

Entrevista con Luis de Tavira

El teatro y la identidad

Patricia Suárez

Los retos del teatro contemporáneo mexicano, la creación de nuevos públicos y espacios, la adecuación del hecho dramático al entorno social de nuestro tiempo, son algunos de los temas que emergen en esta reveladora entrevista con Luis de Tavira, actual director de la Compañía Nacional de Teatro.

Desde hace dos años, la Compañía Nacional de Teatro se encuentra bajo la dirección del maestro Luis de Tavira. En ese tiempo se han realizado alrededor de diecisiete montajes, cuyo objetivo es formar un repertorio que caracterice al teatro nacional. Con la variedad de estilos en las dramaturgias y las actuaciones, y con la colaboración de varios de los más grandes artistas escénicos del país, se ha consolidado lo que por fin dejó de ser una utopía. El director Luis de Tavira nos cuenta cómo se desarrolla este trabajo.

Usted ya estaba trabajando en algunos proyectos que proponían un giro en el teatro mexicano, con la intención de acercarlo a todo el público y descentralizarlo. ¿Cómo fue que, bajo estos mismos preceptos, llegó a dirigir la Compañía Nacional de Teatro?

Efectivamente, yo tenía desde hacía varios años dos proyectos y estaba en busca de la estabilidad que —estoy convencido— es la clave que puede decidir el desarrollo del teatro en nuestro país, un desarrollo que tiene más que ver con la formación del espectador. En otras ocasiones habíamos atendido con mayor dedicación la formación de los hacedores de teatro, es decir, la profesionalización. Cuando estuve en Casa del

Teatro me di cuenta de las necesidades urgentes de cambiar el punto de vista acerca del profesional del teatro en lo concerniente a su formación, sobre todo a partir de comprender que el teatro es un arte colectivo y que el cimiento de la teatralidad es una comunidad interdisciplinaria, cuyo corazón es la comunidad de los actores. Por tanto, ellos deben tener estabilidad laboral, lo cual no sucede habitualmente.

Por otro lado, también había trabajado en el Centro Dramático de Michoacán, adonde nos trasladamos en una comunidad de hacedores de teatro para en un principio descentralizarlo y salir de esta torre de Babel y torre de marfil al mismo tiempo que es la Ciudad de México, abrir el horizonte. Ahí el contraste fue violento. Allá está todo por hacer, mientras que aquí ya no hay nada que hacer. Nos dimos cuenta de la realidad teatral: el 90 por ciento de los mexicanos no conoce el teatro. Concluimos entonces que el teatro es un derecho de la sociedad, pero la sociedad no lo reclama porque no lo conoce. Entonces dijimos: “Hay que llevar el teatro a quienes nunca lo han tenido”. Y comenzó el proyecto del Teatro Rocinante, el cual tenía una exigencia: ponía en juego la manera de hacer teatro, de crearlo, de producirlo. Uno de los aspectos más importantes fue

que intentamos convocar al espectador teatral en tanto público. Entonces hubo que revisar los conceptos, pues el espectador no es eso que llamamos *público*. Hoy en día estamos entendiendo al público como el anónimo consumidor del mercado; por eso las convocatorias tienen que ver con la publicidad. Lo que urge realmente es articular repertorios; es decir, invitar al espectador a un discurso, no a un evento. Esto que hoy llamamos *discurso*, los antiguos lo llamaban *tradición*. Hay que fundar tradiciones pero sostenerlas en un fluir continuo. México es un país cuya historia teatral tiene una profunda tradición, más que la de muchos países europeos, pero esta tradición se interrumpe, y hay que recomenzar todo el tiempo de cero.

