

Pasión, rigor y pedagogía

Quiero destacar algunos aspectos significativos de los muchos que posee *Para conjurar la desmemoria... más de tres décadas de teatro en la Universidad Autónoma del Estado de México*, de Esvón Gamaliel y Víctor Nava.

Ante todo, considero de gran importancia la contribución académica que este trabajo ofrece al campo de la investigación teatral a escala nacional, en virtud de constituir uno de los escasos estudios teatrales que introducen una reflexión crítica y definiciones mínimas sobre su objeto de estudio.

Desde el primer momento, los autores advierten, con un alto sentido autocrítico, las dificultades enfrentadas en materia de *corpus*: el tipo de fuentes consultadas; en ocasiones su raquítrico nivel de información; lagunas históricas muchas veces derivadas del carácter centralista de la cultura nacional, que genera un desarrollo desigual del arte regional, en este caso, en el Estado de México.

Sin embargo, el trabajo metódico y la investigación sistemática realizada por Esvón Gamaliel y Víctor Nava consiguió testimoniar, de manera precisa, un proceso artístico, sociocultural y político, así como espíritus de época: en suma, del pulso teatral universitario a lo largo de más de tres décadas.

Con una visión analítica, que considera la perspectiva macro y microsociológica y el escrutinio por escalas de lo colectivo a lo individual y específico, los autores consiguen aprehender el estudio del fenómeno teatral en general, del teatro universitario desarrollado en el seno de la Universidad Autónoma del Estado de México en particular y, finalmente, de sus

efectos y resultados estéticos con apuntes relevantes de casi todos sus productos artísticos. Con eso, no sólo alcanzaron su objetivo inicial: “restituir y validar el reconocimiento de quienes de una u otra manera forman parte del acontecimiento teatral desarrollado por la UAEM”, sino que, además, permiten vislumbrar estrategias políticas de investigación así como diversas líneas de estudio del teatro en la academia, dadas las repercusiones, consecuencias y fuertes vínculos demostrados entre el teatro, la sociedad y la UAEM.

En términos de método, los autores delimitan adecuadamente un objeto de estudio aparentemente inaprehensible, dado su carácter *efímero*, la volubilidad de sus fuentes secundarias: programas de mano, fotografías, etcétera, diferenciando en forma apropiada la calidad y los alcances testimoniales de reseñas y críticas teatrales. Debe destacarse que el peso sustantivo y los logros alcanzados en esta investigación se debieron, efectivamente, al trabajo de campo, pero sobre todo a la pasión, conocimiento, ejercicio y práctica de la actividad escénica de sus autores.

Por eso, no es de extrañar que este trabajo defienda, confirme y tematice la *puesta en escena* como objeto de estudio primordial e integral del fenómeno teatral. Este hecho marca una nueva estrategia de recuperación de la memoria del quehacer escénico, que en la actualidad ya comienza a ser observado a través del análisis del proceso creativo, tal y como sucede con el recurso a bitácoras de los ensayos¹ o el registro controlado en video de

puestas en escena² con la que se pretende atender la gama de elementos que los autores refieren en cuanto al carácter integral y totalizador de la puesta en escena:

El concepto de espacio, la iluminación, el ritmo, el tiempo; el tratamiento del vestuario, la escenografía y el maquillaje, los rasgos del reparto actoral y su nivel de formación y experiencia, el código gestual, diseño del trazo, utilización de los recursos sonoros, vocales, musicales, el tipo de proposición escénica, el sentido ideológico de la puesta [que involucra al texto dramático], etc. Es decir, de los múltiples elementos que posibilitan la existencia de la expresión teatral. (Gamaliel/ Nava, 2001: 22)

Lo anterior asumido, justamente, con el alto compromiso que guardan los “modos de resolver las puestas en escena y su relación con el *espectador*”. Es uno de los aspectos esenciales del texto, en virtud de que, entre algunos de los hacedores jóvenes de teatro, mucho se habla de esta actividad en términos de “riesgo” (mientras que para grandes maestros como Nicolás Núñez, es una actividad de “alto riesgo”), olvidando, precisamente, que se trata también de un *compromiso* y una

1 Ver: Cuarteto. *Heiner Müller*, de Mario Espinoza et al., México, CNCA/INBA, 1997; *Bitácora del Montaje: Una comedia a la antigua*, de Alexei Arbúzo de Emma Dib y Rocío Galicia dirigida por Ergueni Lázariev, México, CITRU, 1997 (en prensa).

