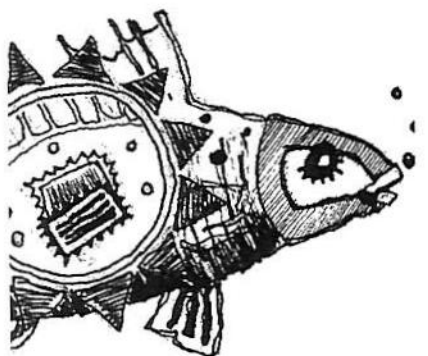


El teatro del norte ante la modernización

Manuel Talavera Trejo



I. La zona norte de México

Dos cosas ocupan mi atención en este momento, la primera es que desde Tijuana hasta Matamoros, los estados fronterizos se están identificando plenamente en la gestación de un movimiento llamado Teatro del Norte, que a mi modo de ver es de fundamental trascendencia para el panorama de la dramaturgia nacional; la segunda, es la modernización de la que entramos y salimos pero no acabamos de verle el cabo. Modernización que para muchos es una seria amenaza para nuestra identidad y para otros es la gran oportunidad de progreso y crecimiento que requieren con urgencia los países tercermundistas.

Establecer una frontera que distinga los procesos artísticos e intelectuales de los procesos de modernización es tarea difícil; ambos fenómenos se vuelven complejos en sus relaciones ya que participan de la dinámica de la cultura actual que tiende a ser incluyente de todo tipo de manifestación, por lo que empieza a ser inaplicable un concepto de frontera cuyo sentido es además escurridizo. Por otro lado, es importante preguntarnos no sólo qué ha pasado con esas fronteras sino cuáles alternativas tienen una dramaturgia regional ante los procesos de globalización, fenómeno presente derivado de la modernización. ¿Qué sentido tiene hablar de un movimiento regional llamado Teatro del Norte cuando nuestras peculiaridades parecen estar amenazadas por la inminente globalización?

Para ofrecer una respuesta a estas inquietudes, es necesario analizar las características socioculturales de la región nortea así como asomarnos un poco a algunos de sus productos dramáticos para finalmente precisar cuáles son los caminos que el movimiento teatral del norte de México tiene abiertos ante la modernización.

II. Teatro del Norte

La historia del drama mexicano se escribió en el Distrito Federal a partir del teatro producido en la capital del país; pero con las nuevas generaciones de escritores empezamos a darnos cuen-

ta de lo que ocurre en el resto del país y la historia empieza a registrarlo. La zona norte de México es un ejemplo; los teatristas han descubierto que tienen muchas cosas en común, la más importante: la relación frontera norte/South border. Realidad que adquiere un alto grado de significación cuando se habla de modernidad y globalización de la cultura. Los principales puntos de encuentro son Tijuana y Monterrey.

Néstor García Canclini dice que Tijuana es, junto a Nueva York, uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad.

Desde principio de siglo hasta hace algunos quince años, Tijuana había sido conocida por un casino (abolido en el gobierno de Cárdenas), cabarets, *dancing halls*, *liquor stores*, a donde los norteamericanos llegaban para eludir las prohibiciones sexuales, de juegos de azar y bebidas alcohólicas de su país; la instalación reciente de fábricas, hoteles modernos, centros culturales y el acceso a una amplia información internacional la volvieron una ciudad moderna y contradictoria, cosmopolita y con una fuerte definición propia.¹

Es una ciudad donde el inglés y el español coexisten de manera "natural", las familias fragmentadas a ambos lados de la frontera se encuentran en los picnics, se vive en lo intermedio y se decide adoptar todas las identidades disponibles; ciudad de productos híbridos, simulados a los que "los artistas de la frontera agregan su propio laboratorio intercultural".²

Monterrey es otro caso. Guillermo Berrones escribe:

