

Aspectos formales en la escritura dramática mexicana

Armando Partida Tayzan

Si bien en la escena nacional el fenómeno de la reescritura dramática no es nada nuevo, ya que a partir del segundo lustro de los años sesenta, ya no sólo se siguió efectuando la relectura de los clásicos medievales y del Siglo de Oro español, además de los escritores mexicanos decimonónicos, en un intento de recuperación de dos culturas literarias propias, tan popular en el segundo lustro de los cincuenta. Dicho fenómeno culminaría en 1966 con el espectáculo de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, en cuya escenificación Héctor Mendoza no sólo efectuaría una relectura contemporánea del texto dramático, sino que incorporaría elementos de otras disciplinas estéticas, pero, sobre todo, la expresión de la cultura contemporánea, al transformar con su puesta en escena el contenido y mensaje ideológico del siglo XVII, sin cambiar el texto dramático.

Por otra parte, *La dama boba* de Lope de Vega había sido el punto de arranque para que Elena Garro escribiera una pieza didáctica con el mismo título (1964), muy al estilo brechtiano. Sergio Magaña también lo haría en *Los argonautas (Cortés y la Malinche)* (1965), reescribiendo la historia de la Conquista de México y satirizándola misericordamente, junto con los protagonistas, utilizando para ello el anacronismo y el retruécano, amén de otros muchos elementos con los que inventara todo un divertido sistema dramático, como a su vez lo intentara Salvador Novo, aunque no de manera tan sangrienta.

Sin embargo, esa reescritura textual e ideológica de la historia no vino a constituir un proceso conscientemente premeditado, sino fue producto de la necesidad de utilizar un lenguaje propio que respondiera a los retos de las vanguardias escénicas e ideológicas del momento, de manera que aún no podíamos hablar de interculturalidad, intertextualidad, desmontaje, desconstrucción y construcción en la escritura dramática, a partir del *parasitismo* (Ulmer), el *montaje* (Ulmer), el *pastiche* (Jameson), o el *injerto* (Ulmer), surgidos posteriormente tanto en la escritura dramática como en la escritura escénica. Sin embargo, esta forma de escritura dramático-escénica,

no se hace tampoco notoria programáticamente en los años setenta, ni en la transposición genérica de la novela naturalista *Santa* (1903) de Federico Gamboa, ni del drama ritual maya-quiché *Rabinal-Achí*, efectuada por Magaña, la primera transformándola en comedia musical, *Santísima*, sobre la pre-revolución mexicana, y el segundo como drama social, *Los enemigos*, en el que restaura el contenido ideológico de la danza-drama prehispánica.

Incluso ya en los años ochenta, se ve la reescritura evidente de Mendoza a *La dama boba* (1981) reducida a dos personajes, o en *Hamlet, por ejemplo* (1983), tomando la tragedia de Shakespeare como pretexto para un ejercicio de estilo de dirección de actores. Así mismo, *La verdad sospechosa* (1984) transcrita para ser transmitida radiofónicamente desde el escenario del Palacio de Bellas Artes, y más recientemente *La amistad castigada* (1994), también de Ruiz de Alarcón, puestas en escena en las que acaban con el orden ideológicamente establecido por el absolutismo, al convertir la acción dramática en una lucha contemporánea por el poder. No encontramos otra intencionalidad que no sea la de su propio juego escénico, aunque como dramaturgo y director de escena logra apropiarse de los textos para su escenificación, mediante el proceso de desconstrucción y reconstrucción de la trama. Por lo general esto lo lleva a instaurar “un nuevo equilibrio entre la lealtad al contenido del discurso y la libertad de una interpretación formalmente cuidadosa, en la que son notables el humor, la imaginación escénica y un espíritu irreverentemente productivo” (Swansey 143).

Por otra parte, en esa apropiación encontramos ciertas constantes en su proceso de transformación de los textos del Siglo de Oro, que podrían equipararse a las formas de escritura posmoderna:

la función del autor debe consistir en proporcionar un modelo susceptible de ser desmontado y reagrupado a partir del trabajo del montaje. De manera similar a quienes opinan que el filme depende primordialmente de la edición, Héctor Mendoza opta por una libertad que no se detiene ante la propuesta literaria, sino que la asume como un elemento más al servicio del producto final: la representación. Editar, modificar, reformular el texto constituyen posibilidades abiertas al director de escena, cuya tarea le convierte en un operador de signos (Swansey 143).

