



1 de julio de 2015 | Vol. 16 | Núm. 7 | ISSN 1607 - 6079

ARTÍCULO

DE POSMODERNOS A POSTMEXICANOS. TENDENCIAS EN LA DRAMATURGIA DE FINAL Y COMIENZO DE MILENIO

<http://www.revista.unam.mx/vol.16/num7/art51/>

Alberto Castillo Pérez
(Profesor de dramaturgia en el Colegio de Literatura
Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)

DE POSMODERNOS A POSTMEXICANOS. TENDENCIAS EN LA DRAMATURGIA DE FINAL Y COMIENZO DE MILENIO

Resumen

En este texto se plantea que la dramaturgia mexicana se ha visto afectada por los cambios culturales y económicos por los que ha atravesado México a raíz de la globalización. En la última década del siglo pasado se erosionan las grandes figuras unificadoras: el Estado, la religión y la Historia, y se produce una apropiación de productos culturales extranjeros. En la primera década de este siglo lo

anterior se exagera hasta entrar de pleno a una condición postmexicana, misma que en la dramaturgia se manifiesta en una crisis en la concepción de lo que es un texto dramático.

Palabras clave: dramaturgia, posmodernidad, teatro, subjetividad, postmexicano.

*From Postmodern to Postmexicans.
Trends in Dramaturgy at the Ending
and Beginning of the Millennium*

Abstract

This text states that Mexican dramaturgy has been affected by cultural and economic changes that Mexico has undergone as a result of globalization. In the last decade of the last century the great unifying national figures such as State, religion and History are eroded, while the appropriation of foreign cultural products becomes a common feature. In the first decade of this century these phenomena are exacerbated, giving rise to a postmexican condition, which in dramaturgy manifests as a crisis in the very concept of what a dramatic text is.

Keywords: dramaturgy, posmodernity, theatre, subjectivity, postmexican.

“

En la última década del siglo pasado se erosionan las grandes figuras unificadoras: el Estado, la religión y la Historia, y se produce una apropiación de productos culturales extranjeros.

”

DE POSMODERNOS A POSTMEXICANOS. TENDENCIAS EN LA DRAMATURGIA DE FINAL Y COMIENZO DE MILENIO

De enjaulados a migratorios

Los nombres identifican, no hay duda, pero también agrupan, categorizan, dan sentido. Las más de las veces no consiguen dar cuenta total de lo que refieren, pero sin ellos el acceso a lo nombrado resulta difícil. Así, por ejemplo, ya en el campo de las corrientes literarias, se llama a un grupo de escritores *Los Contemporáneos* o *Generación de Medio Siglo*. En modo alguno estos términos abarcan las complejidades y variaciones que se encuentran entre los que se elige como miembros de estas categorías construidas con el único objetivo de comprender someramente un tiempo y su arte.

A finales del siglo XX, como producto de la entrada de México al mercado regional llamado Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) o NAFTA, por sus siglas en inglés, se da en llamar a quienes viven este México del capitalismo tardío como *Generación TLC*. Se trata de mexicanos para quienes sus referentes culturales ya no están anclados al nacionalismo emanado de la Revolución Mexicana. Señala Roger Bartra (1999) que “El laberinto se abrió con la globalización y el sujeto sacude los barrotes en un intento por escapar de su encierro en la jaula de la melancolía”. Indudablemente Bartra se refiere a *Laberinto de la soledad*, la obra y el espacio imaginario creado por Octavio Paz para explicar a sus compatriotas y posteriormente a una jaula en la que, sostiene, habitaron los mexicanos hasta que algo sucedió. Ese algo es la globalización.

