

En defensa de la dramaturgia

Vicente Leñero

En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua como miembro numerario el 12 de mayo de 2011, el dramaturgo, narrador, guionista y periodista Vicente Leñero (Guadalajara, 1933) se lanza al rescate de la dramaturgia del texto literario como principio fundamental del fenómeno teatral.

INTRODUCCIÓN

Respetable don Jaime Labastida, director de la Academia Mexicana de la Lengua; querido Miguel Ángel Granados Chapa; admirados compañeros académicos, generosos familiares y amigos que me acompañan esta noche:

Cuando recibí la cálida invitación a incorporarme a esta prestigiada corporación que me rebasa como escritor y parlante, me asaltó un pasmo de ansiedad que aún no supero.

Pero ya estoy aquí, asentándome en la silla de mi entrañable amigo Víctor Hugo Rascón Banda, desaparecido hace apenas tres años. Me honra su estafeta, no sólo por lo trascendente de nuestra amistad sino porque él representó como dramaturgo —representa aún— la figura más importante de una generación: la llamada por Guillermo Serret Nueva Dramaturgia Mexicana, impelida a vigorizar, frente a la tiranía de los directores de escena, la imprescindible tarea de escribir para el teatro.

Víctor Hugo Rascón Banda nació en Uráchic, Chihuahua, en 1950; se doctoró en Derecho por la UNAM, y en 1975 o poco antes decidió agregar a sus tareas profesionales el ejercicio apasionado de la dramaturgia. Fue funcionario de un banco importante, abogado asesor de casos dignos de una telerie, y presidente de la Sociedad General de Escritores de México. Pese a la carga la-

boral que soportó en todo momento, la suma de obras que se dio tiempo para escribir —casi una por año— se antoja impresionante; sobre todo porque eran obras enfocadas imperativamente a su montaje que lo obligaban a enfrentar problemas con directores de escena y con los sistemas de producción.

Pocos fueron los directores que respetaron cabalmente la experimentación contenida en sus textos, hay que decirlo. Eran aquéllos los que deseaban emprender su propia experimentación a costillas de los textos, con resultados no siempre atinados. Cuando se ajustaban al escrito, cuando lo comprendían de veras, las obras lograban transmitir su aliento original, su rigurosa búsqueda realista, su notable manejo del habla coloquial. Y así ocurrió con Enrique Pineda cuando le dirigió *Contrabando*, y con Raúl Quintanilla en *Playa azul* y *El criminal de Tacuba*. Pero tal fidelidad al texto y a su espíritu no se repitió siempre, y buena parte de lo que se llegó a ver de Víctor Hugo había sufrido la deformación o la traición escénica. Los afanes apantallantes de Julio Castillo en *Armas blancas*, el error de Marta Luna al volver expresionista *La fiera del Ajusco*, el equivocado empeño del propio Enrique Pineda al convertir en espectáculo enloquecedores obras como *Máscara contra cabellera*, *Cierren las puertas* y *Homicidio calificado* —junto con otros montajes de otros directores— transmitieron al pú-

blico una versión distorsionada de la dramaturgia del chihuahuense que ahora sólo se puede apreciar con la lectura de sus libros de teatro.

Contemplada panorámicamente, la obra de Rascón Banda exhibe una preocupación central por la temática del delito. Con ese título definitivo, *Teatro del delito*, agrupó en una edición de Escritores Mexicanos Unidos, en 1985, tres de sus primeras obras: *Manos arriba* (sobre la corrupción en la vida cotidiana), *Máscara contra cabellera* (sobre el ambiente sórdido de la lucha libre) y *La fiera del Ajusco* (sobre el caso de una marginada que asesinó a sus hijos). Pero a esa trilogía se podría agregar una larga lista de obras de temática delictuosa: *Los ilegales* (el submundo de los mojados en la frontera norte), *Guerrero negro* (inspirada en el caso Caro Quintero y el infierno del narcotráfico), *Contrabando* (el narcotráfico en los pueblos de la sierra chihuahuense), *Playa azul* (el caso terminal de un alto funcionario corrupto caído en desgracia), *Los ejecutivos* (el error de diciembre del 94), *El criminal de Tacuba* (los asesinatos de Goyo Cárdenas) y otras más.

En algunos de estos dramas los personajes están arrancados directamente de la realidad (Goyo Cárdenas, El-

vira Luz Cruz), como lo están también Tina Modotti o Concha Urquiza en obras que no tienen un entorno específicamente criminal, sino que pertenecen a la vena poética de su dramaturgia, cultivada por Víctor Hugo con temblorosa indecisión, como si no se atreviera a ahondar en una lírica ajena al realismo directo, a menudo implacable, del común denominador de su temática. Aliento poético destila también *Voces en el umbral*, su primer drama, lo mismo que *Alucinada* (en torno a Concha Urquiza), *La maestra Teresa* y *Ahora y en la hora*.

