

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 83

*Vías Transatlánticas: Crítica Latinoamericana  
en la República Checa*

Article 4

---

2016

### La comunidad implícita en la obra teatral. Estrategias de autorreflexión en la dramaturgia mexicana en la globalización

Daniel Vázquez Touriño

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Touriño, Daniel Vázquez (April 2016) "La comunidad implícita en la obra teatral. Estrategias de autorreflexión en la dramaturgia mexicana en la globalización," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 83, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/4>

This *Crítica Latinoamericana en la República Checa* is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## **LA COMUNIDAD IMPLÍCITA EN LA OBRA TEATRAL: ESTRATEGIAS DE AUTORREFLEXIÓN EN LA DRAMATURGIA MEXICANA EN LA GLOBALIZACIÓN**

**Daniel Vázquez Touriño**  
Masaryk University (Brno, CZE)

En un estudio reciente sobre el último teatro mexicano, Beatriz Rizk situaba en el año 1994, con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, el cénit de una crisis que «no sólo acarrea una redefinición del proyecto nacional bajo otras premisas, las del mercado mundial, sino también modifica la posición del ciudadano ante el mismo» (77). En dicho artículo, Rizk estudia en varias obras teatrales contemporáneas el reflejo del cambio de paradigma provocado por el nuevo modelo económico neoliberal, mostrando el abandono de la imagen oficial de una identidad mexicana arraigada en el nacionalismo y la Revolución en favor de una utopía de globalización que a menudo se confunde con la asunción del modelo cultural norteamericano. El artículo en cuestión, por tanto, establece los rasgos más significativos del reflejo que el último teatro mexicano ofrece de una nueva era, la de una globalización que “ha afectado la visión política del individuo, en la manera como encara la vida cotidiana y sobre todo como se posiciona él, o ella, ante la invasión o la aceptación de modelos extranjerizantes” (78).

Elvira Popova (2010) también detecta un cambio en la dramaturgia mexicana (cambio generacional, según ella) a partir de los años 90. Los rasgos principales de esta nueva generación remiten, en su opinión, a la estética posmoderna, y se resumen en un enfoque individual en vez de social, la mezcla de realidad y ficción, la desmitificación de la historia, la intertextualidad y la ausencia de rasgos de identidad unificadores (Popova 129 – 32).

Ahora bien, limitar a un nivel temático o de representación de la

sociedad el estudio del impacto producido por el cambio de paradigma económico y cultural en la dramaturgia no es suficiente para comprender el alcance de la transformación sufrida por el arte teatral en las últimas décadas. No se debe perder de vista que las puestas en escena son, en sí mismas, procesos sociales complejos en los cuales intervienen multitud de agentes, y que el rápido paso de un sistema económico de corte proteccionista y nacional a otro marcadamente neoliberal y globalizado ha tenido significativas consecuencias en el ámbito cultural y, dentro de este, en la práctica y consumo de las artes escénicas. Una de las claves para interpretar con acierto las corrientes de la dramaturgia contemporánea en México consiste en desvelar los elementos de la escritura dramática en los cuales el texto teatral incide sobre el campo cultural en el que se produce. El rasgo definitorio de la dramaturgia mexicana de la globalización no reside en la relación entre texto dramático y realidad social representada, ni entre texto dramático e innovaciones escriturales –aunque ambos aspectos han sufrido también una evolución notable– sino en la relación que la obra dramática establece con el campo teatral en el que surge, más concretamente en la forma en que los lazos entre creadores y espectadores conforman la estructura de la escritura teatral.

### **1. Nuevo paradigma en la producción teatral**

En el mundo teatral mexicano, la situación previa al cambio del que estamos hablando era la que había comenzado con la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) allá por 1947. Se trata de una etapa en la que el estado mexicano asume el tutelaje de la producción de teatro de autor. Este tutelaje se llevó a cabo por medio de instituciones como el propio INBA, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) o la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Al frente de cada una de ellas se fueron sucediendo relevantes figuras del campo teatral, cuya orientación artística e ideológica determinaba la forma de financiación y, por consiguiente, la creación teatral profesional no comercial en todo el país<sup>1</sup>. Además de producir obras y gestionar espacios teatrales, estas instituciones se ocupaban de muchos otros aspectos estrechamente ligados a la creación teatral, como son la formación de profesionales y artistas, la difusión de las novedades, la reflexión académica o la educación teatral básica. Durante las cuatro décadas que funcionó este sistema, los agentes teatrales, desde el técnico de sonido hasta el espectador –pasando por el dramaturgo– se movían al compás que marcaba el «ogro filantrópico» (por usar la acertada expresión de Octavio Paz), que «ha oscilado entre dos tendencias extremas: la nacionalista, que se ha pronunciado por el impulso y desarrollo de las artes locales en el marco de la defensa de la “identidad nacional”, y la que

propone la integración de aquéllas en el campo “productivo”» (Millán Carranza 24).

