Hacia la expansión del campo

Edgar Chías Orozco
Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
(edgarchias@gmail.com)

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.06
ISSN 2444-3948

Todo panorama es incompleto. Así es que, lector, acepta que mientras hacemos el esfuerzo por visualizar la amplitud de las prácticas dramatúrgicas en México de los últimos cinco años expresada en un muestrario de ocho obras breves, probablemente quedarán en el horizonte otros aspectos, gestos y pronunciamientos no observados. Aceptemos, de ante mano, el yerro, al tratar de identificar las movedizas tendencias de una

---

Edgar Gabriel Chías Orozco (Ciudad de México, 1973) es dramaturgo, director, actor y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA desde 2009. Su obra ha sido traducida a varios idiomas y publicada en América Latina y Europa. Cuenta con numerosas distinciones entre las que cabe destacar el reciente Premio Nacional de Dramaturgia «Juan Ruiz Alarcón», 2016; Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares de la UACJ con su obra *De insomnio* y media noche, 2009; Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera por su obra *En las montañas azules*, 2006, entre otros reconocimientos. Entre sus títulos más relevantes se encuentran *El cielo en la piel* (2004), *Telefonemas* (2005), *Ternura suite* (2011) o su última obra *La semilla* (2017), todas ellas estrenadas.

práctica que a partir de los años dos mil se ha transformado enormemente.

No dejes de observar, lector, que la realidad mexicana experimenta uno de sus momentos más trágicos por absurdo: los constantes dislates de los dirigentes que fragilizan su imagen (y por extensión, su investidura representativa, y entonces a aquellos a quienes representan), la obstinada y sistemática negación de crudos eventos reales, incrustados en la memoria de generaciones (las matanzas contra estudiantes, maestros, campesinos, activistas: individuos y colectividades que se manifiestan en disenso con los rumbos que persiguen nuestros políticos), y la quiebra de valores que nos ha sumido a todos, en los entornos rurales y urbanos, en una suerte de negro carnaval. Una alegre, pero espantosa manifestación del caos en la que ninguna idea o la vida de nadie es digna de respeto o preservación. Asistimos, en México, a lo largo de los últimos diez años, a un intenso momento de crisis, fascinante por sus contradicciones insolubles. Nunca como hoy, en la historia reciente del país, la palabra pública y los sistemas de representación habían experimentado tal extrema fragilidad. La realidad parece derrumbarse a pedazos. Los comunicados y discursos de los representantes institucionales son replicados casi de inmediato por un enorme y creciente coro de voces, de todos los sectores, que hacen patente su desconfianza en los modelos de acción política y cultural. Paradójicamente, la ficción teatral mexicana parece transitar por uno de sus momentos más brillantes, después de las vanguardias del siglo pasado.

Esperamos, lector curioso, no ofrecerte una mirada fuera de proporción. Por decir lo menos, la famosa frase shakespeariana puede trasladarse fácilmente a nuestro contexto: «Algo está podrido en Dinamarca», pero, desde luego, lo sabes, esto no es Dinamarca.

En medio de esta situación alarmante, los artistas de todas las disciplinas se han dado a la tarea de asumir una responsabilidad colosal: trabajar para restablecer, en la medida de lo posible, las estructuras de un orden *otro* (real y simbólico), al margen de la falacia oficial, pese a que la economía política ha conseguido precarizarnos a todos a niveles inconcebibles.

La dramaturgia en México, concebida recientemente como un mapa para transitar nuevas experiencias posibles, como el diseño de acontecimientos que demandan la interacción, el poder imaginativo, de todos los cuerpos convocados (los que organizan el evento tanto como quienes asisten como testigos), entra en franca contienda con la visión tradicional que la concibió como el sedimento literario a partir del cual se restituyen otros saberes, se suman otras presencias, pero sujetos to-

dos a danzas inamovibles, a una limitada participación, subordinada a los mandatos de una sola voz. Esta confrontación no es nueva, pero en nuestro contexto, ahora, recobra fuerza particular entender al texto para la escena como un pacto que funda, paradójicamente, la memoria y el futuro de un acontecimiento en el que coparticipan distintas comunidades, en detrimento de los autores totales. Un pacto que no está sellado y que sufre ajustes, enmiendas o transformaciones mayores en la medida en que es la vida y no su abstracción, vuelta leyes, lo que nos interesa para la teatralidad.

Esta escritura mestiza, que obliga a negociar tensamente, y de forma intestina, al drama –como materia de la representación- con otras fuentes, para su renovación sanguínea (de la poesía visual y la narrativa, a la coreografía y las redes sociales), puede no contar una historia y poner en crisis los materiales constructivos que fundaron su tradición (morfología dialógica y conductas diseñadas), pero puede consistir en el compendio de instrucciones para transitar un grupo de instalaciones, o en las pautas dinámicas que habitan y despliegan en el tiempo muñecos u objetos recuperados: la dramaturgia en México se desliza de su otrora centro (fabular, representativo, literario verbal) y se expande en terrenos múltiples, insospechados y fértiles, a partir de los cuales, la reconstrucción es posible.

Los textos aquí reunidos se suman a un amplísimo fresco en calidad de materiales en tránsito. En tránsito, porque puedes, lector, imaginar-

Ilustración 1. Mario Cantú.

Ilustración 2. Amaranta Osorio.

Ilustración 3. heini hölsenbaud.