No obstante encontrar muchos de los procesos de reescritura posmoderna en las puestas en escena de este director-dramaturgo, ya desde *In memoriam* (1975), conducentes a la reconstrucción y remontaje de los clásicos en su desmontaje literario, lo que determina esa reescritura es su

intencionalidad de convertir a los clásicos a un lenguaje escénico, cuyo significado acerque al espectador contemporáneo a la esencia de éstos, incluso transformando, aparentemente, los contenidos ideológicos, porque esto sería, al final de cuentas, lo que determinaría el que hubiese o no una intencionalidad de lectura posmoderna.

La línea directa a una dramaturgia posmoderna la encontramos en la negación ideológica de la comprensión de la historia nacional, como manifestación del rechazo por parte de una generación a la que sólo le tocó la cruda de la borrachera del auge del petróleo, del “milagro mexicano,” de una supuesta entrada a la modernidad, al haberse entonces considerado al país como perteneciente a los del Primer Mundo. Como consecuencia, el nihilismo (Vattimo 1990) vendría a ser una forma de protesta ante formas de gobierno y de política económica que el Estado Mexicano ha venido manteniendo contra viento y marea, con tal de que el partido en el poder no pase a mejor vida.

La utilización de recursos dramáticos y escénicos devenidos de la vanguardia y, por lo tanto, con un contenido ideológico análogo, no permitió el cambio de los códigos de la teatralidad, para poner de manifiesto tanto el imaginario individual como social, producto de la crisis nacional, agudizada a partir de los años ochenta. Esa tarea, la de cambiar los códigos mediante un nuevo proceso de percepción de la realidad no codificada, condujo, por una parte, a la repetición o agotamiento de sus formas de escritura y de contenidos y, por otra, al surgimiento de una nueva generación con necesidad de expresar su visión de una sociedad y de las ideas establecidas por ésta, mediante la “desrealización” de las mismas, como consecuencia de su caducidad.

Esta tarea la vendrían a realizar los dramaturgos más jóvenes, y no la de Mendoza y Magaña, por ejemplo, ni la de la generación denominada como *Nueva Dramaturgia*. Para ello, tendrían que buscar nuevos procesos de codificación que formalmente los llevaría de lleno a la estética posmoderna, mediante la utilización de elementos que han venido a constituir su discurso dramático. En los textos de algunos de ellos podemos rastrear diversas características correspondientes a una posible teatralidad posmoderna, de las inicialmente mencionadas. Si en el drama histórico mexicano de Usigli a Leñero, alentaba la reconsideración de nuestro pasado cercano y remoto, como una forma de hacernos conscientes de nuestra propia historia, para fundamentar nuestro nacionalismo, en la obra de Jaime Chabaud (1960), nos encontramos que ésta sólo ha sido una historia de traiciones y de negaciones de la propia nacionalidad. Así, desde *De piedra ardiendo, de sangre helada -- ¡Que viva Cristo Rey!* (1990) sobre la guerra de los Cristeros

a principios de los años treinta, *El ajedrecista* (1991-1992) en donde la trama gira alrededor del militar que diera la orden de fusilar a Maximiliano, *En la boca del fuego* (1991-1992) el actor, dramaturgo y empresario Fernando Gávila como eje central de la traición a Vicente Guerrero durante la Guerra de Independencia; hasta *Perder la cabeza* (1995), la vida política y social durante el gobierno de Ávila Camacho. Cabría mencionar que en esta tragicomedia ha integrado nuevos elementos en su construcción dramática, como son el relato del *thriller* y la estética del *comic*.

El juego de los anacronismos no llega a constituir un sistema dramático en sí mismo, sino que sólo es el medio irreverente e iconoclasta, como producto de la muerte de las ideologías y de la visión nihilista del autor; de allí que su procedimiento dramático requiera del desmantelamiento y de la desconstrucción de la historia patria, para después utilizar los fragmentos de las ruinas de ésta, como material de construcción del *pastiche* de una nueva versión histórica mediante la reapropiación y “desrealización” de la misma (Vattimo 1990). Para ello, su constructo vienen a ser los conflictos individuales, que la llevan por nuevos cursos, que quizá pudieran haber cambiado los contenidos de los libros de texto. Al final de cuentas se impone lo absurdo de la virtualidad de esa historia que para el autor debería haber sido borrada. De allí el reclamo por parte de la crítica que no ha *leído* el nihilismo del autor, al reclamarle mayor profundidad en la interpretación de los hechos de la historia estudiados por él.