Nuestra ciudad no cuenta con un pasado de pirámides y dioses de granito. No tuvimos serpientes emplumadas ni códigos lingüísticos cargados de espantosas X. Los pocos nativos, bravos y cerreros, perecieron ensartados en las lanzas españolas o despanzurrados por el filo oxidado de las espadas de los robotines gallegos y andaluces. A nosotros no nos alcanzó la maldición de la Malinche. Somos de ascendencia ibérica. Somos puros. Puros cabrones que nos la hemos pasado haciendo billetes a costa del que se deje explotar, creando emporios cervancieros, del vidrio y acereros para formar la nueva burguesía regia. [...] Es la ciudad que abre impúdica sus bragas al vecino del norte para que nos entre el TLC.³

Aquí, en esta "ciudad de contrastes y pretensiones, de grandes visiones y empresas de largo alcance"⁴ la dramaturgia encuentra sus motivos, se

abren los espacios de encuentro de los teatristas norteros en las aulas, los escenarios y la imprenta.

El estado de Chihuahua, parte de esta geografía que participa de este laboratorio intercultural, tiene dos focos de desarrollo teatral que son ciudad Juárez y la capital. Juárez, identificada por sus centros nocturnos, maquiladoras y altos índices de criminalidad, tiene una agrupación de teatristas, "Al borde teatro", que, luchando por sobrevivir, ha desarrollado una admirable labor de proyección nacional. Chihuahua, que cuenta con una licenciatura en Artes Escénicas en su Universidad Autónoma, cuyos egresados son la promesa de una mejor calidad artística en los montajes teatrales y para la formación de un público más sensible, en su perfil de docentes, al igual que ciudad Juárez, se desenvuelve en las contradicciones e incongruencias entre el desarrollo socioeconómico y la vida cultural que la modernización no ha sabido resolver.

A esta geografía cultural, cuyas fronteras se mueven, pertenecen otras ciudades como Culiacán, Durango, Mexicali, Saltillo, Victoria, Hermosillo, que comparten sus contradicciones y diversidades en ese movimiento llamado Teatro del Norte. En Culiacán, el desaparecido Oscar Liera, cuya obra forma parte de lo mejor del teatro nacional; en Durango, Enrique Mijares, director y dramaturgo, ganador del Premio Nacional de Dramaturgia Universidad Autónoma de Nuevo León; en Mexicali, Ángel Norzagaray, director reconocido en el panorama nacional; en Victoria, Medardo Treviño, autor de *Barracuda* y otras obras, ganador del Premio Nacional de Teatro Histórico; en Hermosillo, Cutberto López y Abigail Bojorquez, sólo por mencionar algunos. Hay también quienes viviendo en otras regiones quedan inscritos en el movimiento Teatro del Norte por el tema de sus obras, como es el caso de José Ruiz Mercado, de Guadalajara, cuya pieza teatral *Frontera* utiliza como recurso las rutinas de los actores carperos del teatro popular.

Jalisciense es también Hugo Salcedo, bajacaliforniano por adopción. Desde Tijuana, donde radica, ha impulsado el movimiento Teatro del Norte. Con este título se publicó un libro con obras de Hernán Galindo (Monterrey), Enrique Mijares (Durango), Hugo Salcedo (Tijuana), Medardo Treviño (Victoria) y Manuel Talavera (Chihuahua).

Ganador del premio Tirso de Molina, de *10 obras en un acto* de Hugo Salcedo, dice Emilio Carballido:

Teatro difícil el suyo: violento, contrastado, lleno de personajes con recovecos lóbregos. Su visión de la Humanidad no es optimista, y sin embargo brilla en sus textos una esperanza porque haya hombres mejores. Sus jóvenes son una combinación curiosa de cinismo e ideales, se portan pragmáticamente y guardan siempre dosis de agresión al medio o a los demás.⁵

Y más adelante agrega: “Hugo es fecundo, creativo, crea con alegría y abundancia obras terribles y alarmantes, reflejo reconocible de la realidad que nos circunda, de las maneras en que México puede dañar las almas de sus hijos”.⁶