En 1989 (año de la caída del muro de Berlín, otro de los eventos que marcan la victoria definitiva del neoliberalismo y la entrada en la globalización), la política cultural mexicana adopta un modelo diferente. Con la fundación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y su órgano de administración económica, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), «el Estado se instituyó en materia cultural como “coordinador”, “organizador” de las actividades artísticas y culturales, dejando atrás la perspectiva de un Estado *proveedor* de esos bienes» (Chavero 38). A grandes rasgos, la financiación y producción del teatro artístico, que siempre se había desarrollado de arriba abajo —es decir, desde la visión e iniciativa de las respetadas figuras al frente de las principales instituciones hacia los artistas que, como parte de estas instituciones, la ponían en práctica—, pasó a un sistema de becas que teóricamente funciona de forma horizontal y colegiada: los profesionales proponen proyectos artísticos que una comisión de expertos independientes, artistas del mismo campo seleccionados por el Fonca, evalúa para después decidir la extensión de su financiación pública. No es este el lugar para discutir la bondad o perversión del nuevo sistema.<sup>2</sup> Para el planteamiento de esta investigación será suficiente tener en cuenta que, en el teatro hecho a partir de 1990, esta forma de financiación coloca en un punto de partida completamente nuevo a la comunidad artística, es decir, a escritores, directores, productores, etc.: «el cambio de reglas vino a cambiar el juego.» (Enríquez 272)

El teatro financiado con dinero público no es el único cuya forma de producción se ha visto modificada con la implantación del nuevo modelo socioeconómico. El teatro comercial ha renovado profundamente su funcionamiento, adoptando lo que Díaz Sandoval llama «modelos corporativos» (60), que han conseguido recuperar el teatro como alternativa de ocio para grandes públicos, al menos en los núcleos urbanos, y sobre todo en el D.F. El principal agente en este campo es la productora Ocesa, fundada en 1990 y que realiza su primera incursión en el teatro en 1997. Ocesa produce grandes espectáculos, no solo musicales, que adaptan —cuando no reproducen a modo de franquicia— puestas en escena de abultado presupuesto cuyo éxito viene garantizado por las experiencias en sus círculos teatrales de origen —sobre todo en Broadway— y en diversas plazas por todo el mundo.

El peso de este tipo producciones en el campo teatral «no está dado por el número de espacios, sino por su carácter masivo, por su vinculación con los medios de comunicación, y especialmente con la

televisión» (Jiménez López 147). En efecto, estos espectáculos, que se montan de forma idéntica por todo el mundo -para Valdés Medellín, Ocesa es «una maquiladora de espectáculos» (202)-, ejercen una presión homogeneizadora en el público que no se puede pasar por alto al analizar la dramaturgia de quienes «compiten» con este tipo de teatro. Las producciones de Ocesa (éxitos musicales como *La Bella y la Bestia* y similares) internacionalizan y, por consiguiente, des-nacionalizan (Shevtsova 95) al público mexicano, cuyos gustos y formación se van confundiendo a gran velocidad con los del público de cualquier otro lugar del planeta, lo cual afecta, inevitablemente, a las expectativas que este público alberga acerca del teatro «de autor»:

The wider the «world» is perceived to be [...], the greater its authoritativeness as a mainstream precisely because it has been tried and tested globally. Consequently, this large scale mainstream becomes the measure for smaller reflections of it locally, the entire process operating like a *mise en abîme* or a system of embedding. (Shevtsova 97)

## 2. El nuevo campo del teatro

Las transformaciones aquí expuestas (la de las políticas culturales y la del teatro comercial) han modificado forzosamente la percepción del campo teatral de la cual parten los dramaturgos al escribir, y esto afecta tanto a la organización del trabajo de los artistas como a los textos que estos producen. Frente a un teatro comercial de alcance y factura cada vez más similar a otros medios como el cine o la televisión, y una vez desaparecido el apadrinamiento vertical del teatro “cultural”, el centro del mundo del teatro de autor pasa a ocuparlo la comunidad de la que surge, que es la única que puede legitimar el proyecto artístico y, por lo tanto, asegurar su financiación. A esta misma idea apunta José Antonio Cordero cuando indica que «[c]ualquier compañía teatral estable del mundo proviene -y no *va hacia*- una vinculación social -demográfica y socialmente- específica. Habla de y para -y no solo *a*- sus espectadores.» (Cordero 42)

Alberto Villareal indica que la base totémica de producción teatral anterior a la creación del Fonca «ha sido sustituida por la idea de «generación» y «colectivo»». Los artistas sustituyen por tanto el patronazgo de las grandes figuras por formas de agrupación que, según Villareal, son estrategias «para conseguir recursos monetarios, identidad ideológica y visibilidad». (324) El planteamiento artístico cambia radicalmente en tanto que, a partir de este momento, «se busca que sea la colectividad anónima que rodea a un proyecto la que realmente tenga la voz central». (325) Muchos otros teatristas mexicanos, al reflexionar acerca de su quehacer artístico, insisten en esta búsqueda

de comunión ideológica y generacional. Así, Laura Uribe, de Teatro en Código, resalta lo que llama «enfoque del decir», que enfatiza «la investigación y experimentación de diversos lenguajes para la escena» partiendo de la creación horizontal propia de los grupos alternativos. (Uribe, 2012) También Laura Avante reflexiona acerca de la colaboración con el público (Avante, 2012) y Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, de Lagartijas tiradas al Sol, concluyen: «nos interesa la práctica artística como mecanismo de relación con las personas». (Pardo y Rodríguez, 2012)

