado en México, Ramiro Osorio.

En los 80 y parte de los 90 el teatro regional tuvo un despegue espectacular, formando compañías estables, presentando autores locales, profesionalizando lo que había sido un esmerado teatro amateur. Autores como Hugo Salcedo, Cutberto López y Virginia Hernández, directores como Ángel Norzagaray y Sergio Galindo, comenzaron a poner al noreste de la República en el mapa teatral del país. Se dice fácil, pero un puñado de jóvenes aprendices de teatro, estaban rompiendo cinco siglos de centralismo cultural. Gracias a este fervor por la patria chica, los nuevos autores y comediantes ya no tienen que emigrar a la capital del país para ser alguien en el teatro mexicano.

LA EXCEPCIÓN DE LA REGLA

Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), y Elena Garro (1920-1998) pasaron la prueba del tiempo mejor que los autores consagrados por el canon usigliano. El mejor alumno de Usigli no logró el reconocimiento que tuvieron sus contemporáneos (Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña), como autor dramático sino como novelista. El Premio Casa de las Américas, por *El atentado*, abominó del teatro en los años 60, porque en su tiempo nadie reparó en que su obra dramática estaba por encima y por delante de los autores tra-

dicionalistas. El realismo psicológico, el realismo poético del que están hechas las obras de sus condiscípulos, es cosa del pasado; la parodia de la realidad mexicana que conforma la obra de Ibarguengoitia, es puro presente. De algún modo, esa crítica feroz de la realidad nacional es la primera piedra del edificio verbal que está construyendo Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (1968), sin duda el autor más publicado, más premiado, más representado y más polémico de la “generación cerda”, que reniega de la tradición y no acusa el trauma de la Conquista.

Elena Garro escribía teatro de un tirón, con una naturalidad pasmosa. Tal vez por no deberle nada a la Academia, sus obras son formalmente irreprochables, de una perfección verbal y una construcción clásicas, en el sentido de paradigmáticas y permanentes. La Garro es sin duda la mejor dramaturga mexicana del siglo XX porque al tratar las costumbres de su tribu no es costumbrista, y al revisar la historia de su pueblo no hace estampas del pasado sino radiografías, en las que podemos ver los tumores del cuerpo social que oculta la historia políticamente correcta. Si Ibarguengoitia y la Garro hubieran sido los modelos de nuestra dramaturgia, nuestro teatro habría sido menos costumbrista y menos melodramático, pero su obra era como el oximoron que da título a la extraordinaria novela de Elena Garro.

LOS RECUERDOS DEL PORVENIR

Los aprendices de teatro nacidos en los años 70 no tienen otros recuerdos. Crecieron cuando el desprestigio del gobierno, de la clase política y las clases dominantes en general, no impedía que siguieran en el poder. Era de esperarse que crecieran descreídos. A ellos les tocó la declinación natural de los guardianes de las dos puertas: los



La tarántula art nouveau de la calle oro, de Hugo Argüelles



El jefe máximo, de Ignacio Solares

Foto: Ireri de la Peña

grandes autores del teatro realista mexicano, y los grandes directores del teatro experimental universitario. En un mundo artesanal como el teatro, la transmisión directa del oficio determina la vocación del aprendiz. Los más jóvenes autores, los más recientes directores sólo conocieron de oídas las hazañas de Emilio Carballido y Héctor Mendoza, Sergio Magaña y Juan José Gurrola; Hugo Argüelles y Ludwig Margules. Entre la última generación de artistas del teatro y los guardianes de las dos puertas hay cinco generaciones de autores y directores de por medio.

Los dramaturgos llamados nuevos en 1980 ya no continuaron el magisterio de sus maestros. Los alumnos de los directores universitarios tampoco, no a la manera tradicional, de maestro a aprendiz. La generación de Luis Mario Moncada, David Olguín, Jaime Chabaud, Gonzalo Valdés Medellín, la generación de los 60, ya no se formó en el taller personal de los maestros porque tuvo una oferta más amplia para escoger. Los alumnos de los directores universitarios se volvieron maestros de las escuelas que abrieron sus mentores (Mario Espinosa, Rodolfo Obregón, David Olguín, Lorena Maza, Tolita Figueroa) pero ya no marcaron a sus estudiantes con el sello personal sino con el de la escuela que comenzaría y terminaría con sus fundadores, salvo el caso de Luis de Tavira, que sigue persiguiendo la utopía del falansterio.

