

Manuel Montoro: sembrador de teatro

Francisco Beverido

Conocí a Manuel Montoro a mediados de 1966. Para esos años yo había iniciado ya mis incursiones en el teatro. Había participado como actor en una puesta en escena, con muchos otros de mis compañeros de la secundaria (en aquel entonces la “Antonio” era secundaria) y había tenido la osadía de “dirigir” un par de obras, además de asumir de manera casi automática las funciones de maestro de ceremonias en las actividades de la escuela.

También había tenido la fortuna de conocer a Fernando Salmerón, a Sergio Galindo, a Emilio Carballido, a Marco Antonio Montero y a Jorge Godoy —director y subdirector, respectivamente, de la Compañía de la Universidad—, a Raúl Quijada —el actor principal—, a Manuel Fierro, a Guadalupe Balderas y a muchos más. Entre todos ellos conocí también a Adolfo Domínguez, director del flamante Teatro del Estado, a Juan Herrera Cisneros, subdirector-administrador, y al rector Fernando García Barna.

Me había tocado no sólo ver sino estar en los ensayos de algunas obras, entre ellas *El relojero de Córdoba* con Ana Ofelia Murguía y

Carlos Fernández (que recién habían llegado de La Habana) y *Un hombre contra el tiempo* dirigida por Héctor Ortega y en la que participaban Manuel, Guadalupe, Quijada, Lucía Crespo, María Luisa Castillo, Roberto Reséndiz, José Antonio Salmerón y Marcelo Díaz de Salas, entre otros.

A mediados de 1966 recibí una llamada personal de Adolfo Domínguez. Imagínense la emoción para un joven de diecisiete o dieciocho años, en segundo año de preparatoria, recibir una llamada de una personalidad como don Adolfo y citarme a una audición con un director español que llegaba del Teatro de las Naciones de París a hacerse cargo de la Compañía Profesional de la Universidad, la cual Marco Antonio Montero había dejado hacía poco más de un año.

Esa audición, si la memoria no me falla, fue al mismo tiempo la primera lectura de la obra con la que este nuevo director iniciaría su trabajo.

Era una de las obras más destacadas de la dramaturgia universal del siglo veinte, la obra de uno de los autores más importantes de ese siglo, cuyo tema era el amor por la libertad y por la patria incluso por encima

del amor personal entre individuos. Así pues, la puesta en escena era, de algún modo, además de la presentación de este director, una ofrenda de simpatía, un regalo que él presentaba hacia el espacio que lo recibía, no sólo un país, no sólo un estado o una ciudad, sino una institución en particular: la Universidad Veracruzana.

El director era Manuel Montoro. La obra: *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. En el papel estelar estaría Ana Ofelia Murguía acompañada por Juan Allende. En el reparto estaban también Manuel Fierro —a quien ya había visto como “Claudio” en *Hamlet* y como el “portero” de *Macbeth*—, María Luisa Castillo —“Ofelia” en *Hamlet*—, Raúl Velázquez, Guadalupe Balderas y una jovencísima María Rojo, salida no hacía mucho del *Teatro fantástico* de Enrique Alonso, “Cachirulo”, que me había acompañado durante toda mi infancia.

Se hizo la primera lectura y se me asignó el papel de “Alegrito”, el jardinero del convento que acompaña a Mariana en el tercer acto. Debo confesar que estaba satisfecho, pero no contento. Joven, impulsivo y ambi-



Noches blancas, s/f



La ley de Creón, 1984

cioso como todo adolescente, no era el papel que yo esperaba hacer, el que pensaba que me tocaría. Pero tampoco tenía por qué desaprovechar esa oportunidad y haría lo que se me encomendara lo mejor posible.

Por razones que desconozco (nunca pregunté ni nadie me enteró del chisme), hubo alguna dificultad y, después de un par de semanas, me llamó el director para informarme que había un cambio en el reparto: en lugar del “Alegrito” del tercer acto yo tendría que ocuparme de “Fernando”, el papel que yo había esperado, el del joven enamorado de Mariana que, ante las circunstancias, está dispuesto a ofrecer su vida por ella aunque ella se confiese enamorada de alguien o de algo más.

Tengo otra confesión que hacer: el trabajo no fue fácil. Yo tenía más entusiasmo que conocimientos, más ganas de hacer las cosas que preparación para hacerlas. Para quienes no la conozcan, la obra —dice Lorca— es un “romance en tres actos” escrita en verso. Aunque yo tenía casi la edad del personaje, en escena daba más joven, pero lo difícil era el verso. En un texto en verso uno no puede improvisar, no puede cambiar una palabra poco conocida por otra más familiar. Hay que añadir además la poesía de Lorca, donde cada palabra tiene no sólo un significado preciso sino otros más subyacentes. La confesión es ésta: uno de los peores momentos, cuando estuve a punto de “tirar la toalla”, fue ensayando mi última escena del primer acto. Mariana encarga a Fernando que lleve una carta suya a don Pedro, un guerrillero escondido en la sierra que es, además, el verdadero amor de Mariana. Justo antes de salir, ella se preocupa por él y le encarga tener cuidado. Fernando, ya en la puerta, hace acopio de todo el valor que puede encontrar, tratando de sobreponerse al hecho de que ella lo rechazara y le hubiera confesado su amor por otro, por un proscrito, y le responde rematando una cuarteta. Se trata de una frase que tuve que repetir muchas veces en ese ensayo. En cada caso había algo mal y había que repetirla de nuevo. En resumen, la exigencia y el reclamo de “¡No! ¡Repítela!” me hicieron llorar ahí, en el foro, frente a todo mundo.

