

Revitalización y renovación en las formas dramáticas. Algunos casos particulares

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRÍ¹ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

En este artículo se establecen algunas consideraciones relacionadas con las transformaciones que en las últimas décadas ha tenido la literatura dramática en Hispanoamérica y particularmente en México. Se reflexiona acerca de los procesos de hibridación y de diversificación en los modelos de creación teatral, como es el caso de las interacciones entre narrativa y drama; así como las variables del llamado microteatro, y sus posibles vínculos con la tradición del poema breve y el haikú.

Abstract

This article establishes some considerations related to the transformations that the dramatic literature in Hispanic America and particularly in Mexico has had in recent decades. It reflects on the processes of hybridization and diversification in models of theatrical creation, as is the case of the interactions between narrative and drama; as well as the variables of the so-called microtheatre, and its possible links with the tradition of the short poem and the haiku.

Palabras clave: teoría dramática, microteatro, hibridez, dramaturgia.

Key words: dramatic theorie, hibridity, microtheatre, dramaturgy.

¹ orcid.org/0000-0002-5317-3410

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Revitalización y renovación en las formas dramáticas. Algunos casos particulares", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 123-139.

*A mi amigo gemelo, el dramaturgo chileno
Marco Antonio de la Parra –además
de actor, maestro, psicoanalista, ex rockero
y filósofo–, le escuché en cierta ocasión:
"Hay que estar siempre renegociando con el realismo".*

Sanchiz Sinisterra

Nota previa

En este escrito se reflexionará a propósito de algunos ejemplos, como el llamado teatro de revista y la relativamente nueva tendencia de la llamada "narraturgia", de cómo la diversidad y la hibridez en los géneros dramáticos han permitido la evolución de las estructuras dramáticas, así como su enriquecimiento. Si bien el modelo neo aristotélico de los nueve géneros dramáticos desarrollado a partir de las ideas de Eric Bentley, Rodolfo Usigli y Luisa Josefina Hernández, en México, posee una validez incuestionable, para el estudio de la literatura dramática; en realidad podemos encontrar que en muchos casos las interacciones formales y la diversidad de género es lo que ha permitido a la dramaturgia contemporánea en México establecer nuevos campos de acción y aportar nuevos rumbos en la estética teatral del siglo XXI.

Aristóteles entre nosotros

Es claro que desde el año 335 a. de C. en que la *Poética* de Aristóteles es reconocida como un tratado sobre la tragedia y la epopeya, la llamada teoría dramática tiene existencia como guía y como base del trabajo dramaturgico en Occidente hasta nuestros días, a pesar de haber estado extraviada durante siglos hasta que los árabes la tradujeron y difundieron. De ahí se desprende la existencia al menos de tres géneros dramáticos fundamentales: la tragedia, la comedia y la llamada tragicomedia o drama satírico. En el Renacimiento, dramaturgos fundamentales como Shakespeare y Corneille, entre seguramente otros muchos creadores teatrales, jugaron con los principios aristotélicos y renovaron el arte poética del teatro. ¿Qué decir en cambio de los autores dramáticos del siglo de oro español? Con ellos la noción de géneros dramáticos se

diversificó más allá de la preceptiva aristotélica, que iba imponiéndose en las nociones hegemónicas de lo que debería ser el teatro. Y géneros mayores, tragedia, comedia, tragicomedia, comedia de santos, comedias de capa y espada, comedias de magia, se enseñoreaban en las representaciones dispuestas en corrales y coliseos en las ciudades donde la corona española dominaba, mientras que en villas, mercados, plazas y fiestas populares, géneros menores, como el coloquio, el entremés, la loa, el auto, el auto sacramental, enriquecían la vida teatral de las poblaciones hispánicas en la época barroca. Todo era diversidad e hibridez, hasta entrado el siglo XVIII, en donde se procuró racionalizar y establecer los cánones para la configuración de formas teatrales, bajo normas canónicas que debían respetarse so pena de ser perseguido por la Santa Inquisición, o de ser al menos censurado. Pero no todo el teatro ha sido aristotélico, ni todas las lecturas aristotélicas son necesariamente negativas, ni en los tiempos que corren, ni en períodos precedentes. Y aun así, afirmemos categóricamente que la poética aristotélica, a pesar de todos los cambios habidos en las artes escénicas en el siglo XX y en lo que va del siglo XXI, no pierde su vigencia, ni ha dejado de ser una guía formal para la composición dramática. Como puede verse en los trabajos de José Ramón Alcántara,² y en el de José Luis García Barrientos³. No obstante, hemos de reconocer que las formas dramáticas se han diversificado de manera sorprendente en sus estructuras, convirtiéndose en formas a las que se les ha llegado a denominar como “posdramáticas”, de acuerdo con las ideas del alemán Hans-Thies Lehman, quien hace más de una década observaba ya una crisis de los modelos de representación en el teatro alemán⁴. Y en efecto, esa crisis es real e inobjetable y nos permite conjeturar que el modelo de realismo-naturalismo derivado del concepto aristotélico de recreación imitativa de la vida de los hombres, ha sido sustituido, con lo que podría definirse como reproducción de acciones y de imágenes de la vida, emociones, sentimientos y pensamientos de un determinado colectivo teatral con el fin de explorar diversas perspectivas de acercamiento a la realidad humana. En pocas palabras, lo “posdramático” no intenta ni retratar la realidad o imitarla, ni cuestionarla, ni exponer aparentemente un mensaje social, político o didáctico. Pero en realidad lo “posdramático” constituye una tendencia o un particular modo de práctica escénica en nuestro tiempo globalizado. Patrice Pavice, en una reflexión a propósito de los espectáculos presentados en el Festival de Aviñón de 2005 –es decir, hace más de diez años–, comenta que:

