

A woman with dark hair, wearing a patterned green and blue top, is sitting at a table in a restaurant. She is holding a fork with food on it and has her mouth open as if about to eat. The background shows a stone wall and a framed poster with the text 'ITALIANA SUPERIORI CASALE MONFERRATO ITALIA'.

Ianilli

antes: 55 kg
después: 57 kg

Crostini il Cardinale \$68.00
Insalata Caprese \$58.00
Minestrone di Verdure \$45.00
Petto di Pollo Richi al Formaggio \$95.00
1/2 Litro de Vino de la Casa \$74.00

Total: \$340.00

ELVIRA POPOVA

La situación cultural de los años noventa del siglo XX tiene un carácter singular. Tanto en el teatro universal como en el mexicano cohabitan tendencias, herencias y prácticas teatrales de diferente condición. Los investigadores del teatro mexicano han clasificado a los representantes de la dramaturgia actual bajo diferentes criterios: los modelos de escritura dramática (Armando Partida); la presencia o ausencia de compromiso social (Rascón Banda); la correspondencia con una “realidad virtual” y no con “una posmodernidad mexicana inexistente” (Enrique Mijares).

Prácticas posmodernas en la DRAMATURGIA MEXICANA de los noventa

David Olguín, Luis Mario Moncada, Gerardo Mancebo, Vidal Medina

Resistiéndose a cualquier sistematización, los mismos autores rechazan tales denominaciones por su carácter esquemático y poco individual. Como hijos de la televisión y del cine, y huérfanos de modelos de identificación y de utopías orientadoras, se niegan a ser etiquetados para reinventarse constantemente. Como señala la crítica teatral Ana Laura Santamaría (2001), son “una generación que creció entre los cadáveres de las ideologías y se hizo adulta en el mar del nihilismo y la desesperanza” (45). Por su parte, Jaime Chabaud comenta que ellos son “de una generación amamantada primordialmente con el biberón del cine y la mami de una lengua que es la televisión”.

En algunos textos de cuatro novísimos dramaturgos mexicanos no sólo se encuentran elementos posmodernos (como los hay en textos de Jaime Chabaud o Estela Leñero, por ejemplo), sino que estas piezas están escritas bajo una óptica posmoderna de pensar el mundo. Es decir, en *Dolores o la felicidad* de David Olguín, *Superhéroes de la aldea global* de Luis Mario Moncada, *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho* de Gerardo Mancebo y *Garap* de Vidal Medina, el posmodernismo es una práctica, en lo que se refiere a estructura, lenguaje, discurso, (de)construcción de personajes.

Afirmar que existe un modelo posmoderno de escritura dramática sería un sinsentido porque desmiente la posmoderna multiplicidad de interpretaciones, el eclecticismo de formas, estilos y géneros y el libre juego de imaginación; paradigmatisa lo que se rehúsa a ser canonizado. Hablar de teatro y posmodernismo significa discutir sobre lo lúdico y lo espectacular, sobre lo esencial para el arte teatral: el “aquí y ahora” y la posmoderna reafirmación del presente. La tangente entre teatro y posmodernismo es la espontaneidad, el juego en su más amplia connotación, el mundo al revés, la irreverencia. Lo inherente a la visión posmoderna: el reciclaje (paródico) dota al viviente cuerpo teatral de una nueva dimensión: la simbiosis entre texto y representación que priva al texto escrito de su autonomía y lo modifica en texto-para-escena. Como apunta Patrice Pavis (1998: 72), “los autores o los directores buscan desnarrativizar producciones, eliminar toda referencia narrativa que permita reconstruir una fábula (...). El texto está como vaciado de su sentido mimético inmediato. En la perspectiva posmoderna, el texto ya no es el depósito del sentido en espera de una puesta en escena que lo exprese, lo interprete, lo transcriba”.

Aquí cabe destacar también la opinión de la investigadora argentina Esther Díaz (1999), según la cual en la literatura posmoderna “se mimetizan otros textos... se cita falsamente o se copian fragmentos de otros autores sin pulcritud ni pudor. La realidad es vista como hipertexto con varias entradas” (28). Justo esta variedad de entradas hacia un mismo hecho (o realidad) predetermina la multiplicidad de códigos interpretativos, así como los umbrales personales de cada lector / espectador en la percepción del texto / representación. En este sentido, hablar de los escritos para teatro arriba mencionados y no relacionarlos con sus respectivos montajes resulta un poco abstracto, pero como el centro de este estudio son los textos, omitiremos cualquier mención de las puestas en escena.