Lo suyo, sin embargo, hasta el momento en que la muerte —esa que aleteaba en *Ahora y en la hora*, contra la que luchó como un guerrero luego de una prolongada y penosa enfermedad— le impidió asomarse a otros territorios temáticos. Anunció apenas su esfuerzo en *Los apaches*, una obra de título tentativo que aún no ha llegado a los foros.

Cultivador a carta cabal del renovado realismo del último tercio del siglo veinte, el autor chihuahuense pretende exigir obra tras obra, a lo largo de su carrera, que sus dramas sean apreciados, y sobre todo montados, con ese código explícito en su escritura: en su planteo escenográfico y en sus escuetas acotaciones. Sin duda alguna su dramaturgia se sitúa muy lejos ya de los melodramas de Usigli y sus situaciones fortuitas y azarosas; lejos también del naturalismo o el costumbrismo de los autores de los años cincuenta. Como casi todos los representantes de su generación y de las generaciones que lo continúan, la búsqueda realista se orienta por veredas más complejas que las recorridas antaño: trata de ahondar en una realidad más real, es decir, con menos concesiones para con lo “fingido”, con menos licencias explicativas, con más rigor coloquial.

No es la de Víctor Hugo Rascón Banda una dramaturgia fácil. Su mensaje —si pudiera hablarse de mensaje en una obra amarga, desolada— incita a contemplar la vida como eso: como un delito, como una continua transgresión al orden establecido, como la imposibilidad de escapar moral y legalmente a nuestro destino trágico.

Por eso hoy, al sentirme honrado por ocupar su silla XXVIII en la Academia Mexicana de la Lengua, me permito dedicar, a él y a mi hija Estela Leñero Franco —compañera suya en el taller de dramaturgia que integramos durante años— el texto del siguiente discurso iniciático.

PRIMERA LLAMADA

El diccionario de la Academia de la Lengua Española define al dramaturgo en términos escuetos: *autor de obras dramáticas*, y a la dramaturgia como sinónimo de *dramática*. La dramática es llamada también *poesía dramática*, quizá porque en el pasado era la poesía —en verso



La historia de la aviación de Héctor Mendoza

o en prosa, sobre todo en aliento— la expresión dominante de quienes escribían para el teatro. Tales autores eran poetas, poetas dramáticos, y sus obras se denominaban *dramas*; palabra imprecisa por la doble acepción que le otorga el diccionario: *obra perteneciente a la poesía dramática*, en general, o *género específico de la dramática* que comparte su clasificación con la tragedia, la comedia, el melodrama, la farsa... Para resolver la posible confusión, Rodolfo Usigli utilizó la palabra *pieza* —pieza en lugar de drama— que hoy, en la insana manía de clasificarlo todo, utilizan los autores nacionales cuando no logran decidir en qué género encasillar sus textos. En lugar de acotar simplemente: *obra en dos actos* o *drama en dos actos*, escriben *pieza en dos actos*, y problema resuelto.

También se producen confusiones con la palabra *teatro* por las múltiples acepciones que le otorga la Academia: *edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas, práctica en el arte de representar obras dramáticas, literatura dramática...* y alguna más. Me detengo en la tercera acepción —teatro como literatura dramática— no sólo por caprichoso retobo sino porque forma parte de algunos problemas que intento plantear en este discurso: el de diferenciar subrayadamente la dramaturgia del fenómeno de la representación teatral.

Entiendo la literatura dramática, la escritura de una obra en particular, como un fenómeno anterior al de su puesta en escena, de algún modo independiente a ésta. Pertenece por tanto, en su origen, más al ámbito de la literatura que al del arte escénico. Como escritura literaria merece ser valorada pese al recelo con que suelen considerarla los editores cuando rechazan la publicación de un libro de este género diciendo: “el teatro no se vende”.

Cierto es que las obras dramatúrgicas —si es válido llamarlas también así— están orientadas desde su concepción al montaje en un foro, sin lo cual no se cumplen cabalmente, pero existen antes como literatura, y como literatura de peculiar gramática las aprecia o desprecia el lector en potencia. Son una propuesta para que el lector potencial realice de manera imaginaria su personal puesta en escena, como lo hará luego un director escénico con la ventura de magnificarlas o la desventura de malinterpretarlas, tal como sucede con lamentable frecuencia.

En esta línea de pensamiento puede decirse que conocemos la dramaturgia de Shakespeare, no el teatro de Shakespeare. La dramaturgia de Ibsen, no, por desgracia, el teatro de Ibsen, de los griegos, del Siglo de Oro... Y aunque la arqueología teatral y los estudios antropológicos se esfuerzan por hacernos avizorar cómo se llevaban a escena las obras del pasado, resulta imposible percibir las en toda la complejidad impuesta por las técnicas arquitectónicas, escénicas, actorales de los tiem-



La visita del ángel de Vicente Leñero dirigida por Ignacio Retes

pos pretéritos. Imposible saber también con precisión cómo esas técnicas condicionaban la escritura de los dramaturgos de entonces.

Conocemos sus obras, no lo que se hizo con ellas en un foro.

La dramaturgia es perdurable. El teatro es efímero.