Ese contratiempo no fue suficiente para separarme del teatro. No sólo llegué al estreno y seguí toda la temporada, sino

que hasta hoy sigo arriba del escenario e incluso, en este momento, estamos trabajando juntos una vez más en un proyecto nuevo que se estrenará pronto.

Manuel Montoro dirigió otras cinco obras más en aquella primera etapa en Xalapa con la Universidad Veracruzana. La dupla Montoro-Balderas se volvió, desde ese momento, sinónimo de calidad escénica.

La segunda obra sería una comedia mexicana, una obra poco conocida de un autor famoso: *El pequeño caso de Jorge Livido* de Sergio Magaña. No estuve en ella pero la seguí de cerca.

Después vendría una de las comedias más divertidas y más populares del barroco italiano: *La posadera* de Carlo Goldoni con María Rojo, Rocío Sagaón, Guadalupe Balderas, Juan Allende, Raúl Velázquez y Marcelo Díaz de Salas, entre otros.

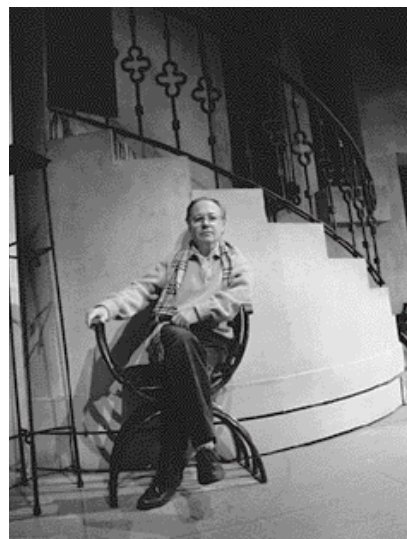
Luego, *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams, otra vez con María Rojo, Juan Allende y Guadalupe Balderas.

Y enseguida, en pleno 1968, otra obra importante por el texto mismo y por el momento en que la llevamos a escena: *El triciclo* de Fernando Arrabal. En aquella ocasión éramos sólo cuatro actores en escena: María Rojo, Juan Allende, Marcelo Díaz de Salas y yo.

Por último, como despedida de aquella primera etapa, una deliciosa y divertida puesta en escena de teatro infantil: *Pluft, el fantasmita* de María Clara Machado, con Liliana Abud como “Maribel”, Carlos Cruz como “el pirata” y Guadalupe Balderas como la “señora fantasma”.

El talento y la capacidad creativa de Montoro quedaban de manifiesto a cada paso y no sólo por la diversidad del repertorio, que el público xalapeño había seguido con atención a lo largo de su desarrollo. Para los que estábamos dentro, la atención al texto y el cuidado en la lectura se volvieron indispensables. A ello hay que añadir la precisión: en el gesto, en la posición en el escenario, en el tono e inflexión de cada palabra y de cada frase y, por supuesto, en la profundidad de la lectura: descubrir siempre qué hay *detrás* del texto, qué debe informarse al espectador además de las palabras que se pronuncian.

Esa profundidad en la lectura, esa precisión en el texto, en el gesto, en el tono,



Manuel Montoro

que nunca se desbordan, que nunca caen en la exageración, se convertiría, en el “sello de fábrica” de Manuel Montoro y quedaría manifiesto en cada una de sus producciones posteriores, muchas de las cuales merecerían premios de la crítica especializada a lo largo de los años: *El cambio* de Paul Claudel; *Fuentevaqueros* sobre textos de García Lorca; *El cerco de Numancia* de Cervantes con la Compañía Nacional de Teatro; *Días felices* de Samuel Beckett y luego, en el Teatro Milán: *Emigrados* de Slawomir Mrozek; *Los acreedores* de Strindberg; *Fue una historia de amor* de Lauzier; *Sacco y Vanzetti* de Rola y Vincenzoni; *Medea* de Eurípides; *Los últimos* de Gorky; *La ley de Creón* de Olga Harmony hasta que la naturaleza interrumpió ese trabajo. Ése en particular, porque la labor de Montoro no podría haberse detenido, así que seguiría con *Jardín de invierno* de Julieta Campos y *Son pláticas de familia* de Rafael Solana. Y más tarde, su vuelta a la Compañía de la Universidad para presentar *El día que Mona Lisa dejó de sonreír* de Guillermo Schmidhuber; *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder, y una nueva versión de *Pluft, el fantasmita* y, recientemente, *La hija de Lucifer* de William Luce, *Yerma* de Lorca y *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre.