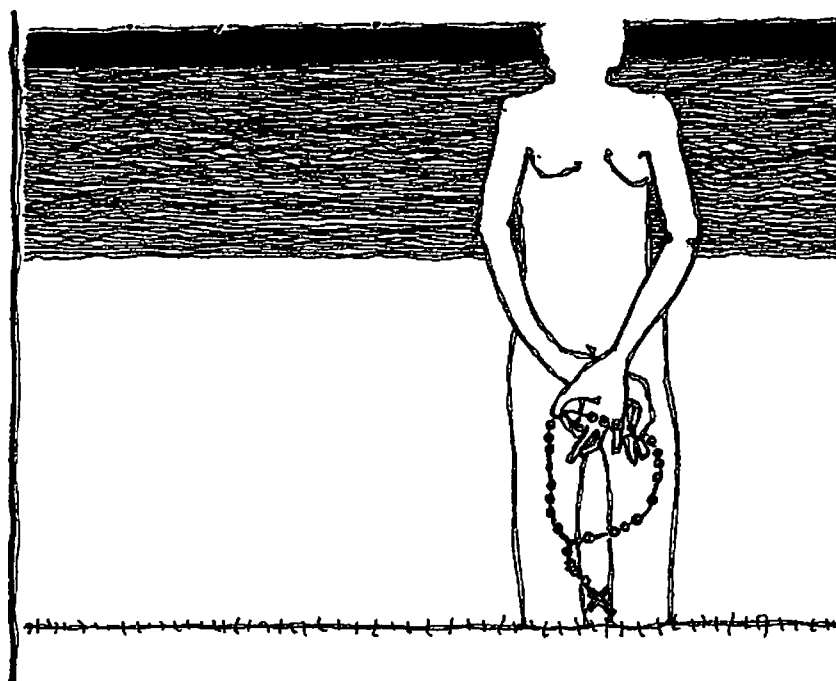
En este panorama de fronteras móviles, donde la modernidad y la posmodernidad se entrecruzan, donde lo tradicional y la tecnología entran en un juego de aparentes antagonismos, llama la atención cómo encabeza Enrique Mijares sus comentarios para *El Diario de Monterrey* acerca de este autor: “Hugo Salcedo o las paradojas del realismo virtual” de quien dice:

A diferencia del costumbrismo caduco que todavía cultivan otros autores aferrados y que torna ausentes e inverosímiles a sus personajes, los protagonistas de estos diez modelos de Salcedo, son mujeres y hombres de carne y hueso, mexicanos del presente, seres consciente e inconscientemente inmersos en el realismo virtual que les circunda y a los cuales les resulta natural estar sometidos a ese bombardeo de imágenes fragmentarias, información parcelada y cadáveres tumultuosos que invaden su masificada existencia a través de esa ventana al mundo que es la pantalla de televisión, una realidad holográfica, caleidoscópica e intermitente,

a la vez erudita y vulgar, enterada e ignorante, determinante e indiferente, aplastante y anodina: una realidad virtual que les impregna de manera ineluctable en un magma amniótico al cual hacen insistentes referencias.⁷

Así como Hugo Salcedo, en mancuerna con Adolfo Zúñiga y apoyados por teatristas bajacalifornianos, dan impulso a la empresa Teatro del Norte, en Monterrey, el grupo Dramas Nuevo León hace lo suyo, con la publicación de una *Antología Teatral* de autores regiomontanos:

Paisaje con columpio, de Reynol Pérez, tiene dos personajes, Ada y Goriana que “son algo así como la versión femenina de ciertos personajes de Borges, en su cuento “La intrusa”; los hermanos ultiman a la hembra que ambos han deseado y gozado: “Ya no hará más perjuicios”. Por su parte, las hermanas de Paisaje declaran mientras ríen con carcajadas demenciales y blanden la calavera del varón/manzana de la discordia: “Te amaremos para siempre, Tareq”. Con “*Rojos zapatos de mi corazón*”, de Hernán Galindo y con *Caras vemos mitotes no sabemos* de Rubén González Garza recaemos en el más puro desenfreno mexicano. En la primera de estas piezas asistimos a “una farsa musical de locura cinematográfica dividida en tres rollos”. La segunda nos sitúa en un círculo semejante al destartado ambiente de *Los signos del zodiaco*. Pero a diferencia del grito y el eructo, la pena y la cuchillada con que culmina el canon dramático de Sergio Magaña, la pieza de Rubén González Garza nos jala hacia el retorcimiento de estómago por vía de muecas y risotadas. Su mito-



te significa el puro desquite de la clase popular, el estrabismo y la lengua de fuera, el humor relajiento. [...] Y su final digno de recordarnos el cierre de *La ópera de dos centavos*.