El proceso de entrada de lleno a la globalización fue paulatino, primero cayeron las bardas del laberinto y posteriormente se abrieron las rejas de la jaula. ¿Quién derribó los muros y quien decidió que esos barrotes no fueran más un encierro? No es tema de este texto. Aquí lo que importa es señalar que lo que vino después fue un constante migrar. Pero con migración nos nos referimos solamente al movimiento humano o animal. Los bienes, las ideas, los símbolos y las mitologías también migran, se trasladan, viajan, se mueven (BAL, 2009). Moverse es también con-moverse y ser con-movido al mismo tiempo por algo o alguien. Es así que este territorio que llamamos México se



Obra: Confesión
Dirección: Isael Almanza
Fotografía: Alejandra Reyes
Biblioteca digital Isael
Almanza, 2012

transformó en un terreno cruzado por gente, ideas, teorías, arte, objetos y culturas.

En este entorno surge la *novísima dramaturgia* (PARTIDA, 2002), también llamada *Generación de los 90*, marcada, entre otras cosas, siguiendo a Popova (2010), por la coexistencia de historia y ficción; la mezcla de formas y estilos; fragmentación de tiempo y espacio; desmitificación, parodia, irreverencia; reescritura y reciclaje de textos; pluralidad de perspectivas; cambio del rol del personaje y sus emancipación de la psicología lineal; desvalorización del diálogo y transformación de la acotación en texto primario.

Todos estos fenómenos expresan justamente un cambio de paradigmas y, en el particular uso que se da en la mencionada década, también son signos de posmodernidad. El Estado cambia, se erosiona, cede ante el empuje de los mercados y transforma a sus instituciones en empresas y a los ciudadanos en clientes ávidos de la más reciente idea, negocio, capacitación o tecnología educativa que, ahora sí, cambiará su vida. Entramos de pleno en una era líquida (BAUMAN, 2000) en la que tiempo y espacio están separados, lo que permite, justamente como se mencionó en el párrafo anterior, diversas perspectivas dentro del texto dramático, elisiones, rechazo a permanecer en un territorio predeterminado (real, textual o imaginario) y, por otra parte, dota de una mayor importancia a la subjetividad.

Aunado a esto se encuentra la innegable irrupción de otros medios en la dramaturgia y las puestas en escena, con la consiguiente alteración del espacio y tiempo escénicos. Se encuentran así claras referencias al lenguaje televisivo y la metaficcionalidad. Es especialmente importante la presencia de la televisión, su lenguaje y productos en forma de referentes que se abren como espejos o, mejor dicho, como ventanas que dejan entrar a otras realidades a la escena y modifican los discursos.

Esta somera mención de algunas de las características de la dramaturgia de los noventa deja ver que del mismo modo en que el mundo pierde su centro y se transforma en una aldea global, la dramaturgia escrita por mexicanos deja a un lado la preceptiva aristotélica (bien o mal entendida) y rechaza el color local que se encontraba tan marcado en las generaciones previas. Este alejamiento permite una visión más amplia que se siente atraída por bienes, símbolos, ideas y mitologías migratorias.

Una gran diferencia con las generaciones anteriores radica en la forma de apropiación de lo extranjero. Si bien existe una tradición de cosmopolitismo en el arte mexicano, un ejemplo de esto son *Los Contemporáneos*, en tiempos de globalización la influencia se expresa de modo prácticamente inmediato, eliminando incluso el cuestionamiento hacia lo ajeno (tan propio del nacionalismo) por el simple hecho de serlo. *La Generación TLC* se apropia de referentes que, siente, le pertenecen porque forman parte de sus imaginarios cotidianos, los ha visto y escuchado durante innumerables horas pasadas frente al televisor, juega con ellos y los comparte con otros como códigos de identidad.

La cualidad migratoria de los productos culturales genera un estado de cambio constante. El capitalismo tardío se nutre de lo novedoso y efímero, de la necesidad creada de estar siempre al día y escapar de la obsolescencia. La dramaturgia vive también en estado líquido, fluye continuamente y en este fluir arrastra corrientes que encuentra en su camino. Esta condición de existencia elimina la posibilidad de juicios morales y de la crítica hacia lo que se consume. Es así que podemos hablar de una tendencia caracterizada por el cambio constante, es decir, una ausencia de escuelas claramente identificables. Esto se exacerba en la primera década del siglo XXI y adquiere características a las que nos referiremos más adelante.

