ENTRE ALTERNATIVAS Y RECUPERACIONES: EL TEATRO ACTUAL EN YUCATÁN

BETWEEN ALTERNATIVES AND RECOVERIES: CONTEMPORARY THEATRE IN YUCATÁN

Jorge Cortés Ancona
Jefe del Departamento de Fomento Literario de la Secretaría de la Cultura y las Artes (cortesancona@yahoo.com.mx)

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.04
ISSN 2444-3948

Resumen: Recuento descriptivo sobre la actividad teatral en Yucatán, México, donde el movimiento actual retoma activamente los antecedentes históricos regionales a la vez que obras nacionales y extranjeras, con un sentido social. Se describen las condiciones institucionales y sociales en que se desenvuelve la labor teatral, se comentan aspectos destacables acerca de la labor de cuatro colectivos que cuentan con recintos propios y se mencionan las recuperaciones de obras teatrales de otras etapas del teatro yucateco.

Palabras clave: Teatro mexicano, teatro regional yucateco, espacios teatrales mexicanos, Red Alterna, Conchi León.

Abstract: This essay is a descriptive account on the theatre activity in Yucatan, Mexico, where the current movement actively takes up the regional historical background, as well as national and foreign plays, with a social aim. This text describes the institutional and social conditions in which theatre-making operates, and comments on the highlights of

the work by four groups which have their own venues. Finally, the revival of plays that belong to previous periods of the Yucatecan theatre is mentioned.

Key words: Mexican theatre, regional theatre from Yucatan, Mexican theatre venues, Red Alterna, Conchi Leon.

Copyright: © 2017. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Jorge Cortés Ancona (Mérida, Yucatán, México, 1964). Licenciado en Derecho (Universidad Autónoma de Yucatán), con Maestría en Cultura y Literatura Contemporáneas de Hispanoamérica (Universidad Modelo). Egresado del Doctorado en Literatura de la Universidad de Sevilla, España, con una tesis sobre teatro y boxeo, cuenta con un DEA de la misma institución. Colabora en el diario Por Esto! con artículos literarios y de artes. Autor del libro *Panorámica Plástica Yucatanense*, (ICY, 2010). Figura en antologías de poesía: *La voz ante el espejo* (ICY, 1995); *Arquitectura de las palabras. Voces merideñas, voces meridanas* (Universidad de Los Andes, Venezuela, 2008); *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (Universidad de Texas, 2010, dossier); *Fibras de agave. Antología de escritores oaxaqueños y yucatecos* (Secretaría de las Culturas de Oaxaca, 2010). Es jefe del Departamento de Fomento Literario de la Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán y Secretario Ejecutivo del Consejo Editorial de dicha Secretaría.

1. Las condiciones de la actividad teatral yucateca

Con antecedentes insuficientemente conocidos que datan de los tiempos prehispánicos y coloniales, en Yucatán, en el Sureste mexicano, se ha mantenido desde el siglo XIX la práctica teatral con transformaciones y persistencias en cuanto a los modos de representación y los temas[1]. Esta región ha contado con una amplia producción escénica, dramatúrgica y de investigación y documentación, que en los tiempos actuales vive una etapa en que confluyen las tendencias del pasado con propuestas experimentales, atendiendo a lo que ocurre en otras partes de México y del extranjero, sin que se establezcan jerarquías o actitudes prejuiciadas a favor o en contra (ideológicas, estéticas, histórico-teatrales, etc.) respecto a obras y tendencias latinoamericanas, europeas, estadounidenses o de otras regiones.

El proceso histórico mejor documentado arranca a mediados de la década de 1840 con la presencia del dramaturgo español Antonio García Gutiérrez, quien escribió dos dramas de tema histórico local: *Los alcaldes de Valladolid* (1845) y *El secreto del ahorcado* (1846) y la puesta en escena del sainete picaresco *Los hijos del tío Tronera*, parodia de *El trovador*, su obra más conocida[2]. Durante décadas, a fines del siglo XIX y principios del XX, se contó con la visita de compañías de la capital mexicana, así como españolas y cubanas. En la segunda mitad del siglo XX, la renovación teatral se efectuó paulatinamente, en ocasiones con voluntad experimental y dificultades para vencer la resistencia o indiferencia del público.

En la actualidad la diversificación y aumento de público favorece la creación tanto de compañías y grupos como la existencia de recintos gubernamentales y privados al igual que el apoyo a proyectos teatrales dirigidos hacia diferentes grupos de edad, a diversos niveles educativos e incluso a público hablante de maya, la lengua originaria. Casi podría hablarse de una sobreoferta de producciones, que no necesariamente va acorde con la formación de públicos, aún en proceso de crecimiento.

A diferencia de lo que ocurre en gran parte del territorio mexicano, este estado de la Península yucateca (compartida con los estados de Campeche y Quintana Roo) cuenta con bajos índices de violencia pública, narcotráfico y migración al extranjero. Ello, aunado al clima permanentemente caluroso, permite que la oferta de actividades artísticas, en su mayoría gratuitas, puedan efectuarse en horarios nocturnos e inclusive al aire libre.

Mérida, la capital de Yucatán, cuenta con recintos teatrales con aforos de entre 300 y 1200 personas, como son los teatros Peón Contreras, Daniel Ayala y Armando Manzanero (todos de la Secretaría de la Cultura y las Artes), el Teatro Universitario Felipe Carrillo Puerto, el Auditorio «Silvio Zavala» del Centro Cultural Olimpo, el Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y algunos más de índole particular. En realidad, los tres primeros teatros mencionados, los de mayores dimensiones, han sido objeto de remodelaciones y adecuaciones recientes sobre todo en las áreas de acceso y de butacas más que en las técnicas y en las propiamente escénicas, pero se destinan sobre todo a actividades musicales y presentaciones de danza. Poco empleados para la representación de obras teatrales, cuando ello ocurre corresponde mayormente a los grupos de teatro regional yucateco.

