

colección
**PERIODISMO
CULTURAL**

*Ires y venires del teatro
en México*

OLGA HARMONY





| | |
|--|-----|
| Jaime Chabaud: La alianza escénica | 183 |
| Luis Eduardo Reyes: La identidad recóndita | 191 |
| Luis Mario Moncada: El relevo generacional | 197 |
| Elena Guiochíns: Siempre hay alguien más joven | 205 |
| Teatro Clandestino: Nuestro fin de milenio | 211 |

III. LOS DIRECTORES OTEAN LOS HORIZONTES 225

| | |
|---|-----|
| Julio Castillo: El talento luminoso | 229 |
| José Solé y José Luis Ibáñez: La vuelta a los clásicos | 237 |
| Manuel Montoro: El rigor escénico | 245 |
| Ludwik Margules: La búsqueda constante | 261 |
| Luis de Tavira: El hacedor de imágenes encuentra la palabra | 279 |
| José Caballero: La calidad sostenida | 291 |
| Germán Castillo: La diversidad de intereses | 303 |
| Jesusa Rodríguez: El imaginario teatral | 315 |
| Abraham Oceransky: La magia del teatro | 323 |
| Mario Espinosa: El juego de las apariencias | 329 |
| Martín Acosta: La juventud de un maestro | 339 |
| Enrique Singer: En busca de un estilo | 351 |
| Iona Weissberg: La madurez temprana | 359 |
| Sandra Félix y Antonio Castro: Otros relevos | 367 |
| Adriana Roel, Silvia Mariscal y Marta Verduzco: Las actrices empuñan la batuta | 375 |



PRÓLOGO



Los artículos que aparecen en este libro fueron escritos en el lapso de los casi doce años en que he sido colaboradora regular de *La Jornada*, el medio —de los varios en que he colaborado— que me ha permitido mayor libertad para expresarme, ya sea por el respeto irrestricto que Carlos Payán en casi todo este tiempo y ahora Carmen Lira tienen hacia lo que escribimos, ya sea porque su independencia y su postura ética corren parejas con lo que pretendo tener en lo que escribo. Y si bien con el tiempo he tratado de desechar en lo posible los juicios de valor para buscar una mayor apoyatura en el análisis de cada uno de los hechos teatrales de que me ocupó, la brevedad forzada de un volumen como éste me ha obligado a elegir un camino y las notas que se articulan con él: elegir es siempre un juicio de valor.

Repasando mis textos —dispersos y de emergencia al ser periódicos— encuentro que esta docena de años se ve felizmente marcada por el final, o casi, de la tediosa disputa dramaturgo versus director que en los años anteriores se llevó a la desmesura. El imperio del director escénico, cuya arrogancia lo convertía en el creador absoluto del espectáculo, puso a la defensiva a casi todos los dramaturgos que se atrincheraron en un *bunker* no menos ominoso: “no me cambien ni una coma”. Fenómeno que se dio en todas las latitudes teatrales, el llamado discurso visual se impuso por encima del texto y la palabra pareció huir de los escenarios ante el embate de las imágenes, ciertamente brillantes e insólitas.

Los tiempos del texto como pretexto y del combativo grito de que no hay mejor dramaturgo que el dramaturgo muerto, fueron cediendo ante un nuevo tiempo en que se impuso la convicción de que todo hecho teatral se sustenta en la obra dramática y tiene su encarnación en los actores. Los hacedores del cambio fueron



muchos de los que anteriormente se atrincheraban en la idea del director escénico como amo y señor, y si todavía existen quienes no lo entiendan se irán quedando atrás en el devenir teatral.

Casi como un paréntesis: una nueva discusión parece perfilarse y apunta hacia las muchas formas del realismo, y sería bueno, como dice José Caballero, que los teatristas reflexionaran conjuntamente en ello.

Otro fenómeno importante de los años recientes y que ha ayudado a destrabar la vieja disputa es la aparición de dramaturgos-directores que siguen un camino trazado por Héctor Mendoza, aunque buscan un lenguaje propio y diferente al del gran maestro. Surgen directores y directoras jóvenes de brillante talento, se opacan brillos pasados y se renueva en todas sus partes la escena.