En la obra en un acto de Virgilio Leos, *El delfín en la ventana*, una carta logra desquiciar a la joven Altagracia, casada con un vividor que la sobrepasa con veinte años más de vida ¿Vida? La brutalidad de Luciano cuando alarga las piernas, y su boca soez no podrán ser más letales si las pensamos superpuestas a la ensoñación galopante de la joven y su deslumbramiento ante el “lenguaje poético de quinto patio”. En el breve texto de Fernando Esquivel Junco, *Lucinda*, y en *¿Cómo pudiste?* de Blanca Laura Uribe de Rocha encontramos otros desquiciamientos y otros desvaríos. Son el resultado de maquiavelismos menores, de caseras maquinaciones. [...] el hacer dramático de estos autores persigue la intriga y se solaza —es un decir— el enredo de sentimientos culposos”.⁸

III. Los temas de frontera de este y del otro lado

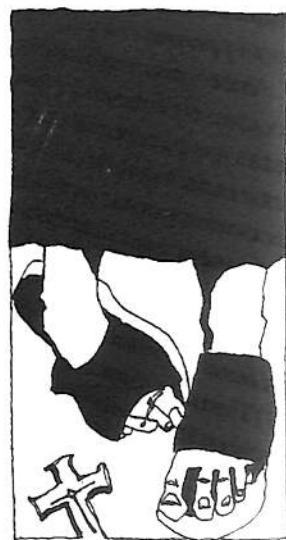
Néstor García Canclini señala nuestra frontera norte como la principal área de migraciones del continente.

De los dos lados de esa frontera, los movimientos interculturales muestran su rostro doloroso, el subempleo y el desarraigo de campesinos e indígenas que debieron salir de esas tierras para sobrevivir. Pero también está creciendo una producción cultural muy dinámica. Si en los Estados Unidos existen más de 250 estaciones de radio y televisión en castellano, más de 1500 publicaciones en nuestra lengua y un alto interés por la literatura y la música latinoamericana, no es sólo porque hay un mercado de 20 millones de “hispanos” o sea el 8 por ciento de la población estadounidense [...] También se debe a que la llamada cultura latina produce películas como *Zoot suit* y *La bamba*, las canciones de Rubén Blades y Los Lobos, teatros de avanzada estética y cultural como el de Luis Valdez, artistas plásticos cuya calidad y aptitud para hacer interactuar la cultura popular con la simbólica moderna y posmoderna los incorpora al *mainstream* norteamericano.⁹

Por otro lado, George Woodyard, de la Universidad de Kansas, director de *Latin American Theatre Review*, destacó el interés que el teatro mexicano está cobrando actualmente en las universidades norteamericanas como objeto de estudio. En su conferencia dentro del II Coloquio “Teatro y Literatura Dramática”, frontera norte/South border,¹⁰ dijo “Los ejemplos más impactantes de una influencia hispana remontan a la forma típicamente norteamericana de la comedia musical. Uno piensa por ejemplo en *West Side Story* o *Man of La Mancha* (1965) o *Evita* (1979); en años más recientes en *El beso de la mujer araña* (1995) basada en la novela y teatro de Puig”,¹¹ ejemplos de hibridación cultural de temas de la literatura de lengua española con formas del espectáculo comercial predominante en Broadway.

Con relación a la producción de teatro específicamente mexicano, considera que sigue siendo uno de los más fuertes y prolíficos del hemisferio y señala que desde 1987 hasta la fecha se han publicado 300 ensayos en *Latin American Theatre Review*, de los cuales más de sesenta tienen que ver con el teatro mexicano.