Existen grupos escénicos de carácter independiente, algunos de los cuales cuentan con sus propias sedes, que tienen en común ser recintos pequeños de alrededor de unas 70 sillas o butacas, que en casos necesarios se han adaptado para una menor cantidad de público, incluso de 20 personas. La condición de independencia se refiere a que la toma de decisiones sobre el uso, programación y mantenimiento de los recintos corresponde a colectivos organizados legalmente, por lo general con las figuras jurídicas de asociaciones o sociedades civiles, y no a las dependencias gubernamentales. Ello no obsta para que puedan recibir apoyos en dinero o en especie de alguna de dichas dependencias.

Desde 1986, la principal institución cultural estatal, conocida ahora como Secretaría de la Cultura y las Artes (Sedeculta), ha efectuado festivales anuales de teatro, que desde 1992 llevan el nombre del dramaturgo Wilberto Cantón, en los cuales se han presentado producciones a cargo de grupos profesionales tanto de teatro formal como regional popular, de grupos de aficionados, de estudiantes y, en ocasiones, grupos comunitarios. La Sedeculta convoca también al Premio Nacional Wilberto Cantón, uno de los pocos certámenes de dramaturgia que se organizan en México[3].

En Yucatán existen estímulos para el teatro provenientes de los tres niveles gubernamentales (federal, estatal, municipal), ya sea para producción de obras o para que determinados directores o actores desarrollen proyectos personales. Pero una política pública muy arraigada da lugar a que no se cobre la entrada a los espectáculos organizados desde las instituciones gubernamentales, lo cual ha generado una costumbre

que incide negativamente en las producciones independientes que están en busca de consolidar la profesionalización de los trabajadores del arte teatral.

A su vez, la educación artística se ejerce principalmente a través de dos instituciones oficiales: desde 1944, la Escuela de Teatro del Centro Estatal de Bellas Artes (CEBA), a un nivel formativo no profesional, y desde 2005, la licenciatura en Teatro, dependiente de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY). Esta última cuenta con maestros profesionales, especializados en diversas áreas del quehacer teatral, con proyectos específicos de montaje y un centro de investigación y documentación en artes escénicas. En especial, la ESAY ha contribuido en años recientes a la renovación de la Escuela de Teatro del CEBA por el hecho de contar con maestros egresados de aquélla. Asimismo, ha propiciado la aparición de nuevos dramaturgos, nuevas maneras de gestión con menor dependencia de las instituciones oficiales, avances en investigación con aplicación en proyectos teatrales y una mayor profesionalización. Por su parte, el CEBA ha podido desarrollar puestas en escena con mayor dinamismo en su enfoque hacia las nuevas generaciones.

La crítica se ejerce principalmente a través de periódicos y revistas, y aunque orientadora por lo general, es insuficiente. Muchos montajes no reciben el recuento valorativo de la crítica y se conforman con las escuetas notas de difusión a través de redes sociales y medios impresos.

Sin dejar de tener en cuenta que existen otros grupos que merecen atención y que han logrado también propuestas de interés con alcance nacional e internacional (como por ejemplo Murmurante Teatro), en este trabajo nos centraremos en la tarea realizada en cuatro escenarios teatrales independientes de Mérida, la capital yucateca, en particular por haber presentado propuestas muy aceptables y en ocasiones ambiciosas. Producciones propias en las que han hecho uso de apoyos oficiales provenientes de los niveles federal, estatal o municipal. Asimismo, haremos mención de algunas otras propuestas institucionales o independientes que merecen ser consideradas por sus aportaciones escénicas o históricas.

Los grupos independientes, en conjunto, han considerado lo mismo manifestaciones teatrales regionales que mexicanas e internacionales, incluyendo diversas épocas. Trabajan a veces en colaboración y llegan a prestarse mutuamente los espacios. Conformaron desde 2015 una Red Alterna que agrupa a doce colectivos escénicos, algunos de los cuales

cuentan con sus propios recintos[4]. El precio máximo de entrada a estos teatros es de 120 pesos (unos 6 euros) por persona, con descuentos a niños, estudiantes y adultos mayores. Para contar con otros ingresos y estimular de varias maneras al público, estos recintos han diversificado sus servicios con cafeterías o bares, espacios de lectura e impartición de talleres y cursos, así como áreas de exposiciones de artes visuales. De manera reciente, algunos de estos grupos han recurrido a la financiación colectiva en línea, con buenos resultados.

El teatro formal en esta región mexicana tiene como contraparte un tipo de representación llamado teatro regional yucateco, el cual se había caracterizado desde el último tercio del siglo XIX por su condición humorística, centrada en situaciones chuscas del campesino maya o mestizo confrontado al medio urbano, con énfasis en el habla popular yucateca, consistente en un español con cierto grado de hibridez, por el léxico, fonética y morfosintaxis provenientes del idioma maya. Un teatro que posteriormente se centraba en sucesos de actualidad, sobre todo políticos o del mundo del espectáculo nacional e internacional, con chistes de doble sentido en lo sexual, pero que desde la década de 1990 se ha caracterizado en su tendencia predominante por su condición de *sketch* procaz, excesiva en expresiones machistas y racistas, con especial burla a la población de origen maya y campesino, a homosexuales y a mujeres. Una representación escénica centrada en la expresión verbal y gestual, con escaso movimiento corporal, simpleza argumental y continua increpación al público para hacer referencias obscenas o escatológicas. Los lugares donde esta variedad escénica se presenta con frecuencia y amplia respuesta de público pueden ser lo mismo teatros grandes y pequeños que plazas públicas, restaurantes y cantinas al igual que festejos públicos y privados y actos político-partidistas, además de vídeos. La procacidad sólo se modera cuando hacen uso de la televisión y radio, aunque subsisten los demás aspectos ofensivos[5].