En lo que va del tercer milenio, los talleres de dramaturgia ya no siguen una escuela sino varias formas de abordar el oficio. A nadie se le ocurre poner a leer a los estudiantes las obras de los guardianes de la primera puerta, ni la de sus alumnos o seguidores. Se sigue a los autores más recientes de Europa, Canadá y los Estados Unidos, y la de los escritores argentinos que han plasmado estupendamente el despelote de su

lugar y de su tiempo. Y no existen escuelas de directores. Todavía creadores de escena nacidos en los 60 como Mauricio Jiménez y Martín Acosta, Ricardo Ramírez Carnero, recibieron de refilón la enseñanza de los guardianes de las dos puertas, aunque desarrollaron un estilo muy personal de hacer teatro. David Olguín es aprendiz de Margules, pero también del teatro inglés. Jorge Vargas partió del arte del mimo para abrir un camino aún inconcluso del teatro del cuerpo, aunque igualmente fue aprendiz de la tradición. Sandra Félix también. Antonio Serrano partió de la tradición para hacer su propio nicho. Ionna Weissberg, Israel Cortés, Carlos Corona, Mauricio García Lozano, Antonio Castro, Francisco Franco, Claudio Valdés Kuri, Luis Martín, Rodrigo Jonson, Davir Hevia, *grosso modo* la generación de los 70, ya tienen una formación ecléctica, más cercana a las tendencias del teatro internacional que a la tradición mexicana.

Silvia Peláez, Ximena Escalante, Flavio González Mello, Elena Guiochins, Humberto Leyva, Gerardo Mancebo, Elba Cortés, Carmina Narro, Maribel Carrasco, Berta Hiriart, ya no son deudores de la tradición sino de la academia y de los talleres. Aunque pertenecen a diversas generaciones, estos y otros autores conforman la dramaturgia de finales de los años 90 e inicios del tercer milenio. Según Rodolfo Obregón, estudioso de la dirección escénica en México, Ricardo Díaz es el director más radical de la quinta generación de artistas de la escena, con una propuesta que desarticula el drama en busca de “liberar la escena de ataduras anecdóticas, para recomponer los fragmentos (textuales, espaciales, actorales y críticos), en un tejido de planos múltiples que apelan a la inteligencia del espectador”. Estamos llegando al teatro posmoderno de la era virtual mas, antes de abrir esa tercera puerta, hay que consignar que el vacío que dejaron en la escena los guardianes de las dos puertas y sus discípulos, fue llenado por los escenógrafos y los diseñadores de luz y vestuario.

LA REALIDAD SUSPENDIDA

Alejandro Luna (1939) es uno de los artistas más destacados del teatro mexicano del siglo XX



Foto: Fernando Moguel

derecha: Felipe Ángeles, de Elena Garro



Foto: Philippe Amand

y anexos. Arquitecto de formación, actor frustrado, Luna es compañero de viaje de los guardianes de la segunda puerta, y parte esencial de la poética que alcanzó el teatro universitario en el espacio de la ficción, en los años 60, 70, y 80. Su magisterio es su obra. Es el creador de la escenografía contemporánea en México; nunca tuvo una escuela de formación, como los otros guardianes, pero ha formado o influido en los mejores escenógrafos e iluminadores del país. Gabriel Pascal, Arturo Nava, Philippe Amand, Jorge Ballina, Mónica Raya, son algunos de los diseñadores del espacio escénico que han tomado un lugar preponderante en la producción y realización del teatro público. Con abordajes muy diversos, los diseñadores han estado en el tercer milenio a la vanguardia de la puesta en escena, en el sentido de dar las soluciones más avanzadas para la teatralización del espacio, al grado de ser la parte más visible del teatro que, hasta su aparición, fue de director.