Se antojaría por eso —al margen de las múltiples acepciones académicas de la palabra teatro— que las obras del maestro Rodolfo Usigli, con ánimo de citar un ejemplo, se editaran como *Dramaturgia completa* y no *Teatro completo*.

SEGUNDA LLAMADA

No hay duda de que en la primera mitad del siglo XX, Rodolfo Usigli se convirtió en un puntal del teatro mexicano. Su dramaturgia intentó llenar huecos temáticos y resolver problemas de forma y contenido que habían dejado pendientes los escritores del teatro decimonónico. Muchos de estos autores, valiosos como novelistas, poetas, ensayistas, abordaron la dramaturgia con ingenuidad y torpeza melodramáticas cuando ya en el extranjero brillaban las obras de Ibsen, Chéjov, el primer Strindberg... que desarrollaban un realismo más estricto. Los dramas y comedias mexicanas, en cambio, acusaban carencias y defectos que hoy se antojan elementales.

Pueden enunciarse con rapidez, repasando las obras de Juan A. Mateos, Irineo Paz, Rafael de Zayas, Alberto G. Bianchi, Manuel Acuña...

Tales carencias son:

Un maniqueísmo ideológico, social y moral, muy conveniente, muy cómodo, para generar dramaticidad. Los buenos de la obra, casi siempre los protagonistas, son del todo rectos y manifiestan escasas contradicciones. Los malos, clásicos antagonistas, son perversos y con frecuencia cínicos. La jerarquía de valores es esquemá-



El hacedor de teatro de Thomas Bernhard dirigida por Juan José Gurrola

tica respecto al estrato social. Los pobres suelen ser primitivos, torpes, pero por lo general son honrados, leales y de buen corazón; sufren lo indecible y son objeto de compasión y piedad. Los ricos son egoístas, ambiciosos, crueles. En la riqueza se oculta, tras las buenas maneras, sentimientos innobles, hipocresía, maldad. La provincia y el campo son paraísos idílicos. La maldad y el pecado se concentran en la ciudad.

El sentido del honor es un sentimiento clave en la mayoría de los conflictos. La sola sospecha de la pérdida del honor femenino desata una catástrofe. La mujer no sólo debe ser casta si es esposa, virgen si es soltera, sino mostrarse y actuar como tal. Aunque los dramaturgos intentan rebelarse contra esta valoración superficial, se advierten sometidos a la escala dominante de valores y resuelven los conflictos amoldándose a ella. La mujer tal parecía promiscua, pero resulta que es fiel. La heroína cometió adulterio, de hecho o de pensamiento, pero resulta que lo hizo a causa de la miseria, o por un equívoco, o por una situación extrema que finalmente la disculpa. Las tesis del dramaturgo no transgreden la moral establecida ni convierten en héroe a un personaje que se comporta de manera reprobable o contradictoria.

Por lo que hace a la preceptiva estrictamente dramática, las obras rechinan por fallas a la verosimilitud:

Los personajes son definidos por lo que se dice de ellos más que por la acción dramática. Los parlamentos de presentación se exceden en informaciones pertinentes y explicaciones anticipadas. El dramaturgo no permite que el espectador descubra poco a poco intenciones y pensamientos: todo se lo dicen los propios personajes, y el abuso del soliloquio y el aparte exterioriza la intimidad de las criaturas de ficción para evitar cualquier peligro de malentendido. Esto impide que las obras progresen —en el sentido dinámico del término— y

que el misterio y la expectación sean elementos importantes. Todo se adivina, todo se sospecha de inmediato y la acción dramática parece encaminada a confirmar al espectador lo que ya le anunciaban soliloquios y parlamentos explicativos.

Los diálogos padecen la retórica del bien decir, y algunos dramaturgos como José María Vigil recurren todavía a la versificación. Se habla siempre con propiedad aun cuando los personajes sean de baja extracción; a éstos se les caracteriza a veces con aisladas expresiones o interjecciones pintorescas. Desde luego no se utiliza el habla coloquial ni mucho menos las palabras altisonantes o las groserías que se prohibían en el teatro hasta muy entrada la segunda mitad del siglo XX.

Los finales son rígidamente cerrados. Los conflictos terminan siempre resolviéndose con claridad. A veces la conclusión es trágica y el personaje conflictuado muere —por asesinato, suicidio, enfermedad— o acaba desquiciado. Pero ese suceso trágico se atempera al producir conocimiento, tranquilidad y hasta felicidad en los que se mantienen vivos.

El manejo del tiempo escénico nada tiene que ver con la verosimilitud del tiempo del realismo. En una misma habitación pueden correr las horas, de la mañana hasta la noche, sin que se interrumpa la acción en el foro. También las convenciones dramáticas de la época aceptan, con extrema tolerancia, la entrada y salida de personajes, regidas por las necesidades narrativas del autor, no por las verdaderas necesidades de sus criaturas. Se hace mutis cuando el dramaturgo lo requiere, y los pretextos que alude el personaje para abandonar la escena —en ocasiones mediante un aparte forzosísimo— suelen ser ilógicos.