² José Ramón Alcántara, *TExtralidades*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.

³ José Luis García Barrientos, *El texto dramático*, México, Paso de Gato 31, 2014, 40 pp.

⁴ Hans-Thies Lehman, *Teatro posdramático*, México, Paso de Gato, 2013, 480 pp.

¿No es entonces la performance la percepción del teatro como pensamiento del instante? El público no se plantea evidentemente la cuestión de saber si asiste a una puesta en escena o si se halla embarcado en una performance. El espectador sabe muy bien, una vez que pone sus pies en Aviñón, que su posición no será confortable, que no podrá esperar recibir representaciones miméticas del mundo, que deberá *to go with the flow [sic]*, dejarse llevar por la corriente. Nada entonces le sorprende ni le choca: ¿qué es un cuerpo desnudo, una serpiente encima de un perro bien amaestrado, en comparación con un kamikaze que mata a decenas de personas a su alrededor? Este espectador se ha acostumbrado, además, a la representación mediática de las peores calamidades, o bien se siente protegido por una burbuja imaginaria, de modo que no cree (y eso es necesario para seguir viviendo) que las bombas y las catástrofes podrían un día caerle encima sistemáticamente, como una calamidad, una verdadera calamidad.⁵

A lo que asistimos, a final de cuentas, es a un enriquecimiento de las formas primarias, como puede decirse de los colores, a los que se les van añadiendo nuevas combinaciones. De ahí la tendencia a la llamada hibridez de género en el teatro actual. Pero la hibridez en el teatro y en el arte no es propiamente un acto de innovación post vanguardista, sino un acto constante en las artes en general. Rubén Ortiz, en su ensayo sobre el llamado teatro en el campo expandido, apunta que los modelos de realismo en el teatro se han agotado y que “el teatro mexicano había llegado a un insoportable grado de inmovilidad, fijados sobre todo por las políticas del mismo campo que apostaban una y otra vez por distintos tonos de costumbrismo”⁶. En realidad, se refería al modelo de teatro de arte y al modelo de representación teatral promovido por las instancias culturales oficiales. Pero se puede constatar en las distintas carteleras de espectáculos que el realismo no ha muerto, sino que coexiste con las formas nuevas, que parten de experimentar con las formas y de mezclarlas; lo cual es algo bastante común en el teatro en distintas épocas y sociedades. En el caso de México, esto lo podremos corroborar en los siguientes ejemplos.

⁵ Patrice Pavis, “¿Representar la calamidad? Puesta en escena y performance en Aviñón 2005”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro (AAT)*, núm. 26, primavera 2006, pp. 4-18.

⁶ Rubén Ortiz, *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*, México, CITRU-INBA, 2015, p. 10.

Algunos rumbos en la diversidad en los géneros dramáticos en el siglo XXI: las narraturgias

Una de las características de varias obras dramáticas escritas dentro del universo de la creación teatral mexicana de entresiglos –digamos, de 1990 a 2012, por ejemplo– consiste particularmente en asumir un concepto de simbiosis estética, de expresión anfibia a la que se ha denominado como “narraturgia”. Es decir, recuperar para el lenguaje dramático, y en consecuencia para la escena, elementos propios de la narrativa. De tal manera que muchos autores como Edgar Chías o Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio han renunciado a las acotaciones propias de un texto dramático convencional, dejando así al director de escena o a los intérpretes del texto –así sean los lectores mismos– la posibilidad de jugar con lo que se presenta escrito en el papel de forma más bien diegética; es decir, a través de voces narrativas y no necesariamente de personajes que establecen un diálogo a través de réplicas A-B/B-A/A-C-B, etc.