De esta manera, el público pasa a formar parte del colectivo artístico: ha dejado de ser la finalidad del espectáculo y se ha convertido en compañero en la tarea de interrogar a la sociedad contemporánea, y la dramaturgia de las compañías teatrales «vanguardistas» o «alternativas» ha que tener en cuenta al público en todas las facetas de su actividad. La presencia del público como parte del colectiva es tanto más evidente, cuanto que este público proviene en buena parte de la propia comunidad de los teatreros. En el estudio de Lucina Jiménez acerca del espectador en el D.F. se observa que, entre los públicos más asiduos al teatro, se encuentran «los *públicos especializados*, espectadores que están familiarizados con el arte teatral y tienen intereses más claros [...], y los *públicos recurrentes*, aquellos que han logrado ya cierto hábito de asistencia, pero no han logrado convertirse en especialistas.» (247) Una observación similar la encontramos en el ensayo de uno de los creadores contemporáneos, Rubén Ortiz, el cual aborda los cambios más importantes de lo que llama «etología del espectador» y concluye con esta descripción que remite claramente a la idea de campo cultural autónomo de Bourdieu:

[E]l desprestigio del teatro “de búsqueda” que hacía huir al público general, había sido compensado por una variable demográfica: desde los años noventa a la fecha no se había tenido tanta gente haciendo teatro. Resultado: el público del teatro subvencionado serían los artistas mismos. Artistas escénicos, pues, doblemente encerrados: encerrados en el régimen estético de las artes y, a la vez, encerrados en la dinámica de ser espectáculo y público. (Ortiz “Precariado”, sin página)

### 3. El público en el drama

Surgen por tanto varias preguntas: ¿reflejan los textos de los últimos años este papel central del público? ¿Cómo lo hacen? ¿Se trata de una tematización del espectador y del acto teatral, o de recursos estructurales del drama que tienden a subrayar la identidad ideológica de la comunidad teatral compuesta por artistas y público?

En un sentido general, una puesta en escena no solo puede reflejar a

su público, sino que, inevitablemente, determina con sus características el tipo de espectador que asiste a ella: «Whatever takes place at the production stage is bound not only to mediate the work available to audiences, but also to determine - at least in part - the characteristics of the audiences which are likely to attend.» (Bennett 115) Aunque son muchas las circunstancias de una producción que contribuyen a determinar qué tipo de público asiste a un espectáculo (la publicidad, la localización del evento, el prestigio de la institución y de los artistas que ponen en pie la obra...), la propia Susan Bennett apunta que «[t]extual analyses can provide interesting and useful explications of strategies available for audience interpretation» (151), y eso es lo que intentaremos apuntar a continuación.

#### 4. Personajes estúpidos

Salvo excepciones, el público no aparece explícitamente representado en la última dramaturgia mexicana. Es cierto que una de las puestas en escena con mayor éxito de los últimos años, *Más pequeños que el Guggenheim* (2011), de Alejandro Ricaño, presenta un juego metateatral sobre su propia puesta en escena, sin embargo, en general, el teatro no es uno de los temas principales en los textos más recientes. En el nivel de lo representado, la identidad colectiva se señala, más que tematizando el propio teatro, con la presencia recurrente de cierto tipo de personajes: los perdedores de los tiempos líquidos.<sup>3</sup>

Gran parte de las piezas estrenadas en los últimos años presentan protagonistas a los que Jacqueline Bixler ha bautizado como «seres memorablemente estúpidos» (Bixler 2012a, vi), que se caracterizan por creer irracionalmente en formas de vida que admiran aunque no comprenden y por dedicarse tan abnegada como infructuosamente a actividades que ellos juzgan parte indisociable de esas formas de vida. «Lo importante no es que aprendamos, lo importante es que hagamos», le dice Edi a Rudy en la obra del mismo nombre escrita por Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, *Legom* (*Edi* 61)<sup>4</sup>. Se trata de bufones de la globalización, individuos insignificantes en un mundo especialmente incomprensible que usan y abusan de una retórica prestada. Más aún, estos idiotas entrañables se yerguen en símbolos de todo el movimiento teatral, como muestra el hecho de que la compañía que pone en escenas las obras de Ricaño lleva el nombre de «Los insignificantes».

