

LO NEGRO DEL BLANCO Y LO BLANCO DEL NEGRO O LOS GALLOS VIENEN .CANTANDO...*

Alejandro Ortiz Bullé Goyri

El viejo Usigli solía decir, que la forma es la madre de la belleza; aunque también lo pudo haber dicho el joven Usigli hacia los años treinta. La frase no es de su autoría, y bien pudo haberla dicho Paul Verlaine, o cualquiera de los poetas parnasianos mucho tiempo antes. Pero en el caso del teatro y en particular de la dramaturgia, la frase se transforma en una especie de axioma infranqueable.

La forma es lo que le da sentido a la obra, y el autor dramático debe encontrar el lenguaje y los recursos dramáticos y estilísticos necesarios

para expresar sus ideas y que éstas puedan ser interpretadas escénicamente. La diferencia con el narrador, radica en que el autor dramático debe conjugar un texto dramático con un texto espectacular o, dicho en otras palabras, su propuesta dramática ha de llevar consigo una propuesta de teatralidad implícita y eso implica una dificultad formal que no le pertenece ni a la narrativa ni a la poesía en sí mismas, en tanto que lenguajes literarios. “Escribir teatro es lo que más simple parece ante los ojos de los otros y lo que más difícil resulta para el escritor”. Y esta sentencia, que se le atribuye al exitoso dramaturgo español Jardiel Poncela, se nos reitera cuando revisamos la obra ganadora del Cuarto Concurso Nacional de Dramaturgia (2002) “Manuel Herrera Castañeda”. Su autor Antonio Malpica, ganó el premio con una

obra titulada *Blanco y negro*; en la cual se revela a un autor dramático que procura aprovechar para su discurso teatral recursos del guión cinematográfico y del manejo del tiempo en la narrativa, como pueden ser efectos de *flash back* para que aparezcan personajes del pasado, una historia que se cuenta a partir de un instante de vida y que termina en forma circular, en donde inició, etcétera.

Blanco y negro debe su nombre, no sólo a una evidente contraposición de valores, de lucha entre las fuerzas del bien y del mal, propia del melodrama, sino más específicamente, a una partida de ajedrez; la última que el general torturador ha de jugar con un extraño emisario, que ingresa a la celda en donde el general está recluido, luego de ser tomado prisionero por una fuerza guerrillera, y del que nos enteramos que se trata nada menos que de la muerte misma personificada por un sujeto que aparenta ser un sacerdote que viene a darle confesión ante la inminente muerte del malvado militar.

El conflicto estriba, no tanto en la lucha que deba emprender el general para vencer a la parca; así sea mediante una partida de ajedrez, sino en la necesidad que tiene la muerte para que el hombre confiese y reconozca sus crímenes y asesinatos políticos en una guerra sucia

* *Blanco y Negro, obras ganadoras del Cuarto Concurso Nacional de Dramaturgia (2002) “Manuel Herrera Castañeda”, (Blanco y negro de Antonio Malpica, Telefonemas, “relato escénico”, de Edgar Chías y La Mizada de David Olguín), Santiago de Querétaro, edición del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro, 2003. 173 pp. (Col. Dramaturgia).*

y en el interés que tiene el militar por jugar esa última partida con su propio hijo, en virtud de que será no sólo el encuentro para jugar al ajedrez, sino la despedida final del padre para con su hijo querido.

No contaremos la historia aquí, evidentemente, pero este punto de la obra nos hace recordar muchísimo una de las grandes películas mexicanas: *El prisionero trece* de Fernando de Fuentes, en la que un militar termina ejecutando a su propio hijo como una suerte de peripecia trágica. No sabemos si el autor, Malpica, conocía de antemano la cinta de Fernando de Fuentes que data de los años treinta, pero la cercanía es notoria, como también lo es la caracterización del personaje del General de la obra *Blanco y negro*, con la del general Chacón de la telenovela *Mirada de mujer, el regreso...*, de profuso éxito en la pantalla chica.

Lo que llama poderosamente la atención en esta obra ganadora del Concurso Nacional de Dramaturgia “Manuel Herrera” es la preocupación del autor por hacernos ver que el personaje del General con sus atrocidades pagará sus culpas en el infierno (p. 22, p. 56, p. 58), más allá de la evidente preocupación del autor por reflexionar teatralmente en torno de los episodios de la llamada guerra sucia de los años setenta en México o en cualquier país de América Latina.

En estos tiempos en que los paradigmas artísticos, presuntamente, se han quebrado resulta curioso observar que en muchas obras dramáticas nuevas escritas en México se realiza un juego de sustitución

formal en donde la dramaticidad es sustituida por la truculencia y la profundidad tonal por un manejo del lenguaje soez.

Y otro aspecto que vale la pena resaltar es la recurrencia casi generalizada a modelos melodramáticos, quizá por una necesidad de búsqueda de elementos trágicos en el drama desde una perspectiva actual.