Un ejemplo interesante y reconocible del uso de la narraturgia en la escena es la obra de Alejandro Ricaño, *Más pequeños que el Guggenheim*,⁷ en donde el autor procura darles un espacio más evidente a las voces del narrador omnisciente a lo largo de una representación teatral. Un narrador, que es una voz diegética y que de igual manera es la voz del autor y de los demás personajes en determinado momento. No parece haber la intencionalidad de convertir al narrador en una suerte de herramienta brechtiana para procurar un efecto de extrañamiento en el espectador; más bien, esos recurrentes saltos en la acción dramática, tienen la misma función simple de un ejercicio narrativo: enterar al lector espectador de lo que está sucediendo o lo que está por ocurrir. Pero el efecto estético y teatral que se alcanza es muy eficaz, desde la perspectiva de la estructura misma de la obra y del desarrollo de la acción, como de la propia mimesis y de su virtual representación escénica en sí misma; en virtud de que involucra al espectador en la acción, y produce un efecto de síntesis creativa, en la medida en que el despliegue de imaginación teatral adquiere la importancia debida y se evitan diálogos y desplazamientos innecesarios; así como se crea una cierta complicidad entre los actores y el público: nos están enterando, a cada paso, desde la primera escena, que por añadidura es la piedra de toque de todo el drama, de lo que les ocurre a ellos mismos como personajes de una historia que se va contando escénicamente.

⁷ Alejandro Ricaño, *Más pequeños que el Guggenheim*, Buenos Aires, CELCIT-Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, julio de 2012, <www.celcit.org.ar>.

Uno de los impulsores de la utilización de recursos literarios en la escena es el creador teatral José Sanchíz Sinisterra, quien tanto como autor y como teórico, ha incursionado y reflexionado a propósito de este asunto. Afirma lo siguiente:

La dramaturgia parece condenada a habérselas siempre, de un modo u otro, con la narratividad. Y ello desde sus mismos orígenes hasta hoy..., con algún que otro breve período o “escuela” de mutua ignorancia o aparente desdén. Este perenne trasiego entre drama y relato, entre mimesis y diégesis –que en mi deriva personal cristalizó con la fundación de El Teatro Fronterizo (1977)–, reaparece hoy como distintivo de la más rabiosa modernidad. La amnesia y/o la ignorancia de las nuevas generaciones produce a menudo estos espejismos, para lo cual basta que alguien invente un rótulo atractivo: teatro de la no-representación, por ejemplo; o teatro posdramático, que tampoco está mal. Nada que ver con esos conceptos teóricos sólidos, como el de “drama rapsódico” de Sarrazac, que tratan de dilucidar la genealogía de los nuevos paradigmas, a veces con hondas raíces históricas.⁸

De lo anterior podemos comentar que, si bien en las narraturgias la noción de acción se matiza al intervenir la figura de narradores o contadores de historias o de personajes que cuentan su propia historia en la escena en vez de ser representada directamente en acciones, como convencionalmente se espera de un hecho teatral, la representación imitativa en estos casos es inevitable. Se cuentan historias, pero no solamente mediante la palabra escrita, sino con la interacción de palabra o signo lingüístico, con el signo teatral. El discurso literario se funde con el discurso teatral. Y esto, de una forma u otra, es una riqueza en las teatralidades de nuestro tiempo y no un empobrecimiento.⁹

Algunas nociones acerca del Teatro Aplicado

El teatro aplicado puede entenderse como la utilización de las herramientas y elementos del teatro, con fines no necesariamente estéticos, sino bajo otras perspectivas, como puede ser de forma didáctica, terapéutica, de capacitación empresarial, de desarrollo comunitario o en cualquier campo de actividad en donde el lenguaje del teatro pueda ser utilizado como recurso para fines

⁸ José Sanchíz Sinisterra, “Narraturgia”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro (AAT)*, núm. 26, primavera 2006, pp. 19-26.

⁹ Domingo Adame, *Elogio del oximoron*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005.

diversos.¹⁰ Quienes realizan teatro aplicado están convencidos del poder enorme que tiene esta práctica cultural, para transformar conductas, habilidades y valores en un determinado entorno social. Entre los ejemplos fácilmente reconocibles de teatro aplicado está desde luego el llamado sociodrama, que de alguna manera proviene y se alimenta de las propuestas de Augusto Boal y su teatro del oprimido, el cual suele ser utilizado en el medio rural o en ámbitos laborales y sindicales para exponer situaciones sociales en contradicción, a través de pequeñas dramatizaciones o improvisaciones con actores profesionales o con miembros del propio colectivo o grupo social. El llamado sociodrama puede ser reconocido también como una técnica de intervención educativa, para apoyar procesos didácticos o pedagógicos. Por ejemplo, la representación de situaciones de riesgo en el aula, la interacción docente-alumnos, o el trabajo con grupos de adolescentes para prevenir adicciones¹¹. Al sociodrama, y en general al teatro aplicado, puede reconocérsele también en los medios de las ciencias sociales como prácticas simuladas, en el caso de que éste sea utilizado como vehículo de aprendizaje con grupos humanos para el aprendizaje de procedimientos y reforzamiento de habilidades y actitudes en el ámbito laboral. También puede mencionarse el llamado psicodrama, que es utilizado en la psicoterapia para procurar efectos terapéuticos y tomas de conciencia, cuando el participante puede presenciar o representar su problemática psicológica interna a través de un ejercicio de teatralización de sus propios conflictos interiores o de situaciones traumáticas vividas. En ambos casos se trata de la utilización del teatro y sus lenguajes como instrumento de grupo para el análisis de determinadas situaciones. Otro ejemplo de teatro aplicado que puede mencionarse aquí es el del arte dramático y sus teatralidades en apoyo a procesos educativos con niños con síndrome de Down o con ciertas discapacitados. Incluso puede hablarse ya de técnicas de teatro terapia en hospitales con enfermos aquejados de males graves, a los que la realización de determinados ejercicios teatrales o la simple observación de ejercicios teatrales o de expresión corporal, pueden ser una ayuda eficaz en apoyo a su restablecimiento o a liberar angustias psicológicas durante su tratamiento o su estancia hospitalaria.¹²