Podrían enlistarse numerosas deficiencias más que saturarían la relación. Baste reiterar que la mayoría de

las comedias y los dramas sociales y de costumbres de los dramaturgos del XIX intentan el realismo, sólo que el concepto realista de la época no alcanza a descubrir, ni se preocupa aún por la verosimilitud del lenguaje, de las mecánicas de la acción, del manejo riguroso del tiempo... Utilizan “convenciones teatrales” desgastadas que se practican sin escrúpulos y se aceptan sin discusión.

Sin embargo, lo importante de esa añeja dramaturgia, sobre todo hacia el final de los años del siglo XIX, fue la tenaz contienda emprendida por los dramaturgos para vencer la hegemonía del teatro español que gobernaba en los coliseos del país. Tanto las compañías peninsulares que se avecindaban en México, como los actores y directores —con José Valero a la cabeza— se empeñaban en montar obras españolas o dramas traducidos del francés.

De momento se impusieron los dramaturgos nacionales al grado de conseguir en 1872, bajo el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada, una cifra de montajes en el transcurso de un año que hoy mismo se antoja asombrosa: cuarenta y tres estrenos de obras nacionales en el país.

En el periódico *El Siglo XIX*, Ignacio Manuel Altamirano escribía por aquel entonces:

Son de admirar verdaderamente la constancia inquebrantable, la paciencia, el amor a la literatura dramática de que han dado prueba las generaciones de autores que se han sucedido por cincuenta años y que los ha hecho mantener viva la llama del amor al arte, a pesar de tantas vicisitudes, de tanto desdén público, de tanto olvido como han tenido que sufrir.

En esa misma preocupación y ese mismo celo por nuestra dramaturgia los retomó Rodolfo Usigli a la mitad del siglo veinte. Aunque algunas de sus obras no resistan quizás, ahora, un análisis riguroso, su empeño en promover un gran teatro mexicano —que entiende lo mexicano sólo como la puesta en escena de obras mexicanas—, sus libros didácticos, sus ensayos, los prólogos y notas escritas en torno a sus propias obras —a la manera de Bernard Shaw— exhiben una fe alentadora en el futuro de ese arte al que entregó su vida.

Si sus inmediatos contemporáneos hubieran estado a la altura del reto, si Usigli no se hubiera encerrado tanto en sí mismo luego de sentirse traicionado por sus discípulos, los historiadores estarían hablando hoy de la gran Escuela de la Dramaturgia Nacional, comparable a la que se creó con los muralistas de la plástica, con los músicos de las partituras sinfónicas, con los narradores de la Revolución Mexicana, con el gran movimiento de los coreógrafos de la danza.

Con radicalidad asumida, traduzco el célebre apotegma de Usigli, *O teatro o silencio*, con el sinónimo académico: *O dramaturgia mexicana o silencio*.

TERCERA LLAMADA

Hacia la mitad de los años sesenta del siglo XX, como eco o como rebote de los fenómenos que se habían comenzado a manifestar en el teatro europeo algunos años antes, se produjo en México una intensa y a veces escandalosa colisión en las equilibradas relaciones que parecían mantener los trabajos del dramaturgo y los del director de escena.

Dueño hasta entonces de la máxima autoridad en materia teatral, motor de todo el fenómeno escénico desde su planeación hasta su realización última, el dramaturgo se vio de pronto desplazado por el violento impulso que otorgaba al director de escena el bastón de mando: no sólo de la tarea del montaje en cada puesta en un foro, sino de las políticas teatrales que habrían de regir el proceso cultural a través de las instituciones significativas.

Desde la década de los años veinte y principios de los treinta, los departamentos teatrales de la Universidad de México y del Instituto Nacional de Bellas Artes, igual que los movimientos artísticos y hasta los grupos experimentales habían funcionado invariablemente bajo el gobierno de un dramaturgo. Se daba por un hecho que el dramaturgo era el sabio del teatro, el conductor, el forjador de los programas de una actividad centrada en el texto literario, clave indiscutible —se argüía entonces— de la teatralidad.

Cuando este criterio provinciano, por tan rígido, se trizó en añicos por la presión que ejercían las nuevas corrientes traídas del extranjero, los directores de escena, en alianza con los actores e incluso con los escenógrafos, tomaron por asalto, además del pódium del foro que ya les correspondía, los puestos de autoridad en las instituciones de cultura —lo que resultó determinante—. Departamentos de teatro, escuelas de teatro, publicaciones de teatro, dejaron de estar encabezados por los dramaturgos para ser ahora cotos de los directores.

Si es verdad que el fenómeno no debe considerarse exclusivo de México, la radicalidad con que se impuso en México —como reacción a un anquilosamiento de la necedad dramaturgic del teatro “como literatura”, no del teatro “como literatura enfocada a la representación”— ocasionó ese cambio sustancial en las políticas de programación y enseñanza. Se produjo en consecuencia el ahogamiento que intentó considerar a la dramaturgia ajena a los procesos de experimentación y búsqueda. Ésa era tarea exclusiva del director.