El propio Legom ha mostrado la filiación de estos personajes, la familia teatral a la que se adscriben. En un ensayo reciente, el autor tapatío sostiene que estos seres perplejos descienden del teatro del absurdo o, más tarde, del teatro de Koltès. Continúa Legom diciendo que, sobre esta base, a partir de los años noventa, en los escenarios del



## teatro occidental

tomaron más fuerza los diferentes modelos de hijos del libre mercado, condenados a acceder a una modernidad que no les corresponde y que, permeados por un optimismo inútil, son totalmente rebasados por el curso de los acontecimientos sin importar si es correcto o no lo que hacen. (Gutiérrez Ortiz Monasterio, «Ruptura» 42)

Se trata, por tanto, de personajes cuyas identidades vienen determinadas por la economía globalizada en el sentido descrito por Rizk al que nos hemos referido al principio de este trabajo. En efecto, la tensión entre lo local y lo global es un elemento fundamental en la identidad de estos caracteres, y se muestra de distintas maneras, tanto en su forma de expresarse como en sus miedos y anhelos. Por lo que respecta a su lenguaje, se trata de personajes militantemente locales, es decir, que se regodean en los aspectos distintivos de su habla local, generalmente chilanga; pero los referentes e ideales que impregnan sus discursos a menudo excesivos y verborreicos, esos referentes incomprensidos y tergiversados, son transnacionales, y los autores buscan la tensión que el enfrentamiento del lenguaje local y el capitalismo transnacional produce.

El siguiente fragmento de un diálogo de *Las chicas del Tres y Media Floppies* (2001), del propio Legom, puede servir también de muestra del efecto de tensión entre el estilo local, preñado de ignorancia e ingenuidad, y las fuerzas transnacionales que gobiernan las vidas de las protagonistas. En este caso, las chicas del Tres y Medio Floppies prostituyéndose en alguna ciudad de frontera, inmersas en un sórdido mundo de nombres esotéricos derivados de la informática, son un perfecto ejemplo del desasosiego que produce la pequeñez local en un mundo global. Nótese también el característico de Legom, que combina, por una parte, la vulgaridad, con abundantes palabras gruesas, insultos, referencias sexuales explícitas y crudas –cargadas de machismo y homofobia– y, por otra, una estupidez grandilocuente y hasta tierna, de tan ingenua:

- ¿Tienes una clave para hablar gratis a cualquier parte del mundo y la usas para hacer llamadas locales?
- Si así lo quieres ver.
- ¿Sólo la usas para llamadas locales?
- No conozco a nadie afuera de aquí. [...]
- A ti que te encanta bailar con extraterrestres. ¿Nunca se te ha ocurrido pedirles el teléfono?
- ¿Como para qué?
- Para hablarles con tu tarjetita, pendeja, para qué más.
- ¿Y qué le diría?



—Lo que quieras. Sólo háblales.

—Bueno, puede ser un buen pretexto para pedirles el nombre. Ya sabes, oye, apúntame tu teléfono, para hablarte alguna vez. No le pierdo la pista nunca a mis amigos. Nunca.

—Pero qué fácil te salió, si para putear no se va a Harvard ni a Gomorra.

—¿Y si no hablan español?

—Y si no hablan español. Y si no hablan español. Ahí sí, ya te llevó la chingada.

—Puedo aprender idiomas.

—¿Tú? Si en cinco años aquí sólo has aprendido lo de “tu foquen dic, machote”. [...]

—También podría hablarle a mi mamá.

—Si no tienes nada de qué platicar con un alemán que te la metió por el chiquis triquis, menos vas a tener algo de qué hablar con tu madre. (Gutiérrez Ortiz Monasterio, *Chicas* 6)

También las múltiples tramas de *Idiotas contemplando la nieve* (2008), de Alejandro Ricaño, se entrelazan a partir del deslumbamiento consumista sufrido por Bernardita:

Bernardita: Escúchame, escúchame. ¡Escúchame, carajo! Necesito esa cafetera. [...]

(Pausa.)

Adriana: ¿Cuánto cuesta tu cafetera?

Bernardita: Te vale madres.

Adriana: No, no me vale madres. La voy a pagar yo.

Bernardita: No, no, no, la voy a pagar yo, 2 mil pesos mensuales.

Adriana: ¿2 mil? ¿Cuánto cuesta tu chingada cafetera?

Bernardita: 24 mil pesos.

Adriana: ¡24 mil pesos! ¿Por una jodida cafetera?

Bernardita: Pero no es cualquier cafetera, Nana, es una Krups Espresseria Automatic XP 9000.

Adriana: ¿Necesita todos esos nombres?

Bernardita: Así de chingona está. Tiene una pantallita de LCD. (Ricaño “Idiotas”, 72)

No parece desacertado considerar las actitudes de estos personajes, y del público que se ve en ellos reflejado, como una suerte de modernización del «pelado», el pícaro mexicano cuya encarnación más conocida es el personaje de Cantinflas. Roger Bartra afirma que «Cantinflas no sólo es el estereotipo del mexicano pobre de las ciudades: es un simulacro lastimero del vínculo profundo y estructural que debe existir entre el despotismo del Estado y la corrupción del pueblo» (170). Los antihéroes de la dramaturgia de la era de la globalización son pelados de nuevo cuño y les sirven a su autores, que los pintan grotescos por medio del lenguaje, para denunciar el despotismo del

sistema.