¹⁰ P. Taylor, "Applied Theatre/Drama: An e-debate in 2004: Wiewpoints", en *RIDE: Research in Drama Education*, 11, 1 (2006), pp. 90-95.

¹¹ Luis Mariano García de Vicente, David Alonso González, Mónica López Magán, *et al.*, "El sociodrama como técnica de intervención socioeducativa", *Cuadernos de Trabajo Social*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1998, n. 9, 11(1998), pp. 165-180.

¹² Luis Fernando Ramos Nava, *Estudio de casos de intervenciones escénicas de Arte-Terapia en el Hospital Rubén Leñero de octubre a diciembre del 2012*, México Facultad de Filosofía y Letras, UNAM [Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro], 2015.

El caso del llamado Teatro Expandido

Ante la proliferación de nuevos modelos de expresión escénica en las últimas décadas, del advenimiento de las llamadas “artes performativas”, las definiciones de lo que comúnmente se daba en llamar teatro han ido quedando alejadas. A propósito de ello nos dice José Antonio Sánchez que:

El teatro en el campo expandido encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido. Tal pretensión ha dado lugar a diversas tentativas de romper la convención teatral, es decir, de cancelar los dos procedimientos que la hacen posible: –renunciar a la representación, incluso a la representación de uno mismo. – renunciar al control del tiempo.¹³

En efecto, la noción “aristotélica” del teatro como ejercicio de mimesis está siendo rebasada por otras maneras de explorar la expresión humana y de contar historias en el escenario; por lo que bien podemos hablar de una diversificación de las manifestaciones teatrales actuales, una suerte de crisis del modelo de “representación dramática”, que hace replantear la noción sustantiva que conlleva todo texto dramático o partitura o libreto teatral o escénico. La mimesis, o “reproducción imitativa”, no se constituye en sí misma como la imitación de la realidad cotidiana, para exponer conflictos y situaciones de seres humanos en acción, como se procuró hacer en el realismo-naturalismo, tanto en el teatro como posteriormente con mayor precisión y verosimilitud, en el cinematógrafo. En la actualidad nos encontramos ante lo que Ileana Diéguez denomina como escenarios liminales¹⁴. Formas de interpelar a la realidad con los elementos del lenguaje escénico, pero que no se constituyen como representación dramática en el sentido tradicional o convencional del teatro. Al grado que en nuestros días un número considerable de representaciones teatrales o espectáculos escénicos o de “teatro expandido” o de “escenarios liminales”, no se ejecutan en salas teatrales o en espacios convencionales concebidos para ser utilizados *ex profeso* para las artes escénicas, sino en espacios

¹³ José Antonio Sánchez, *El teatro en el campo expandido*, Barcelona, MACBA (Quaderns portatils), s/f, <http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf> [junio de 2016].

¹⁴ Véase Ileana Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*, Buenos Aires, Ed. Atuel, 2007.

no convencionales o adaptados para la escenificación, como pueden ser una bodega, una cafetería, una oficina, o la calle misma y la plaza pública. Un aspecto muy interesante que cabe resaltar en relación con esta noción de teatro en el campo expandido, es que la representación como tal, es decir, la convención de que lo que ocurre en el escenario es “como si” fuera real, y que existe una relación actor-espectador, se ha ido difuminando para transformarse en una experiencia colectiva, en donde esas fronteras se tornan muy difusas, y en algunos casos ya no cabe hablar específicamente de actores, ni de público, sino de ejecutantes y de participantes. Un fenómeno que ya se venía dando desde los años sesenta y setenta, con el surgimiento del *Happening*, y en los años ochenta con las ceremonias o eventos parateatrales, como los desarrollados por el *Living Theatre* de Julian Beck y Judith Malina, o el llamado *Environmental Theatre* o teatro ambientalista de Richard Schechner. Hoy le podemos dar un nombre al menos, teatro en el ámbito expandido. En México, quizá su exponente más reconocido sea Nicolás Núñez y su Teatro Antropocósmico¹⁵, que de acuerdo a con un blog que mantiene Núñez con su taller de investigación teatral se nos informa que es:

El teatro antropocósmico es el nombre que engloba una profunda proposición teatral que le devuelve al espacio dramático su capacidad participativa.