Frente a esta imagen preestablecida de un teatro que hace reír a base de expresiones racistas y burlas al auditorio, estos grupos independientes de teatro formal se han centrado en dirigirse hacia otros públicos, sobre todo de personas con estudios universitarios, así como a grupos específicos de la tercera edad, adolescentes y niños. Todos ellos se han esforzado de diversos modos para procurar una diferenciación equilibrada entre las categorías teatrales de profesionales, aficionados y

estudiantes. Se trata de El Teatrito, el Foro Alternativo Rubén Chacón, Tapanco Centro Cultural y La Rendija.

2. Espacio Cultural Autogestivo El Teatrito

El colectivo pionero en contar con un recinto propio es el Centro de Investigación Escénica El Teatrito (C.I.E. El Teatrito), a cargo de Ricardo Andrade Jardí y Amanda Quezadas. Bajo la influencia del uruguayo Blas Braidot y de diversos grupos de teatro de tendencia popular que han trabajado en espacios alternativos de la capital mexicana, se han enfocado en el teatro de tendencia social en un recinto para unas 40 personas, denominado Espacio Cultural Autogestivo El Teatrito. Este colectivo ha logrado proyección internacional con festivales de teatro íntimo, en los cuales han participado grupos y actores de varios países iberoamericanos, y ha efectuado giras por España, Argentina, Uruguay y otros países, además de que han realizado festivales en otras ciudades mexicanas (México, Morelia) y otros países.

A diferencia de los demás grupos, se ubican en lo que fue el pueblo de Chuburná, ahora convertido en un suburbio de Mérida. En su trabajo integral se distinguen por una posición ideológica socialista y por no cobrar sus funciones, sino dejar que conforme a sus posibilidades y voluntad, los espectadores depositen al final la cantidad que considere en una gorra colgada de una puerta a la salida, casi a la manera de los actores callejeros que pasan el sombrero para recoger las monedas.

Uno de sus montajes más recientes es *La fantástica fuga de Aníbal Huracán y Estrellita Pocaluz (Acercamiento testimonial a la trama del Gran Circo)*. La obra es resultado de la Residencia Artística que el C.I.E. El Teatrito realizó a finales del 2014 en Sevilla, derivada a su vez del Premio Alfonso Jiménez, convocado por el Centro de Investigación Escénica El Castillo de las Artes, de Morón de la Frontera, con el que fue reconocido por su trayectoria artística internacional y el fomento de redes colaborativas de teatro independiente iberoamericano. La dramaturgia es de Andrade y Quezadas y para la producción contaron con asesoría de Raúl Cortés, dramaturgo y director de la compañía sevillana Trasto Teatro. La obra se estrenó en El Galpón de las Artes, de Mar del Plata, Argentina, y tuvieron una función en abril de 2017 en el Auditorio del Centro Cultural Olimpo de Mérida.

Ilustración 1. *La fantástica fuga de Asdrubal Huracán y Estrellita Pocaluz*. Grupo: Centro de Investigación Escénica El Teatrito / Palabra y Silencio Teatro. 11 de abril de 2016, Teatro El Galpón de las Artes, Mar del Plata, Argentina. Foto: Mariano Tiribelli.

La fantástica fuga de Asdrúbal Huracán y Estrellita Pocaluz tiene como base las respectivas biografías de los dos personajes, que corresponden a Ricardo Andrade Jardí y Amanda Quezadas. Su vida, desde la infancia hasta un futuro abierto, se va entrelazando con testimonios acerca de lo que ocurre en la vida pública, sobre todo política, del país, junto con las condiciones del trabajo cultural. El Gran Circo es el mundo teatral pero también parece ser el gran teatro del mundo. La obra se compone de cinco fugas, que corresponden a sus infancias, a su viaje a los trópicos (que es decir Yucatán), a Sudamérica, a España y un futuro optimista que admite varias interpretaciones.

En el entrelazamiento de dramaturgia y ejecución constituye un reto la propuesta metateatral de crear personajes ficticios desarrollados a partir de la experiencia personal de Amanda y Ricardo para luego ser interpretados por ellos mismos con el distanciamiento a que obliga una actuación, más el agregado de otros desdoblamientos de los mismos personajes.

La propuesta es compleja técnicamente y de ahí los riesgos. Hay escenas logradas en su configuración visual y su simbolismo, escenas de imagen perdurable. Asimismo, interpretación de distintos personajes-tipo, despliegue físico con ejercicios de calentamiento y rutinas circenses, empleo de juegos de luces y de teatro de sombras, uso de títeres, lecturas en atril y ajustes de escenario y utilería. Es decir, una propuesta ambiciosa con variedad de recursos teatrales que equivale a un recuento de su amplia y diversificada actividad teatral.

3. Foro Alternativo Rubén Chacón

El nombre del Foro Alternativo Rubén Chacón deriva de un actor y director teatral, ya fallecido y que promovió el teatro experimental. Inaugurado en julio de 2012, se ubica en la Ex Penitenciaría Benito Juárez, edificio carcelario de principios del siglo XX que ahora alberga oficinas públicas y otro centro cultural. Encabezado por Francisco Solís y Hortencia Sánchez, a decir de ambos, este recinto se centra en ofrecer espacios a profesionales, con prioridad a grupos locales que tengan una propuesta artística más sólida, incluyendo a los estudiantes de la ESAY, además de que llena una necesidad de espacios para que los grupos puedan ensayar y efectuar otras labores como la de construir escenografías.

El Foro Alternativo es sede de las compañías Teatro del Sueño, que originalmente se llamó El Diletante Teatro cuando fue creada en 1993, dirigida por Francisco Solís, y de Ritual Teatro, que trabaja con adultos con discapacidad intelectual, bajo la dirección de Hortencia Sánchez.

En 2013 y ocasiones posteriores, en el Foro Alternativo se ha presentado *Mujeres de arena*, obra relativa a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, ciudad fronteriza con Estados Unidos, y que va más allá de la circunstancia regional para hacer evidente que el problema de los feminicidios tiene alcances aun mayores. Conforme al programa de mano, «con *Mujeres de arena* decidimos prestar nuestra voz para que sean escuchadas, a través del teatro, las mujeres violentadas que forman parte del paisaje diario de nuestro México. En la compañía contamos con actrices que ya son madres de familia, que consideraban importante y necesario solidarizarse, a través de su labor, con las mujeres de Juárez, exorcizar, a través del arte, a la violencia».