Usigli alcanzó a observar este encumbramiento y lo fustigó. Entre bromas y veras clasificó así a quienes ya no llegarían a ser sus contrarios:

Hay el director que pretende sustituir al poeta y usar su obra como trampolín para la realización de sus facultades creadoras que no tienen cauce propio y que incurren en

atentados sin nombre contra la poesía dramática... Hay el director acrobático que necesita escaleras, altos balcones, saltos, danzas y toda suerte de ejercicios gimnásticos, reclámelos o no el texto... Hay el director que se cree competente para “mejorar las obras”, así sean de Esquilo, de Shakespeare o de Shaw...

Todo porque los directores celebraban su conquista: el teatro como fenómeno esencialmente escénico, ya no literario. Y la experimentación, la búsqueda, la verdadera creación —insisto— se daban en torno a las tareas de montaje en las que el texto participaba sólo como un apoyo cuando no como un simple pretexto.

Se caricaturizaba así la prepotencia del director que se atrevía a exclamar a la manera de Arquímedes: “Denme un directorio telefónico y yo lo convertiré en una obra de teatro”.

Aunque las hazañas emprendidas por quienes se habían convertido en creadores, ya no más en intérpretes, no hacían sino copiar los desplantes europeos del teatro como espectáculo, terminaron deslumbrando al público, a los viejos dramaturgos. Tan cegador resultó el encandilamiento que no pocos escritores dramáticos renunciaron a sus quehaceres literarios para convertirse en directores de escena y poder lanzarse así a construir lo que se dio en llamar —para distinguirlo del teatro comercial— el teatro de arte.

Hacer teatro mexicano dejó de significar, además, montar obras de dramaturgos mexicanos. La nacionalidad del montaje no la otorgaba ya la nacionalidad del texto y su temática, sino la nacionalidad del director, de sus actores, del escenógrafo. Bastaba el simple hecho de realizar ese montaje en un foro nacional y con un sistema de producción nacional para hacer teatro mexicano.

El texto era lo de menos. Cualquier obra contemporánea o clásica, cualquier idea peregrina o audaz servía, sirvió y sigue sirviendo para dar identidad local al fenómeno escénico. Fue el más importante experimento que se realizó sin duda —hay que reconocerlo— en ese alucinante despertar del acontecimiento histriónico. Ahí debería encontrarse la clave de la modernidad. Todo lo que valía la pena investigar o ponerse a prueba necesitaba investigarse en la probeta escénica. Incluso las piezas extranjeras del llamado “absurdo” y del teatro documental o poético, comedias, melodramas, tragedias tendían a ser reelaboradas y hasta traicionadas en vistas a la experimentación en el foro y para el foro. Obras de Ionesco, de Beckett, de Pinter, de Brecht y hasta de Peter Weiss se convertían en pretenciosos espectáculos, de pronto en atrabancados *happenings*, como si la experimentación literaria y teatral contenida en los textos originales, el descubrimiento autoral de un nuevo lenguaje dramático y por lo tanto escénico no fueran suficientes para saciar esa ansia compulsiva de someterlo

todo al análisis tangible de una puesta en escena que se quería renovada, siempre distinta y siempre gobernada por el director-creador.

Para auxiliar a ese jefe máximo se llegó hasta el extremo de inventar un oficio con una nueva palabra que la Academia terminó reconociendo: el dramaturgista. Era el encargado de poner al día las obras por representar, de modificarlas con añadidos y supresiones de parlamentos o desplantes actorales en vistas de las inmediatas necesidades del director. Aunque el oficio y los departamentos dramaturgistas adquirieron importancia en las grandes compañías europeas —el Piccolo de Milán, la Schaubühne de Peter Stein, el Centro Internacional de Peter Brook— esa figura auxiliar ha sido asumida en México casi siempre por el director y en complicidad con los actores, proclives siempre a modificar sus diálogos “porque así se oye mejor”, “porque así adquiere más relevancia mi personaje”.

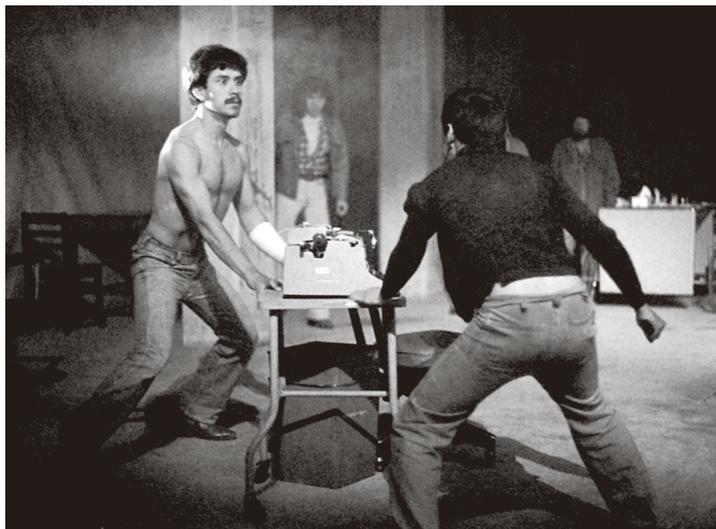
El periodo autárquico del director de escena, pasando por los experimentos del teatro de calle, de la creación colectiva —ejercitados en Latinoamérica hasta la saciedad— y las múltiples escuelas surgidas en torno a las técnicas actorales produjeron sin duda un resurgimiento del teatro en México, como fenómeno público que devolvía al espectador su posibilidad de auténtica participación, y como alternativa vivísima a la “cultura enlatada” de la televisión y el cine.

