

Sección
Libros, entrevistas
y otras narrativas

Dramaturgia de
Hermosillo

*Enrique Mijares (coord. y pról.).
Universidad Juárez del Estado de Durango,
Durango, Méx., 2007, 150 pp*

Susana Báez Ayala¹

¹Profesora de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,
Departamento de Humanidades.
Correo: sbes@uacj.mx

Si alguno de nosotros, por mera intuición, placer o necesidad académica nos preguntamos qué pasa con el teatro y la dramaturgia en la frontera norte de México, más temprano que tarde, por fortuna, abrevaremos en las contribuciones editoriales que el Dr. Enrique Mijares, de la Universidad Juárez del Estado de Durango (UJED), ha realizado a lo largo de su trabajo como investigador, director, dramaturgo, actor, tallerista y/o profesor de otros-as dramaturgos-as en diferentes estados del país. De igual forma arribaremos a su propuesta de teatro virtual.

Uno de los trabajos más recientes del Dr. Mijares es el volumen titulado *Dramaturgia de Hermosillo*, publicado por la UJED, coordinado y prologado por el mismo Mijares. Texto que se compiló al concluir el Taller de Dramaturgia que impartió en la Ciudad de Hermosillo en el verano de 2005, después de haber ofrecido uno anterior en Arivechi. Mijares es el coordinador tanto de la edición como del taller que dio como resultado los trabajos de los diez autores compilados en el libro y las once obras que se nos ofrecen al interior de sus páginas.

Lo anterior propicia en los lectores la inquietud de sumergirse en estos materiales, ya sea por su emergencia tan reciente como por las posibilidades de hallar propuestas diversas y complementarias en el volumen. Este material resulta en verdad sorprendente y alentador por cuanto que, a la par que el prólogo explica el proceso de producción de este libro y ofrece una breve visión de cada texto mediante las aportaciones de Mijares, los lectores se sorprenden y enriquecen con la relatoría que del taller incorpora Rocío Galicia, investigadora del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del Instituto Nacional de Bellas Artes (CITRU-INBA). A quien se le invitó a cumplir el reto de ser juez y parte del proceso de creación: por un lado acompañó al Dr. Mijares en el proceso de taller, el cual tuvo una duración de quince días continuos, y por otro, participó como integrante de los talleristas, viéndose con la presión de escribir, al igual que sus compañeros, al menos un texto dramático.

Rocío Galicia ofrece la radiografía o tomografía, si se me permiten los símiles, para aprehender la metodología de enseñanza que el Dr. Mijares propone a los asistentes a sus talleres de dramaturgia; esto lo

consigue la relatora mediante un gran esfuerzo de síntesis y precisión. Destacaremos que en el apartado subtítulo “Los huesos, la sangre y las entrañas (relatoría)” se abordan los tres aspectos sobre los que gira y descansa la propuesta de Mijares a los participantes de sus talleres: “¿De qué hablar?, ¿para quién? y ¿de qué?”

De estos tres puntos convergentes se debe atender el central: a quién van dirigidos los textos; es decir, el escritor en ciernes debe cuestionarse, enfatiza Mijares, respecto a quién es en última instancia su posible receptor. Sugiere considerar que el teatro posee ciertos códigos establecidos, pero estos al igual que el receptor se hallan inmersos en una realidad cambiante, que incorpora y propicia las alteridades. Por lo que la propuesta se sustentaba en la multidireccionalidad, pero siempre considerando al lector o espectador más allá de un rol pasivo en el proceso de recepción. Al lector se le verá, en todo momento, como un coautor del texto, al dejarle una multiplicidad de espacios vacíos por explorar en la semántica del discurso escrito o en su posible materialidad escénica.

Y aun cuando estas ideas pudieran verse como cercos a los autores, la exigencia mayor de Mijares consiste en demandar a sus talleristas un compromiso absoluto, ético, libre en la creación y de fuerte compromiso con las propuestas iniciales, no abandonarlas a la vez que diversificarlas es la mayor responsabilidad de estos autores en ciernes.

Galicia se detiene en el proceso tortuoso de la creación, en donde los autores se preguntan: “¿cómo hacer para que cada línea exprese la postura del personaje, cómo desprendernos de los condicionamientos, cómo ver las diversas opciones sobre un tema, cómo dejar espacios que inviten a la interpretación del público?” (p. 19) Otro aspecto relevante en este cúmulo de inquietudes, anota la relatora, fue experimentar con las estructuras de los textos y alejarse de las tentaciones fáciles, como la linealidad.

