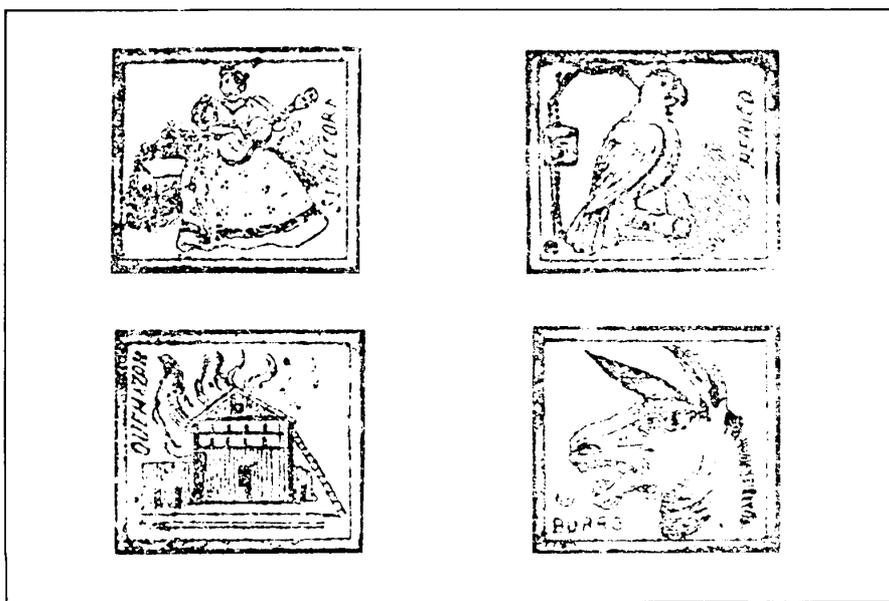

La experimentación en la dramaturgia o casi el directorio telefónico

Tomás Espinosa



Muchas veces hemos escuchado una frase temeraria: las obras dramáticas no han experimentado con las formas tanto como la novela. No hace falta revisar la historia del teatro universal para que dicho aserto caiga por su propio peso. Traigo a colación esa frase inicua e inocua para que las futuras generaciones no la repitan ecolólicamente.

Sin embargo, para hablar o pergeñar algunas notas sobre la experimentación en la dramaturgia mexicana se nos presentan dos problemas iniciales: uno es histórico y el otro es de definición. Y obligadamente tenemos que lanzar varias preguntas al aire: ¿Las generaciones anteriores experimentaron o no experimentaron con sus dramas? ¿Experimentar significa todo lo contrario a la obra bien hecha, a la obra *bien fait*? ¿Experimentar se traduce por crear el mundo de nuevo y romper con el pasado inmediato y el pasado remoto? ¿Quién inventó el *flash back*, el monólogo interior, las escenas simultáneas, los juegos de los puntos de vista, los *non sens* y los absurdos en el teatro escrito por mexicanos? Y estas interrogantes nos meten en un berenjenal y quizás nos llevarían a descubrir al inventor del hilo negro y al descubridor del Mediterráneo, proeza bastante ridícula por cierto.

Empero, surge la cola roñosa de otra pregunta; ¿experimentar es estar a la moda literaria o es pertenecer a un estilo artístico histórico? ¿Experimentar es echar en el perol todos los elementos estructurales mezclados con las especias de Aristóteles, los embutidos de Lope de Vega, las pimentas de Antonin Artaud, el caviar de Stanislavski, las salchichas de Brecht, la leche condensada de Grotowsky y el knor suiza de Eugenio Barba y poner todo a fuego lento y a ver qué bazofia sale con forma de flan engaña bobos y villamelones del teatro? ¿Experimentar es aventar las hojas al techo y luego estructurar como caigan? Basta de preguntas. Tenemos que arriesgar una definición que ponga coto a tantas interrogantes, en apariencia ociosa.

Ortodoxa y heterodoxamente, la experimentación de la dramaturgia mexicana (o de cualquier país) es la búsqueda de las esencias teatrales y de las esencias de la realidad o realidades. Experimentar, fruto de la experiencia, se traduce también en acciones que aprenden y aprenden los mundos exteriores, interiores, sobrenaturales, los mundos ideales y reales, cosa que hace cualquier dramaturgo que se respete. Cabe mencionar que una cosa es el estilo de un autor dramático y otra que sus obras completas estén cortadas por el mismo patrón o dibujadas con pantógrafo o calcadas o cuajadas en el mismo molde. Entendemos

que cada una de las obras de un autor dramático presenta problemas distintos de concepción y realización, son universos en sí mismos, universos vivos con su propia respiración. Y si a esto agregamos que, con algunas excepciones, el dramaturgo como ser viviente y dialéctico tiene en su trayectoria por el mundo nuevas experiencias y que entre su primera obra y su última obra hay abismos, el concepto experimentación se quita sus ropajes frívolos, snobs y diletantes. Entonces debemos visualizar a la experimentación dramática como todo lo contrario a la rutina y a la burocracia del arte, pues no se experimenta por chiripa, por el *ai se va*, por accidente o por tocadas de flauta por casualidad. Experimentar debe ser un acto profundo, intenso, honesto y verdadero.