Sobre este montaje dirigido por Solís, la dramaturga Conchi León consideró que:

> (...) la puesta de «Teatro del sueño» es comprometida y arriesgada, en ese sentido, hay que verla para crecerla.
>
> Y me refiero a crecer nosotros como sociedad, las palabras de esas mujeres, sus gritos arrancados de vida nos harán menos sordos y nos harán pensar en la insensibilidad de un país que duerme tranquilo mientras sus mujeres son arrancadas de la vida y arrojadas al fango de la impunidad. Decía una poeta que en todos los países en guerra las mujeres son violadas y asesinadas. Este México vive una guerra silenciosa, no por eso menos sanguinaria y cruel. «Mujeres de Arena» nos lo recuerda. (León 2013, pág. 2).

Ilustración 2. *Todo lo que encontré en el agua*, de Conchi León. En la imagen, Desireé Salazar y José Luis Almeida. Teatro del Sueño. Foro Alternativo Rubén Chacón.

En el repertorio de Teatro del Sueño figura *Todo lo que encontré en el agua*, precisamente de Conchi León, una obra que escribió como resultado del II Seminario de Dramaturgia, impartido por la Royal Court Theatre de Londres, en la ciudad de México donde fue seleccionada junto con otros once dramaturgos. El texto fue escrito bajo la asesoría de dramaturgos internacionales. La autora misma hace un comentario acerca de la puesta en escena:

> La obra habla del deterioro de un anciano que empieza a olvidar para qué sirven las cosas que habitan su casa, y poco a poco, empieza a confundir los rostros que habitan su historia. (...) La enfermedad que aqueja a Elías, personaje principal de la obra, acaba enfermando a los que lo rodean; los enferma de soledad, desamor, vacío. La adolescente desamparada intentará recuperar las piezas de su historia precisamente donde las perdió: en el mar. Quizá por eso, en la escena final, el agua intenta inundar todo, como una metáfora de la demencia que ha inundado antes el cerebro del viejo Elías, magistralmente interpretado por el veterano actor José Luis Almeida, quien, por cierto, vive en [el puerto de] Progreso y por eso entiende bien las profundidades de su personaje.
>
> Me siento muy complacida de que esos personajes respiren en la piel de los actores y que un director se interese por la dramaturgia yucateca, ya que los que escribimos solemos dirigir nuestras propias obras. (León 2015, pág. 2).

Ritual Teatro se ha destacado por efectuar puestas en escena acordes a los modos de interactuar de las personas con discapacidad intelectual, que son sus principales actores. En abril de este año presentó *La vida me descobija. Un viaje de encuentros y despedidas*, que tiene como eje el vínculo amistoso entre la directora, Hortencia Sánchez, y Dolores Sevilla, actriz con discapacidad intelectual y motriz. En sus diálogos la pérdida reciente de los respectivos padres se integra a un recuento de 27 años de actividad en trabajo escénico de ambas mujeres que tienen la misma edad: 52 años. Con la participación de un actor de Ritual Teatro y de dos actrices de Teatro del Sueño, se hace presente un mundo de sueños, con una persistencia de la imaginación infantil, y un ámbito vital donde se entrelazan el teatro y la familia.

4. El Tapanco Centro Cultural

El Tapanco, dirigido por Bryant Caballero y Alejo Medina, ubicado en una casa de familia adaptada a teatro, ha presentado desde 2012 una diversidad de obras de tendencias contrastantes, pues lo mismo ha servido de escenario de una estética retro, como espectáculos de cuplé con actrices jóvenes, que no sólo atraen a un público de adultos mayores sino que también presentan obras de contenido social como *La fábrica de juguetes* o de intención experimental, incluyendo un espectáculo denominado *Adiós, Pichorra*, en el que se recita un popular sketch de tema sexual, escrito por Álvaro Salazar «Pichorra», un poeta humorístico muy popular en Yucatán, activo en las primeras décadas del siglo XX.

El recinto es sede de El Sótano Colectivo Escénico, creado en 2009 en Sevilla, originalmente como Laborescena y desde 2010 con la denominación actual. Durante varios años publicaron una revista virtual denominada *El Sótano. Revista Virtual de Artes Escénicas* (http://www.revistaelsotano.com/) y para sus diversas actividades han procurado diversas fuentes de financiamiento, entre ellas la creación de un patronato. Tanto dentro como fuera de la escena han ejercido una actitud crítica en materia cultural y han desarrollado una intensa actividad en la generación y apoyo de proyectos culturales.

Una de sus propuestas compartidas fue *Variaciones sobre Beckett*, consistente en dos puestas en escena de *Los días felices*, del dramaturgo nacido en Irlanda. Con sus respectivas variantes, una estuvo a cargo de Síndrome Belacqua, con dirección de Ulises Vargas y las actuaciones de Xhail Espadas y Miguel Ángel Canto, y la otra a cargo de El Sótano Colectivo Escénico, bajo la dirección de Bryant Caballero, con actuación de él mismo y Mabel Vázquez. La primera se efectuó en el Centro Cultural Olimpo, y la segunda en Tapanco Centro Cultural. La propuesta de hacer estos dos montajes ofreció al espectador la oportunidad de que en un breve tiempo pudiera comparar dos tipos de interpretaciones, estilos, escenografías, actuaciones e, incluso, traducciones.