Más allá del plano del discurso, también la acción de estos personajes tematiza la relación de los protagonistas con el consumismo. El consumismo periférico, de segunda mano, en el que viven estos personajes, se deriva de una actitud general que Carlos Monsiváis detecta en la clase media urbana de toda Latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX:

lo «consumista» es la presunción, en medios de escasez, de reproducir conductas de la prosperidad, y es la posición intimidada que engrandece lo de «afuera», por sentir que al hacerlo no sólo adquiere un producto, sino la psicología que le evita responsabilidades con la sociedad a la que, de hecho, ya no quiere pertenecer. (226)

Nos encontramos, por tanto, ante un tipo de personaje que reproduce conductas de prosperidad «foráneas» y esgrime un lenguaje huero y agresivo en un intento, propio de la tradición picaresca (pelada), de acomodarse a los valores de un sistema que los aliena. Es necesario, sin embargo, tener en cuenta que no se trata ya de la opresión «clásica» de un Estado-nación oligárquico sobre sus ciudadanos más desfavorecidos la que se refleja en este teatro, y que las propuestas de estos artistas «ya no siguen el viejo esquema derecha-izquierda [...] en el que se situaba todo discurso contra-hegemónico». Ahora se cuestionan «‘otros’ centros hegemónicos que ni necesaria ni reconociblemente están situados dentro del territorio nacional» (Rizk 78).

Para Zygmunt Bauman, la imitación de conductas de prosperidad (el consumismo) no significa tanto asumir una cultura ajena (que era la idea que sugería Monsiváis) como perseguir la utopía posmoderna, que es compartida por la humanidad entera en estos tiempos líquidos dominados por la incertidumbre. Bauman denomina la utopía posmoderna y las conductas que esta provoca «actitud del cazador»<sup>5</sup>, y la explica así:

[E]n los sueños contemporáneos la imagen del “progreso” parece haberse distanciado de la noción de mejoras compartidas para empezar a significar supervivencia individual. Cuando uno piensa en el progreso, ya no tiene en mente un impulso por ir hacia delante, sino permanecer en la carrera por todos los medios. (145)

La carrera a la que se refiere el sociólogo es la que provoca la sociedad de consumo con su «énfasis en deshacerse de las cosas» (146) que se hayan quedado atrasadas, fuera de moda, bienes distintos de los que posee y constituyen a la gente «normal». «Si uno no quiere hundirse, debe seguir haciendo surf, y eso implica cambiar de vestuario,

de muebles, de papel pintado, de aspecto y de hábitos –cambiar uno mismo, en definitiva– tan a menudo como le sea posible.» (146) En nuestra sociedad liberalizada e individualizada de consumidores, por tanto, todos somos cazadores en busca de la próxima pieza que nos permita seguir caminando hacia adelante, que nos mantenga todavía en la incertidumbre de estar en la cresta de la ola, de no habernos quedado fuera de la utopía del cazador:

La conciencia del progreso le hace a uno cauteloso, le fuerza a agudizar los sentidos: al oír hablar de que “los tiempos están cambiando”, nos preocupa si nos estamos quedando atrás, si estaremos cayendo por la borda de un vehículo que acelera sin parar, si no encontraremos asiento en la siguiente ronda del “juego de las sillas”. (145)

Demetrius, protagonista de la obra homónima de Legom, es un ejemplo claro de la zozobra que produce el mundo líquido y en continuo cambio que describe Zygmunt Bauman:

—Solo le preocupaba que un día llegara una nueva tecnología, una de esas que aparecen de vez en cuando en la historia de la humanidad y desplazan, así, de la nada, al vapor, o más modernamente, a las burbujitas. —Y entraba en pánico porque no sabía lo que pasaría con su vida llegado el tiempo de los cambios. (Gutiérrez Ortiz Monasterio, *DEMETRIUS* 8-9)

En el espectador, la sonrisa que provoca la pequeñez e ignorancia de los personajes va acompañada de una cierta sensación de superioridad ante los ridículos disparates que se les ocurren a estos personajes en su intento por mantenerse en la cresta de la ola. Los diálogos, además, llaman la atención por la grotesca y agresiva seguridad con la que se profieren estas descabelladas afirmaciones categóricas. Una segunda apreciación nos lleva a darnos cuenta de que, quizás, nuestra superioridad de espectadores también es grotesca y agresiva, y siembra la duda acerca de si nosotros mismos somos ajenos a la ridícula huida que ha sustituido el concepto de utopía en esta sociedad líquida, y si no son nuestras seguridades disparates semejantes a los de los personajes de la escena.