Aquí detenemos el seguimiento de las ideas y apreciamos una de las discusiones no resueltas por nuestras sociedades occidentales contemporáneas: la profesionalización del escritor. En términos generales, se sigue subvalorando este oficio y, por tanto, la escritura literaria surge en los tiempos de “ocio” que se le confiscan a las rutinas diarias

urbanas. Y aquí es en donde resalta el trabajo de Mijares, quien como lobo experimentado sabe moverse en la oscuridad de las urbes y sus asfixiantes prácticas para mostrar a sus alumnos que el teatro se hace palabra y acción cuando hay un trabajo constante, diario, continuo, comprometido, entusiasta, fresco y sobre todo polisémico para ofrecer a los espectadores.

Otro aprendizaje que se desprende de esta metodología es que los asesores de talleres de creación pueden trabajar en dos líneas convergentes: la individual, discusión personal entre el autor en proceso y el facilitador, y la colectiva, en donde el grupo en su totalidad comenta los avances de los textos. Pero aquí Mijares resulta categórico: “se trata de evitar caer en comentarios en gustos personales, la descalificación o el ‘yo hubiera hecho...’” (p. 19) Tentaciones comunes en la crítica de los textos literarios o representaciones teatrales.

Rocío Galicia destaca la capacidad de Mijares para inducir a los talleristas a nutrirse de diversas fuentes de información para la creación de sus textos: una, muy relevante, el conocimiento de los elementos de teatralidad textuales y extratextuales; dos, reflexionar en torno a la experiencia personal, testimonial o documental que cada autor posee, o en todo caso ampliarla. Y de allí, de la vida cotidiana, del diario transcurrir de estos autores nortños, fronterizos; de las dinámicas de la vida posmoderna es que Mijares sugiere lo que él denomina la base del “teatro virtual”, que en su opinión se manifiesta claramente en la dramaturgia del norte. Sin pretender agotar la definición, vale la pena señalar que las palabras de Mijares invitan a seguirlo por estos laberínticos senderos, no sólo por el caos sino por lo diverso:

Algunas de las características que trabajamos son: la mínima anécdota, estructuras irradiantes, fragmentalidad, multifocalidad y personajes múltiples. Les aconsejo que tomen en cuenta las teorías del caos, las teorías de los fractales, las teorías de las incertidumbres (...) las estructuras que recomiendo que revisen son las del video clip, las de los juegos electrónicos, las de los talk show, las de un cine cada vez más lleno de posibilidades digitales y en última instancia, las del dedo del control de la televisión. (p. 22).

La propuesta de Mijares con estas recomendaciones es otorgarle un papel cada vez más independiente al lector del texto teatral o al espectador del teatro.

La tercera parte del volumen está dedicada a consignar los textos que cada uno de los talleristas presentó. A saber, en el orden de aparición son los siguientes: “Empieza por el final”, de Vicente Benítez Ávila; “Los estanques de Monet”, de Hermes Iván Díaz Ceniceros; “Uranias”, de Jorge Durazo; “Vacío”, de Rocío Galicia; “La siembra del muerto”, de Sergio Galindo; “El día cero”, de Sergio León; “Cortados”, de Fernando Muñoz; “Deserere”, de Cruz Robles; “Carraca” y “Matar”, de Carlos Sánchez; y, por último, “¡Toño, carajo”, de Patricia Vargas.

Varios son los elementos comunes en la dramaturgia de estos diez autores. Uno, *la brevedad de los textos*, ninguno de ellos pareciera aspirar a más de treinta minutos en la representación, aproximadamente. Es evidente que hay una mayor apuesta a lo concreto y polisémico que a las amplias explicaciones de los personajes de un teatro más convencional.

Dos, *la ambigüedad en la caracterización de los personajes* es otro aspecto destacable. En varias obras los protagonistas aparecen enunciados como “Dos”, “Uno”, “Asterisco”, “B”, “Guión Bajo”, en *Vacío*, de Rocío Galicia. De tal forma que estos personajes adquieren la materialidad de “x” persona en los rasgos que representan; cierto que los demás textos utilizan la consensuada práctica de asignar sustantivos colectivos o propios a sus personajes, sin embargo, el que alguno de ellos sea nombrado como “Mamá”, “Maestra”, “Chato”, “Chicano”... no necesariamente le otorga una particularidad al personaje, sino que continúa siendo síntesis de una problemática amplia planteada mediante estos nombres. No es el caso de “Deserere”, de Cruz Robles, en su trabajo hay una clara relación de intertextualidad con *El silencio que la voz de todas quiebra* o por lo menos con la información difundida en diversos medios impresos y electrónicos sobre las mujeres víctimas de los feminicidios en Ciudad Juárez. Leemos las palabras de dos personajes:

Hombre 2: Queda mucho camino por recorrer; cada cuerpo no encontrado es una voz para que la nombren.