Asimismo experimentar es, también, una fatalidad de la especie humana: no importa que al mundo lo hayan creado antiguo y que no haya nada nuevo bajo el sol para las nuevas generaciones, éstas vuelven a crear el universo con su experiencia, vuelven a nombrar las cosas, escriben poemas, dramas, novelas, cuentos y no importa que parezca imposible superar a Homero, Shakespeare, Boccaccio y Joyce. Las nuevas y novísimas generaciones siguen escribiendo aunque todos los ismos ya se hayan inventado y madurado: el clasicismo, el romanticismo, barroquismo, neoclasicismo, realismo, naturalismo, dadaísmo, surrealismo, expresionismo, impresionismo, modernismo, estridentismo, antiteatro o teatro del absurdo. Y solamente les queda la novedad del postmodernismo. Y frente a ese desolado paisaje surge el fénix y se experimenta dramáticamente porque ese acto también significa aprovechar, asimilar, adoptar, adaptar y transformar las experiencias de otros autores y de otros siglos, porque experimentar debe ser un acto de extrema inteligencia ya que el arte y el teatro no perdonan las ingenuidades y la ignorancia vocacional.

Por otra parte, experimentar quiere decir, necesariamente, lograr el equilibrio entre forma y contenido, pues se experimenta con ideas, conceptos y con estructuras. El dramaturgo mediante la síntesis artística que realiza en sus obras, ha tenido y tiene una pluralidad y riqueza de aspectos de su realidad local, estatal, nacional y mundial de donde capta, pesca sus anécdotas, temas y subtemas. Y esa lucha por leer el mundo y captar y plasmar dramáticamente parcelas de esa realidad monstruosa, caótica y bella, es uno de los caminos de la experiencia y de la experimentación. Y en la elección de historias, temáticas, tonos, ritmos, géneros dramáticos y en la creación de caracteres, arquetipos y tipos y en el adentramiento de las profundidades y vericuetos del comportamiento humano como materia artística, digo, que el dramaturgo a través de eso ejerce su libre albedrío y la gran libertad expresiva que por antonomasia es el teatro.

Las arcillas, pigmentos y barro con los que trabaja e insufla vida el dramaturgo son principalmente: la anécdota, los movimientos y acciones dramáticos, la trama o manera de contar la historia, los personajes, el tiempo, el espacio, los ritmos, tonos, ideas, significados y significantes, las imágenes verbales y las imágenes teatrales. El dramaturgo escribe con una conciencia visual y auditiva casi absolutas. Escribe con una conciencia teatral. Escribe utilizando algunos elementos de estructura tradicionales o modernos llevándolos hasta sus últimas consecuencias de eficacia; pues las estructuras internas y externas de sus dramas son sangre, espíritu y carne. Algunos de estos elementos, usados en distintas épocas de la historia dramática de nuestro país, son como todo mundo sabe: las elipsis o economía de recursos temporales y espaciales; los niveles, planos y zonas de realidad; el *flash back* o escenas del pasado; los apartes; los prólogos; los monólogos interiores, exteriores, compartidos, cruzados; el *leit motiv* o temas o imágenes recurrentes; las escenas repetidas; los cortes musicales y dancísticos, los distanciamientos brechtianos; clímax y anticlímax; teatro dentro del teatro que nos dan juegos y reflexiones sobre la realidad teatral y la realidad del aquí

y ahora del espectador; escenas simultáneas y múltiples; disolvencias, empalmes e imbricaciones; obra dentro de otra obra, sueño dentro de otro sueño dentro de otro sueño; desenlaces múltiples o desenlaces fraguados con la participación del público; la anagnórisis, las peripecias bien entendidas según nos las define el Estagirita; escenas de proyección hacia el futuro; coros y corifeos y mensajeros; el narrador simple o el narrador como testigo de la historia que se cuenta y desarrolla en el foro; los puntos de vista a lo *Rashomon* o *Yo también hablo de la rosa* de Carballido; viajes al interior del personaje como en *El Estupendhombre* de González Caballero; imágenes congeladas; historias que emanan de una imagen o que confluyen en un retablo o alegoría final; juegos lingüísticos, juegos donde lo que se muestra es la propia sustancia de la obra que está sucediendo; metamorfosis; cambios de valencia y de roles: verdugo-víctima, víctima-verdugo, transformismo a lo Frégoli; collages, pastiches, crestomatías; hipérbolos y maximizaciones; minimizaciones; coincidencias y golpes teatrales. Escenas en video, circuito cerrado, pantalla cinematográfica, diapositivas; voces en grabadora; voces fuera de escena. Pensemos en la complejidad y eficacia estructural de *Abolición de la propiedad* de José Agustín, por ejemplo. Y también se han usado los procesos de injusticia y justicia con o sin tribunal. En fin, los elementos de estructura son muchos y el dramaturgo los ha utilizado porque su obra así lo precisaba. Y el panorama se enriquece si pensamos en los vasos comunicantes entre el teatro y las otras artes: el cine, la música, las danzas y bailes y las llamadas artes visuales.