El lector encontrará en estas páginas grandes omisiones. La más grande, la del teatro en los estados que presenta un rico puñado de teatristas importantes: entre otros, Rodolfo Obregón en Querétaro, María Alicia Martínez, Carlos Converso y Boris Schoeman en Xalapa, Ricardo Delgadillo en Guadalajara, Marco Antonio Petriz en Oaxaca, Octavio Trías en Ciudad Juárez y Ángel Norzagaray en Baja California Norte; más que por centralismo —que lo hay, sin duda en quien esto escribe, ya que vive y trabaja en la ciudad de México— la omisión se debe a que su tratamiento hubiera requerido un capítulo en todo diferente a la intención general del libro.

A ningún escenógrafo, a ningún actor o actriz, se le dedica un capítulo especial; sus nombres aparecen aquí y allá en el cuerpo de las notas. Lo mismo ocurre con algunos directores, y mis otros pecados por omisión se deben al formato del volumen: en todos los casos doy disculpas anticipadas.

Y una nota final, para quienes gozan con los despellejados. A pesar de que se me acusa de proclividad hacia las notas negativas y de cierta dureza en mis reflexiones acerca del teatro, en este recuento he procurado —bueno, casi— elegir las positivas, muchas de ellas incluso muy entusiastas: mi deseo de siempre es hablar de ese teatro viviente, como diría Peter Brook, que por fortuna suele habitar en nuestros escenarios.



I. LOS DIRECTORES DRAMATURGOS



HUGO HIRIART:
LA TRANSICIÓN GENERACIONAL



Ámbar

Hugo Hiriart plantea el reencuentro adulto con el mundo de la infancia a través de la historia de aventuras, a la que devuelve su calidad de reflexión moral acerca del hombre y sus motivaciones: el héroe sometido a los más espantosos peligros encara a cada momento la añeja situación límite y a cada paso que da debe decidir entre el valor y la cobardía, la lealtad o la traición, la pasión amorosa o la amistad. *Ámbar* transita de Salgari, con su alegre superficialidad aventurera, hasta el más complejo y desolado Conrad, en una inteligente progresión de tonos que van de la más desenfadada farsa hasta el doloroso final que transforma a Eric en ese melancólico hombre gordo que nos narra la historia.

Hiriart ha elaborado un texto literario de primer orden, pleno de ingenio, de profundidad, de chocarreras alusiones a veces, de equívocos misterios, siempre narrando algo, siempre provocando la acción en el escenario y la risa o la reflexión en patio de butacas. Su concepción de la maldad, no como un hecho individual, sino como la hipnosis colectiva que sume a todo un pueblo en la destrucción, la tortura y la muerte, nos remite necesariamente al fascismo y a lo que éste hace con los pueblos. Del mismísimo corazón de las tinieblas arranca esta narración que nos presenta una enorme galería de personajes, algunos incidentales y elusivos —que plantean multitud de pequeñas historias y misterios no resueltos y que por ello mismo proyectan en el ánimo del espectador la idea de tránsito que todo viaje largo conlleva— y otros muy elaborados y principales, como ese viejo Corvett en que se aúnan el valor y la sapiencia de todo héroe de historias de aventuras, o Eric, que des-



truye su vida al tomar la primera decisión individual de su existencia.

El propio Hiriart diseñó y puso en práctica la escenificación de su obra, con un trazo que a muchos hizo pensar en el *comic* y que a otros nos recordó el guiñol o las viejas ilustraciones de las narraciones infantiles, como esa selva laberíntica o ese barco que muy bien hubiera podido ser pintado por un niño muy pequeño. Probablemente hay una gran exageración en las afirmaciones del programa de mano que sostiene que "libre al fin de la cárcel tediosa del interior con ventanas... el teatro se dilata y salen a escena la selva, el río y el tren...". Hace muchos siglos que vemos selvas, bosques, ríos o barcos en un escenario, según las posibilidades técnicas que cada época va encontrando, desde los telones pintados hasta el telar y el plato giratorio: abundar en ello resultaría tedioso y no resta méritos al diseño de esta escenificación en concreto.