Las dos actrices protagonistas dominaron la dificultad de una actuación que las obligaba a actuar mostrando sólo medio cuerpo en un lugar fijo, para después dejar ver solamente la cabeza. Bajo el riesgo de colocarse en una posición débil del escenario, aunque haciendo evidente, en consecuencia, la debilidad del propio personaje en su degradación física, la idea de que Winnie estuviese enterrada en el desierto fue presentada

en el caso del montaje de Síndrome Belacqua con cajas, que a fin de cuentas son contenedores, objetos portantes de productos, sitios de resguardo y lugar para encajar cosas, para un apilamiento en cantidad desmesurada. En cuanto al montaje de El Sótano Colectivo Escénico las telas llegaban hasta el público y la sugerencia visual producida era casi la de un enorme vestido antiguo, o bien, de la sinuosidad, que lleva a las dunas y de ahí al desierto, con un escenario cubierto en su totalidad. En este proyecto dual se vivieron dos posibilidades proxémicas en relación con el espectador, pues mientras en el Auditorio del Centro Cultural Olimpo se solicitaba a los espectadores no sentarse en las cuatro primeras filas de butacas, a fin de que pudieran tener una adecuada visión isóptica, en el caso el Centro Cultural Tapanco, la escenografía rozaba a los espectadores, por no decir que casi los invitaba a deslizarse por esas sinuosidades. En un caso el espectador miraba de abajo hacia arriba; en el otro, estaba casi al mismo nivel de la actriz. A todo esto, hay que agregar la fructífera propuesta de efectuar tres sesiones de charlas-desmontaje de la obra en días alternos a las funciones.

Dentro de los vínculos de colaboración entre grupos destaca la puesta de *La fábrica de los juguetes*, una obra de Jesús González Dávila, escrita y montada por primera vez en 1970, la cual desafió y sorteó la censura existente en los años inmediatos a la matanza de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco de la capital mexicana en 1968. Acorde con esas circunstancias, el texto abunda en alusiones y sobreentendidos a esa herida que aún no ha cerrado en la historia moderna de México. En la puesta en escena de esta obra en El Tapanco Centro Cultural, bajo la dirección de Francisco Solís, de Teatro del Sueño, el escenario carecía de todo mobiliario y se ubicaba en dos niveles conectados por una rampa lateral de madera. Junto con la oscuridad dominante, atenuada por sutiles cambios de luces, con total economía de medios, un edificio en vías de destrucción simbolizaba el modo en que estaba el país en aquellos años de decadencia del viejo régimen (y que sigue estando, aunque por distintas y aun peores razones). Por lo demás, cables o hilos en las paredes o cruzando en diagonal sugerían las telarañas, el columpio y otros objetos mencionados en la obra.

Con tres bloques de personajes, que tienen sus propios momentos de intervención, pero que en determinados momentos coinciden en escena e interactúan, la obra se mantiene en distintos niveles: entre la realidad física, la muerte y la dimensión simbólica. Niños muertos, en busca de

sueños no logrados. Vidas truncas que rondan por la casa en ruinas y que inquieren por los referentes de los nombres que llevan. Niños vivos, en la travesura de haberse ido de pinta y buscar los casquillos que deben estar en el edificio. Y adultos que aparecen como símbolos de las instituciones dominantes de la sociedad: la Policía, la Religión, la Moral, o bien, de etapas y estados vitales: la Juventud, la Adopción, la Soledad en Compañía, la Prostitución, la Hipocresía, etc. Es la sociedad mexicana y humana en sus verdades y sus fantasmas, sus sueños, deseos reprimidos y remordimientos.

Director y actores lograron una interpretación animada de esta obra, que conlleva dificultades por su estructura textual, al no estar sujeta a relaciones de causa-consecuencia sino a una conexión fragmentaria, con un entrecruzamiento parcial de sus tres bloques independientes de personajes y sus distintos niveles de ubicación respecto a la realidad. El espectador de 1970 y el de ahora pudieron aplicar esos reclamos a las condiciones inmediatas del respectivo entorno.

Tapanco Centro Cultural ha efectuado en tres ocasiones el Encuentro Interescénico-El Sótano, el primero en Sevilla en 2010 y el segundo y tercero en Mérida. Este último, realizado en abril de 2017, se denominó Accionar en la distancia, con una participación de grupos y teatreros de Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Italia y México.

5. La Rendija Teatro

La Rendija Teatro está encabezada por Raquel Araujo y Óscar Urrutia y fue fundada como compañía en 1988, primero en la ciudad de México, y desde 2001 en Mérida. Se ha centrado en la formación de pequeñas comunidades de espectadores y en la educación a través del arte. Tiene como característica haber trabajado tanto con actores experimentados (Eglé Mendiburu, Silvia Káter o Francisco Sobero «Tanicho», ya fallecido) como con jóvenes en proceso de formación actoral. Desde 2002 ha organizado festivales internacionales de performance y desde 2009 el Festival de Teatro Iberoamérica en Escena y han obtenido numerosos apoyos de los tres niveles de gobierno. De su amplia producción destacamos *Tío Vania 1920* y *El Divino Narciso*.

En su versión de *Tío Vania*, de Anton Chéjov, cuyo título queda como *Tío Vania 1920. Escenas de la vida en la hacienda*, dirigida por Raquel Araujo,

se evidencian semejanzas entre la Rusia feudal terrateniente y las distintas etapas de las haciendas henequeneras yucatecas. La acción transcurre luego de concluida la Primera Guerra Mundial, durante un período de caída de precios del henequén o sisal, una variedad de agave de la cual se obtiene una fibra muy resistente, que durante décadas fue uno de los principales ingresos de México. La crisis económica sumada a la decadencia de tipo moral e intelectual se hace perceptible dentro de un drama familiar, con los matices que corresponden a la vida diaria: sensibilidad, pasiones fugaces, melancolía, frustración, soledad, humor, ironía, burla y violencia familiar, todo ello con el trasfondo de quiebre. La versión de La Rendija permite una eficiente integración de los caracteres regionales y las costumbres locales. El hecho de que la representación se haga en una casa antigua similar a las casas principales de las haciendas, con escenografía y vestuario bien cuidados, estimula a sumergirse en la época. Los cambios de iluminación contribuyen a la atmósfera de languidez. En algunos momentos, con varios puntos de enfoque simultáneos se aprovecha eficazmente el espacio.