Ilustración 4. Ana Lucía Ramírez.

los en movimiento, de la «bien portada» forma de un drama «cabal» hacia el texto operativo, montaje sin fábula, del muy radical Raúl Valles, o hacia la poesía concreta del desaforado Javier Márquez, o bien, hacia los mapas para objetos de la visionaria Shaday Larios (a quienes en esta ocasión no conocerás, pero habrás de quedar con el antojo). Las alteraciones que apreciarás, amable lector, en la puesta en página de algunos de estos materiales, son apenas un ensayo por representarse, desde el imaginario autoral, otras relaciones espaciales sobre la escena, y definitivamente son, en su conjunto, una expresión de disenso respecto al modelo pedagógico de actuación más extendido hasta hoy en esta dolida parte de América: las trasnochadas versiones del Método.

En tránsito, también, lector, porque hay aquí un levantamiento de la tectónico de la dramaturgia mexicana reciente, que incluye voces experimentadas como la de Mario Cantú y Amaranta Osorio, que alternan con las novísimas de Zoé Méndez Ortiz y Janil Uc Tun. Anticipamos que la analogía no es ociosa. La relación genético-biológica (herederos del saber del Maestro) ha sido paulatinamente sustituida por la coexistencia (a veces armónica, otras no tanto) de distintas «capas generacionales» en activo, de extracción diversa, que merced a la fricción han derivado en deslizamientos afortunados que suponen afectación recíproca: hoy se puede ver, sin falsos pudores, a veteranos inspirados por sus alumnos para indagar en terrenos menos estables que los prescritos por la tradición.

No te haremos, apreciado lector, la grosería de resumir las obras y estropearte la sorpresa y el gozo o el choque que habrás de experimentar, pero consideramos que es importante, sin embargo, indicar algunas pistas. Este conjunto convoca potentes expresiones que trazan ejes que se despliegan desde la singularidad regional con imaginarios mestizos (*Crónica de una jícara rota*, de Janil Uc Tun) hasta la ambición globalizante de una lengua común que resistiera al tiempo (*Cera en los ojos*, de Amaranta Osorio), mientras se preguntan por los cuerpos rotos que son el precio o sacrificio para sostener al mundo como tal como lo vemos; del diálogo sostenido con los mitos fundacionales de Occidente (*Naufragio*, de heini hölsenbaud), hasta el ocaso mundializado de la efímera popularidad en las redes sociales (*El problema con Ximena Fichecovich*, de Bárbara Perrín).

En esta parcela, que no aspira a tener alcances ecuménicos, la estrategia dialógica, curiosamente, no es la más frecuentada. Tómalo, lector, sin espanto: es apenas el síntoma de una renovación de más hondo calado. No lo veas como una epidérmica ambición subversiva, sino como

Ilustración 5. Janil Uc Tun.

Ilustración 6. Rafael Pérez de la Cruz.

Ilustración 7. Zoé Méndez Ortiz.

Ilustración 8. Bárbara Perrín Rivemar.

las tentativas de extensas comunidades que buscan nombrar las muchas caras de un mismo desastre. Diálogos de monólogos, largas tiradas reflexivas o diegéticas, voces dispersas de enunciadores inciertos se hacen presentes como los gestos preferidos de los autores.

Mario Cantú (*Todas se llaman Alexa*), Bárbara Perrín y Zoé Méndez (*Paraíso en ruinas*), se sirven de una voz que discurre en los planos interiores del personaje, recurriendo a pasajes descriptivos y a veces francamente didascálicos, en contraste con la estrategia de dispersión narrativa que quiebra el punto de vista único, empleada por Ana Lucía Ramírez (*Chulla vida*) y Rafael Pérez de la Cruz (*Konquistador*). Es Rafael Pérez quien lleva al extremo la notación del texto. Su aspiración a que las marcas visuales consigan dar cuenta del estado físico o de la percepción del personaje, sugieren, además, una respuesta escénica harto distante de lo figurativo, a partir de su osada puesta en página.

Ahora considera, lector, que es a partir del año dos mil, para indicar una fecha arbitraria en la que estudiosos y críticos coinciden como momento nodal, con el surgimiento de la editorial independiente Anónimo Drama, liderada por Carlos Nohpal, que la forma de hacer pública y permanente la presencia de modelos textuales anómalos en México se dinamiza de forma insospechada. La ruptura como tradición, a decir de Octavio Paz. Un dato sorprendente. Hacia esa fecha, el porcentaje de puestas en escena registradas en los principales centros productores del país, incluyendo muestras y festivales, indicó que se llevaba a escena un 70% de autores en lenguas extranjeras frente a un 30% de autores de lengua castellana y nacionales de todos los tiempos (de Sor Juana Inés de la Cruz hasta Sabina Berman, de Fernando de Rojas a Angélica Lidell). Este año, haciendo un recuento de los estrenos registrados en los centros productores del país y de la Muestra Nacional de Teatro, ese porcentaje es simétricamente revertido. ¿Cómo ha sido posible? Desde luego, gracias a la aceptación progresiva de las tentativas de estos textos aberrantes, al éxito nacional e internacional de un nutrido grupo de autores nacionales, pero sin duda, y sobre todo, a las plataformas de divulgación entre las que destacan el Festival de la Joven Dramaturgia (fundado en 2003), la página web dramaturgiamexicana.com (fundada en 2006), y la consolidación de algunos de los proyectos editoriales más significativos para México y América Latina: Ediciones el Milagro (fundado en 1992), PasodeGato Ediciones (fundado en 2001) y Ediciones TeatroSinParedes (fundada en 2007). Es decir, este puñado de autores excéntricos no está solo. Viajan como nuestros embajadores, y son

una muestra ilustre, bien que moderada, de los derroteros emancipados, cuando no salvajes, que transita la dramaturgia en México.

Buena lectura.

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)