En cambio, el minimalismo es casi una constante en la obra de Estela Leñero (1960), ya que en ésta, además de partir de un sólo elemento dramático, del todo cotidiano, nos encontramos con tiempos que se dilatan, sin transformar ni desarrollar el conflicto, ni a los propios personajes, debido a que sus espacios le impiden al individuo salir simbólicamente fuera de sí mismo. De tal manera la situación inicial se repite incesantemente, sin posibilidad alguna de transformarla. Incluso ésta ni siquiera llega a propiciar un conflicto al negar la anécdota, y con ello, el desarrollo de una historia y la transformación de los personajes.

No sabemos si el conflicto en *Todos los días* (1982), sea la interminable perorata del reclamo de la protagonista (un ama de casa de la clase media baja), en la que se plantea su condición de mujer, al igual que la trabajadora de la fábrica de chocolates, encargada de poner mecánicamente una cereza al chocolate que pasa frente a ella en una banda sin fin. Tampoco la querrela, el reclamo de la joven a su desfachatada pareja en *Casa llena* (1981), llega a constituir lo que tradicionalmente debería considerarse como conflicto. Sólo tenemos la relación viciada de la pareja que se da repetidamente

sin cambio alguno, ni de situación ni de comportamiento entre ambos, hasta llegar a agotarse del todo su juego, mas no por decisión expresa de alguno de ellos. La ausencia de desarrollo, a la manera aristotélica, llega a su máxima expresión en *Habitación en blanco* (1987) e *Instantáneas* (1988), al igual que en *Paisaje interior* (1995), en las que sigue manteniendo sólo una situación, del todo aislada de cualquier relación real, pues ni siquiera las palabras son capaces de establecer un compromiso con el otro y, muchísimo menos, con el mundo exterior al individuo.

En la dramaturgia de Luis Mario Moncada (1963) son mucho más identificables los elementos formales a los que recurre, en particular el uso e integración total de los *media* como forma de deshistorización de la experiencia personal (Vattimo). En *Alicia detrás de la pantalla* (1989), el parasitismo, por una parte, más que la intertextualidad, resulta el punto de partida (*Alicia en el país de la maravillas*, de Lewis Carroll), y por otra, el monitor de televisión, pues esta Alicia, en lugar de escaparse por la puertecita, se escapa por una pantalla. Esto le permite a la heroína autista de Moncada entrar y salir de la vida real y cotidiana a los mundos, no de la fantasía sino de una realidad real y otra virtual, que aún dentro de su brutalidad resultan más atractivos y menos pervertidos que el de la vida cotidiana familiar.

En *ExhiVisión* (1990), la realidad real y la realidad virtual se imponen de igual manera sobre la vida personal, individual, del protagonista onanista, quien sólo a través del video, a través de la pantalla y mediante la desconstrucción de su propio subconsciente, puede realizarse conscientemente en la realidad del video y del video clip, mediante un proceso de desmontaje de la realidad individual, de los conflictos del subconsciente, de la relación con el mundo exterior: la familia y la pareja. El fragmentarismo que pudiera surgir al pasar de una a otra realidad, Moncada lo elude por medio de un montaje y edición determinados por una estructura dramática rigurosísima, en tanto el protagonista está sometido en su actuación a la realización de un doloroso *performance*.

Pero de inmediato pasa a la intertextualidad en *El motel de los destinos cruzados* (1991-1992), obra en la que textos de "Calvino, Wenders, Bulgakov, Capote, Borges *et al*" le dan sentido a las fantasías, temores, filias y fobias, subconscientes, expresadas en las improvisaciones por los actores participantes en la puesta en escena; de allí que:

¿Qué motel es éste y qué propone el autor? ¿Una mirada interior a personajes que antes fueron actores? ¿Drama onírico o pesadilla en un lugar donde los pensamientos se materializan? Espacio irreal con elementos escenográficos reconocibles. Ausencia de realidades

concretas o presencia de personajes irreales. Estructura arbitraria, pero lógica interna. Poco visible, poco tangible línea argumental que se pierde en un laberinto. Cruce de destinos de personajes, cuyas palabras se convierten en visiones que son sus obsesiones (Rascón Banda 1993).