## 5. El enfrentamiento con el espectador

En realidad, la forma de representación resulta más significativa que el mundo representado para comprender cómo se crean estas comunidades teatrales. La tendencia dramática que reina en el último teatro mexicano se conoce como narraturgia.<sup>6</sup> El tipo de «perdedor posmoderno» que nos acercan estas obras tiene más posibilidades de materializarse en una dramaturgia que explota al máximo las

posibilidades de la narración en escena. La presencia de estos entrañables bufones de la globalización en el teatro contemporáneo parece ir sistemáticamente ligada a estas nuevas tendencias en la construcción dramática. Para Beatriz Rizk, «una de las características más notables de las obras que se inscriben, de alguna manera, en la era vigente de globalización es la autopercepción del estado de transnacionalidad en que se encuentran muchos de los personajes, ya sean desdoblados en personaje / narrador, o interlocutor consigo mismo» (82).

En efecto, las nuevas obras están ligadas a la necesidad de poner en escena este género de personajes, los cuales portan un tipo de verdad novedosa y exigen una relación con el público, con el referente social y con el hecho teatral que es distinta de la que puede ofrecer el teatro basado en diálogos puramente dramáticos. En este sentido, Edgar Chías, narraturgista destacado, afirma que, mientras «[e]l drama parte de que el personaje es solamente él[, e]n la narración el personaje puede ser él y el que lo mira, y el que mira al personaje mirar al que lo mira» (16), gracias a lo cual se abren nuevas posibilidades en el espectáculo.

Buena parte de los dramaturgos mexicanos contemporáneos ha coincidido en que la narraturgia es la forma de escritura idónea a la hora de legitimar la subjetividad de un personaje de ficción que comunica su historia al público, superando las limitaciones del drama (en el que el personaje no se dirige directamente al público), evitando que el discurso quede por encima del personaje (como en Müller o el teatro del absurdo o, más recientemente, Rodrigo García o Angélica Liddell) y rescatando a los individuos ficticios de las garras de la abstracción escénica (à la Artaud, Craig, Wilson...) o de la generalización antropológica (recordemos el teatro de Eugenio Barba). Es por esto que Bixler sostiene que «[s]i algo une a estos jóvenes narradores, es su firme creencia en que el mejor detonador del imaginario no es el aparato del espectáculo sino la palabra disparada en un espacio vacío» (2012b, 16). Las primeras líneas de la emblemática *El cielo en la piel* (2005), del propio Edgar Chías, aportan un buen ejemplo de esta forma de escritura:

#### INSTRUCCIÓN

La regla es muy simple: se trata de un relato a varias voces no necesariamente indicadas por el autor en favor del juego imaginativo que requiere una puesta en escena inteligente, es decir, un eficiente ejercicio de lectura: un atreverse a mostrar y conocer.

#### EN EL COMIENZO...

Tienes que decir la verdad. Hablar. Contarlo. No puedes. Te cuesta trabajo. Respiras y guardas el aliento que se te acaba, que se te escapa por esa herida idiota que es la boca abierta. Pum. Pum. Pum. De la pulsión. Lenta y apagada. Más exactamente pum-pum, pum-pum, pum-pum, a contra

tiempo obstinado. Esperas que te noten. Que te toque. No es tu turno. Respiras y crick en el pecho. Dolor. (2)

Ante esta nueva relación con el público, la narraturgia coloca en el centro de su preocupación la pregunta de quién está contándole qué a quién durante un espectáculo teatral, y por qué. No se cuenta con un espectador que acude a ver un espectáculo de ocio, pero tampoco con un militante convencido al que sermonear. Como explica Legom, al público

hasta hacía unos años le bastaba con no ser directamente adoctrinado, [pero] ahora no quiere escuchar ningún razonamiento, en parte porque esto siempre antecede a la venta de un seguro o un tiempo compartido, en parte porque no creen en la razón como una estrategia suficiente y legítima para calar el peso de la realidad. (Gutiérrez Ortiz Monasterio, «Ruptura» 42)

A este nuevo espectador –que, recordemos, se recluta en buena medida de entre un público asiduo y relacionado con el arte– no se llega ni por el espectáculo ni por la razón, sino gracias a la comunión que se establece en el proceso de poner en pie el espectáculo y reafirmar la identidad del grupo.

Estamos, en efecto, ante una tendencia en el teatro de autor que pone en primer término el carácter procesual de la representación, como explica Óscar Cornago. El nuevo teatro mexicano se inscribe dentro de una “estética de la inmediatez, que busca la frontalidad con el espectador, enfatizar su *estar-haciéndose* procesual y material” (Cornago, 25). Dado que el público ha pasado a formar parte del colectivo artístico, todos los elementos de la construcción dramática surgen de cierta conciencia de creación colaborativa. Sin embargo, no es ya exactamente un teatro de vanguardia estética que busca el efectismo de mostrar el envés de la creación. En palabras de Cornago,

[p]oner de manifiesto los límites de la representación, y por tanto de la propia obra teatral, no es ahora el punto de llegada hacia el que avanza toda la obra [...] sino que se acepta explícitamente como punto de partida previo. La oposición visible entre la dimensión material, física y real de los actores, de los objetos y del propio público, por un lado, y el plano ficcional, por otro, se presenta como arranque de un teatro que reflexiona en torno a los modos de representar (conocer) la realidad y sus distintas formas de percepción, para terminar cuestionando, no ya la posibilidad de representación, sino el propio estatus de la obra teatral. (180)

Una vez más, es Legom el autor más afortunado en esta búsqueda, y su pieza *Sensacional de maricones* (2005) un portento de efectividad

dramática al crear, por medio de dos narradores, la sensación de proceso y comunión con el público. No hay aquí exploraciones de los límites de la obra dramática, sino la creación de los personajes de la historia hecha proceso explícito y frontal en el diálogo de los narradores-personajes.<sup>7</sup>

—Jaimito no has lavado los trastes —dijo doña Mariana.