La investigación, diseño y realización del teatro participativo le ofrece al espectador una dinámica cultural que con cinco minutos de instrucción lo integra y lo sostiene para que recoja su propia experiencia, porque a estas alturas de evolución ya no podemos ignorar que la vitalidad y el conjuro interno de cualquier manifestación artística ya no es el patrimonio de ningún grupo y clan sino que descansa bajo la piel de cualquier ser humano.¹⁶

Y puede afirmarse que, de hecho, estas nuevas interacciones entre la escena y el individuo, tienen que ver con una búsqueda de nuevas ritualidades en el mundo contemporáneo, toda vez que los grandes relatos y discursos religiosos se han fracturado o han perdido su vigor y su vigencia. El espectador común suele, cada vez con más frecuencia, acudir a este tipo de eventos, con el fin de encontrar una experiencia novedosa que le haga sentir algo que le acerque a su mundo espiritual, sin que por ello tenga qué decirse que el teatro

¹⁵ Domingo Adame, *Elogio del oxímoron*, op. cit., p. 273, y cf. Nicolás Núñez, *Teatro antropocósmico*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1983.

¹⁶ Nicolás Núñez, <<http://teatrosagrado.blogspot.mx/>> [junio de 2016]; Nicolás Núñez, *Teatro antropocósmico*, op. cit.

como convención esté muerto o desfalleciente. Las mismas carteleras teatrales de cualquier ciudad del mundo nos los reflejan, así como el crecimiento exponencial de escuelas superiores de teatro, así como centros de estudios e investigaciones teatrales.

El caso reciente: llamado Microteatro

MICROTEATRO es un formato teatral consistente en la representación de una micro obra de duración inferior a los 15 minutos para un número máximo de 15 espectadores, representado en un escenario en el que el público se encuentra integrado dentro de una sala de medidas inferiores a los 15 metros cuadrados.¹⁷

Se trata de una fórmula que prácticamente es una marca registrada, que se promueve en diversas ciudades como franquicia. El espectador acude a las salas de microteatro con la disposición de asistir a varios espectáculos que reúnan los requisitos establecidos. Pero habría que comentar algo particular, al respecto. La fórmula del microteatro, más allá de sus aspectos comerciales, ofrece una forma específica de estructura dramática que, sin duda alguna, proviene del micro relato o del cuento breve. En ambos casos el principio aristotélico de planteamiento, nudo y desenlace se constituye como la norma fundamental en que ha de estructurarse el texto, ya sea de micro teatro o de micro relato. En un blog en la red se nos ofrece con precisión sus características:

Estas son las diez características principales que comparten los microrrelatos:

1. La brevedad

Condiciona el tema y todas las demás características.

2. Lenguaje preciso

Debido a la brevedad, el autor tiene que describir situaciones rápidamente y definir personajes con pocas pinceladas, de ahí que utilice las palabras exactas.

3. Intensidad narrativa

El microrrelato tiene que atrapar desde el principio y ha de mantener una intensidad que obligue al lector a no abandonarlo.

4. Anécdota comprimida

Los microrrelatos suelen usar el recurso del in media res, aunque a veces la historia se empiece a contar desde el título.

¹⁷ Vid. <http://microteatromadrid.es/que-es-microteatro/> [junio de 2016].

5. Intertextualidad

Esta intertextualidad puede manifestarse en el uso de la sátira, la parodia de géneros y la recreación de modismos y tópicos de la cultura universal.

6. El carácter proteico.¹⁸

Una buena historia, para ser representada bajo el esquema de 15 X 15 X 15, necesariamente habrá de ser entretejida siguiendo los cánones de la construcción literaria del microrrelato, y necesariamente estará ceñida por los principios convencionales de la poética aristotélica. No obstante, esta noción de micro teatro puede estar haciendo que resurja una propuesta escénica que apareció con las vanguardias históricas hace un siglo. El llamado teatro sintético, que impulsó el futurismo de Marinetti. Esto es lo se expresa al respecto en su famoso manifiesto de 1915:

Nosotros creamos un Teatro futurista.

Sintético

o sea, brevísimo. Comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos, símbolos.

Los escritores que pretendieron renovar el teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andrejeff, Paul Claudel, Bernard Shaw) no pensaron jamás en llegar a una verdadera síntesis, librándose de la técnica que implica prolijidad, análisis meticuloso, lentitud preparatoria. Frente a la obra de estos autores, el público adopta la repugnante postura de un corro de holgazanes que sorbe su angustia y su piedad espionando la lentísima agonía de un caballo caído en el suelo. El aplauso-sollozo que finalmente estalla, libera el estómago del público de todo el tiempo indigesto que ha tragado. Cada acto equivale a tener que esperar pacientemente en la antesala a que el ministro (efecto escénico: beso, disparo, palabra reveladora, etc.) os reciba. Todo este teatro reaccionario o semi-futurista, en vez de sintetizar hechos e ideas en el menor número de palabras y gestos, ha destruido bestialmente la variedad de los lugares (fuente de estupor y dinamismo) embuchado paisajes, plazas y calles en el único embutido de una habitación. Por eso este teatro es completamente estático.