La obra tiende puentes interculturales entre países y etapas históricas con su riqueza de diálogos, el dominio gestual y corporal de los actores. Se lleva a escena un tópico arraigado en la mentalidad yucateca que es el de los fuereños que desequilibran la vida cotidiana, en este caso, el profesor intelectual cuyas rutinas trastruecan hábitos y sobre todo una mujer capitalina joven y guapa, que enciende a los varones de la comarca para dar pie al incidente desencadenante de la trama. Su salida del lugar permitirá retornar a la rutina acostumbrada de paz y orden, donde la vida transcurre bajo control. Por haber fallecido en 1904, Chéjov no podía saber del cambio radical que sobrevendría unos años después en su país; no era un profeta, aunque supo entender y plasmar la temperatura social de su tiempo. Así como las propiedades dejarían de ser privadas en la Rusia revolucionaria, debemos sobreentender que en el Yucatán de 17 años después, esa hacienda será expropiada y sus dueños pasarán a ser, si acaso, pequeños propietarios.

Con *El Divino Narciso. Juego áureo de La Rendija*, se representa lúdicamente el texto de un auto sacramental del siglo XVII, que es en realidad una apropiación de esa obra sorjuanesca. En su interpretación escénica que considera con extrema libertad los juegos barrocos, el texto se interpreta de modo subjetivo al grado de que cambia su intencionalidad original. La puesta en escena se basa en un fuerte dinamismo, con las

seis actrices en un despliegue de movimientos de todo tipo, que permite que la atención esté dirigiéndose incesantemente hacia diversos puntos y que los propios espectadores eviten sumirse en la atención pasiva al desplazarse también por varios lugares del recinto escénico. De manera fluida y natural se logra la empatía del público con las actrices y el entorno en que actúan.

En este logro trabajó un grupo interdisciplinario de especialistas que hizo posible un complejo espectáculo, en la música, bailes, recitados, vídeo, escenografía, utilería y cuestiones técnicas de sonido e iluminación para poner en primer plano la acción teatral y un aprovechamiento de espacios y objetos a fin de estimular la atención concentrada del espectador y su participación voluntaria. Un valor agregado fue la inclusión de algunos parlamentos en maya, que nos recuerdan por analogía a la Sor Juana hablante de náhuatl.

Encarando los riesgos de escenificar un auto sacramental abundante en alusiones teológicas y mitológicas, gracias al despliegue de recursos actorales y sensoriales, se logra que el público mantenga la atención a lo largo de dos horas y cuarto. En esta puesta en escena se hacen varias referencias a los entornos del barroco. Casi toda la obra transcurre en matices de claroscuro, incluyendo el tenebrismo. Y si bien, el barroco europeo ofrece varios de los desnudos más sensuales de la Historia del Arte, en la Nueva España no los hubo. Aquí varias escenas interpretan eróticamente aspectos de *El Divino Narciso*, pero no a la manera extática de la Santa Teresa de Bernini, sino con una sexualidad más terrenal. Audaz transformación de una obra dramática y lírica centrada en los sacramentos religiosos, que aquí pasan inadvertidos y que, a fin de cuentas, son cuestiones que ni los propios creyentes entenderían. Lejos de la relegada cultura católica mexicana, ésta es una interpretación libre, atrevida y algo blasfema, acorde con los gustos y la dinámica de los habitantes del mundo actual.

6. Participaciones y recuperaciones

Los esfuerzos de estos grupos independientes se han extendido en algunos casos en la participación en escenarios de otras regiones, y en particular, en haber sido seleccionados en las muestras nacionales de

teatro realizadas respectivamente en las ciudades de Aguascalientes y San Luis Potosí.

Para la 36ª. Muestra Nacional de 2015 fueron seleccionadas tres obras de Yucatán, algo que a nivel de entidad federativa sólo ocurrió con la Ciudad de México. Los participantes fueron *Tío Vania 1920. Escenas en la vida de la hacienda*, de La Rendija Teatro, dirigida por Raquel Araujo; *Del manantial del corazón*, del grupo Sa'as Tun, dirigido por Conchi León; y *Sidra Pino, Vestigios de una serie*, de Murmurante Teatro, dirigido por Jorge Vargas y Juan Dios Rath. La segunda obra trata acerca de las costumbres, ritos y creencias relativas a los partos y al nacimiento y muerte de los niños entre el pueblo maya actual; mientras que la tercera se centra en la interacción de actores y público en torno a un conflicto laboral provocado por el cierre de una centenaria empresa productora de bebidas gaseosas cuyo consumo estuvo muy arraigado en el estado de Yucatán. A ello se agrega la participación de Ilse Morfín y Josué Santoyo con ponencias.

En la más reciente, la 37ª, de 2016 fueron cinco las obras participantes que representaron a Yucatán. Cuatro fueron seleccionadas: *Fábula Rasa*, de Noé Morales Muñoz, dirigida por Luis Ramírez, una obra interdisciplinaria con historias sobre discriminación, desigualdad y migración; *Las constelaciones del deseo*, creación colectiva del Laboratorio Escénico de Murmurante Teatro Producciones, dirigido por Juan de Dios Rath y Ariadna Medina, sobre diversidad sexual e identidad de género, con proyección de imágenes de *streaming* al momento; *Cachorro de León. Casi todo sobre mi padre*, de Conchi León, monólogo sobre la vida de una futura actriz en un entorno patriarcal; y *El Divino Narciso*, dirigida por Raquel Araujo, de La Rendija Teatro. A su vez, como ganadora de la Muestra Regional de Teatro de la Zona Sur, celebrada en Villahermosa, Tabasco, se agregó *Curriculum vitae. Instrucciones para amar*, de Síndrome Belacqua, bajo la dirección de Nara Pech, obra acerca de la transición de la adolescencia a la adultez. A ello se agregaron ponencias de la actriz Silvia Káter y la directora Raquel Araujo.