Terry Eagleton (2001) sostiene que “la típica obra de arte posmodernista es arbitraria, ecléctica, híbrida, descentrada, fluida, discontinua, similar a un pastiche. Desdeña la profundidad metafísica a favor de una especie de forzada superficialidad, travesura y falta de afecto, un arte de placeres” (272).

En síntesis, el posmodernismo no crea modelos, no pretende ser original; usa con irreverencia citas y referencias literarias; se sirve con insolente libertad de todo lo que necesita; amasa en una libre convivencia el espacio y el tiempo; borra los límites entre lo sagrado y lo profano; lo erudito y lo kitsch coexisten en un collage único. En este sentido, “la obra y el texto no ‘representan’, son el acontecimiento mismo. El arte y la realidad se unen / mezclan en el simulacro. El vacío moral y existencial se acepta con irreverencia y cinismo” (Díaz, 1999: 41).

DOLORES O LA FELICIDAD

O QUÉ PASA CON EL LIBRE ALBEDRÍO

Según afirma Víctor Hugo Rascón Banda (1997), *Dolores o la felicidad* es “el único caso, en el teatro mexicano, donde el posmodernismo hizo su aparición” (16). Era 1995. El muro de Berlín ya no existía. Como dice un personaje de *Talk show* de Jaime Chabaud, “Gorbachov vende Pizza Hut en la Plaza Roja”. Ha llegado el tiempo del *unmaking* (Ihab Hasan): descentramiento, desmitificación, discontinuidad, diferencia, deconstrucción son los nuevos términos. En los ochenta, el director de cine alemán Wim Wenders ya había reflexionado a través del lenguaje cinematográfico, en su película *Las alas del deseo*, en torno a todas estas “des” y sus efectos: la enorme soledad para la profunda y fun-

damental toma de decisiones cruciales, las dudas existenciales: “¿Por qué yo soy yo y no soy tú; es la vida sólo un sueño? ¿Por qué estoy aquí y no allá; cuándo empezó el tiempo y dónde acaba el espacio?” Las microhistorias de los habitantes de Berlín de los ochenta son simultáneamente relatadas/percibidas/sentidas por el ángel, quien decide rechazar la eternidad y someterse al dolor de vivir y sentir como ser humano. Wenders desmitifica un mundo sin dios en donde el tema del libre albedrío toma otro significado y la película se convierte en afirmación del humano y sencillo deseo de vivir y no sólo existir.

En 1995 el autor mexicano David Olguín retoma el personaje del ángel caído, pero aquí la protagonista es una mujer: Dolores, quien en un acto de depresión decide lanzarse del techo de su casa. En este momento crucial interviene su ángel de la guarda quien quiere salvarla y acude a las Parcas para reestablecer el hilo de su vida. Las Parcas le conceden al ángel una hora para encontrar aquello que diera sentido a la vida humana, la felicidad, y le permiten la entrada a todos los mundos y tiempos; pero a cambio le piden su identidad: sus alas. La visión del dramaturgo mexicano es la del cinismo de fin de siglo. Su ángel tiene el ala rota, cojea, es “uno de los últimos mensajeros de un Dios muerto” (Olguín, 1995, acto I, escena 2: 93); y a pesar de que apuesta sus alas a cambio de la vida de Dolores, no duda en ofrecerle el polvo blanco como posible camino hacia la felicidad. A diferencia del ángel de los ochenta, quien recorría un circo, una biblioteca, departamentos de un edificio berlínense, las calles de la gran ciudad, el ángel de la obra de Olguín cambia los tópicos y recorre un spa, un prostíbulo, una sex shop, una oficina, una cabina de radio. Cada lugar del recorrido del ángel es algo tangible e intangible al mismo tiempo: el dinero, la preocupación por la belleza física, las drogas, el sexo, el poder, la depresión. David Olguín maneja la realidad desde un punto de vista posmoderno, es ahistórico, no hace crítica social, solamente ofrece un posible cuadro del presente. El tono intimista, la visión reflexiva de los ochenta que trataba el cineasta alemán, es desplazado por lo espectacular, lo placentero y superficial como características de los noventa. El espíritu humanista, sutil y susceptible de la película se ha esfumado y el texto *Dolores o la felicidad* está lleno de escepticismo e ironía hacia el objetivo principal del ser humano: “ser feliz”. Olguín descompone la personalidad de la protagonista: las Lol