Estamos convencidos que mecánicamente, a fuerza de brevedad, se puede conseguir un teatro absolutamente nuevo, en perfecta armonía con nuestra velocísima y

¹⁸ *Sapere aude! ¡Atrévete a saber! Blog de Lengua castellana y literatura del IES "Mar de Aragón"*- Caspe martes, 10 de marzo de 2015, <<http://sapereaude3.blogspot.mx/2015/03/diez-caracteristicas-de-los.html>> [junio de 2016].

lacónica sensibilidad futurista. Nuestros actos podrán también ser *instantes*, es decir, durar pocos segundos. Con esta brevedad esencial y sintética, el teatro podrá sostenerse e incluso vencer la competencia del *cinematógrafo*.¹⁹

La idea de Marinetti era la de crear una síntesis del movimiento y de la realidad a través de un juego de expresión escénica en el espacio con actores y con los demás elementos que convergen en el lenguaje escénico, incluidas la música y la plástica. De ahí también el interés que los futuristas tuvieron por el llamado *Music Hall*, o teatro de variedades, y el llamado teatro de revista. Un teatro que no procurase “retratar” la realidad, sino expresarla sintéticamente, con el fin de generar en el espectador de manera inmediata una respuesta emotiva. Esta idea de Marinetti, bien podría ponerse dentro de una poética del micro teatro o del teatro sintético del siglo XXI. Pero antes de seguir adelante, en relación con las formas dramáticas breves, habrá que reflexionar sobre las interacciones que pueden darse entre la poesía y la dramaturgia. No dudamos que pueda haber, por ejemplo, posibilidades teatrales en la forma del haikú, en una búsqueda de expresar la dramaticidad del instante. En cierta medida, el teatro sintético surgido del futurismo y la forma japonesa del haikú mantienen esa semejanza; no obstante en el teatro sintético se trata de darle un sentido teatral a la expresión del movimiento de la vida, más precisamente. No puede negarse que las relaciones entre teatro y poesía siempre han estado en contacto bajo diversas maneras. En México, en los años treinta del siglo XX, el poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia exploró las posibilidades que las formas poéticas podrían tener en la escritura dramática. Como se afirma en la cuarta de forros a la edición de 1942 a sus obras breves: “El autor engloba el conjunto de sus obras cortas bajo el título de ‘Autos profanos’ (*¿En qué piensas?, Parece mentira, Ha llegado el momento, Sea usted breve, El ausente y El solterón*), y significaban para él ‘un juego de retóricas comparadas, a formas, tan concretas, sostenidas y peligrosas como el soneto’.”²⁰ Y en efecto, en cada una de esas pequeñas obras de teatro poético se procura establecer un enigma o un misterio; que también llega a serlo un instante o una situación humana, como puede llegar a describirlo un soneto en sus catorce versos. El ejercicio de Xavier Villaurrutia puede ser válido en los tiempos actuales, como parte de los procesos de transformación y de hibridez en la dramaturgia. Y no hay duda

¹⁹ F. Marinetti, *Manifestes du Futurismo*, París, Seguiré, 1996.

Marinetti: El manifiesto futurista – Textos, documental y videos, <http://hipermedula.org/navegaciones/marinetti-el-manifiesto-futurista-textos-documental-y-videos/> [abril de 2019].

²⁰ Xavier Villaurrutia, *Autos profanos*, México, Letras de México, 1943.

de que muchos autores deben estar jugando con las formas poéticas, como ocurrió en la época latina y en el renacimiento europeo con formas como el diálogo y la égloga.