Esta cifra representa no sólo la alta cantidad de actividad en México sino la calidad que atrae al investigador norteamericano. Otro fenómeno interesante es que los materiales de los años tempranos reflejan la tenden-



cia de considerar la materia prima como literatura dramática, y los críticos comentan la caracterización, el trasfondo mítico, las características existencialistas de las piezas teatrales, o la libertad como elemento estructural. En años posteriores, se nota que el académico norteamericano, ya entrenado en nuevas técnicas y con una formación más amplia en todos los aspectos del teatro, comienza a reconocer el valor de comentar el montaje, y se aprovecha de nuevas teorías (como las de recepción y del *performance*) para subrayar sus investigaciones. A veces, incluso, estos estudiosos mismos tienen experiencia como directores, lo cual les da una ventaja enorme en considerar todos los aspectos de un texto teatral.¹²

Woodyard señala el interés de los estudiosos por el teatro de Vicente Leñero, por la producción teatral femenina como la de Luisa Josefina Hernández, Elena Garro y de las nuevas generaciones con autoras como Sabina Berman o Carmen Boullosa, más el interés en artistas de *performance* como Astrid Hadad y Jesusa Rodríguez.

Encuentra en los estudios de Jaqueline Bixler cómo se va anunciando el teatro posmodernista en Latinoamérica, y en los encuentros periódicos como el Congreso Festival dedicado al teatro latinoamericano en la Universidad de Kansas ve claro el interés por el posmodernismo en ponencias de los mismos mexicanos: *¿Existe un nuevo teatro en México?* (Hugo Salcedo); *Aspectos formales de la escritura dramática mexicana* (Armando Partida Tayzan); *El realismo virtual en la dramaturgia mexicana* (Enrique Mijares); *El teatro en Oaxaca: entre lo efímero y lo perenne* (Miguel Ángel Tenorio).

Ante estas realidades uno se pregunta en qué se fundan los programas nacionalistas que pretenden proteger nuestra cultura tradicional de la amenaza extranjera. Es común pensar que la gente que vive en la frontera está más expuesta a perder su identidad pero, como dice Guillermo Gómez Peña, editor de la revista bilingüe *La línea quebrada/The broken line*, con sede en Tijuana y San Diego: también son los que han ganado “una visión de la cultura

más experimental, es decir multifocal y tolerante”.¹³

En mi obra teatral *Amores de lejos*, la historia de un mojado que vuelve después de muchos años a su terruño a encontrarse con su amada más allá de la muerte, el fantasma reclama a sus amigos que cuenten su historia completa:

¿Cómo no van a contar por qué no regresa Trini? ¿Por qué no decir que Trini sí se hizo de unos dólares? Que ganó de a buty money; pero que perdió a su amor. ¿Por qué no decir que no sólo perdió a su amor, sino a su raza, a su pípól? ¡Perdió familia y patria! ¡Todo eso perdió Trini Molina! ¡Todo! Díganlo mis brodis... digan que Trini Molina cumplió su promesa, pero que ya no tuvo a qué volver.¹⁴

Para explicarnos el fenómeno de desterritorialización, García Canclini toma como modelo el estudio de Roger Rouse sobre los pobladores de Aguililla, Michoacán, que explica cómo suelen estar reproduciendo sus lazos con gente que está a dos mil millas de distancia, los que se han ido al otro lado, que van y vuelven; la mayoría permanece periodos breves y los que duran más tiempo en los Estados Unidos conservan relaciones constantes con su comunidad de origen. Para García Canclini, ante estas “economías cruzadas”, cae la noción tradicional de comunidad en la teoría social “empleada tanto para las poblaciones campesinas aisladas como para expresar la cohesión abstracta de un Estado nacional compacto, en ambos casos definibles por su relación con un territorio específico”.¹⁵

El personaje protagonista de *Amores de lejos* no perdió su raza y su patria por el solo hecho de haberse ido, por el solo hecho de salir del territorio y vivir veinte años fuera de él físicamente, sino por romper los lazos que lo unían con su comunidad, por oponer otra frontera que rompió la comunicación y lo hizo olvidarse hasta de su propio idioma. En este sentido las fronteras se fijan o se mueven.