Con el siglo XX fenece la influencia directa de los guardianes de las dos puertas. Aunque todos ellos siguen presentes en cartelera son, por fuerza, más una referencia del pasado que una señal del porvenir. Con la excepción de Ludwig Margules (Polonia 1933-México 2006), quien hizo en los últimos años de su vida un teatro radical por la renuncia a toda teatralidad, con un riesgo mayor que el de cualquier director mexicano, joven o viejo. Juan José Gurrola (1935-2007), el genio erótico del teatro mexicano, murió después de hacer un *Hamlet* digno de su trayectoria. Héctor Mendoza (1932) continúa llevando al escenario sus reflexiones sobre el teatro, ya sin la audacia y novedad de sus trabajos medulares,

más como el abuelo de tantas generaciones de teatreros. Emilio Carballido (1925), el único sobreviviente de los guardianes de la primera puerta, es la figura tutelar de la dramaturgia mexicana, y la comunidad entera está, con toda justicia, en homenaje permanente a su obra. Sin embargo, los últimos montajes de sus piezas, en lugar de consagrarlo como un clásico de nuestra literatura dramática, han mostrado que su teatro difícilmente lo sobrevivirá.

Entre 1950 y el año 2000 se dio el surgimiento, el esplendor y la extinción de una forma de escribir y montar teatro, de una escuela, de una vocación y un compromiso, y finalmente, de un modelo de producción. Desde el siglo XIX el estado mexicano ha sido el mecenas de las bellas artes. En los años 20 del siglo pasado, con José Vasconcelos con la antorcha del conocimiento en la mano, ese mecenazgo fue aprovechado para fundar las escuelas, los movimientos, los prestigios, las obras que nos pusieron en el mapa cultural del siglo XX. Hacia 1946 ese impulso creador se institucionalizó, a petición de los mismos creadores, con la aparición del Instituto Nacional de Bellas Artes. Durante tres décadas, el apoyo oficial fue indispensable para la fundación de escuelas nacionales para las artes escénicas, para la formación de compañías estables, para la construcción de teatros, museos, centros y casas de cultura, para la subvención de obras, para la distribución de los bienes y servicios culturales que producía el estado; para la manutención de la parte más bien relacionada de la comunidad intelectual y artística; para la formación de públicos, para la descentralización de la cultura. Hasta finales de los años 70 el Estado fue, como lo bautizó Octavio Paz, “el Ogro Filantrópico” que, salvo casos sonados, dejó hacer en el campo de la cultura lo que impedía en el terreno político. La pasión, la entrega y la honestidad que pusieron los artistas encargados de manejar los diversos



Foto: Archivo PasadeGato

De la calle, de Jesús González Dávila



Foto: José Jorge Carreón

El atentado, de Jorge Ibarguengoitia

niveles del Instituto Nacional de Bellas Artes, fue un factor primordial para que México tuviera la mayor infraestructura cultural de Latinoamérica. Los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional, en cambio, propiciaron en esos años el crecimiento desmedido de la burocracia, la corrupción sindical y el clientelismo electoral, entre otros males que comenzaron a minar las bondades del sistema. En 1982 llega al poder Miguel de La Madrid, un político del sector financiero que, a diferencia de sus antecesores, no mostró ni siquiera un interés ornamental por la cultura. Por el contrario, como en otros campos del sector público, se comenzó a hablar de la privatización del aparato cultural. Esto no ocurrió, pero dio pie al estancamiento y deterioro del barco, que comenzó a hacer agua, de manera que los mayores esfuerzos estructurales y financieros fueron y son para tapar hoyos.

Los aprendices a hombres y mujeres de teatro que están por ocupar el lugar central del escenario, comienzan a practicar su oficio cuando la cultura ya no es una prioridad, ni siquiera demagógica para el Estado, cuando los guardianes de las dos puertas han terminado su odisea, cuando los medios electrónicos forman la opinión, los gustos, las necesidades inmediatas de las mayorías; cuando la aldea global es un hecho, cuando el deporte y el espectáculo acaparan la atención de los jóvenes, cuando hay devaluación, inflación, crisis económica, cuando las calles ya no son seguras, cuando la violencia del crimen organizado comienza a sentar sus reales, en suma: cuando la gente ya no va al teatro.

Hasta entonces, el teatro oficial y el teatro universitario tenían un público y ocupaban un nicho en la catedral de la cultura. Los guardianes de las dos puertas, por otra parte, habían ejercido su liderazgo a la manera de los caudillos políticos y culturales que nos dieron patria, es decir: vertical, autoritariamente, ejerciendo la meritocracia sobre la democracia. Este patrimonialismo cultural dejó fuera a muchos macehuales del teatro, pero tuvo la virtud de implantar un rumbo, un orden, una escala de valores éticos y estéticos que, como suele suceder, ellos fueron los primeros en transgredir. Con todo, los cauces para transitar por ambas puertas eran claros, y funcionaban, porque se estaba haciendo un teatro de primer orden, como lo indicaba, más que la valoración de la crítica, la respuesta del público.