Si esta lista no fuera suficiente, podríamos mencionar, así sea de paso, que varios de los actores y actrices de teatro más importantes de nuestro país han pasado por sus manos y que algunos de ellos, incluso,

se han constituido en sus “actores de cabecera” o al revés, que él se ha constituido en su “director de cabecera” cuando de teatro se trata: María Rojo y Ana Ofelia Murguía, Claudio Obregón, Salvador Sánchez Mabel Martín, Beatriz Sheridan... entre otros muchos.

Ya esa trayectoria es importante (e impresionante, a pesar de los títulos que se me han escapado), pero hay todavía otra trayectoria más, igualmente importante y que ha significado también una serie de aportes al teatro mexicano: Manuel Montoro no es sólo un director talentoso, es también un excelente maestro. Su propia formación, su capacidad y su habilidad docentes le han permitido alimentar la necesidad de formación y de expresión de muchos jóvenes. No puedo menos que reconocer que la *necesidad* del *rigor* en el manejo del texto y en el manejo de la escena que son parte de mi trabajo se deben a su enseñanza, si bien en ese caso se trata de una enseñanza en la práctica, “sobre las tablas”, y no en un aula. Pero tampoco se ha limitado a eso.

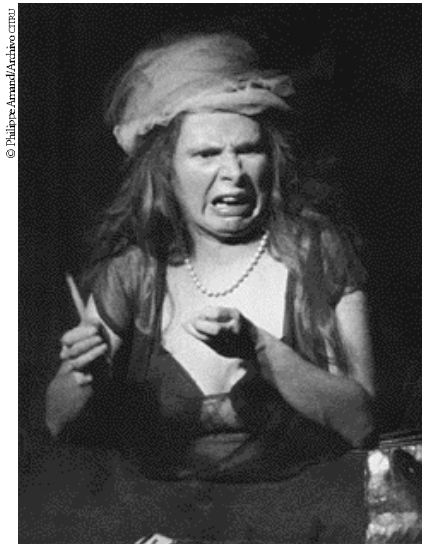
Además, su etapa como maestro encargado de la cátedra de Dirección en la Universidad Nacional Autónoma de México; muchos xalapeños y veracruzanos no podemos olvidar que a él se debe la creación de los Festivales de Teatro Universitario donde algunos, como Ernesto Bautista, Enrique Pineda, Miriam Cházaro, Juana María Garza y yo comenzamos. Festivales en los que participamos algunos cientos de

estudiantes y que además contribuyeron a la formación de otros miles más como espectadores de teatro. El trabajo minucioso de asesoría que desplegaron Montoro y Barclay en aquellos cuatro festivales, entre 1967 y 1971, desde la elección del texto hasta las características de la iluminación, los acabados de la escenografía y del vestuario, pasando por las acciones y los matices del personaje, todo eso contribuyó en gran medida a enriquecer, no sólo nuestro conocimiento del teatro, más aún: nuestra comprensión del mundo y de la vida, nuestra capacidad de asombro y de disfrute por todas y cada una de las cosas con las que nos enfrentamos cotidianamente. No en balde el número de participantes fue aumentando aritméticamente de un festival a otro. No en balde el número de espectadores fue aumentando geométricamente de un festival a otro hasta rebasar la capacidad que entonces tenía la sala grande del Teatro de Estado (doscientas butacas más de las que tiene ahora), hasta casi desbordarse literalmente por las ventanas. Hay que recordar que para aquella “puesta en escena de despedida”, la primera versión de *Pluft, el fantasmita*, el reparto se integró con algunos de los participantes más destacados de esos festivales: Carlos Cruz había acaparado el primer premio de actuación masculina en tres de ellos, Liliána Abud había merecido el de actuación femenina en el último. A raíz del cambio de gobierno las circunstancias se volvieron “poco favorables” para las actividades

culturales en general (y no sólo las artísticas) y las limitaciones, sobre todo económicas, se magnificaron al punto de hacer desaparecer la compañía. Su “resurrección”—cual “Ave Fénix”—no sucedería hasta cinco años más tarde cuando llega a la rectoría de la Universidad Roberto Bravo Garzón, a quien se debe también la iniciativa del Teatro Milán.

Manuel Montoro, en resumen, ha sido un maestro, un creador en el más amplio sentido de la palabra, alguien que se ha acercado a nosotros para ofrecernos algo de lo más placentero y hermoso que puede tener esta vida y que no tiene nada que ver con los satisfactores materiales que parecen constituir la única opción y el único objetivo del hombre en este momento. Como buen sembrador, Manuel Montoro ha ido prodigando su semilla como maestro y como ejemplo de una manera amable, generosa, *desprendido* sería el término más justo. Además de su amor por el teatro, lo más valioso ha sido que nos ha enseñado a apreciar la manera como el teatro refleja la vida, como se entrelaza con ella, como nos permite una visión más clara para comprenderla, para apreciarla, para disfrutarla a través de un gesto, de una palabra, de un detalle en apariencia insignificante.

Y por si fuera poco nos lo ha ofrecido con la franqueza y la sinceridad con que un amigo nos ofrece su mano; ante eso, no nos queda otra cosa que extender la nuestra y decir: “gracias, Manuel”. **[U]**



Los días felices, 1992



La hija de Lucifer, 1995