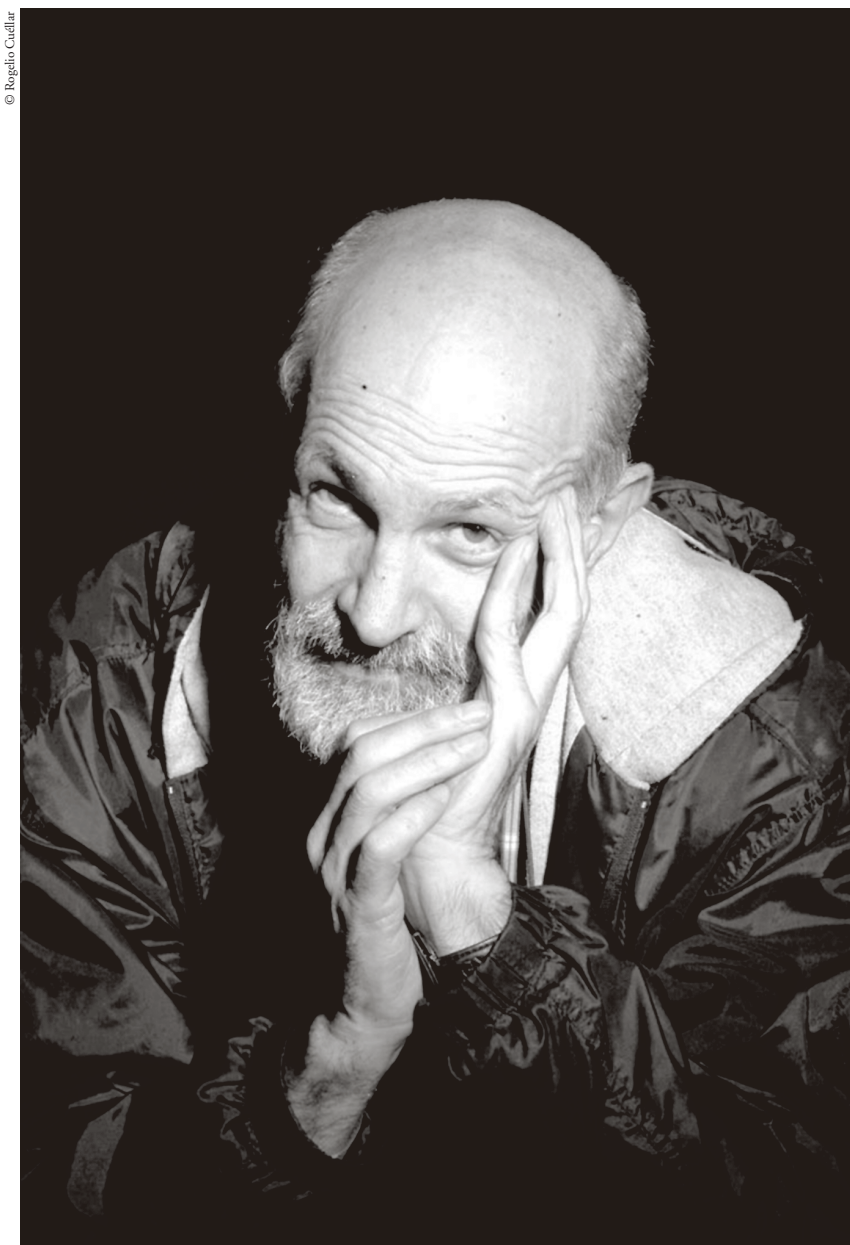
A partir de esa experiencia comencé a afirmar con contundencia mi convicción sobre este sentido de hacer el teatro. Y cuando hablé de esto ante las autoridades de la cultura del país, supongo que resulté un tanto convincente porque me invitaron a realizar un proyecto de Compañía Nacional de Teatro que obedeciera a

estas características. Es decir, me tomaron la palabra y me retaron. Lo entendí como un reto que implicaba un constante servicio, fundamentalmente a la sociedad mexicana y al teatro y a las instituciones, con las cuales estoy sumamente agradecido por las oportunidades que me dieron para formarme como gente de teatro. Formulé un proyecto a partir de un diagnóstico, con la idea de volver realidad lo que quiere decir su nombre, es decir, una Compañía Nacional de Teatro que realmente lo fuera, porque la que se había instaurado, a partir de un acuerdo presidencial en los años setenta, con el tiempo se fue desvaneciendo hasta convertirse en un título solamente.

Pensé cómo crear un elenco estable, capaz de construir un repertorio, con un discurso que fuera nacional y que, al mismo tiempo, ejercitara el teatro en un amplio sentido y en una sola dirección, una compañía que pudiera ser de todos, destinada a construir o a formar al espectador nacional. Yo hice la propuesta que, obviamente, entró en una serie de discusiones sobre cómo hacerla viable. Es el problema de las utopías: uno sabe cómo debieran ser las cosas pero resulta que nunca es posible. Encontré una enorme resonancia y apoyo para poner los medios, para encontrar los caminos, las alternativas.

