

Resulta afortunado el hecho de que la UAM apoye, dentro de sus proyectos editoriales, la publicación de trabajos que hablen de nuestra historia teatral. El estudio de Ortiz es una aportación que dignifica y legitima, sin duda, nuestros estudios y nuestro teatro.

Óscar Armando GARCÍA GUTIÉRREZ

Rodolfo OBREGÓN, *Utopías aplazadas, últimas teatralidades del siglo XX*. México, Conaculta, Centro Nacional de las Artes, 2003. 202 pp.

En México, a pesar de lo que dijeron en su tiempo Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Clementina Otero, las ideas teatrales y el modelo actoral de Constantin Stanislavski no aparecieron con el surgimiento de los llamados grupos renovadores del siglo XX, en las décadas de los veinte y treinta, sino hasta los años cuarenta, con la llegada de Seki Sano, a finales de 1939. Y eso porque llegó al país exiliado, pues, poco tiempo antes, los funcionarios culturales de entonces se mantuvieron reticentes a invitarle a impartir sus conocimientos. Todavía Novo, en los años cincuenta, declaraba a la prensa que había que expulsarlo del país por hablar mal del modelo actoral de ¡María Tereza Montoya!, lo que Sano llamaba el “montoyismo”.¹

Stanislavski llegó con unos treinta y cinco años de retraso a México. Claro, en otros países latinoamericanos ese retraso se hizo más largo. Gran consuelo.

Pero hay que reconocer que en el México de aquellos años había intelectuales, artistas un poco más enterados; estudiosos de la realidad artística de su tiempo que tuvieron el vislumbre de que la escena teatral podía ser de otra manera, por las presencias de Reindhart, Appia, Craig. Tal fue el caso del director Julio Bracho, del actor Alfredo Gómez de la Vega o del poeta, dramaturgo y príncipe del estridentismo Germán List Arzubide, quien descubrió, en su viaje a Rusia, al teatro soviético, con sus nuevas rutas en la estética teatral, hecho que, retornando a su país, tomaría como ejemplo tanto en su teatro de muñecos como en su dramaturgia y en algunos montajes que realizaría con otros integrantes de la vanguardia artística nacional de los años treinta.

Resulta encomiable la idea de Rodolfo Obregón por compartir en este libro sus pasiones por los grandes creadores del siglo XX, el cual intitula *Utopías aplazadas* —muy dentro de la tradición mexicana de llegar tarde. Tal vez su mayor virtud sea, precisamente, la de acostumbrarnos a llegar a tiempo a las transformaciones artísticas de nuestra época; este libro nos ayuda a entender en algo las transformaciones de la estética teatral de las últimas décadas y, sobre todo, a darnos cuenta que, más allá del pensamiento utópico, el teatro cambiará a la humanidad.

¹ María Tereza Montoya fue una de las más célebres actrices mexicanas de la primera mitad del siglo XX, cuyo arte teatral seguía respondiendo a los paradigmas actorales decimonónicos, bastante alejados del rumbo hacia donde iban los cánones modernos.

Para varios creadores artísticos, el arte escénico significó un camino de comprensión sobre las contradicciones de nuestros tiempos, como lo son las experiencias que refiere Obregón en torno al teatro de Peter Brook, de Peter Stein, Tadeusz Kantor, o de esa deslumbrante estética escénica de Pina Bausch, que transmina los límites del lenguaje teatral y del lenguaje coreográfico.

Rodolfo Obregón inicia su disertación reflexionando sobre algunos aspectos y características de la escena de los años setentas. Y, curiosamente, inicia con una cita de Adolph Appia —unos de los santos padres de la dirección escénica—, quien dice: “Todo esfuerzo serio para reformar a nuestro teatro se dirige instintivamente hacia la puesta en escena y nos sorprende comprobar que nos encontramos entonces frente al problema dramático en su totalidad” (p. 15).