—Jaimito, te estás acabando muy rápido el clorálex —dijo doña Mariana.

—Jaimito, esas manchotas cafés en tus calzones no se quitan, así que de ahora en adelante los lavas tú —también dijo doña Mariana.

—Espera.

—Espero.

—Oye. ¿Por qué doña Mariana lavaba los calzones de Jaimito, no que él era el muchacho de servicio?

—Haces demasiadas preguntas.

—Buenas preguntas.

—Buenas preguntas.

—¿Entonces?

—Jaimito por una parte era el esclavo de la casa, de pendejo y huevón no lo bajaban, pero por otra parte.

—Por otra parte.

—Doña Mariana no hubiera permitido jamás que Jaime se acercara a su lavadora de burbujitas. (*Sensacional* 6)

En definitiva, al presentar el espectáculo como un proceso que se va construyendo ante el público, se busca hacer del espectador cómplice de una forma de ver la vida y juez de la legitimidad de la representación. Los cambios socioeconómicos han provocado que el teatro de autor deje de ser una actividad capaz de imponerse a sus destinatarios, ni como mercancía de entretenimiento, ni como bien cultural suministrado por el estado. El teatro alternativo ocupa un espacio en el campo cultural cercano a la resistencia partisana, y cada función sirve para reafirmar la legitimidad de su testimonio artístico así como para crear un espacio de comunión para los pelados de la posmodernidad.

## NOTAS

1 Acerca de la evolución y características del teatro no profesional en México, consúltese el trabajo de Franco.

2 Se pueden encontrar voces muy críticas con argumentos de distinta índole en los artículos de Tomás Ejea Mendoza y Rubén Ortiz (2012).

3 El tema del personaje perdedor característico del teatro mexicano contem-

poráneo se desarrolla con más profundidad en Vázquez Touriño “Cazador”.

4 Las obras de este autor se citan por los manuscritos que amablemente nos hizo llegar.

5 En relación con la idea de utopía, Bauman señala que «la postura premoderna hacia el mundo era semejante a la de un guardabosque, mientras que la metáfora más adecuada para expresar la concepción y la práctica del mundo moderno es aquella del jardinero» (140). El primero se esforzaría por defender y preservar el «equilibrio natural» diseñado por Dios o la Naturaleza. Ahora bien, el jardinero no piensa así: «da por sentado que no habría orden en el mundo (o al menos en aquella pequeña parte del mundo a su cargo) si no fuese por sus cuidados y esfuerzos continuados», que obedecen a un proyecto preconcebido (140). Sin embargo, si, en su momento, la actitud del jardinero, propia de la modernidad, sustituyó a la del guardabosques, «ahora está cediendo el paso a la del cazador»:

Hoy en día todos somos cazadores, [...] y lo más seguro es que cada vez que miremos a nuestro alrededor veamos a otros cazadores solitarios como nosotros, o a cazadores que se agrupan del modo en que los cazadores suelen hacerlo (141-142).

6 La narraturgia es un fenómeno complejo en cuanto a su delimitación teórica, pero con un lugar claramente definido en la evolución de la dramaturgia occidental de las últimas décadas. Según Andreas Beck, la narraturgia (o teatro narrado, o narración escénica) viene a ser la forma del teatro escrito correspondiente a las prácticas postdramáticas que caracterizó y analizó Hans-Thies Lehmann en su estudio de 2001. El único problema, como advierte Beck, es que el libro de Lehmann no ofrece una sola palabra sobre el teatro que se escribía al mismo tiempo que se desarrollaban las múltiples tendencias postdramáticas: «Lo que Hans Thies Lehmann excluye de su análisis sobre esa clara tendencia de las presentaciones teatrales en los países de habla germana, es lo que su libro no podía darse el lujo de mostrar: la nueva corriente en el teatro escrito» (31). Acerca de este fenómeno en el teatro mexicano, se puede consultar el número especial de la revista *Paso de Gato* 26 (2006).

7 Se encontrará un análisis más detallado de los singulares procesos de la narraturgia de Legom en Vázquez Touriño “Frustración”.

### OBRAS CITADAS

Avante, Laura. “Esto no es Romeo y Julieta.” 33 *Muestra Nacional de Teatro. Catálogo*. San Luis Potosí: Conaculta, 2012. 99. Print.

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía : identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1987. Print.

Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets, 2007. Print.