El director y sus huestes rescataron ciertamente el interés por el teatro, generando entre la juventud, antes escéptica y contraria a la solemnidad del rito, el placer visual que monopolizaba el cine. Convocaron además al estudio de la actuación y de la dirección escénica, entendidas al fin con sentido profesional.

Así como hacer teatro mexicano significaba ya, simplemente, hacer teatro en México, estudiar teatro empezó a significar de los años sesenta hasta nuestros días: estudiar actuación, estudiar dirección, estudiar escenografía... ya no más estudiar dramaturgia. La enseñanza de la dramaturgia, tan encomiada por Rodolfo Usigli y su heredera Luisa Josefina Hernández, acabó siendo relegada por las escuelas universitarias, gubernamentales y privadas. Lo que en los años cincuenta era materia básica de la formación teatral, dejó de ser carrera a seguir, profesión por desarrollar. La dramaturgia quedó escondida tras bastidores.

Reitero con necesidad el conflicto:

Al adueñarse de los programas en las universidades, en los centros teatrales, en la mentalidad de los actores y de los grupos independientes, los propulsores de la puesta en escena no se conformaron con imponer sus criterios del “teatro como espectáculo”, sino que llevaron a cabo una sofocación de la dramaturgia mexicana. La hicieron a un lado o la sometieron —cuando el texto se antojaba inevitable— a severas modificaciones



© Gerardo Sures

Armas blancas de Víctor Hugo Rascón Banda



La honesta persona de Sechuán de Bertolt Brecht dirigida por Luis de Tavira

en el foro que deformaban su espíritu original, que la corregían según ellos, que la sometían a la idea creadora de montajes personalísimos.

Usando el texto como pretexto convenía mejor apoyarse en autores extranjeros o en clásicos consagrados para evitar así los numerosos conflictos que se producían y se siguen produciendo entre director y dramaturgo.

“¡Ésa no es mi obra!” —suele exclamar el escritor cuando siente su texto transgredido en el montaje—. “Tu obra era un desastre —responde el director—. Yo la mejoré”. Y sobrevienen los pleitos, las famosas disputas de autores como Emilio Carballido o Sergio Magaña que se agarraban de las greñas, montaje a montaje, con los creadores escénicos.

Por eso alcanzó popularidad el dicho: “No hay mejor dramaturgo que el dramaturgo muerto”.

Dado que los dramaturgos clásicos no protestan, no existe director mexicano debutante, o aun quien lleve años en el oficio, que no se sienta impelido a montar su propio Shakespeare, su Esquilo, su Calderón, su Molière, su Ibsen, su Brecht, su Camus, como si todo mundo los aguardara con delirante expectación. Y dado que son los directores escénicos quienes rigen la política cultural en esta área, año con año los foros del país son programados con ciclos de obras extranjeras y clásicas sobrerrepresentadas hasta la desesperación, en demérito, claro está, de nuestra modesta dramaturgia mexicana.

Han transcurrido cincuenta años de esa explosión arrolladora de la puesta en escena, del teatro espectáculo, del teatro clásico redescubierto, del teatro extranjero como única posibilidad meritosa, y apenas en los años setenta y ochenta se alcanzó a percibir, débilmente, una dramaturgia nacional que pugnaba por ser tomada en cuenta como auténtico suceso artístico.

Porque es cierto, el sofocamiento produjo que durante dos décadas, después de Usigli, poco se podía esperar a los escritores nacionales que trabajaban para la escena. Huidos algunos de ellos del teatro a raíz del

cataclismo, empeñados otros en una dramaturgia del pasado, ingenua, hartamente costumbrista, que nada propone formalmente y nada nuevo expresa con sus argumentos —y por ello impugnada con violencia y con razón por los enemigos del texto— fueron pocos los escritores que consiguieron mantenerse fieles a su profesión dramaturgica. Han sido pocos los sobrevivientes, pero no tan pocos los surgidos, como de milagro, para ofrecer el testimonio de la palabra en el siempre misterioso fenómeno del teatro.

Su presencia en acción propone una enriquecedora alternativa al teatro de director y ha dado ya frutos estimables y demostrado las posibilidades de la pluralidad.

Es patente que la marginación a la que se vieron empujados los dramaturgos mexicanos debilitó al “teatro de la palabra”, pero también es tangible y digno de tomarse en consideración que tal marginación lo depuró de sus añejas e insostenibles convicciones costumbristas, melodramáticas, y lo orientó hacia tareas de experimentación formal y temática a las que antes no se abocaba.