La intertextualidad se convierte en descodificación del relato en la traducción de esa literalidad en relato escénico, al pasar *Retrato del artista adolescente* de Joyce a texto dramático para la puesta en escena de *Carta al artista adolescente* (1994). Aquí ya no se trata ni de reescritura, ni de desmontaje, ni de un *pastiche*, sino de un proceso en el que la palabra de Joyce no ha perdido absolutamente nada, sino que la literalidad de ésta ha sido resignificada con acción dramática, en la que escénicamente ésta resulta el soporte, el atractivo fundamental para el éxito de público de la puesta en escena de Martín Acosta (también director de *ExhiVisión* y de su siguiente obra).

Moncada pasa en *Superhéroes en la aldea global* (1994) de la redimensión de la palabra (su preocupación fundamental), a la metaforización visual en la que desmonta y desconstruye la realidad contemporánea a través del aparato del control remoto del televisor, de manera que la historia de sus protagonistas (el boxeador Mike Tyson, los guerrilleros revolucionarios Fidel Castro y el Che) pueden convivir tranquilamente con Sid Vicious (músico de los Sex Pistols) indistinta y tranquilamente, gracias a la magia del video y el video clip; que permiten construir dramáticamente de manera diferente, a como hasta este momento estábamos acostumbrados, un relato vertiginoso y agresivo de nuestra realidad contemporánea, pero además desencantado y sin salida alguna.

A su vez, El Teatro Personal – Rocío Carrillo (1963) y Raquel Araujo entre otras – indudablemente resulta otra forma de relato escénico posmoderno en el que se niega el texto dramático *per se*, pero no la construcción dramática, ya que el trabajo de dramaturgia está determinado por el proceso mismo de la escenificación en cuestión, al ser los propios actores quienes van construyendo el texto dramático a partir del trabajo del director. Si bien se da un relato escénico, con algunas situaciones, el desarrollo de las mismas depende directamente de cada uno de los actores-protagonistas, pues éstos, en cualquier momento pueden abrir espacios en el transcurso de la acción escénica, para desarrollar acción dramática al exponer sus inquietudes, experiencias o estados de ánimo de ese día de la función, al darle rienda suelta al subconsciente, sin que por ello este mecanismo se convierta en una manifestación de metateatralidad. Esto sería lo que al final

de cuentas están rechazando: la convención de una teatralidad tradicional. Por lo que tampoco podemos hablar de improvisación, ya que en general no existe ni una historia, ni un sólo personaje, sino personas-actores; y cuando por necesidad recurren a elementos de la dramaturgia tradicional, éstos ocupan un lugar secundario.

A este fenómeno escénico está relacionado el proceso del dramaturgista que trabaja en combinación estrecha con el director de escena, fenómeno que en la última década podemos encontrar en forma de diversos modelos en nuestra escena nacional, desde el dramaturgo que realiza el trabajo de orquestación del texto en cuestión para el director de escena (Vicente Leñero/Luis de Tavira) desde la traducción y adaptación, hasta la reescritura de texto literario a texto escénico (Raúl Falcó/Juan José Gurrola), pasando por la escritura de diálogos aislados que los actores-protagonistas de las tragedias o comedias de Shakespeare del Teatro en Vecindades han creado, diálogos que pudieron haber sido expresado en situación análoga por cualquiera de los espectadores-habitantes de estas vecindades.

Si una vez se habló de una vanguardia escénica, posteriormente se hablaría de una posvanguardia, en la que el teatro posmoderno vino a mostrarnos nuevas formas de representar al mundo; de allí que en México, a partir de lo que hemos señalado, podamos también hablar de formas de escritura dramática y de escenificación, que si bien conviven con las formas tradicionales más recientes de los años setenta y ochenta, por otra nos muestran una nueva concepción del mundo, utilizando para ello recursos que hasta ahora resultaban insospechados de integrar a estos discursos dramático-escénicos.

Facultad de Filosofía y Letras/UNAM

Bibliografía

- Jameson, Fredric. "Posmodernismo y sociedad de consumo." *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1968. 165-86.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *El motel de los destinos cruzados*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 1993, Cuarta de Forros.
- Swansey, Bruce. "Cinco directores de vanguardia." *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica 3*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988, 143-48.
- Ulmer, Gregory L. "El objeto de la poscrítica." *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1968, 125-63.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1990.