Plásticas se preocupan por cuidar de la belleza física, tratando de detener la juventud externa; a Lola Sola, Lola Mearraastro, Lola Mento y Lola Asústame las unen los sentimientos en un *reality show* en donde el anonimato de lo virtual no impide la enorme fragilidad humana; después, el autor se sirve de la familia como una posible solución del dilema de la felicidad. La madre, la abuela y la bisabuela quieren conservar el decoro en una época donde cada vez más se devalúa la familia “como la célula más pequeña de la sociedad”; el poder y el placer tampoco contienen el secreto de la felicidad para Dolores. El autor yuxtapone las acciones, no las construye paralelas, sino sobrepuestas-descompuestas en universos paralelos que coexisten en el presente; no hay pasado, ni se busca el futuro; no hay retrospcción, sino introspección. Olguín detiene el tiempo y desenvuelve la “historia” en un espacio entre la vida y la muerte, en un tiempo sin tiempo. El instante real se dilata hasta lograr dimensiones de eternidad. Todo sucede en un intervalo cuando el tiempo real se ha inmovilizado y el cuerpo de la joven se encuentra en su caída hacia el suelo. Desmitificando el poder divino sobre la vida de los humanos, el dramaturgo hace de las tres tejedoras del destino una parodia. Las tres Parcas de Olguín están demasiado ocupadas con sus discusiones personales como para sostener el significado de su labor. “Humano, demasiado humano”, diría Nietzsche.

SUPERHÉROES DE LA ALDEA GLOBAL: POSMODERNISMO EN ACCIÓN

También de los noventa (escrito en 1993, con última versión de 1995), este guión escénico de Luis Mario Moncada está empapado de posmodernismo desde el título hasta la última acotación. Con una expresión muy visual, como si siguiera el movimiento de una cámara cinematográfica, el autor mira a través de una pantalla la imagen nocturna de la ciudad de México contrastando la vista “como de postal” con la de una rata que sale de una coladera de la calle. Desde aquí lo real e irreal hacen su mancuerna. La gran urbe da el marco de la obra y de alguna manera es pretexto para agrupar a los personajes en seis áreas y dividirlos en cuates, camaradas y punks. Pero al fin y al cabo el significado de la ciudad específica desaparece. En la aldea global donde todos vivimos los nombres no importan, siempre pertenecemos a un grupo, lugar o clase; ya no existen hé-

roes porque cada uno es superhéroe de su propia historia; en la aldea global se dispersan muchos microrelatos en un gran relato no muy claro. En esta obra de Luis Mario Moncada, personajes de un área/retrato intervienen en otro y así la fidelidad histórica se destruye de la misma manera que se destruye la linealidad en el desarrollo de las acciones simultáneas. Por ello, este texto del dramaturgo mexicano es claro ejemplo de rompimiento total con el modelo aristotélico. El manejo de los personajes “históricos” es libre y, en efecto, son descontextualizados, disociados de su propio entorno y ubicados en un nuevo contexto. A través del video, de la pantalla y el videoclip, el autor relaciona presentes, no relata pasados; recicla personajes como Mike Tyson, Desiree Washington, Fidel Castro, el Che, Sid Vicious, y ve todo y a todos con mirada irónica. Fidel parece fuera de lugar y tiempo como abogado de Desiree con sus ideas de justicia y compañerismo; Sid (integrante del grupo “Sex pistols”) no encaja en la idea de ser mensajero y esperanza de los viejos revolucionarios, quienes lo quieren “seducir” con ideales e ideas, cuando el vacío moral y existencial ya no se puede llenar con estas ilusiones. Los modelos de identificación han cambiado: antes los padres o los personajes de algún libro personificaban ideales, eran los héroes para identificarse, ahora lo son las estrellas de televisión o del mundo de los medios masivos. Los ideales no han cambiado, han muerto. En la aldea global no cabe el concepto de camaradería porque ha desaparecido el sentido de fraternidad y solidaridad. Así, el texto de Moncada concuerda perfectamente con los conceptos del fin de los grandes relatos de verdad, razón y justicia.