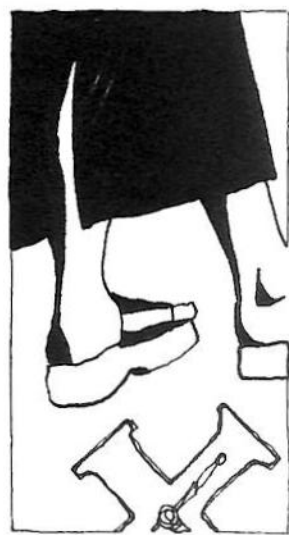
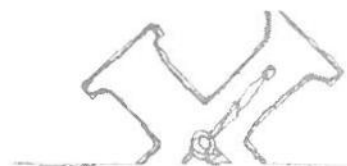
IV. Los caminos de la dramaturgia ante la modernización

Con base en lo expuesto anteriormente, podemos destacar varios aspectos de nuestra literatura dramática del norte: el enfoque predominante es el realismo que en su evolución pasó del realismo mágico a un realismo virtual, en éste basa su estética ante la modernidad. Ha llevado la realidad del entorno a una dimensión simbólica. Su contradicción con la modernización es que para los sectores productivos y comerciales la tarea artística es mera diversión, reducida al valor del mercado, y para los creadores e intelectuales es una caja de resonancia social. El teatrista asume una postura crítica ante la realidad sociocontextual, pero al mismo tiempo se nutre de ella rompiendo las fronteras para pertenecer a varios sectores simultáneamente.

En otro ensayo expuse cuatro mecanismos de fabulación de nuestro teatro: 1. Proceso de asimilación e integración de modelos externos; 2. Intensificación de recursos formales y estilísticos; 3. Renovación temática, y 4. Proceso de identificación ante la problemática viva del país. Creo que estos mecanismos siguen manteniéndose aunque con diferentes enfoques y nuevos recursos de fabulación. Por ejemplo, la metateatralidad que puede sumarse tanto al proceso primero como al tercero en cuanto a la renovación concebida como actualización de viejos temas: también puede hablarse de un metalenguaje que comprende o trata de comprender al cinematógrafo, los mitos literarios y teatrales. Ejemplos son las obras mencionadas de Hernán Galindo y Reynol Pérez, y "Noche de albos", de quien escribe este ensayo, en la que aparece como elemento detonador de un crimen el mito de Edipo.

Lo paradójico y los recursos del teatro popular y callejero son otros factores de nuestro teatro emparentados estrechamente con el mecanismo fabulador basado en el proceso de identificación. Lo poético y lo vulgar nutre ahora al mecanismo de intensificación de recursos formales y estilísticos, dando con ello una interacción entre la cultura popular y la simbólica moderna. Estos son los caminos abiertos para la dramaturgia del norte.

Para Néstor García Canclini, los movimientos básicos que constituyen la modernidad son: "un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador".¹⁶ De estos proyectos creo que los más difíciles de alcanzar para las artes escénicas y la literatura dramática son el expansivo y el democratizador. Las políticas educativas y económicas los obstaculizan. En Chihuahua, pese a que existe una ley educativa que favorece la formación artística, la realidad es otra; dicha educación está en manos de profesores improvisados en su mayoría y los egresados de la licenciatura en artes tienen dificultades para colocarse en este medio. Por otro lado, la iniciativa privada no apoya proyectos de teatro local a no ser que se trate de comedias musicales, burdas copias o refritos de los éxitos comerciales de Broadway. Incon-



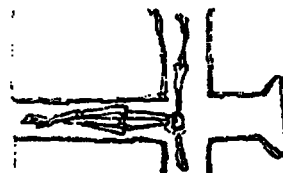
gruencias de una sociedad enajenada por la carrera modernizadora cuyas miradas están fijadas en la industrialización y el progreso económico. Estos caminos parecen cerrados a la dramaturgia del norte.