Y en cierta forma resulta muy atinado que Obregón inicie su texto con esta cita, porque no sólo es el punto de partida de la transformación de la escena europea de principios del siglo XX, sino del resto. Se inicia y se termina con una preocupación constante en torno a la resolución de un problema artístico: las relaciones espaciales entre cuerpos humanos en ámbitos no cotidianos. Es decir, el teatro parece situarse en un problema de directores de escena. Pero también ese director de escena, que se convierte en un demiurgo, crea, en un espacio determinado, una realidad o universos que le son propios, sean inventados por él o reconfigurados; el director requiere de la presencia del actor o del ejecutante que haga suyas esas ideas y que las materialice. De manera que lo más curioso de todo este paseo que nos hace dar en este libro Rodolfo Obregón, por el arte de los grandes maestros de la dirección de escena del último tercio del siglo XX, nos sirve para constatar que la gran utopía aplazada de Gordon Craig en torno a su mal interpretada idea del actor-marioneta, se convirtió en una realidad tangible en el teatro de nuestros días. Y para muestra están sendas propuestas de expresión actoral —que no necesariamente técnicas de entrenamiento o de formación actoral—, que se manifiestan con el discurso estético de cada uno de los directores que se consignan en el libro.

Es cierto que, como espectadores, en muchas ocasiones quedamos arrobados ante los extraordinarios efectos escenográficos que una gran puesta en escena puede ofrecer; como ocurre con los montajes operísticos de Robert Wilson. Pero lo que ocurre en el escenario sería intrascendente de no ser por lo que el ejecutante proyecte con su cuerpo en función de lo que el director se haya propuesto expresar. No en vano, Obregón cita a Kantor en sus reflexiones sobre el arte del actor y, junto con el texto kantoriano que reseña, aparecen un par de definiciones del trabajo del actor que refiere Tadeusz Kantor óptimas para abrir espacios de reflexión sobre el hecho de estar en un escenario teatral.

Aquí va la primera: “El actor obra por su biografía, por su aspecto; obra por sí mismo el elemento, el organismo humano. Que nadie actúe sino que sea” (p. 48).

Y aquí va la segunda: “El modelo del actor es el muerto. El cadáver que atrae tanto como repele” (p. 51).

Y así la utopía siempre aplazada de “El teatro y su doble” de Antonin Artaud parece haber cobrado sentido en la escena.

¿Y qué decir del concepto de *Training* que se desarrolla en el Odin Theatre, bajo la idea central de Eugenio Barba por llevar las posibilidades de entrenamiento actoral hasta los límites de los ejecutantes, para poder ir siempre más allá, como lo va consignando Obregón en el capítulo dedicado al propio Eugenio Barba?

El actor y su cuerpo se han ido convirtiendo en el eje de la expresión escénica de nueva cuenta, en el teatro de los nuevos tiempos que corren.

Quizá en el libro habría valido la pena insistir en que todos los creadores escénicos expuestos y comentados tienen un origen común que no es propiamente Stanislavski sino Meyerhold, al que Obregón ocasionalmente menciona inevitablemente. Meyerhold le dio al espacio escénico el principio fundamental de todo arte del siglo XX: la escritura escénica, el arte teatral como lenguaje escénico y no sólo como simulación de una realidad determinada.

Pero volviendo a las *Utopías aplazadas* de Rodolfo Obregón hay que felicitarlos por tener en México un libro que ofrece un panorama serio y reflexivo de los grandes señores del escenario teatral de fin de siglo y, por ello, también cabe hacerle una amonestación al autor, el cual no refiere experiencia alguna del universo teatral hispanoamericano. Y no es tan sólo una mera cuestión de nacionalismo, sino que en verdad debemos ir aprendiendo a que el mundo contemporáneo ya no necesariamente está construido por las relaciones entre metrópoli y periferia, sino por la constante interacción de todos los centros y polos. Creo que América Latina tiene algo más que ofrecer en el panorama teatral mundial de fines del siglo XX que no sea la poética teatral de Augusto Boal o el teatro indígena y campesino de María Alicia Martínez Medrano, para que no se diga que no tenemos todavía folclor para ofrecer al mundo. Dígalo si no el propio Rodolfo Obregón, quien colaboró al lado de Ludwik Margules y quien fue teatralmente muy cercano a su estética y a sus aportaciones.

Agradecemos, por cierto, la espléndida bibliografía que nos ofrece al final de su revisión, pues no hay que olvidar que este trabajo es ya un libro importante de consulta en los espacios universitarios de formación teatral.

Pero eso sí, debemos acotar, antes de finalizar esta reseña, que al final del libro no aparecen unas notas de epílogo del autor o conclusiones. De seguro a Obregón se le hizo tarde y no alcanzó a entregarlas a la editorial, y así puede nuestro autor continuar con la tradición y ser un oficiente más del arte de llegar tarde y aplazar esa utopía para otro libro que aún prepara.

Alejandro ORTIZ BULLÉ-GOYRI