En los ochenta, con *Alicia detrás de la pantalla* Luis Mario Moncada introdujo en la dramaturgia mexicana un lenguaje poco explorado: el del video. Desde entonces, éste se ha convertido en medio importante en las obras de Moncada: lo visual ofrece un mosaico de posibilidades y rompe la unidimensionalidad; “deconstruye la estructura objetiva de la imagen” y así deforma la realidad; el control remoto es otro personaje, no simple recurso tecnológico. El teatro de Luis Mario Moncada no es narrativo, es intelectual; no conmueve, ni busca compasión (en el sentido de Eagleton de “falta de afecto”). Es un teatro “eruditamente” lúdico y diverso.

LA CAPITANA GAZPACHO

O DE CÓMO LOS ELEFANTES

APRENDIERON A JUGAR A LAS CANICAS

Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho de Gerardo Mancebo del Castillo es un híbrido bohemio de géneros y referencias artísticas recicladas de una manera arbitraria y placentera. Desde *Don Quijote*, *Alicia en el país de las maravillas* y *La Fierrecilla domada*, hasta *La rosa púrpura de Cairo*, *Esperando a Godot*, *El burlador de Sevilla* y el *Orinal firmado* de Duchamp, la imaginación de Mancebo juega con paradigmas, rompe unidades aristotélicas, combina tristeza con alegría y *commedia dell'arte* con teatro del absurdo. Como en espejo cóncavo los personajes y los ambientes de Cervantes, Lewis Carroll, Shakespeare, Tirso de Molina, Beckett y Woody Allen se reflejan grotescos e irreverentemente burlados. Don Quijote es repuesto por una “caballera andante... teporocho de profesión, demente por convicción y descubridora porque le da la gana”; su Rocinante es un excusado y va en busca del Quersoneso Áureo —una versión indefinible del Santo Grial, del Nuevo Mundo, de los ideales perdidos o lo que ustedes quisieran leer. En este bricolaje posmoderno, Gerardo Mancebo enreda trasgresión, humor grotesco, deconstrucción del sujeto y de los roles tradicionales, la muerte de Dios, la libre coexistencia de tiempos y espacios. En su espectacular mundo al revés desaparecen la autenticidad y la profundidad como medidas del sentido; la disfuncionalidad se instala cómodamente: la embarcación de la capitana es una balsa de vieja madera sobre ruedas, con remos y timón como de juguete; el reloj no puede marcar las cinco de la tarde porque las dos hermanas se frustran por la ausencia de la hora inglesa del té porque así no pueden lograr la identidad anhelada; el amor de Mina Fan hacia su “antihéroe de celuloide” es inútil e ilusorio como lo es el de Catalino hacia la Gazpacho. Las citas culturales son múltiples, pero nunca determinadas, como comenta Esther Díaz, la realidad es vista como hipertexto con varias entradas y cada quien puede interpretarlas a su modo, según sus propios umbrales cultorológicos.

GARAP

La obra del más joven (1976) de los cuatro dramaturgos, el tamaulipeco radicado en Monterrey Vidal Medina, *Garap*, es un texto inspirado en Baudrillard y su sistema de los objetos, en donde el “gran sacerdote del

posmodernismo” explora sobre el nuevo sistema de consumo masivo.