Para Néstor García Canclini, los escritores de la frontera norte de México son artistas liminales, artistas de la ubicuidad. "Sus trabajos renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de la artesanía de los medios masivos y del abigarramiento urbano".¹⁷

Al menos podemos decir algo: desde su propio entorno, a partir de su muy personal visión del mundo, el dramaturgo norteco, el fronterizo, participa de la globalización de la cultura sin por ello dejar de ser auténtico. Sólo hay que alertarnos ante una certeza: en esta vorágine del posmodernismo en la que se pierden de vista las fronteras entre lo culto, lo popular y lo masivo, y en la que conviven tumultuosamente todos los estilos y los géneros, cualquier cosa puede pretender pasar como arte. O

Bibliografía

- Argüelles, Hugo, *Las cuervas están de luto, La ronda de la Hechizada*, Editores Unidos Mexicanos, México, 1985.
- Berrones, Guillermo, "Perfiles de Monterrey", *Revista Monterrey, espejo nuestro de cada día*, UANL, Centro de Información de Historia Regional Facultad de Filosofía y Letras, Monterrey, México, 1996.
- Carballido, Emilio, *Tiempo de ladrones*, Grijalbo, México, 1983.
- Covarrubias, Miguel, *Dramas Nuevo León*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1998.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 1990.
- Garza, Celso, "Prólogo", *Monterrey, Espejo nuestro de cada día*, UANL, Monterrey, México, 1996.
- Gassner, John, *Teatro moderno*, Letras, México, 1967.
- Leñero, Vicente, *¡Pelean! Diez Rounds*, Editores Unidos Mexicanos, México, 1985.
- Mijares, Enrique, "Las paradojas del realismo virtual", *Revista Apuntes*, No. 1 (Tomado de *El Diario de Monterrey* del 31 de julio de 1996).
- Salcedo, Hugo, *10 obras en un acto*, Caen Editores, (Col. Los inéditos), No. 2, Tijuana, 1996.
- Talavera, Manuel, *Amores de lejos*, inédita.
- Woodyard, George, *El teatro mexicano ante una perspectiva norteamericana*, Conferencia para el II Coloquio "Teatro y Literatura Dramática" frontera norte/South border, Monterrey, 1998.



- 1 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, p. 294.
- 2 *Op. cit.*, p. 301.
- 3 G. Berrones, "Perfiles de Monterrey", *Revista Monterrey, espejo nuestro de cada día*, p. 19.
- 4 Celso Garza, *Ibid.*, p. 7.
- 5 Hugo Salcedo, *10 obras en un acto*, p. 7.
- 6 *Op. cit.*, p. 8.
- 7 E. Mijares, *Revista Apuntes*, p. 19.
- 8 Miguel Covarrubias, "Presentación", *Dramas Nuevo León*, pp. 9-11.
- 9 Néstor García Canclini, *Op. cit.*, pp. 290-291.
- 10 Celebrado en Monterrey, Nuevo León del 20 al 22 de agosto de 1998, con auspicio del Fondo para la Cultura de Nuevo León.
- 11 George Woodyard, Conferencia *El teatro mexicano ante una perspectiva norteamericana*, II Coloquio "Teatro y Literatura Dramática", Monterrey, agosto, 1998.
- 12 *Idem.*
- 13 G. Gómez Peña, citado por García Canclini, *Op. cit.*, p. 302.
- 14 M. Talavera, *Amores de lejos* (inédita), p. 43.
- 15 N. García Canclini, *Op. cit.*, p. 292.
- 16 *Ibid.*, p. 31.
- 17 *Ibid.*, p. 343.

Manuel Talavera Trejo. Director y dramaturgo chihuahuense. Profesor del Instituto de Bellas Artes de la UACH. Ha publicado *Novenario* (UACH), *La vuelta* (Col. Teatro Iberoamericano). Obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia 1996 de la Universidad Autónoma de Nuevo León.