Insisto en el diseño porque la solución no es tan afortunada. Los cambios no son fluidos y rápidos; en muchas ocasiones resultan poco elegantes y torpes; la divertidísima escena del tren, con sus acertados oscuros, es una muestra de los logros que se pudieron haber obtenido si toda la representación hubiera tenido pareja calidad. Por otra parte, se advierte una gran falta de ritmo, una lentitud en la enunciación de los diálogos y en el movimiento de los actores que restan bríos a lo que debe dar toda la apariencia de simple teatro de aventuras.

Posiblemente Hiriart se encontró atrapado entre la gran disputa del teatro de autor y el teatro como espectáculo; siendo el mismo autor del texto, es muy probable que tratara de evitar que el espectáculo arrebatara al espectador la comprensión de todos los subtextos y subrayados de la obra y de allí la lentitud de que impregnara su escenificación. Sin embargo, era cuestión de matizar y esta falta de ritmo da al traste con momentos como el del circo demencial, en que un mejor y más brillante espectáculo circense hubiera contrastado con el horror de la situación: la historia se desploma en el momento culminante y la constatación de la ver-



dad en la parábola que nos cuenta Hiriart no nos produce el escalofrío que se intentó provocar.

Intimidad

Uno de los temas representativos de la dramaturgia universal, visto con ojos modernos, mordaces, reflexivos: la pareja. No el arrebatado, ni los trágicos impedimentos externos, sino la dificultad que entraña la rutina, la convivencia, el aburrido amor de todos los días, el detalle, ese aparentemente nimio detalle que puede exasperar, dividir más que la traición abierta y verdadera. Y, naturalmente, la moralina de la que no puede desprenderse ni siquiera quien se siente a salvo de todas las moralinas.

Dos flashazos de sueños eróticos y perversos, antes de que el matrimonio maduro despierte. "Buenos días", y arranca uno de los más interesantes textos de Hugo Hiriart; los cónyuges convencionales, capaces de disputar por cualquier cosa, unidos-desunidos por la eterna paradoja del matrimonio, cada uno de los cuales siente al otro culpable de la rutina a la que se ven sujetos, la sal en las alas que no les permite volar. Ella, ama de casa, que —como todas— se siente relegada, día a día de la gran aventura vital; él, escritor frustrado que ve en ella la piedra en el cuello que le impide dedicarse a lo suyo. Marta y Julio, sin respeto mutuo, sin casi relación sexual, ¿se aman? Es muy posible que sí, aunque están hartos el uno del otro.

Hasta aquí, el espectador siente que se hurga —si este espectador es joven— en la pareja-como-la-de-mis-padres. Pero hete aquí que se nos presenta el matrimonio "superado", que cae víctima de otro tipo de prejuicios. Si Pedro respeta el cuerpo de Patricia hasta el extremo de procurarle la satisfacción sexual por todos los medios, es, en cambio, incapaz de asimilar el pasado de su mujer. Víctima él también del machismo, nos remite con sutileza al verdadero motivo por el cual el hombre le exige virginidad a su nueva



desposada: la inseguridad de Pedro contrasta grandemente con la soltura y la verdadera liberación de Pipa. Y cuando todos entendemos que se nos está dramatizando una historia acerca del machismo, Hiriart vuelve a dar otra vuelta de tuerca y nos presenta a dos parejas de homosexuales que repiten y repiten al unísono la disputa del primer matrimonio mientras el lecho gira por todo el escenario. No se trata, entonces, solamente de los roles que el sexo ha dado a los cónyuges: se trata del páramo irritante en que se puede convertir toda relación, toda convivencia humana.