Por otra parte el dramaturgo ha estructurado sus obras según varios dibujos: de manera lineal, episódica, de líneas paralelas, líneas convergentes y divergentes; estructura circular, de espiral, y de mosaico o la mezcla de varios de estos trazos. Pues eso de las tres unidades imputadas injustamente a Aristóteles y eso del principio, medio y fin, el dramaturgo lo ha transmutado en la *unidad* artística de sus obras.

La perspectiva es halagueña pues existe la posibilidad de apropiarse de elementos de un pasado teatral rico pero ignorado: el teatro azteca y maya, el teatro colonial; el *teatro de revista* y su eficacia política y periodística y el teatro de carpa y su ingenuidad visual y la brocha gorda del lenguaje picaresco. Y el teatro de Marcelino Dávalos en la *Sirena Roja* y *La Gaviota Muerta*. Y el teatro de Vanegas Arroyo, Constancio S. Suárez y A. Romero, síntesis humorísticas y populares. Y el teatro de Usigli. Y el teatro de masas apoteósico pero desgraciadamente didáctico. Y el teatro sintético del que fue cultivador José Gorostiza el de *Muerte sin fin*. Y el teatro estridentista, y el surrealista del que Leonora Carrington nos da excelentes ejemplos. Y el teatro poético de Elena Garro y de Bernardo Ortiz de Montellano ambos con las raíces en lo indígena y en la búsqueda de nuevas formas, a veces coincidentes con García Lorca, el de *El Público* o de *Don Perrimplín*; y la unigénita obra, rara y bella avis, *Casi sin rozar el mundo* de Efrén Hernández y el Teatro de Francisco Tarío, Altair Tejeda de Tamez y Vicente Leñero. Y cómo olvidar la riqueza teatral de los carnavales sincréticos y las danzas teatro y las pasiones.

Y la herencia expresiva de esa búsqueda y encuentro de la obra que experimenta con sus propias reglas y estilos la encontramos en tres dramaturgos arquetípicos: Sergio Magaña, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández y, curiosamente, los tres tienen obras con temas y estructuras prehispánicas; los tres tienen acercamientos al auto sacramental y los tres son innovadores de sus obras en esa búsqueda de las esencias de lo teatral y de las realidades que les tocaron vivir.

Pero México también tuvo su década del antiteatro y el teatro del absurdo happenings pantomimas y teatro pánico de Jodorowsky. Vertiente ya muy superada. Empero, la obra de Oscar Villegas trasciende esas limitantes y nos presenta procesos lingüísticos y visuales de una

gran búsqueda y encuentro teatrales. Oscar es uno de los autores más difíciles de entender y representar y eso en una de sus vertientes porque tiene otra. Eduardo Rodríguez Solís, fiel a su estética teatral; Willebaldo López con su máxima utilización de niveles, zonas espaciales temporales; Pilar Campesino con el ludismo de los roles verdugo-víctima, o con el tema del proceso creativo como sustancia de la obra misma; González Dávila que lleva al virtuosismo la utilización de las elipsis teatrales; Enrique Ballesté con inicios del absurdo que lo han llevado a obras de excelente factura y de nuevas propuestas como *Los Flores Guerra y Puente Alto*.

Carlos Olmos, Oscar Liera, Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón que buscan en el realismo y el neorrealismo o en el realismo mágico las posibilidades expresivas; y Alejandro Licona, que en un juicio muy superficial aparece como un buen Molière, pero cuyo catálogo de recursos estructurales bien empleados, necesarios, es bastante considerable.

Y un renglón aparte merecen los dramaturgos chicanos y aquellos formados en el Laboratorio de Teatro Campesino de Tabasco que han creado sus obras frente a todas las posibilidades de un foro gigante o de foros pequeños pero integrados a la naturaleza, a la arquitectura y al discurrir de la vida misma.

Así pues el dramaturgo, sobre todo los nacidos en la década de los sesentas, tienen una tradición rica y plural, una cultura universal de la que también deben adueñarse y las grandes libertades para crear obras para todos los espacios minúsculos, gigantes, cerrados, abiertos para gimnasios, calles, etc. Tienen libertad lingüística y visual. Tienen un filón de temas e historias del pasado y del presente. Tienen la tecnología a su servicio y también el *deus ex machina*. Tienen la experiencia y la experimentación de una muchedumbre de generaciones. Tienen su tiempo y espacio, sus tiempos y espacios. Pero quién puede negar que Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana fueron chavos que experimentaron con su teatro.

Agosto 1989.



* Texto leído en el primer encuentro Nacional de Dramaturgos, celebrado en Guadalajara, Jalisco.

DRAMATOURGIA