Al terminar el caudillismo teatral de las dos puertas, comenzó la dispersión, la sobre demanda, la falta de propósitos, la confusión, la reba-

tinga, la mediocridad, el arribismo, pero sobre todo, el agotamiento de los paradigmas. A los actores universitarios de los 60, 70 y mediados de los 80 los guardianes de la segunda puerta les exigieron una entrega total al teatro. Quienes coqueteaban con la televisión, el cine o el teatro comercial, eran expulsados de la Orden y satanizados por banales. Esto no sucedía con los actores de la primera puerta porque habían sido los pioneros de la televisión y estaban ligados a la industria del cine. Bajo la influencia del teatro pobre, de Grotowski, los actores experimentales perseguían la santidad del oficiante del rito. Actualmente es complicado armar un buen reparto de teatro porque los mejores actores y actrices de aquella cruzada viven de la televisión comercial. Este fue otro de los paradigmas que ya no funcionaron con los teatreros nacidos en el último cuarto del siglo XX.

Me he dilatado en el marco de referencia porque luego de cometer la misma descalificación de las viejas generaciones hacia las nuevas, me queda claro que los jóvenes del siglo XXI heredaron no la virtud sino la decadencia de una época. Ciertamente ellos tienen sus propias carencias, pero cuando los acusamos de mancillar la tradición, de no respetar a sus mayores, de romper el canon, no consideramos el estado en el que se hallaban esos elementos cuando les pasamos la bandera. Uno de los reproches más reiterados que se les hace a los nuevos hacedores de teatro es la falta de compromiso social de sus obras. Se les tilda de intimistas, escapistas, individualistas, desinteresados de la cosa pública, sin reparar en que crecieron en la debacle del sistema político que dominó al país por 70 años, en la desintegración de la familia, en el auge de la violencia, en el fracaso de la alternancia política, en la inoperancia de los partidos políticos, en el fraude electoral, en el arribismo de la derecha, en los desfiguros de la izquierda, en el cinismo de la clase política, en



Foto: Archivo Juan José Gurrola

Hamlet, de Juan José Gurrola

la acumulación de la riqueza por una minoría y en la pobreza extrema del cuarenta por ciento de los mexicanos. Ah, y luego de constatar que las obras de teatro de compromiso social no han tenido la menor repercusión en la sociedad.

El que los jóvenes hacedores de teatro no aborden canónicamente los problemas sociales del país no significa que no los reflejen. Yo encuentro en las obras de Luis Enríque Gutiérrez Ortiz Monasterio, mejor conocido como Legom, una exposición devastadora de la sociedad de consumo, las jerarquías sociales, el culto al éxito, porque al darle voz a los parias de la tribu, al mostrar el cinismo, la malevolencia y el desafán de los marginados, muestra las grietas más profundas del edificio social. El humor implacable con el que Legom construye sus diálogos, la impiedad que muestra con sus personajes, la banalidad de las situaciones en las que ocurren sus tragicomedias, componen una crítica social más radical que la denuncia directa de nuestros males. Hay que tomar en cuenta que a partir del año 2000 la libertad de la prensa y de los medios electrónicos –siempre acotada por sus propios intereses, o aquellos de los grupos que representan–, nos permite hablar directamente de la corrupción, la violencia, la injusticia y demás abstracciones de la vida pública.

En los años 60 y 70 Vicente Leñero e Ignacio Retes tuvieron que luchar a brazo partido contra la censura para mostrar lo que todo mundo podía ver en la calle: la pobreza de la clase trabajadora, y para utilizar en la escena el lenguaje coloquial de los albañiles. Cuando todo está permitido, dice el clásico, nada está permitido. El arte tiene que buscar nuevas formas de mostrar aquello que se oculta tras las apariencias.