¿Qué fue lo más complicado? Porque el hecho de formar un repertorio y un elenco estable supone una serie de dificultades, algunas puestas por las mismas instituciones y otras por la vida laboral de la gente de teatro, que casi nunca puede mantenerse en un solo proyecto sino que tiene que buscar por todas partes.

Sí, lo primero que concebimos fue de qué manera crear un elenco que pudiera residir en una estabilidad creadora, que diera la oportunidad a los actores para vivir del teatro y no enfrentarse con su realidad en este país, pues la mayoría, como bien dijiste, tiene que correr de la televisión a la radio, de la radio a la agencia de publicidad, de ahí a infinidad de llamados y de trabajos en los que el hacer teatro se va convirtiendo en un lujo y en un mal negocio. ¿Cómo conseguir esa estabilidad y al mismo tiempo impedir que se burocratizaran o cayeran en la tentación del sindicato? Otra cuestión era la identidad artística del actor; es decir, ¿es realmente el actor un artista, un creador? Además, hay muchísimos que actúan pero no necesariamente todos son artistas. Entonces, ¿cómo decidir entre quién sí es un creador y quién no lo es? El formularnos la posibilidad de un elenco estable como éste de la compañía y vincularlo al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) implicaba reconsiderar la condición del actor como creador. Era esta crisis de la historia de la estética que ha estado presente en varios momentos. Si recordamos, en el periodo de la Ilustración se



© Rogelio Cuellar

Luis de Tavira

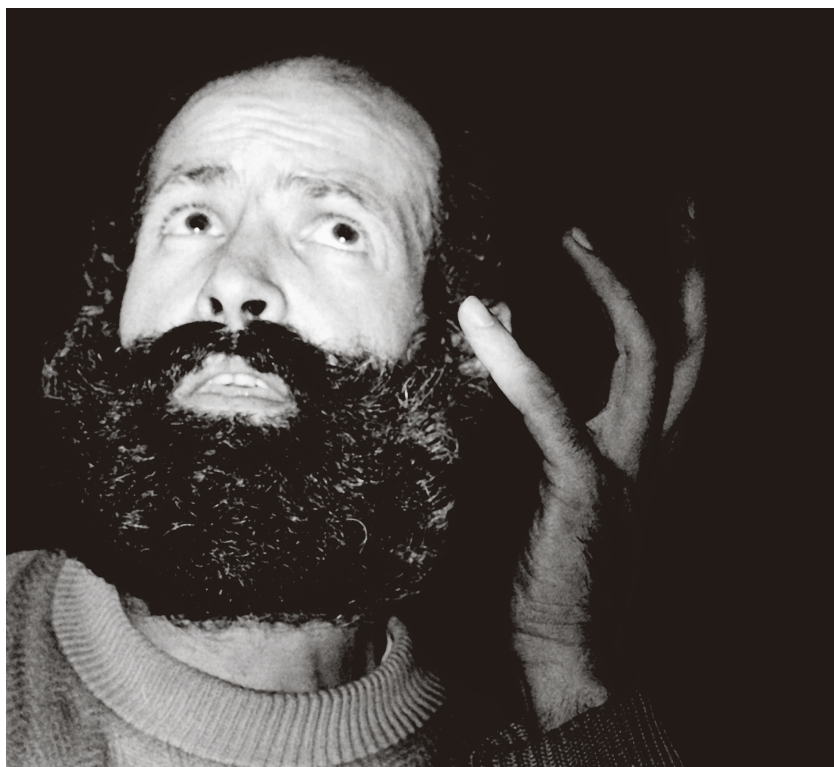
llegó a una saludable solución transitoria que tenía que ver con ir más a fondo en el planteamiento de la estética de los paradigmas. Es decir, hay modelos incuestionables. Podemos dudar de las obras que se nos presentan como artísticas en la actualidad, pero no de la condición artística de Mozart o de Leonardo. Esto no ha existido en nuestro teatro, por lo que basar el elenco en aquellas trayectorias incuestionables, que son referentes de la condición artística del actor, fue el eje de la primera convocatoria, la cual se hizo a todos los actores del país a través del Fonca.

Esta oportunidad de un trabajo fijo y bien remunerado también es nueva en el medio. Pero, ¿cómo está conformada esta plataforma estable de actores?