Beck, Andreas. "Roland Schimmelpfenning, el desarrollo del postdramatismo." *Paso de Gato* 26 (2006): 31–32. Print.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Londres: Routledge, 1997. Print.

Bixler, Jacqueline Eyring. "Historias para ser contadas: el teatro de Alejandro Ricaño." *Historias para ser contadas: el teatro de Alejandro Ricaño*. Ed. Jacqueline Eyring Bixler. Lawrence, Kansas: LATR Books, 2012. v–xiv. Print. Antología Frank Dauster 4.

\_\_\_\_\_. "Historias para ser contadas: La 'narraturgia' en el teatro mexicano contemporáneo". Trabajo presentado en el congreso Paradigmas Interdisciplinarios y Escrituras Múltiples en el Espacio Escénico. Universidad Iberoamericana, México, 2012. Documento Word.

Chavero, Patricia. "Compañía Nacional de Teatro." *Paso de Gato* 49 35–43. Print.

Chías, Edgar. "Historias del falso elefante falso." *Paso de Gato* 26 (2006): 14–16. Print.

\_\_\_\_\_. *El cielo en la piel*. México: Anónimo Drama, 2004. Print.

Cordero, José Antonio. "La primera pregunta." *Paso de Gato* 36 (2009): 42–43. Print.

Díaz Sandoval, Arturo. "De los productores privados a la organización corporativa." *Paso de Gato* 49 (2012): 60 – 62. Print.

Ejea Mendoza, Tomás. "El Fonca y el estímulo a la creación teatral." *Paso de Gato* 49 45 – 48. Print.

Enríquez, José Ramón. "Los noventa, una década polifónica." In David Olguín (coord.). *Un siglo de teatro en México*. México: FCE/CONACULTA, 2011, 271–81.

Franco, Israel. "El tercer circuito del teatro y las políticas culturales públicas." *Paso de Gato* 49 (2012): 55 – 59. Print.

Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Enrique. "La ruptura del canon." *Paso de Gato* 26 (2006): 41–42. Print.

\_\_\_\_\_. *Demetrius o la caducidad*. 2008. Documento Word.

\_\_\_\_\_. *Edi y Rudy*. 2004. Documento Word.

\_\_\_\_\_. *Las chicas del Tres y Medio Floppies*. 2001. Documento Word.

\_\_\_\_\_. *Perros hinchados a la orilla de la carretera*. 2006. Documento Word.

\_\_\_\_\_. *Sensacional de Maricones*. 2005. Documento Word.

Jiménez López, Lucina. *Teatro y públicos: el lado oscuro de la sala*. México, D.F.: Escenología, 2000. Print.

Milán Carranza, Jovita. "Política teatral del estado mexicano a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (panorama histórico)." *Paso de Gato* 49 (2012): 23 – 31. Print.

Monsiváis, Carlos. *Aires de Familia: Cultura Y Sociedad En América Latina*. 3. ed. Barcelona: Anagrama, 2006. Print. Colección Argumentos.

Ortiz, Rubén. "Hacia una etología del espectador (1º Parte)." (R)registromx. N.p., 18 de junio de 2013. Web. 31 Jan. 2014.

\_\_\_\_\_. "Precariado escénico." *Paso de Gato* 49 (2012): 70 – 71. Print.

Pardo, Luisa, y Gabino Rodríguez. "Lagartijas tiradas al Sol." *33 Muestra Nacional de Teatro. Catálogo*. San Luis Potosí: Conaculta, 2012. 94–95. Print.

Popova, Elvira. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010. Print.

Ricaño, Alejandro. "Idiotas contemplando la nieve." *Historias para ser contadas: el teatro de Alejandro Ricaño*. Lawrence, Kansas: LATR Books, 2012. 61 – 112. Print.

Rizk, Beatriz J. *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano*. Lawrence, Kansas: LATR Books, 2010. Print. (Colección José Juan Arrom ; N. 2-3).

Shevtsova, Maria. *Sociology of Theatre and Performance*. Verona: QuiEdit, 2009. Print.

Uribe, Laura. "Teatro en código." *33 Muestra Nacional de Teatro. Catálogo*. San Luis Potosí: Conaculta, 2012. 97 – 98. Print.

Valdés Medellín, Gonzalo. "El *show business* en el teatro mexicano." In David Olguín (coord.). *Un siglo de teatro en México*. México: FCE/CONACULTA, 2011, 185–209.

Vázquez Tourino, Daniel. "El cazador cazado: La imagen del héroe en el teatro de Alejandro Ricaño y Legom." *Héroe y antihéroe en las literaturas hispánicas*. Librec: Technická univerzita v Liberci, 2013. 113–123. Print.

\_\_\_\_\_. "Frustración magnífica y drama puro: El teatro de Legom." *Latin American theatre review* 47.2 (2014): 63–80. Print.

Villarreal, Alberto. "Largo viaje de fin de siglo a inicio del presente." *Un siglo de teatro en México*. México: FCE, 2011. 316 – 326. Print.