Cabe señalar por último algunas recuperaciones de obras del siglo XIX, que se han representado con notables resultados. Una de ellas fue *Modo de atrapar a un novio*, de Eligio Ancona, que bajo la dirección de Xhaíl Espadas, bisnieta del autor, se montó de nuevo -150 años después de su estreno- en el Teatro «Felipe Carrillo Puerto en 2012. Recreando la época con un vistoso vestuario, mobiliario y utilería convincentes y

adecuada iluminación, los jóvenes actores encarnaron a este conjunto de personajes que entre engaño y peripecias se confabulan para enamorar, y según el caso, pretender casarse o huir del yugo matrimonial. No hubo obstáculos de dicción ni de vocabulario para hacer reír una y otra vez a los espectadores, sin permitir que la atención decayese en ningún momento.

Con la puesta en escena de *El rábano por las hojas o Una fiesta en Hunucmá*, de José García Montero, se revivió la que se considera como la pieza inicial del teatro regional yucateco en su vertiente popular. La obra se presentó con un lleno total en el Teatro «Felipe Carrillo Puerto» el marzo de este año, como producción a cargo de la ESAY y del CEBA. Su estreno ocurrió el 22 de octubre de 1875 y tuvo otras funciones en fechas cercanas a aquélla. A 142 años de distancia, la puesta en escena dirigida por Xhail Espadas no fue un rescate nostálgico, sino una escenificación viva, eficiente y disfrutable para el auditorio. Una producción que procura dirigirse al público actual en circunstancias vigentes, haciendo uso de pantomima, bailes regionales, recitado de bombas (una variedad de coplas humorísticas, que en este caso incluyen algunas frases y palabras en maya), caricaturización farsesca, todo ello característico del teatro regional popular, a lo cual se aunó el empleo de recursos técnicos contemporáneos, que se insertaron favorablemente en la obra sin afectar su espontaneidad, como el empleo de vídeo, imágenes fotográficas relativas al medio rural, sonidos figurados por los músicos y movimientos virtuales de los actores para dar la idea de que están avanzando largos trechos. El proceso incluyó también investigaciones en cuanto al vestuario (sobre todo en los ternos, traje regional femenino de gala), los bailes y la música, pues las jaranas que se interpretaron son las que corresponden a esa época.

Otro caso fue el de *La hija del rey*, drama de José Peón Contreras acerca de una hija natural de Felipe II. Esta obra, estrenada con notable éxito en 1876 en la Ciudad de México, se sustenta en peripecia tras peripecia en sucesión ágil, pausada por los breves soliloquios donde se manifiestan las dudas morales y emocionales de los personajes, y tal situación se aprovecha en esta puesta en escena de Juan Ramón Góngora, concebida para estudiantes de secundaria y preparatoria. Por ello el ritmo veloz, que concentra la obra en una hora cinco minutos, y que da lugar a que los actores expresen sus parlamentos en verso de arte menor en función de la percepción de los adolescentes del siglo XXI.

Como recursos teatrales más cercanos a nuestro tiempo las pausas entre actos, convertidos en este montaje en cuadros, se suplían con el cambio de escenografía a cargo de los propios actores, que cuando no estaban en escena eran visibles, sentados a un costado. Esa misma lógica de romper la ilusión teatral y hacer manifiesto que se está actuando justificó la elección de una actriz madura en el papel de una quinceañera, así como otras libertades en los recursos escénicos.

En una discutible prueba de resistencia este grupo teatral efectuó de manera continua tres, cuatro e incluso cinco funciones en un día, hasta efectuar ochenta funciones en poco más de un mes. Sin embargo, gracias al trabajo conjunto de actores jóvenes y experimentados, a la discreta propuesta metateatral y a la compactación visual y de acción del texto en escena, este montaje batalló con sus obstáculos de época, tema y lenguaje para mantenerse en la proporción justa de atención del público en general. La revaloración escénica de Peón Contreras, un dramaturgo más bien conocido en Yucatán por el teatro que lleva su nombre y no por la representación de sus obras, fue otro punto favorable de este proyecto.

Como cierre de esta serie de recuperaciones debe indicarse que, como actor, el mismo Juan Ramón Góngora, bajo la dirección de Paola Koot, llevó a escena *Discordia y cuestión de amor*, de Lope de Rueda, en versión bululú, representando él solo a los ocho personajes de la comedia, adaptándose lo mismo a escenarios formales que alternativos.

Debe mencionarse que este panorama también incluye variedades de teatro para niños y teatro de títeres, el teatro comunitario en maya, el teatro de los municipios del interior, el teatro-cabaret y otras opciones, todo lo cual contribuye a que Yucatán cuente con opciones teatrales dentro de un marco de diversidad y pluralidad. Asimismo, remarcar la repercusión internacional de *Mestiza Power*, obra de teatro testimonial escrita por Conchi León (Concepción León Mora), que ha sobrepasado las 500 representaciones en diversas ciudades de México y del mundo, ya sea en montajes dirigidos por ella misma o por otros teatreros (León, 2008).

7. Conclusiones

Este conjunto de personas dedicadas al teatro en Yucatán se enfrenta de modo constante a las dificultades para alcanzar la autosuficiencia y la profesionalización, sobre todo por el problema de que no cuenten con garantías laborales y por la dependencia de los apoyos oficiales a través de apoyos, becas y contrataciones. La autosuficiencia además se ve afectada por razón de que la mayoría de las actividades culturales organizadas por las instancias de gobierno y las universidades públicas no tienen costo de acceso, lo cual ha generado en el público la costumbre de no pagar por el billete de entrada. La recaudación por taquilla es por lo general muy baja y las temporadas son muy cortas, debido a esa resistencia a pagar.