Mujer 3: ¡Sagrario, Elizabet, Liliana, María, Laura...! ¡Hijas, ¿dónde están?!

(p. 113)

Después del 2001, año en el que se crea la agrupación Nuestras Hijas de Regreso a Casa, A.C., no puede ser gratuita la frase: “¡Hijas, ¿dónde están?!”; la intertextualidad entre esta obra y los feminicidios en Ciudad Juárez resulta inmediata. A pesar de ello, en esta misma cita se reitera el uso de apelativos genéricos: “Hombre 2”, “Mujer 3”.

Un tercer elemento común corresponde a *la casi ausencia de acotaciones* en los textos. Si éstas aparecen, precisan algunas intenciones en la caracterización de los personajes, de las acciones y/o de los espacios y el tiempo, tanto de la representación como de la historia. Al renunciar los autores a extenderse en las didascalias, demuestran consistencia respecto a renunciar a ser los “únicos” que poseen el o los significados últimos de los textos. De nueva cuenta abren los visillos a los lectores especializados, como posibles directores, o a los lectores y espectadores no profesionales.

Un cuarto rasgo indica el interés de los dramaturgos y su maestro por *las acciones de las obras en escenas o cuadros*, cuya distribución puede estar marcada tan solo por un número arábigo o romano, por un subtítulo o bien por la referencia a un cuadro pictórico, que funciona a la vez como elemento diferenciador entre los otros fragmentos del texto y como escenografía de la siguiente escena, al sugerir el autor proyectar la imagen; es el caso de “Los cuadros de Monet”.

En relación con el tiempo, la mayor parte de ellos procura *romper con un manejo lineal de los acontecimientos* y exploran diversos procedimientos de analepsis y prolepsis narrativas; quizá el más acertado de estos intentos sea “La siembra del muerto” de Sergio Galindo. Estos procedimientos impactan en la recepción de los discursos o la representación exigiendo al lector o espectador una mayor participación en la decodificación de los significados del texto.

En cuanto a los temas, se aprecia una cierta coincidencia por detenerse en el problema de la violencia de género, en específico los feminicidios o la violencia intrafamiliar; en las complejidades de narcotráfico, en su vertiente del narcomenudeo y sus múltiples consecuencias entre los adolescentes; la imposibilidad del diálogo entre personas afectadas

por el desarrollo de las nuevas tecnologías; en esta última línea, la incomunicación de la pareja es una constante. Otro asunto es el reparto de las tierras en México, visto desde el norte del país; el mundo masculino, preferentemente, en los espacios carcelarios y sus esperpénticas realidades, es uno más de los tópicos en torno a los cuales bordean estos materiales; la violencia física y simbólica de los padres divorciados hacia los niños cierra el volumen que ahora comentamos. Algunos subtemas que se van intercalando son la locura, la incompreensión, la soledad, el suicidio.

Acercarse a la literatura dramática ofrece múltiples retos y complejidades; uno de ellos se refiere a la cuestión de qué tanto el texto dramático adquiere autonomía frente a la aparente “necesidad” de que el documento sea puesto en escena. A pesar de esta falsa disyuntiva, es evidente la relación biunívoca entre estos dos aspectos del hecho teatral. Pero si lo que tenemos en nuestras manos es el libro recién editado, no resistimos el deseo, el placer de transitar al interior de un volumen que nos ofrece una panorámica de la *Dramaturgia de Hermosillo*, y con ello acercarnos a un tema más amplio que es el Teatro de Frontera, como lo ha denominado el coordinador y prologuista del libro que visitamos: Enrique Mijares, a quien debemos la colección más completa y valiosa con la que ahora se cuenta sobre la dramaturgia de los autores de distintos puntos de la frontera norte de México, pero también incorpora otras fronteras internas de nuestro país, como es el caso de un volumen dedicado al teatro del puerto de Veracruz (2007), o internacionales, como *Colectivo 2004 (Puerto Rico)*.