Lo que nos recuerda por lo menos en lo tocante a la truculencia, a los intentos que hubo en el país hace ya casi un siglo por aplicar el naturalismo escénico a la dramaturgia nacional, como fue el caso de *La venganza de la Gleba* (1904) de Federico Gamboa, *La más fuerte* (1908) de Agustín García Figueroa, así como *Al fin mujer* (1925) de los hermanos Lozano García.

En la primera nos presentan una historia de un presunto incesto entre el hijo del caporal y la hija de los patronos. Y que en realidad les unen a la joven pareja, lazos de sangre y no solamente amorosos; en la segunda, una pérfida mujer arroja ácido en el rostro de su rival, una abnegada mujer, que le desfigura el rostro, pero no el corazón. Y en la tercera obra, otra pobre mujer engañada por el crápula de su marido se ha quedado ciega.

Los juegos truculentos están, en cualquier forma, presentes en muchas de las formas espectaculares de nuestro tiempo, desde en las películas de acción norteamericanas, en los culebrones o telenovelas de tanto éxito, en recursos publicitarios, como en el teatro mismo.

Habrá que suponer, también, que la persistencia en modelos melodramáticos y en la utilización de recur-

sos truculentos en el teatro mexicano se debe a aspectos de taquilla y que el espectador acostumbrado a esas formas de teatralidad acude al teatro, como lo hacía a principios del siglo XX, dispuesto a llenar las salas teatrales.

Y también es posible que nuestra visión del mundo, a pesar de los aparentes cambios que trajo el siglo XX, no haya cambiado tanto y que nuestra percepción del mundo esté todavía cercana a una cosmovisión de lucha del bien contra el mal, en donde nosotros —desde luego— formamos parte de las huestes de los buenos.

En el libro aparecen dos obras más que resultaron finalistas y obtuvieron con la mención el derecho a ser publicadas. Curiosamente, ambas, tienen una cercanía con la narrativa, *Telefonemas* de Edgar Chías y *La maizada* de David Olgúin.

La primera incluso lleva como subtítulo el de “relato escénico” y su autor se propone, precisamente desarrollar un ejercicio de narración mediante de la historia de dos personajes Ulises y Marla, que se vinculan a través de llamadas telefónicas e inician una tórrida y complicada relación. Chías aplica en esta obra elementos propios de la narrativa al permitir que la aparición de otros personajes sean expuestos en boca de los mismos protagonistas, así como algunos elementos de voces narrativas, para acentuar la truculencia de las situaciones por la que atraviesan los personajes de la historia de pareja que se cuenta.

En *La maizada* de David Olgúin, se nos presenta una adaptación teatral de un relato mítico sobre el nacimiento del maíz, de la tradición

oral de la cultura Tzoque-Popoluca de la región del sur de Veracruz. David Olgún se permite conjuntar elementos mágico-religiosos propios de este tipo de relatos con elementos del lenguaje popular actual y versificaciones y rimas que le dan un sentido intemporal al cuento mítico; del que tratará de resaltar su rica imaginería traducida en propuestas de teatralidad, sin necesidad de ir más lejos en reflexiones sobre la cosmogonía de la etnia en cuestión. De la misma manera en que se ha venido intentando por lo menos desde los años treinta, como fue el caso de *El sombrero* (1931) de Bernardo Ortiz de Montellano, o más recientemente, con un ejercicio similar de Emilio Carballido titulado *No dzone* (1997) basado en una leyenda otomí.

En ambos casos, los autores, Olgún y Chías parecen no querer,

o no poder, desprenderse del todo del ámbito estrictamente literario; y particularmente en el caso de *Telefonemas*, la exploración con las voces narrativas más que enfatizar su propio discurso teatral, lo enturbia.

Es curioso que mientras algunos directores de escena enarbolan su animadversión por la presencia de lo literario en el arte escénico, los dramaturgos por su parte continúen explorando recursos y temas en fuentes literarias o en propuestas específicamente narrativas, las cuales aparentemente han sido ya rebasadas por la teatralidad contemporánea.

Aspecto que por demás resulta ocioso discutir en la medida en que el drama contiene en sí mismo una parte diegética que ha de transformarse en mimesis en su representación. El problema radicaría, en todo caso, cuando los aspectos narrativos

adquieren mayor importancia que la búsqueda de teatralidad, como ocurre en la obra de Chías.

Con lo cual se puede decir que la dramaturgia mexicana contemporánea posee muchos y muy diversos aspectos que manifiestan no sólo la preocupación de los creadores por una renovación de la escena, sino también la búsqueda de un sentido innovador, pero no parece que con la aplicación de nuevas temáticas, de recursos estilísticos las formas dramáticas tengan que cambiar tan radicalmente. O por lo menos no todo lo “nuevo” en la dramaturgia mexicana del siglo XXI resulta necesariamente *nuevo*.

Oscar Wilde afirmaba —con conocimiento de causa— que “Nada envejece más rápidamente, como lo nuevo”.

Y con eso nos quedamos.