Para hacer uso de los apoyos del gobierno los teatreros se enfrentan a numerosos requisitos documentales, sobre todo de índole fiscal y bancaria, junto con una serie de trámites complejos que dan lugar a plazos muy largos de pago, a veces incluso de diez meses a partir de la última función realizada. Para mantenerse, los actores y directores se ven orillados a efectuar trabajos escénicos diversos (en bares, televisión local, publicidad, etc.) de escasa remuneración y, cuando es gubernamental, de emisión temporal indefinida, a la vez que imparten clases como ingreso fijo, aunque también insuficiente. Los trabajadores de las artes, como tales y no sólo en Yucatán sino en todo el país, no cuentan con posibilidad de afiliación al Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), por lo cual se ven obligados a desempeñar otro tipo de trabajos a efecto de contar con ese derecho, que incluye entre diversos servicios los de salud y los de jubilación o pensión. La única opción a su alcance directo, desde 2004, es el Seguro Popular, limitado a servicios de salud, aunque sin la amplia cobertura de protección que ofrece el IMSS. Es decir, que, aunque hay avances con relación a décadas anteriores, cuando la actividad teatral se efectuaba en el tiempo libre y sin aspirar a recibir ingresos, la profesionalización, en cuanto a su vertiente económica, es aún limitada.

A ello se agrega la dificultad para acceder a teatros de mayor aforo, con la posibilidad de otras propuestas creativas, tal como ha expresado Francisco Solís, en cuanto a que

> el hecho de trabajar un teatro en recintos pequeños tiene sus pros y sus contras: se gana en proximidad e intimidad con el público y las

> producciones tienen menor costo, pero se pierde la posibilidad de un teatro en formato grande, con un espacio más amplio y oportunidades para explorar otro tipo de teatralidad, con un empleo adecuado de telones, tramoya, luces, etc. Solamente las compañías de cómicos logran hacer redituable la taquilla, ya que las compañías de teatro formal no logran pagar edecanes, técnicos y los demás gastos que se requieren para un teatro de gran formato (Comunicación personal, 10 de abril de 2017).

Sin embargo, desde una región donde todavía se pueden efectuar proyectos viables, la labor de los teatreros continúa tendiendo puentes hacia un México convulsionado y un mundo actual en situación de incertidumbre.

8. Obras citadas

Bello, Guadalupe (1994). *Así pasen cincuenta años. Historia del teatro experimental en Mérida 1942-1992*. Mérida, México: Universidad Autónoma de Yucatán.

Cámara Zavala, Gonzalo (1947). *Historia del Teatro Peón Contreras*: Ciudad de México: edición de autor.

Cervera Andrade, Alejandro (1947). *El teatro regional de Yucatán*. Mérida (México): edición de autor.

Gamboa Garibaldi, Arturo (1945). Historia del teatro y la literatura dramática. En Echánove Trujillo, Carlos (dir,). *Enciclopedia Yucatanense* (págs. 109-316). Tomo V. Mérida (México): Gobierno del Estado de Yucatán.

León, Conchi (12 de septiembre de 2013). Mujeres de arena. *Milenio Novedades*, Mérida, pág. 2.

----- (29 de octubre de 2015). En el agua. *Milenio Novedades*, Mérida, pág. 2.

León Mora, Concepción (2008). Mestiza Power. En García, Óscar Armando (coord. y ed.). *Antología didáctica del teatro mexicano.1964-2005* (págs. 499-554). Volumen II. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México,

Muñoz Castillo, Fernando (2000). *Teatro maya peninsular, precolombino y evangelizador*. Ciudad de México: Ayuntamiento de Mérida, Gaceta.

----- (comp.) (2004). *Nuevos dramaturgos de Yucatán*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

----- (2011). *El teatro regional de Yucatán*. Ciudad de México: Escenología.

----- (comp., selección y notas) (2013). *Dos siglos de dramaturgia regional de Yucatán*. Tomo 1. Mérida (México): Secretaría de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Peniche Vallado, Leopoldo y Cervera Espejo, Alberto (1981). Historia del teatro y la literatura dramática. En García Canul, Antonio (ed.). *Enciclopedia Yucatanense* (págs. 187-357). Tomo XII. Mérida (México): Gobierno del Estado de Yucatán.

Rasmussen, Christian H. y Lizama, Madeleine (2015) *Tercera llamada ¡Comenzamos! Teatro yucateco 2009-2014*. Mérida (México): Secretaría de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

9. Notas

[1] Existen varios repasos históricos, críticos y testimoniales del teatro en Yucatán, en su mayor parte de las etapas anteriores a la que nos referimos en este texto. Citamos entre otros: Gamboa Garibaldi (1945), Cámara Zavala (1947), Peniche Vallado y Cervera Espejo (1981), Bello (1994), Muñoz Castillo (2000), Rasmussen y Lizama (2015), así como antologías: Muñoz Castillo (2013).

[2] *Los alcaldes de Valladolid*, drama en tres actos, 1845. *El secreto del ahorcado*, drama en cuatro actos, fue publicado en 1846. La segunda edición de *Los hijos del Tío Tronera* fue publicada en Mérida en 1846, por la Imprenta de Castillo y Compañía. También publicó el drama *La mujer valerosa*, en 1845. La Valladolid de referencia, no es ni la española ni la michoacana denominada hoy Morelia, sino la de Yucatán, México.

[3] Como hecho burocrático que cambió los procesos de apoyo institucional: el Instituto de Cultura de Yucatán se extinguió jurídicamente en 2012 para dar paso a la Secretaría de la Cultura y las Artes (Sedeculta), lo cual ha implicado un cambio en los procesos administrativos, que se vuelven centralizados y con menos margen de operación para generar proyectos con eficiencia y recaudar fondos como patrimonio propio.

[4] Los otros grupos integrantes de la Red Alterna son Bunker Mérida, Casa Tanicho, La Camarita Teatro, Mákina DT, ¿Por Qué No? Producciones,

Replay Tequila, Silkateatro Andante, Síndrome Belacqua, Tatzudanza Fuera de Centro y Tumáka't Danza Contemporánea.

[5] Existen diversos recuentos sobre el teatro regional yucateco. Entre otros puede verse: Cámara Zavala (1947) y Muñoz Castillo (2004 y 2011).