La dramaturgia mexicana logró resurgir gracias a que los nuevos poetas dramáticos entendieron que el terreno de la experimentación escénica no era exclusivo de los directores sino que correspondía también a ellos.

La tarea exploradora de esta nueva dramaturgia lanzada a poner a prueba —como lo hizo la narrativa latinoamericana en los años sesenta con resultados espectaculares— los modernos códigos teatrales de la palabra y del gesto y de la acción valorada como palabra consiguió por fin reventar el monopolio del teatro de director.

Así como la dramaturgia del absurdo echó hacia atrás al naturalismo, como la comedia musical a la opereta y a la zarzuela, como el teatro documental al teatro histórico ficcionado... así brotó una nueva, novísima dramaturgia —se me antoja calificarla así— que olvidándose de las rígidas fórmulas aristotélicas y las normas decimonónicas de “la comedia bien hecha”— intentó alternativas ingeniosas para emprender una gran aven-

tura. Fue un movimiento universal que se fue dando obras tras obras, no de golpe, pero siempre con la mirada puesta en el foro. A él se sumaron y se siguen sumando los dramaturgos mexicanos. Un movimiento que insta a los directores de escena no sólo a deponer su tiranía sino a convertirse en compañeros de ruta en el fascinante viaje de la experimentación.

En contraste con las erráticas características de la dramaturgia del XIX, ya señaladas con anterioridad, el novísimo realismo —porque de realismo se trata primordialmente— muestra singularidades y propuestas formales dignas de tomarse en cuenta. Algunas ya han sido verificadas en las tablas, otras merecen ser puestas a prueba.

Señalo algunas de esas propuestas a continuación para explicitar el sentido de esa búsqueda realista que aventura ya una simplificada preceptiva.

Documentos. El manejo textual, rigurosamente textual, de documentos históricos o periodísticos, para ese teatro documental que renueva el viejo teatro histórico dislocado a veces por la ficción.

Situación o historia. El dramaturgo elige entre contar una historia con la complejidad que implica los lu-

gares, el tiempo, los personajes en evolución, o plantear simplemente una situación en el presente. La situación ocurre en consecuencia con unidad de tiempo. El tiempo interno de la obra es el mismo tiempo vivido por el espectador en el teatro.

En el relato de una historia, el dramaturgo no necesita forzosamente de oscuros ni de división en actos para marcar el paso de las horas o los días. Las acciones escénicas, los desplazamientos, la gestualidad son los responsables de producir el efecto que impulsa al tiempo a transcurrir.

El lugar de la acción. El dramaturgo no tiene por qué diseñar o describir las escenografías donde ocurrirán sus hechos; eso compete al escenógrafo. El dramaturgo sólo establece el sitio. El lugar de la acción suele anteceder a la creación de una obra. La dispara en la imaginación cuando el escritor elige un espacio donde ubicar a sus posibles personajes.

Identidad. Algunos personajes suelen ser, y terminar siendo, tan misteriosos para el espectador como para el propio dramaturgo. Personajes que nunca se explican a sí mismos ni son explicados por los demás directamente. Personajes que viven a ratos en el pasado o a ratos en el presente. Personajes que mienten frente al espectador. Personajes que equivocan sus recuerdos. Recuerdos que hacen convivir —sin trucos escénicos— a vivos con muertos. Abolición de los clásicos protagonistas versus antagonistas, gracias a la creación de diversos puntos de vista narrativos dentro del foro.

Palabras y silencios. Exacerbación de parlamentos y diálogos que se prolongan para generar intencionalmente ansiedad, tensión. Lo mismo para los silencios prolongados de personajes que no hablan, no porque los obligue a callar el autor, sino porque no quieren o no pueden hablar. Abolición del monólogo, casi siempre inverosímil en un realismo estricto. Tolerancia con el soliloquio cuando se le justifica.

Simultaneidad. Desarrollo de múltiples acontecimientos en múltiples espacios de un foro. Simultaneidad de diálogos. Simultaneidad de tiempos pasado, presente y futuro. Es el espectador —a diferencia de la cámara cinematográfica— quien elige su foco de atención.

Fondos musicales. Ninguna música que no provenga del espacio escénico como parte de la acción. La música se considera un añadido tramposo para generar climas ambientales o emocionales. El cine no ha logrado prescindir de ella como truco.