2 A la manera del director polaco Krzysztof Miklaszewski, en su taller *El nacimiento del espectáculo*.

responsabilidad desde el punto de vista de un humanismo dialéctico tal y como lo propone Fromm.³

Desde esa perspectiva, la tríada: creador/puesta en escena/espectador adquiere una dimensión distinta y más compleja pues involucra variables estéticas, sociohistóricas y políticas que comprometen la actividad teatral y su función en la sociedad. El punto de llegada, finalmente, es el espectador; en este sentido, cabe subrayar la apropiada diferenciación que los autores hacen entre *público* y *espectador*, sugiriendo la existencia de *comunidades de espectadores* asiduos y cómplices a determinadas tendencias, poéticas autorales y estilos, tal y como se puede constatar en la trayectoria y repertorio de algunos grupos fundadores del teatro universitario en esta entidad y su capacidad formadora de concurrentes a lo largo de más de tres décadas.

De entre los muchos problemas derivados de la reificación del texto dramático en el campo del quehacer escénico, los autores señalan uno de particular importancia: el desarrollo de “una práctica escénica distorsionada que indudablemente afectó también el campo de la investigación histórica, orientada en ése mismo sentido” (Gamaliel/Nava, 2001: 25). En efecto, si bien estamos ante un objeto de estudio efímero y a veces reacio a homologaciones limitantes, el apunte crítico que nos deja esta reflexión en el campo de la investigación teatral es, precisamente, el error en que algunos historiadores y antropólogos

incurrimos de ser no fieles, sino practicantes de una “esclavitud al dato” preciso, sobre todo cuando, como bien se señala, existe una distorsión de origen, en este caso, desde la concepción de la puesta en escena. La afectación de esta distorsión que trasciende al campo investigativo provoca también dislocaciones y consecuencias negativas en el papel, las tendencias y la función artística y social del teatro mismo. De ahí que el compromiso al cual los autores emplazan a hacedores teatrales –realizadores, creadores, estudiosos, críticos– adquiera una dimensión abiertamente pedagógico-política.

Al dogmatizar al teatro se le coaccionó, se le impuso un freno. Al violentar su autonomía como arte, se lesionó su auténtica naturaleza. Con ello perdió su primordial sentido: ser creación original, imagen viviente del conflicto humano, espejo de la crítica social, acto de reafirmación cultural, de integración vital, comunicativa, libertaria entre los ciudadanos, pero sobre todo invención cargada de belleza y profundidad indagadora del destino humano. (*Idem*)

En consecuencia, la premisa de los autores de “escribir las historias del teatro a partir del teatro mismo”, acerca a la construcción de un modelo necesario de investigación de la puesta en escena del que este trabajo es un excelente avance, pues a lo largo de su primer capítulo hace un seguimiento histórico y estético ordenado de tendencias artísticas, producciones teóricas y científicas identificadas con la

3 Erich Fromm, *El corazón del hombre*, México, Colección Popular, FCE, 2000, 183 pp.

tradición, la vanguardia y la posvanguardia a escala internacional: Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, y nacional, desde los Contemporáneos hasta la llamada "nueva dramaturgia", para argumentar la re colocación histórica y epistemológica de la puesta en escena tematizada como "obra de arte autónoma" tal y como la define Incola Savarese (*Ibid.*: 29).

En el centro de dicha argumentación, los autores ubican el aspecto definitivo y definitorio del fenómeno teatral: la *acción*, y sustentan su relevancia analizándola desde múltiples enfoques y perspectivas literario-sociológicas (Pavis) y semióticas (Cowsan). Es decir, tomando en cuenta la suma de elementos que contribuyen a la creación de la ficción escénica, de la ilusión dramática. De ahí el énfasis y la insistencia de los autores en el análisis de la puesta en escena, en virtud de que cada uno de los elementos y significantes "se enlazan de una manera orgánica en la estructura"; una estructura cuya interpretación, señalan, debe conducir a una "significación contextualizada" de un montaje cuyo proceso de significación queda justificado, en última instancia, por la presencia de un público y por el vínculo comunicacional que se pretende establecer con él.

La complejidad del universo que el libro aborda, además de considerar la multiplicidad histórica, social, política y filosófica que la enmarca macro y microsociológicamente, detalla la suma de concepciones pasadas y coexistentes en el análisis de la puesta en escena, observada a través de géneros, estilos y tendencias artísti-

cas, para lo cual, los autores, atinadamente, introducen las variables: científica, tecnológica, clases sociales y psicoanálisis.

Lo anterior "aterriza" acertadamente en el teatro acentuando no sólo la serie de "grandes cambios en la escena", sino en su función social y su calidad de producto cultural, en lo que los autores definen, desde las primeras páginas, como el retorno a la *esencia del teatro*, cuya función primordial es la de "relatar acontecimientos del hombre en conflicto, ser retrato de su época", que varía según sus condiciones de posibilidad a escala colectiva e incluso de la subjetividad individual.