Emergen las subjetividades

El creciente acceso a productos culturales provoca el surgimiento de una generación que tiene referentes ajenos y los usa de modo indiscriminado. La Historia patria se coloca al mismo nivel que las ficciones que transmite la televisión. Noticieros, programas infantiles y comerciales se exhiben desde la misma pantalla, ocurren para quien los observa en el mismo nivel de realidad. Es así como se incorporan imaginarios que antes eran ajenos. Pero la confusión inicial no es sino un estado transitorio que cede el paso a una asimilación de los elementos migratorios a los que nos hemos referido en párrafos anteriores.

En 1990 se estrena *Las máquinas de coser*, de Estela Leñero, un texto que dramatiza el trabajo antropológico de la propia autora acerca de un taller de costura de la Ciudad de México. Esta obra dramática se aleja por completo del costumbrismo que, dado el tema, podría esperarse, y plantea un espacio-tiempo dislocado en el que se hibridan el documento y el drama. La psicologización de los personajes se suple por la presentación de momentos y acciones que exponen un estado emocional. Los tiempos dramáticos se superponen y dan pie a una polifonía en la que voces y sonidos, que en ocasiones no tienen un emisor específico, son tan importantes como el diálogo.

Ensayo de obra: Recuerdos
con pérdida de memoria
Dirección: Isael Almanza
Fotografía: Isael Almanza,
2015



Está presente también el suceso histórico del terremoto de 1985 ocurrido en la Ciudad de México, que acabó con la vida de cientos de costureras, aunque no es sino en la forma de un destino, un resultado que adquiere sentido en la acumulación de emociones generadas por la acción dramática. Esto último muestra cómo el hecho histórico pierde relevancia, lo importante es mostrar diversas perspectivas. El enorme peso de la Historia, tan presente en las generaciones anteriores de dramaturgos, se erosiona para dar paso a las historias y sus subjetividades.

El tiempo-espacio de trabajo en el taller de costura donde ocurre *Las máquinas de coser* se mezcla con los tiempos y espacios mentales y domésticos hasta que se confunden y funden. Lo antropológico, que en principio debería ser generalizador en tanto científico, deviene en drama íntimo. Podemos decir que *Las máquinas...* es un texto dramático que plantea un teatro de deconstrucción, ya que emplea "... el discurso, la fábula, el espacio y el tiempo teatral, más como pseudo-discurso, pseudo-espacio y pseudo-tiempo" (POPOVA, 2010).

La asimilación de la que se ha hablado antes también se expresa en la forma de coexistencia de Historia y ficción, como es el caso en *El Ajedrecista*, estrenada en 1992, de Jaime Chabaud, un texto que juega con sucesos históricos para construir un contexto identificable e incrustarlo en situaciones que sólo han existido en la creación del dramaturgo. En *El Ajedrecista* compartimos la pesadilla de un hombre que mató a Maximiliano de Habsburgo, un sujeto preso en un espacio indefinido, confundido no sólo por el sitio donde se encuentra sino también por las razones de su encierro. Descubrimos poco a poco, a su lado, que habitamos un espacio tiempo dislocado, que nuestros referentes son confusos y que la fragmentación es lo que mejor expresa el estado de cosas. Una fragmentación que por momentos recuerda a la sintaxis del discurso televisivo. Se trata de una obra dramática que se puede ver como un espejo de su tiempo, un espejo deformado que devuelve imágenes irreverentes, exageradas e incompletas, justo como esa realidad del México de fin del siglo XX.

Encontramos además un uso de la Historia como una materia maleable, susceptible de ser trabajada desde una subjetividad que gana legitimidad ante los discursos totales que se encuentran en franca decadencia. Ni la religión ni el Estado ni la ciencia consiguen explicar la realidad de los creadores mexicanos; probablemente por esta razón podría decirse que hay en sus propuestas para la escena una suerte de corolario que reza: *como ya nada vale, todo se vale*. Señala Lyotard (1987) que: "El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación". Probablemente por esto se recurre a los replanteamientos y a diversas perspectivas, a la búsqueda en otros territorios, otros lenguajes y otros mundos dramáticos por crear. Esto en busca no de una unidad perdida sino de microrrelatos que expliquen un nuevo orden de cosas.