Una mañana en las noticias televisivas anuncian a Garap. En las calles carteles misteriosamente avisan su próxima aparición. Cada uno deposita en Garap sus esperanzas y conceptos: para algunos, es un nuevo modelo de automóvil; para otros, un nuevo centro comercial; para terceros, un partido nuevo, un aparato doméstico. Garap es objeto de deseo y odio, en palabras del mismo Baudrillard, citado en el programa de mano del montaje: “significante puro, sin significado, significándose a sí mismo (...) Por su insignificación misma ha movilizadado todo un colectivo imaginario”. Nadie sabe qué es Garap, y esta ignorancia provoca una cadena de acontecimientos, que termina con el supuesto fin del mundo. El joven autor exhibe personajes carentes de contenido. Los guerrilleros son parodia de las falsas ideologías que suenan hueco. Los locutores de la televisión en vez de informar a la sociedad, tienen como objetivo el acto sexual como ejercicio de poder. En el torbellino de imágenes cohabitan guerrillero-homosexual, locutora de TV-pedófila, padre-superhéroe, mendigo-portador de la verdad. La vida no tiene fines ni metas. El único sentido se encuentra en llenar el vacío existencial con cosas materiales. El consumismo produce placeres. El autor prefiere que un mendigo sea el guru que tiene la última palabra sobre la verdad. De esta manera el autor construye una metáfora en el sentido de que Dios es dogmático y está en decadencia. El Dios de las grandes narrativas está muerto para dar lugar a la pantalla grande. “La caja idiota” es el personaje mayor (¿The Big Brother?) quien controla todo y a todos en el *reality show* de la vida. Según el propio Baudrillard, “el espectáculo no es una colección de imágenes sino una relación social entre la gente, mediada por imágenes” (en Horrocks, 2001: 170). Los locutores de la televisión son los sacerdotes, y los televidentes, los fieles. Cualquier cosa que se transmita no está sujeta a dudas. Es palabra de Dios.

En *Garap* el autor no se sirve de figuras literarias para parodiarlas sino encuentra en lo urbano modelos que parodia y recicla. Nos encontramos con un comandante y sus guerrilleros quienes no tienen contra qué luchar; una ama de casa a quien lo único que le interesa es si estará entre los primeros en comprar el nuevo producto; el joven punk es una apa-

riencia, porque mimetiza a sus cantantes favoritos. Todos ellos están sujetos al egoísmo, lo único que les interesa es la salvación personal. No tienen a quien querer ni en que creer. No existe Dios, ni valores morales; se relacionan casi impersonalmente, como señala Esther Díaz (1999), con relaciones de microondas, por intervalos cortos, pero intensos.

Las situaciones son típicas para la cultura urbana de finales del siglo XX; los personajes son paranoicos; han perdido la fe; viven en soledad y miedo del otro. Todo se tira al bote de basura: valores morales, amor, ideales. La ironía de Vidal Medina es amarga: en el mundo globalizado consumo, luego existo.

Como conclusión podemos señalar que estos dramaturgos mexicanos: David Olguín, Luis Mario Moncada, Gerardo Mancebo y Vidal Medina afrontan en sus textos no sólo temáticas propias de la posmodernidad: muerte de las ideologías, ausencia de Dios, desencanto frente al mundo, sino que adoptan formas dramáticas alineales, antiaristotélicas, antinarrativas, proponiendo un juego de tiempos y espacios, una parodia irreverente de otros textos, una deconstrucción de la historia y del rol tradicional del personaje. Estamos, por tanto, frente a un teatro que refleja nuestro nuevo tiempo, convulso y desencajado.

Bibliografía

- Chabaud, Jaime (1999). *Talk show*. Tijuana: CAEN Editores.
- Díaz, Esther (1999). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Eagleton, Terry (2001). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Horrocks, Chris y Zoran Jevtic (2001). *Jean Baudrillard para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente SRL.
- Mancebo del Castillo, Gerardo (2002). *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*, en *100 años de teatro en México*. México: SOGEM.
- Medina, Vidal (2002). *GARAP*. México: Fondo estatal para la cultura y las artes de Nuevo León.
- Moncada, Luis Mario (2003). *Superhéroes de la aldea global*, en *Reliquias ideológicas*. México: UNAM. Textos de difusión cultural.
- Moncada, Luis Mario. “Percepción y nuevos lenguajes: una perspectiva teatral”, en *Educación artística. Gaceta de las escuelas profesionales y los centros de investigación del INBA*. Año 3 (julio-septiembre 1995).
- Olguín, David (1997). *Dolores o la felicidad*, en *El Nuevo Teatro*. México: El Milagro.
- Partida, Armando (2002). *Se buscan dramaturgos. Volumen I. Entrevistas*. México: Conaculta-Fonca.
- Patrice, Pavis (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Chile: LOM ediciones/ Universidad ARCIS.
- Rascón Banda, Víctor Hugo (1997). *El nuevo teatro mexicano*, en *El nuevo teatro*. México: El Milagro.
- Santamaría, Ana Laura. “J. Chabaud y la poética generacional”, en *armas y letras* 31 (julio-agosto 2001).