Claro, también es algo muy distinto a lo que había venido sucediendo en la Compañía: había un director artístico que llamaba a los actores que sentía eran los mejores colaboradores para su elenco, pero como yo no me formulé este proyecto como un proyecto personal ni mi tarea como director artístico es la de mi exclusivo hacer, me rehusé a llamar a los actores que pudieran resultar más afines y preferí que se hiciera la convocatoria. Por lo tanto, los actores del elenco estable son becarios del Fonca en un sentido homologado al del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Tenemos como base a un grupo, los *actores de número*, esto es, de permanencia en condición vitalicia; obviamente, son los que tienen trayectorias importantes, mayores a los treinta años de ejercicio profesional. Aparte, hay otro grupo distribuido por categorías, por diversidad de registros, por equidad genérica; la tarea resultó difícil porque hay muchísimas más buenas actrices que buenos actores, y es una paradoja porque las dramaturgias suelen tener más personajes masculinos que femeninos. Entonces logramos la integración de un grupo: al principio fueron cuarenta y cuatro actores estables en residencia artística, comprometidos de tiempo completo a trabajar en la construcción del repertorio durante dos años renovables, pero tenemos la obligación de renovar a los integrantes del elenco cada dos años en un 20 por ciento, con lo cual combinamos dos características importantes: por un lado la estabilidad y, por el otro, evitamos que el elenco se cierre, se ensimisme.

Me parece que la idea de la Compañía Nacional se consolida al formar un repertorio, pero, ¿cuál es el objetivo general de esta serie de puestas en escena y cómo las eligen?

Se busca un poco la identidad por el tipo de compañía que es. Por ejemplo: una compañía modelo en el mundo como la Royal Shakespeare está centrada en la dramaturgia shakespeariana; por lo tanto, de alguna manera es monotemática. Se trata de conservar vivo el legado del teatro de Shakespeare, que para los ingleses es



Luis de Tavira

patrimonial y fundamental. La Comedia Francesa tiene unos trescientos años y su eje rector es ante todo el teatro de la lengua francesa; el criterio mayor de su repertorio tiene que ver con el reconocimiento a las virtudes de la lengua francesa en la dramaturgia. En España existe la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ahí el criterio está más abierto, pero sigue siendo un conservatorio de aquella teatralidad valiosísima en nuestra tradición, la de los Siglos de Oro del Barroco español.

La manera de llegar a nuestros criterios fue teleológica. Es decir: ¿para quién hacemos teatro? Para un potencial espectador nacional. Esto implica muchas discusiones conceptuales; sobre todo, quién es el espectador, o a quién consideramos como el espectador. Yo creo que, hoy en día, el espectador del teatro ya no es lo que llamábamos el público. Al público lo inventó Lope de Vega cuando dijo en el *Arte nuevo de hacer comedias* que él quería hacer teatro para el *todo social*, es decir, para la corte, el convento, los labradores, los peregrinos, los artesanos, y esto obedecía a ese momento de fundación de lo que hoy llamamos España y que no existía. Lope no era español; él inventó España. Esto es históricamente exacto: el teatro es fundador de naciones, fundador de nacionalidades, proponente de los personajes de la catarsis nacional. El público es, pues, el todo social pero, con el tiempo, la sociedad se diversifica, se convierte en clases, gremios, parroquias y clanes distintos. Entonces deja de existir un público y comienzan a aparecer unos públicos diversos o varios teatros para varios públicos. Actualmente sucede otra cosa a partir de un fenómeno tan alarmante como la tremenda crisis espiritual en el medio, resultado de un proceso de masificación. La masi-

ficación ha vuelto a reunir al todo social pero deformándolo, acabando con sus diferencias de manera virtual, borrando las dimensiones que lo constituyen e identifican. La persona tiende a desaparecer del todo social; esto es contrario a la esencia del teatro porque el teatro es el arte personificador por excelencia, es un arte vivo que requiere la comparecencia personal de artistas y espectadores, se teje a mano y se consume en sí mismo en el acto de su celebración.