No toda la literatura dramática de los nuevos autores tiene este filo, pero hay una inquietud general entre la multitud de autores que a partir del año 2000 han comenzado a publicar sus obras, ganar premios, tener montajes de sus textos, que tiene que ver con la forma de la escritura. Acaso el autor que encabeza esta exploración formal es Edgar Chías (1973), quien ha trabajado la narración escénica en varias de sus obras, teniendo como motivo central la relación de la pareja. La intimidad de sus argumentos no excluye el contexto social en el que estos jóvenes viven su desamor, su desencuentro consigo mismos y con el otro. De nuevo, el que la opresión del mundo exterior no se trate directamente no implica que se desentienda de esa realidad, es solo que la expone desde el interior de sus personajes. Chías es uno de los autores más prolíficos de su generación, y junto con Legom, ha marcado otra de las tendencias de sus jóvenes colegas.

Entre los más jóvenes destacan Hugo Abraham Wirth (1981) y Enrique Olmos (1984). El primero es un autor natural, si los hay, que ha sacado de sus experiencias inmediatas con la realidad obras que parecen inverosímiles por la composición familiar, la violencia cotidiana, las situaciones que enfrentan los personajes, y sin embargo se quedan cortas frente a la realidad que le ha tocado vivir. Más que por formación Wirth escribe por instinto, y es ese olfato para el drama el que le da a sus textos una impronta singular que ojalá no dome la escuela. Enrique Olmos es el antípoda de su colega. Estudiante de ciencias religiosas y humanidades, escritor precoz, lector voraz, ha tomado talleres con eminencias literarias y ha recibido becas de estudio en España y Canadá. Sus primeras obras resienten la influencia de Legom y de Chías, pero ha comenzado a hallar su propia voz en el teatro para adolescentes.

Hacer la ficha de los autores menores de treinticinco años que han publicado, estrenado una obra o ganado un premio del 2000 a la fecha llenaría la revista. Son más de cincuenta. Me limito, por lo tanto, a mencionar que la joven dramatur-



Telefonemas, de Edgar Chías

Foto: David Harari

Foto: José Jorge Carreón

De bestias, creaturas y perras, de Legom

gia tiene muchas vertientes. Autores que incursionan en la violencia desde el hiperrealismo, como Alejandro Román, o desde la parodia, como Luis Ayhllón; o desde las tiendas de autoservicio, como Iván Olivares; escritoras que sin ser feministas ponen en primer plano la actitud de la mujer frente al amor y el universo masculino, como Bárbara Colio, o con una ironía cercana al sarcasmo, como Denisse Zúñiga; autores de dolorosa ironía, como Noé Morales; dramaturgos con espléndido sentido del humor, como Martín López Brie, con sentido de la metáfora como Carlos Nohpal; autores formados en Holanda, como Alberto Castillo; niños rudos realmente tiernos, como Luis Santillán; provincianos cosmopolitas como Mario Cantú; talentos tumultuosos y apresurados, como Mariana Hartazánchez; promesas cumplidas, como Conchi León; promesas por cumplir como Alejandro Ricaño; rockeros como Víctor Abraham Salcido. La lista es larga.

Siendo tan distintos, los autores de la sexta generación tienen en común la influencia del cine, no del teatro. Los rompimientos de tiempo y espacio, la introspección, la elipsis, las escenas simultáneas, son algunos de los elementos incorporados a su dramática. Estoy seguro que muchas de sus obras fueron pensadas con movimientos de cámara; acercamientos, tomas medias, tomas de picada, en fin, la mecánica de la imagen. Para una generación que aprendió a leer y escribir en la computadora, la realidad es más virtual que objetiva, más inventada que cierta. Sin embargo, ahí está la familia, la ciudad, el crimen, la pobreza, la desigualdad, la falta de empleo, el desamor, el deseo, el dolor de cabeza. Como leer teatro mexicano les da flojera ignoran que siguen tratando los temas de sus antecesores, aunque lo hagan fragmentariamente, sin ponerle nombre a los personajes, sin acotaciones, sin planteamiento, nudo y desenlace. Como son pocos los que saben teoría del teatro, pasan por alto que la *narraturgia*, o narración escénica, ya era practicada por los griegos, y entre nosotros por autores como Oscar Liera, sólo que entonces se llamaba diálogo diegético al uso de la narración descriptiva. Con todo, los autores del tercer milenio están por abrir una tercera puerta para acceder al teatro de su lugar y de su tiempo.