Estas dos obras, considero, son paradigmáticas de lo que sucede en la dramaturgia de los años noventa en México, aunque de modo alguno su ejemplaridad cubre a toda la gama de la creación de textos teatrales de la mencionada década. Muchas de las características descritas están presentes en textos escritos en autores como Gerardo Mancebo del Castillo, Luis Mario Moncada, David Olguín, Hugo Salcedo, Cecilia Lemus o Alberto Castillo Pérez, por mencionar sólo a algunos.

Dramaturgos postmexicanos

Para Roger Bartra (2013) se puede hablar de una condición postmexicana, surgida tras la entrada del TLC, porque “la crisis del sistema político ha puesto fin a las formas específicamente ‘mexicanas’ de legitimación e identidad”. Para este antropólogo, la norteamericanización de nuestro país es “un efecto inducido desde el exterior pero derivado de la gran quiebra de un sistema de legitimación y consenso”. La caída de estos sistemas, expresada en diversos textos dramáticos de la Generación TLC, se convierte en un modo de ser y habitar en los dramaturgos de la década siguiente, mismos que aquí llamaremos postmexicanos. La crisis deja de serlo no porque pierda su carácter coyuntural sino porque se normaliza. Los autores que comenzaron a mostrar su trabajo en la primera década del siglo XXI se mueven con gran confianza en la fluidez de un entorno globalizado.

Quizás la característica más llamativa de la dramaturgia mexicana de principios del siglo XXI sea la presencia de textos en los que el diálogo tradicional, que partía de la idea de la supuesta ausencia de la voz del autor en la obra, cede el paso a un autor que: “Multiplica sus intervenciones, se interpone entre la escena y la sala, entre los personajes y el público” (SARRAZAC, 2013). Szondi habla del surgimiento de un *sujeto épico* en el drama, mismo que Sarrazac prefiere llamar *sujeto rapsódico* que, siguiendo a este último teórico, actúa en una semi-mímesis, es dramático y épico a la vez, parte y testigo de la acción.



La naturalidad con la que se identificaba la relación entre personaje y diálogo se rompe. En algunos textos dramáticos de autores postmexicanos no queda claro quién enuncia qué, no sólo porque la didascalia que marcaba el nombre del personaje está ausente, sino también porque el dramaturgo omite cualquier marca que indique de dónde proviene esa voz.

Hay también una tendencia a la dislocación del diálogo, eso que Joseph Danan (2013) llama *no conexión*. Es decir, que “cada segmento de diálogo no se inscribe en otro, sino que dialoga, pero desencajado, deconstruido, después recuperado, recorriendo otra forma el espectro que va de la conexión a la no conexión”. Las voces, que no los personajes, comparten la escena y es esto lo que da unidad a una forma escénica que admite prácticamente cualquier tipo de texto.

Quizás la marca que con más claridad revela que algo distinto sucede en la dramaturgia de estos años tiene que ver con la idea misma de cómo ésta se ve en una página de un texto dramático. Es llamativa la ausencia de didascalias y personajes, con lo que aquello, en ocasiones, tiene mayor semejanza con un texto narrativo que con uno dramático. A veces el autor reparte las voces por medio de guiones y espacios en blanco, creando así una especie de coralidad (MÉGENVAND, 2013), pero esto no siempre se cumple, hay textos sin guiones, sin espacios, más parecidos a una novela o un ensayo que a la idea generalizada que tenemos de un texto dramático.