Entonces nos planteamos tres criterios rectores para conformar el repertorio. Primero: debe ofrecer al espectador nacional el patrimonio de la tradición universal del teatro, eso que ha sido ya considerado como patrimonial en el mundo, lo que llamamos *los clásicos*, desde Esquilo hasta Pinter. En un segundo criterio, al ser la Compañía Nacional de Teatro de México, tenemos que atender el ejercicio de la dramaturgia nacional. En tercer lugar, lo que hemos llamado *la emergencia teatral del mundo*: el teatro está en constante transformación y en estos momentos se hace un teatro muy distinto al del pasado. Si en algo estamos de acuerdo es en que el teatro se hace de un modo siempre distinto ante un público siempre distinto. Esto genera la emergencia de nuevas teatralidades. La compañía no podría reducirse o anquilosarse, sino que tiene que estar abierta a las alternativas de esta espontánea búsqueda, es decir, a un ejercicio que ponga a nuestro espectador al día. Éstos son los tres principios que corresponden, a su vez, a otros criterios de formato que tienen que ver con las escalas del espectáculo: espectáculos de escala mayor, media, teatro de cámara o teatro íntimo, lo que también pasa por la identidad arquitectónica de las salas y los espacios de reunión.

Y hablando de los espacios, se ha logrado una apertura en cuanto a los teatros donde se presentan las obras de la Compañía Nacional, pues podemos verlas en la UNAM, en el Centro Cultural del Bosque, en el mismo Palacio de Bellas Artes...

Sí, claro. Ahora que lo mencionas, yo sí creo que es una de las claves centrales de la tarea principal que nos toca hoy en día, tal como están las cosas. O sumamos esfuerzos o nos vamos a quedar muy chicos ante la tarea. La riqueza cultural, la producción cultural, la acción cultural son resultado, en sus mejores casos, de la amistad. El teatro nos ha enseñado que tal vez sea la amistad la mejor forma de la convivencia humana.

Finalmente, ni la Compañía Nacional de Teatro es la solución a los problemas del teatro nacional ni mucho menos; la tarea de la formación del espectador nacional converge con los propósitos de las más nobles y antiguas instituciones que han construido la cultura nacional, como son las universidades.

Desde su perspectiva, ¿hacia dónde se dirige el teatro mexicano actualmente? ¿Qué se necesita para que sea realmente representativo, para que sea nacional?

México es un superproductor de obras de teatro, lo que no quiere decir que haga teatro; es decir, hay un tremendo dispendio por la inestabilidad, que no genera público. Hay una gran diversidad que es riqueza, sin duda, pero que no está articulada. Es un teatro incommunicado: la actividad generosa que puede hacerse en Mérida, no tiene nada que ver con la que surge en Tijuana, o la de Tijuana con la de Chihuahua o Jalisco. Después está lo que mencionaba al principio: si tenemos que ponernos delante de la realidad, el 90 por ciento de los mexicanos ni siquiera ha ido una sola vez al teatro. Además, los hacedores de teatro convivimos en algo que eufemísticamente llamamos *comunidad* pero que en realidad, como diría Mauriac, es un *nudo de víboras*. Somos proclives al consenso en el contra pero no somos capaces del consenso en el pro. No sabemos a favor de qué sí hay que estar. Esto es grave porque entonces no sabemos en contra de qué hay que estar. Y nos desgastamos en la descalificación constante, en esa ilusión de los mediocres de pensar que descalificando al otro, se van a calificar. No entramos en contacto real con el potencial espectador. Es el mexicano el que yo diría que aún está en condiciones de ser iniciado. La experiencia de llevar el teatro adonde nunca antes lo hubo, en mi caso, me descubrió su esencia misma. Me recordó qué cosa es, y yo pude reaprender lo que a mí me trajo al teatro en la mirada asombrada de aquel que lo conoce por primera vez...

Tenemos que repensar qué puede significar el teatro en una sociedad así, en una sociedad donde ya no hay personas.

Y para finalizar: La mayoría del repertorio ya está formada. ¿Cuál es la siguiente etapa del proyecto?

En 2011 empezaremos con la distribución. En esta etapa la producción, la inversión de presupuesto y de trabajo serán mínimas, igual que la creación de nuevos trabajos, porque seguiremos haciendo algunos, pero nos enfocaremos en el remontaje de los espectáculos ya construidos y en su distribución en el territorio nacional. No es nada fácil llevar los montajes a las ciudades del interior para que la compañía tenga presencia, cosa que tampoco existía en el pasado. Si alguien quería ver a la Compañía Nacional de Teatro, tenía que venir a la Ciudad y era muy rara la vez que la compañía asistía a un Cervantino o a una Muestra Nacional. Tampoco es sencillo llevar estas obras a otras ciudades porque supone la participación de las instancias culturales locales, que luego no tienen las mejores condiciones. Pero haremos todo lo posible. **U**