Para terminar, quiero retomar el tema del *compromiso* con que los autores inician y traducen en la experiencia histórica del teatro universitario. En efecto, me resulta altamente gratificante y aleccionador el hecho de que una investigación como ésta, al amparo de una postura francamente crítica introduzca una noción de cultura humanista opuesta no sólo a la cultura de masas sino orientada a la tematización del *carácter humanista del teatro*. Parecería que una actitud de este tipo fuera consecuencia necesaria por gestarse en el seno de una institución universitaria. Sin embargo, dicho factor nos alerta sobre la fragmentación artística, el ensimismamiento creativo, el simulacro, la evasión, la autocomplacencia, el diletantismo pero, sobre todo, la indiferencia entre creadores, públicos, investigadores, formadores y críticos.

Los golpes más recientes asestados a nuestro imaginario social, la

mundialización de los conflictos bélicos, las recesiones económicas y el reparto geopolítico de nuestras regiones y países afectan nuestras vidas en lo público y lo privado. En este sentido, riesgo y compromiso en el quehacer y carácter humanista del teatro, crítica y dialécticamente hablando, involucra una suerte de *optimismo esceptico*, de pensar que aún contamos con muchas posibilidades y estrategias para la libertad, la defensa y la reactualización de nuestra identidad, de reactivar la utopía.

Los avatares, avances significativos en el campo creativo, de producción, académico, de difusión y capacidad de convocatoria iniciados en 1961 por la UAEM en materia de artes escénicas, hacen suponer que existen formas posibles de acercamiento entre teatro y realidad, apoyados en la memoria, sin apartarse de logros y avances precedentes.

Autores, directores, grupos, obras, reseñas y fichas técnicas, temas, tratamientos estéticos, tendencias, coloquios, encuentros, temporadas, concursos, espacios teatrales, proceso de profesionalización y actualización académica, creación de escuelas y carreras son parte medular del contenido del trabajo de Gamaliel y Nava; pero también lo es la necesidad de colmar muchas lagunas que, paradójicamente, se llegaron a formar en los 41 años de historia del teatro universitario.

Por esas y otras características, la obra guarda también una doble dimensión: por un lado como obra de consulta y fuente de documentación histórica; por otro, como libro de texto. En efecto, el estilo reiterativo sobre

determinados aspectos, problemas y elementos adquiere un alto poder didáctico en franca congruencia con la intención pedagógico-política de sus autores. Finalmente, el libro es también materia de divulgación entre el público amante del teatro.

Varios datos me impresionaron y divirtieron: uno, aquel sobre la creación de Teatro de los Jaguares en el inmueble en el que antes existiera un cabaret; otro, el de la revancha del teatro sobre el cine al ganarle a éste un espacio escénico (Cine Club de la UAEM hoy Teatro Universitario de Cámara). El vigor del teatro universitario se aprecia claro está, en su perseverancia, y en la evolución de su calidad teatral que ha penetrado el ámbito televisivo, cinematográfico y radiofónico. No es de extrañar, entonces, que en *su* territorio tuvieran lugar estrenos mundiales de grandes dramaturgos de nuestra escena como el fallecido Jesús González Dávila o de generar "clásicos" en el gusto del público como *El fandango de los muertos*.

En este sentido, *Para conjurar la desmemoria...* constituye una iniciativa alentadora y de resistencia en el campo del arte. En el testimonio ofrecido por sus autores a lo largo de 250 páginas, constan procesos, esfuerzos de gente docta y autodidacta, estrategias colectivas, triunfos y aún fracasos en los que se aprecian gérmenes de esperanza en el sentido de la recuperación humanista del teatro dentro de un ámbito universitario que, desde mediados de los años setenta (1976), explícitamente: "se perfiló hacia el compromiso social y la renovación del concepto de puesta en escena". (*Ibid.*: 182)

De igual modo, la vitalidad y solidez artística, el alcance regional, nacional e internacional del teatro universitario de la UAEM son modelo a seguir por otros estados frente al centralismo, las desigualdades en el crecimiento económico y el desarrollo cultural.

En *Para conjurar la desmemoria...* es preciso reinaugurar el pasado y plantearse el futuro del quehacer escénico, la investigación, la docencia y la crítica teatrales como un trayecto de recuperación sistemática, colectiva y apasionada... ¡Bienvenidos sean todos los conjuros y momentos! ¡Sí, al recuerdo de lo efímero: el teatro es nuestro y también nuestro presente! LC

Para conjurar la desmemoria... más de tres décadas de teatro en la Universidad Autónoma del Estado de México, Esvón Gamaliel y Víctor Nava, Toluca, UAEM, 2001, 250 pp.