Hugo Hiriart parece haber llegado ya al punto que ha estado buscando en su proyecto como dramaturgo, utilizando gran variedad de medios expresivos que van del realismo, al expresionismo, al distanciamiento brechtiano. Construye su no-historia con elementos de la cotidianidad, pero los distribuye en monólogos, diálogos, referencias explicativas hechas por los personajes que en ese momento no están dentro de la historia. Del surrealismo con que empieza, las pinceladas de sueño, remata con la apropiación que hacen Marta y Julio de los otros cuerpos, para terminar con un canto didáctico-religioso acerca del fenómeno físico de la sexualidad. Y qué bueno que esto lo haga un autor recién converso al catolicismo —hacemos uno de nuestros insistentes paréntesis— cuando los grupos Pro-Vida, tan sumamente alentados por nuestras instituciones, acusan al Dr. Soberón de ser agente secreto del ¡¡comunismo internacional!! por su buena campaña antisida. La sexualidad, el placer, la atracción física son uno de los caminos para que se unan las parejas: el entendimiento o el no entendimiento vital confirmarán o no la buena elección primera, dice un católico culto e inteligente.

Y si como dramaturgo Hugo ha llegado a su plena seguridad, como director supo manejar excelentemente su propio texto. La dirección de sus actores es meticulosa y cuidada: los cuatro transitan con gran libertad en todos los niveles de actuación que se les pide; en lo personal deseo expresar mi beneplácito porque a Mario Casillas por fin se le dio un papel importante, a la altura de su ya



larga y eficaz trayectoria. Igualmente resulta inteligentísima la solución de la cama giratoria que Hiriart y Alejandro Luna encontraron para el espacio círculo.

Y está ese lecho cuadrangular e iluminado con luz propia —incluso la luz de los reflectores parece fluir del propio mueble— que en un principio, a la luminosidad lateral fluorescente, parece una tarima, un estrado, el verdadero escenario de la guerra de los sexos. Muy poco aparatosa, si se exceptúa el efecto del lecho en movimiento, la escenografía de Alejandro Luna es una de las más cabales que se puedan observar en un escenario.



Desde mediados del siglo XIX (con Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Gutiérrez Nájera) ha existido la crítica teatral en nuestro país ♦ Y desde hace 25 años, el nombre de Olga Harmony (México, D.F., 1928) es imprescindible para rehacer la historia del teatro mexicano, escénico y dramático ♦ Es, sin lugar a dudas, amiga del teatro, no sirviente de los intereses personales de los hacedores del teatro ♦ Es crítica teatral, no escribiente en busca de cotos de poder en los medios de comunicación ♦ En Olga Harmony —con mayor persistencia que otros— se condensa la más honda tradición del ensayo y la crítica kinésica y proxénica ♦ No es monedita de oro ♦ Es una voz independiente a la que todos leen —con atención y temor— ♦ Escribe de los hechos en la escena y no de las intenciones del creador ♦ Es una atenta lectora de los textos dramáticos y de las tonalidades estilísticas de los actores ♦ *Ires y venires del teatro en México* forma ya parte de la historia aún no compilada de nuestro quehacer escénico ♦ Y todavía, Olga Harmony nos debe un libro en el que acaso conjunte ese rompecabezas que han dejado por ahí los críticos teatrales Luis Reyes de la Maza, Jorge Ibarguengoitia, Malkah Rabell, Carlos Solórzano, Esther Seligson, Armando Partida y Miguel Ángel Pineda ♦ Gente de diverso gusto y estilo para mirar el teatro pero ajena a los vaivenes políticos que niegan la verdadera crítica, ésa cuya única función es convertirse en espectador sensible e inteligente que norme el criterio —y polemice— ante el buen gusto teatráfilo ♦ Y acaso ahora, al leer este libro de la Harmony, miremos a una mujer que ha sido también dramaturga (*La ley de Creón*, *Rueleando* y *Nuevo día*), cuentista (forma parte de la antología de Edmundo Valadés en *El libro de la imaginación*) y novelista (*Los limones*, publicado por la Universidad Veracruzana) ♦ Cuando nosotros apenas vamos, la maestra Olga Harmony ya viene ♦ *Ires y venires del teatro en México* es una prueba palpable de ello.

BRAULIO PERALTA



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