Obra: Heimwe Estaciones
Dirección: Isael Almanza
Fotografía: Ricardo Trejo,
2014

Sin duda alguna el ejemplo paradigmático de lo descrito anteriormente es *El cielo en la piel*, de Edgar Chías. Esta obra fue estrenada en 2004 en la Ciudad de México y consiguió cimbrar al medio tetral con lo que se dio en llamar, de modo un tanto popular, *narraturgia*, una hibridación entre el discurso narrativo y el dramático (SANCHIS, 2006), justamente por compartir algunos elementos con la narrativa, mismos a los que nos hemos referido ya antes: presencia de una voz que se asimila a la del autor, ausencia de personajes, reparto de voces y un carácter fronterizo entre el drama y la épica.

Obra: Los The Ultramar
Dirección: Marcela Sánchez
Mota y Octavio Zeivy
Fotografía: Foco a Aire, 2014



Sin embargo, el propio Chías describe su texto como una “rapsodia escénica”, con lo que podemos hablar efectivamente del *sujeto rapsódico* que señala Sarrazac. La influencia de este modo de concebir un texto dramático dio lugar a una verdadera *tendencia* (en este caso considero que el término *tendencia* es exacto), que derivó en una vasta producción de textos con reparto de voces en autores como Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Alejandro Ricaño, Alejandro Román, Enrique Olmos de Ita y muchos otros que en mayor o menor medida recurren a esta arquitectura de interacciones.

Por último, resulta relevante referirse al fenómeno de la escritura desde la escena. El autor deviene en una suerte de dramaturgista, es decir, que toma su propio texto inicial como un elemento a partir del que se desarrolla una segunda etapa de escritura desde la escena. A diferencia de lo que llamamos puesta en escena, en la que el director agrega un discurso escénico que no afecta al texto (no se cambian palabras, por decirlo llanamente), en este caso el dramaturgo va finalizando su texto durante el trabajo que efectúa con actores.

Para que lo anterior ocurra debe tratarse de un montaje en el que el autor sea también el director, algo que está ocurriendo con cierta frecuencia. Tal es el caso de Gabriela Ochoa, Martín López Brie y Richard Viqueira, por mencionar a algunos. En estos dramaturgos y directores se encuentra el tránsito hacia una dramaturgia que ya no es un sistema cerrado y constreñido a un modelo de representación clausurado desde el texto, sino una práctica abierta que permite la emergencia de lo desconocido, de lo improbable, abriendo así una multiplicidad de sentidos. Quizás el futuro de la dramaturgia, tan acusada de textocentrismo, sea el de una escritura doble que, no obstante, sigue necesitando del texto para ser fijada.

Sin duda hay otros fenómenos presentes en la dramaturgia mexicana de cambio de siglo, unas cuantas páginas no son suficientes para referirse a todos ellos. Algunos no son tendencia, si acaso modas, otros requieren de mayor atención y estudio para encontrar sus sutiles diferencias. No obstante, lo abordado en este texto tiene la intención de abonar un terreno y, quizás, generar curiosidad acerca de estos fenómenos. ❁

Bibliografía

- [1] BAL, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, España: Cendeac, 2009.
- [2] BARTRA, Roger, *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*, México: Oceano, 1999.
- [3] —————, *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*, México: DEBolsillo, 2013.
- [4] BAUMAN, Zygmund, *Modernidad líquida*, México: FCE, 2000.
- [5] DANAN, Joseph, *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, México: Paso de Gato, 2013.
- [6] LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra, 1989.
- [7] MÉGENVAND, Martin, “Coralidad”, en Ryngaert, Jean-Pierre, *Nuevos territorios del diálogo*, México: Paso de Gato, 2013, pp. 39-44.
- [8] PARTIDA, T. Armando, *Se buscan dramaturgos II. Panorama crítico*, México: Conaculta/FONCA/INBA/CITRU, 2002.
- [9] POPOVA, Elvira, *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010.
- [10] SARRAZAC, J. P., “Reparto de voces”, en Ryngaert, Jean-Pierre, *Nuevos territorios del diálogo*, México: Paso de Gato, 2003, pp. 17-22.
- [11] SINISTERRA, J. S., “Narraturgia”, en *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2006, pp. 19-25.