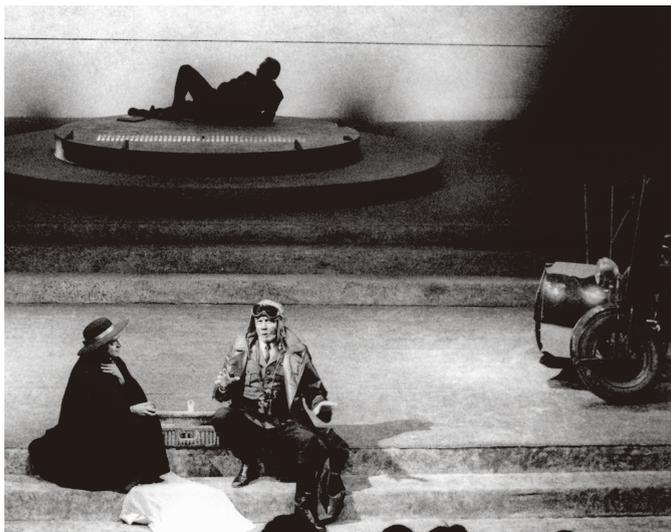
Respeto. Al espectador no se le arranca de su asiento, no se le interroga, no se le obliga a participar en la obra. Los intentos que aún se hacen de esos recursos falsamente reformadores son una ofensa imperdonable para quien asiste al teatro a ver y a oír, no a que lo vean u oigan.

Sin duda se podrían precisar con mayor ahínco estas propuestas que ilustran algunas búsquedas formales,



© José Jorge Cuareón / INBA CTRU

Habitación en blanco de Estela Leñero Franco dirigida por Mario Espinosa



© Rogelio Cuadras

Jubileo de José Ramón Enríquez dirigida por Luis de Tavira



© Rogelio Cuadras

Inmaculada de Héctor Azar

pero el empeño de la nueva dramaturgia, el más urgente, es devolver al teatro mexicano la oportunidad de hablar de lo mexicano.

Tras el abuso de la escena contemporánea de abordar al “hombre universal” utilizando textos extranjeros, la dramaturgia mexicana, en paralelo con la estética cinematográfica cuyas historias tienen forzosamente la misma nacionalidad que sus intérpretes, tratan de incidir en “lo nuestro verdadero”.

Con los nuevos códigos de ese realismo revitalizado se regresa a las imágenes de nuestra gente, a nuestros problemas sociales, políticos, psicológicos, a nuestro lenguaje trabajado con sabiduría coloquial, a la exploración de nuestra identidad física que valora los cuerpos, los rostros, el color de la piel con actores que puedan reflejarlos de verdad y ya no simulen ser un francés que malcopian, un norteamericano con el que no se identifican. Más que un desplante chauvinista —del que suele acusarse a la dramaturgia nacional— se trata de la necesidad de regresar al análisis de las raíces, después de tanto estar viviendo en nuestros teatros con el corazón de los de afuera.

Sea como fuese —por nacionalismo a ultranza o por verdadero afán de conocer y reconocer la casa que habitamos— el regreso a esa imagen propia, que por cercana no parecía importante, ha cimbrado, quiere cimbrar, al teatro de hoy.

Sin tratar de arrebatarse a los políticos del teatro el gobierno de las instituciones y los grupos —es decir, sin venganza— la dramaturgia está volviendo al primer plano de la escena porque se ha propuesto lo que ya hacen los cineastas: contar historias locales.

También el escepticismo ha tenido que ver en esto.

A diferencia de los novelistas latinoamericanos que surgieron luego del *boom* y que se empeñaban en internacionalizarse porque sólo el reconocimiento extranjero los haría importantes, estos dramaturgos del íntimo *boom* mexicano —no por reducido en lo relacionado con el nú-

mero de obras montadas, menos intenso— se ha puesto a trabajar con absoluto desinterés por ese salto a lo internacional. Surge por el camino pesimista del escepticismo. Es un punto de partida, una premisa.

El escritor dramático se pone a escribir con la convicción de que difícilmente rebasará las fronteras de su país. Ni siquiera está seguro —así de escasas son aún las posibilidades— de llegar con rapidez al foro de un teatro. Escribe entonces para ser representado únicamente en México y se resigna a que tal representación, si llega a efectuarse, no sea en las mejores condiciones profesionales y económicas. Es tan difícil —todavía y siempre tan difícil— convencer a un director mexicano o a un primer actor o a un empresario de las bondades de montar obras nacionales en lugar de un viejo Tennessee Williams o un moderno Tom Stoppard, que en conseguir tal proeza se agotan entusiasmo y energías. No le quedan más sueños para considerar la hipotética fortuna de convertirse en un dramaturgo internacional. Pero gracias a ello, como paradoja, merced a ese escepticismo, el dramaturgo de hoy, a diferencia del que escribía pensando en Londres, en París, en Broadway e imaginando traducciones literarias y teatrales en países distantes, se ha dedicado a calar más a fondo, más en carne viva, en la inmediatez de su realidad. Ha conseguido así, sin proponérselo como desplante grandilocuente, ser más universal por auténtico y más exacto por exacto.

Ése es su mérito y su gloria. Aunque lo efímero y lo cada vez más local del teatro, como fenómeno imposible de traducir o difícilmente adaptable, lo condene a ser un desconocido fuera de su país, incluso de su propia ciudad.

A fin de cuentas el teatro —y eso lo sabemos con absoluta certeza los dramaturgos mexicanos— no se hace para ganar la inmortalidad o el aplauso del mundo; se escribe apenas, si acaso, para sentir la ilusión de que se captura por unos instantes el fugacísimo presente de la vida que vivimos aquí. **U**