El caso de la diversidad y la hibridez en el llamado Teatro de Revista Mexicano

Y como se ha visto en las experiencias de recuperación de las formas teatrales populares mexicanas de la primera mitad del siglo xx, como es el caso del llamado teatro de revista mexicano, la configuración de las estructuras dramáticas, son parte de ese proceso discursivo, de ese “querer decir”, que se va construyendo a lo largo del cúmulo de experiencias culturales y sociales requeridas para la realización de cualquier hecho teatral y su impronta como género, como corriente o como estilo, y que con el tiempo quedará plasmada en sistemas textuales específicos, a los que se les añadirán otras formas, otras inflexiones, otros énfasis, como se puede observar en las interacciones entre el libreto teatral y la partitura musical, que desde nuestra perspectiva de espectador acostumbrado al realismo escénico suele ser un tanto ajeno, como igualmente se puede decir de la comedia musical norteamericana, o de la ópera como género en su conjunto, en donde por añadidura lo que suele predominar no es el libreto dramático, sino la partitura musical. Y volviendo al caso del teatro de revista, puede notarse esa interacción y ese ir y fluir del retrato de costumbres como en *Un paseo por Santa Anita* de Juan de Dios Peza, o *Chin Chun Chan* de José F. Elizondo, en donde a pesar de jugar con el realismo mezclan situaciones teatrales y momentos musicales que apuntan a lo inverosímil, pero por efectos de la convención teatral, la estructura del drama se sostiene. Lo mismo se puede decir de *La ciudad de los camiones* o *El país de los cartones*, de Pablo Prida y Carlos Ortega. En cambio, en *El país de la metralla* de Elizondo, la realidad se carnavaliza a tal punto, que el periodismo escénico se convierte en una parodia humorística de las tribulaciones de la población civil de la ciudad de México, que está siendo víctima de los embates de los militares en la llamada “Decena Trágica” de febrero de 1913²¹. Y en medio de esa carnavalización, dos personajes surgidos de la imaginación creativa del autor nos van mostrando vistas de la ciudad en esos momentos, de manera ajena al convencional realismo: El lente y la cámara:

²¹ *El país de la metralla* fue escrita y representada con extraordinario éxito en el Teatro Lírico de la ciudad de México, en mayo de 1913.

ESCENA IV

EL LENTE Y LA CÁMARA.

(El lente viste traje blanco, sombrero de paja o Panamá y lleva monoclo. La cámara traje negro, tela acordeón.)

LENTE ¡Señora Cámara!
CÁMARA ¡Amigo lente!
 ¿Se ha roto usted algo?
CÁMARA Lo más saliente.
 ¿Y usted, amigo?
LENTE Yo mal lo paso,
 en el diafragma
 traigo el porrazo.
CÁMARA ¿Es algo serio?
LENTE ¡No, no, no es nada!
CÁMARA ¡Qué traquidazo!
LENTE ¡Qué bofetada!
CÁMARA Pues levantémonos
 en seguida.
 Sigamos juntos,
 que es nuestra vida.
LENTE Por todas partes,
 constantemente
 van siempre unidos.
 Cámara y Lente. ²²

Para que la carnavalización y la ruptura con el realismo convencional se produjera, hubo necesidad de que confluyeran en esa forma teatral, en específico, el teatro de revista, diversidad de formas y de experiencias textuales previas. Que las tradiciones y los cánones teatrales interactuaran, casi como una suerte de selección natural. Y así, a lo largo de décadas de experiencia de teatro popular, se consolidó ese modelo de periodismo escénico que sin proponérselo fue una de las formas más abiertas y cosmopolitas del arte escénico en occidente, producto de una prodigiosa libertad creativa. Hibridez, diversidad y rupturas con los modelos canónicos de realismo aristotélico expresados en la escena mexicana hace nada menos que 103 años.

²² José F. Elizondo, *El país de la metralla, revista en un acto, dividida en cinco cuadros y un apoteosis*, México, Talleres de Imprenta y Fotograbado "Novedades", 1913, p. 13.

Notas finales post aristotélicas, “metaposdramáticas”

No serán estos tiempos en los que se determine la muerte del teatro. Ya en otros momentos de anticipó ese fallecimiento sin que tuviese verificativo alguno. De lo que sí podemos tener certezas, es de que los vínculos entre la escena y la literatura siguen siendo indisolubles, aunque parezca que en las tendencias actuales el hecho haya perdido su vigencia. Toda manifestación teatral –y lo decimos categóricamente– no tiene escapatoria, es representación de realidades²³. Y el ser humano, cada uno de nosotros, necesita, de alguna forma, de ese conjunto de representaciones para configurar nuestro imaginario social o cultural, para de alguna manera percibir y comprender en algo nuestro proceder en la lucha por la vida. Así que, podemos matar al teatro, y al realismo aristotélico y a los géneros dramáticos y hundirlos, las veces que queramos; todo esto volverá a salir a flote reconfigurado según el espectro de la realidad en que se viva y se mueva el ser humano. El teatro y su dramaturgia siempre serán un medio necesario para interpelar a la realidad.

Obra citada o consultada

- Ackroyd, Judith, “Applied theatre: Problems and possibilities”, *Applied Theatre Researcher*, 1, 2000, pp. 1-13.
- Adame, Domingo, *Elogio del oxímoron*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005.
- Alcántara, José Ramón, *TExtralidades*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- Costantino Roselyn, “Visibility as Strategy: Jesusa Rodríguez’s Body in Play”, en Coco Fusco (ed.), *CorpusDelecti. Performance Art of the Americas*, Routledge, Londres y Nueva Cork, 2000.
- Del Monte Martínez, Fernanda, *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*, México, Paso de Gato (Colección Cuadernos de Teatro), 2013, 52 pp.
- Diéguez, Ileana, *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socio estéticas*, México, ARTEA-Investigación y Creación Escénica, 2005
- Diéguez, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*, Buenos Aires, Ed. Atuel, 2007.
- Elizondo, José F., *El país de la metralla, revista en un acto, dividida en cinco cuadros y un apoteosis*, México, Talleres de Imprenta y Fotograbado “Novedades”, 1913.
- García Barrientos, José Luis, *El texto dramático*, México, Paso de Gato, 31, 2014, 40 pp.