LA TERCERA PUERTA

Desde el año 2003 a la fecha se hace en la ciudad de Querétaro una Muestra anual de Joven Dramaturgia, en la se han presentado treintiseis obras de veintinueve autores. Esta iniciativa de

los propios dramaturgos es una continuación de la promoción de nuevos textos que inició el año 2000 el Teatro Helénico de la ciudad de México, dirigido por el dramaturgo Luis Mario Moncada. La UNAM también se ha unido a la difusión de jóvenes autores, y los cuatro premios nacionales de teatro que hay en el país es otro estímulo para ellos. La Muestra de Querétaro tiene la virtud de verificar en el escenario la eficacia de los textos, y de exhibir el trabajo de actores, directores y diseñadores de nuevo cuño. Como espectador de las cinco Muestras puedo decir que hay un desfase aún entre la propuesta textual y su montaje, es decir, entre la propuesta del autor y el desdramatamiento del director. Ya dije que los autores cuentan con talleres, cursos, seminarios nacionales y extranjeros, y con doce universidades que ofrecen licenciatura en literatura dramática. En cambio, no hay una sola escuela de directores.



Foto: Teatro UNAM

Motel de los destinos, de Luis Mario Moncada

Estos se hacen en la práctica, y los jóvenes coordinadores de la escena aún no tienen las herramientas conceptuales ni el oficio para teatralizar textos difíciles de llevar a escena por sus elementos narrativos, cinematográficos, virtuales. Existen las excepciones, claro está, destacando Alberto Villarreal como el director menor de treinticinco años con una visión propia del hecho escénico. Aunque corta, la carrera de este director ya deja ver una sólida formación teórica y un manejo del tiempo, el espacio, el movimiento, la composición, la actoralidad, la música, el diseño de luz y vestuario. Los bajos presupuestos que tienen los jóvenes teatreros para sus montajes los obligan a buscar soluciones minimalistas, imaginativas, o a utilizar espacios alternativos. En el caso de Villarreal esta pobreza presupuestal se ha traducido en una riqueza conceptual que deja ver a un nuevo artista del escenario. En San Luis Potosí, Edén Coronado está intentando romper el costumbrismo provinciano con un teatro de investigación que hace mucha falta en el teatro regional. Richard Viqueira, Mahalat Sánchez, David Psalmon, Mariana Hartasánchez, han mostrado talento para organizar la escena, más como un complemento de su oficio de actores que como una especialidad, tal vez por esa ausencia de formación profesional que hay en el ramo de la dirección.

México es un país de actrices más que de actores. Aunque los hay formidables, son las mujeres quienes dominan el panorama del nuevo teatro. En la mayoría de las obras vistas en Querétaro vimos a jóvenes actrices que muy pronto estarán en las carteleras por su disposición a mostrar sus emociones más profundas a los ojos del público. País de machos, a los actores noveles les sigue costando traslucirse en el escenario. Como no falta talento a lo largo y lo ancho de nuestra República del Teatro, lo que se requiere es dar el

paso entre el aprendizaje y el dominio del oficio, entre la intuición y el conocimiento de la técnica, entre el amateurismo y la profesión.

En el teatro actual no se pueden dejar cabos sueltos. Hay una unidad de producción que debe cumplirse para hacer un teatro completo. Jóvenes diseñadores del espacio escénico como Sergio Villegas (1978) y Jesús Hernández (1974), nuevas diseñadoras de vestuario como Eloise Kazan (1974) y Jerildy López (1975), ya están trabajando con los directores consagrados. Sería bueno para el teatro que se empataran con los nuevos directores para llenar el hueco que tienen sus montajes en la organización artística del espacio.


Por lo visto en los últimos cinco años en Querétaro, los hacedores de teatro del siglo XXI tendrán que dar de sí para imponer su visión fragmentada, dislocada, disfuncional de la realidad, y no será manteniendo la división tajante entre autores y directores como logren armar el rompecabezas que tienen enfrente. Por otro lado, es necesario que generen sus propios medios de producción. La dependencia histórica que han tenido las artes escénicas del presupuesto público es un lastre porque cada día hay menos dinero para la cultura y cada día son más los solicitantes. Mientras el Ogro Filantrópico siga siendo la fuente principal de la producción artística del país, la soñada independencia del artista quedará en entredicho. En suma: para cambiar la realidad del teatro hay que cambiar primero el teatro de la realidad. 



Foto: Archivo Hugo Wirth

La fe de los cerdos, de Hugo Wirth



Foto: Philippe Amand

Feliz nuevo siglo doktor Freud, de Sabina Berman