²³ Vid. Luis Mario Moncada (editor, compilador), *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México, Anónimo Drama Ediciones, 2004.

- García de Vicente, Luis Mariano David, Alonso González, Mónica López Magán, *et al.*, "El sociodrama como técnica de intervención socioeducativa", *Cuadernos de Trabajo Social*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1998, n. 9, 11(1998), pp. 165-180. <<http://teatrosagrado.blogspot.mx/>> [junio de 2016].
- <http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf>.
- Lehman, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, México, Paso de Gato, 2013, 480 pp.
- Marinetti, Filippo, *Manifestes du Futurismo*, París, Seguiré, 1996.
- Marinetti: *El manifiesto futurista – Textos, documental y videos*, <<http://hipermedu-la.org/navegaciones/marinetti-el-manifiesto-futurista-textos-documental-y-videos/>> [abril de 2019].
- Moncada, Luis Mario (editor, compilador), *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México, Anónimo Drama Ediciones, 2004.
- Motos Teruel, Tomás, "Otros escenarios para el teatro: el teatro aplicado", Ñaque. Teatro Expresión Comunicación, núm. 73, diciembre 2012-febrero 2013, pp. 6-159.
- Núñez, Nicolás, *Teatro antropocósmico*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1983.
- Núñez, Nicolás, <<http://teatrosagrado.blogspot.mx/>> [junio de 2016].
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Teatrología vs. Filología", en *Teatro XXI, Revista del GETEA*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, año XIII, núm. 25, primavera 2007, pp. 27-33.
- Ortiz, Rubén, *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*, México, CITRU-INBA, 2015, 150 pp.
- Otros escenarios para el teatro*, <<https://otroscenariosparaelteatro.wordpress.com/2013/11/07/que-es-el-teatro-aplicado/>> [junio de 2016].
- Pavis, Patrice, "¿Representar la calamidad? Puesta en escena y performance en Aviñón 2005", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro (AAT)*, núm. 26, primavera 2006, pp. 4-18.
- Ramos Nava, Luis Fernando, *Estudio de casos de intervenciones escénicas de Arte-Terapia en el Hospital Rubén Leñero de octubre a diciembre del 2012*, México Facultad de Filosofía y Letras, UNAM [Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro], 2015.
- Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Segunda Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo], XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Palermo, Buenos Aires, Facultad de Diseño y Comunicación, año XVII, vol. 28, 2016.
- Researcher/IDEA Journal*, number 1, 2000.
- Reyes, Alfonso, *El deslinde; apuntes para la teoría literaria*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1963.
- Ricaño, Alejandro, *Más pequeños que el Guggenheim*, CELCIT-Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Buenos Aires, <www.celcit.org.ar> [julio de 2012].

- Riva, Paula, "El teatro posdramático: una introducción" [traducción del prólogo del texto *Postdramatisches Theater*, Hans-Thies Lehmann, 1999], *Telondefondo*, núm. 12, diciembre 2010.
- Sánchez, José Antonio, *El teatro en el campo expandido*, Barcelona, MACBA (Quaderns portatils), s.f., <http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf> [junio de 2016].
- Sanchiz Sinisterra, José, "Narraturgia", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro (AAT)*, núm. 26, primavera 2006, pp. 19-26.
- , *Naturgia: dramaturgia de textos narrativos*, México, Paso de Gato, 2014, 148 pp.
- Sapere aude! ¡Atrévete a saber! Blog de Lengua castellana y Literatura del IES "Mar de Aragón"- Caspe*, martes, 10 de marzo de 2015, <<http://sapereaude3.blogspot.mx/2015/03/diez-caracteristicas-de-los.html>> [junio de 2016].
- Taylor, P., "Applied Theatre/Drama: An e-debate in 2004: Wiewpoints", en *RIDE: Research in Drama Education*, 11, 1(2006), pp. 90-95.
- Trastoy, Beatriz, "Miradas críticas sobre el teatro posdramático". *Aisthesis* [online], 2009, núm. 46, pp. 236-251 <<http://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n46/art13.pdf>> [febrero de 2012].
- Villaurrutia, Xavier, *Autos profanos*, México, Letras de México, 1943.
- Werner, David y Bill Bower, "Títeres y teatro comunitario", *Aprendiendo a promover la salud*, Berkeley, Ca. Hesperian, 2010, pp. 561-605.
- Werner, David y Bill Bower, "Sociodramas y práctica simulada", *Aprendiendo a promover la salud*, Berkeley, Ca. Hesperian, 2010, pp. 277-290.

