

## El teatro de Maruxa Vilalta

**Carlos Solórzano**

Maruxa Vilalta ha sostenido desde sus inicios en 1960 una ininterrumpida actividad como autora dramática y directora escénica. Sus obras han sido concebidas estrictamente para el teatro, sin ociosas preocupaciones literarias. De allí proviene su eficacia y el relieve que cobran cuando sus textos confrontan el espacio vital del escenario.

Las primeras obras seguían los cauces trazados por el expresionismo didáctico; conducían a conclusiones y aseveraciones muy aleccionadoras en lo que concierne al desequilibrio social de las estructuras burguesas; el desmesurado poder de los bienes materiales sobre los del espíritu y la negación de las aspiraciones más legítimas del ser humano.

Las obras más recientes escritas por la autora . . . muestran una mayor complejidad y se vinculan con otras de autores latinoamericanos que se proponen armonizar dos modalidades dramáticas que parecían irreconciliables hasta hace pocos años: por una parte, la preocupación del devenir histórico concebido como tema central de toda creación teatral; por otra, la indagación del problema del ser en su más íntima esencia y sus reacciones ante los conflictos que la vida, por el mismo hecho de ser dinámica, va tejiendo en torno suyo.

El teatro épico y las derivaciones de la dramática de Bertolt Brecht analizan al hombre como mera circunstancia histórica: los personajes de ese teatro han sido despersonalizados, determinados únicamente por el acontecer de la Historia. Personajes arquetipos, o genéricos, representan, cada uno de ellos, un sector de la sociedad y el conflicto dramático se origina por la diversidad de posiciones que esos personajes encuentran dentro del grupo social. Esta tendencia dominaba en las primeras obras de Maruxa Vilalta, lo cual era explicable si se acepta que los problemas inmediatos de nuestra sociedad se originan en la miseria, la ignorancia y la desigualdad. Por lo cual, esas primeras obras son enfáticamente afirmativas, denuncian, señalan y buscan caminos de rectificaciones en las prácticas viciosas de la sociedad burguesa.

Por otra parte, la huella que el teatro del absurdo ha dejado en la literatura dramática actual es también muy profunda y su impronta se advierte en ese

sistema de cuestionamientos que muestra al individuo siempre en pugna con el grupo, a la unidad reñida con la pluralidad. Ionesco y Beckett interrogan acerca de las razones mismas de la existencia, la inutilidad de toda lucha, el absurdo de todo propósito redentor, sofocado de antemano por el imperativo de la muerte, del silencio.

Si el teatro épico se arraiga ideológicamente en el materialismo histórico y si aceptamos que el teatro del absurdo es la expresión dramática de las corrientes filosóficas idealistas surgidas durante la segunda posguerra, resultaba explicable que las dos modalidades teatrales fueran antagónicas. Algunos dramaturgos, sin embargo, nos han recordado más recientemente que hay partes del espíritu humano que se forman en el devenir histórico, pero otras permanecen inmutables arraigadas en su ser inmanente. Y esta conciliación de principios, en un mundo gobernado por ideologías absolutistas que se manifiestan en todos los órdenes de la existencia, ha creado dentro del teatro una forma de expresión más compleja, forma en la que lo real cede frecuentemente su lugar a lo posible y nos hace ver que lo que llamamos realidad no es sino un postulado, una suposición, una conjetura.

Los autores responsables de esta gran aventura teatral de enlace entre dos opuestos son los más recientes dramaturgos polacos: Mrozeck y Gombrowicz. Y algunas de las formas puestas en juego por ellos han tenido una gran resonancia entre los autores de las recientes generaciones. Es dentro de estas posibilidades donde puede verse en el teatro de Maruxa Vilalta un impulso conciliador que siempre tiene como fin el de trascender la realidad inmediata del costumbrismo falsamente realista. Así . . . el examen de la realidad se enfoca partiendo del postulado de que los personajes necesitan autodefinirse primero como individuos desprendidos de cualquier contexto histórico, para después inscribir su naturaleza dentro de los incidentes que conforman la historia actual.

Entre las piezas de la autora estrenadas y publicadas anteriormente, *Esta noche juntos, amándonos tanto* muestra, como algunas obras de Ionesco, una pareja de ancianos que viven, repetido hasta el agotamiento, el mismo tedio, las mismas circunstancias e insignificantes hechos que se endurecen en esa reiteración. Si aceptamos que el aburrimiento es una de las formas más lacerantes de autoagresión, veremos que esta obra la expresa cabalmente; desde el estado de mayor quietud, el fastidio, hasta las expresiones más activas y violentas de la hostilidad. Algunos personajes imaginarios, pero no por ello menos reales dentro de la obra, irrumpen en la acción escénica, dando motivo a una activa expresión corporal de los dos personajes. El diálogo discurre entre afirmaciones que niegan y negaciones afirmativas, creando un tejido muy bien urdido de todas las contradicciones que estos dos personajes viven en la soledad.

Varios autores latinoamericanos han recogido de Ionesco esta sensación de aislamiento como un fenómeno de la inclinación antisocial del hombre contemporáneo, pero también como una anticipación a la muerte. Maruxa Vilalta logra en esta obra, con excepcional rigor, mostrarnos esa ausencia de compromiso de los seres que ha creado, aislados por temor a cualquier hecho que implique una comunicación, porque ésta es temible pues amenaza con el peor de los peligros: el de descubrir que la vida puede tener algún sentido. El

espectador se pregunta: ¿por qué son así estos seres? ¿Efectos de la dictadura? ¿Ausentismo de la clase burguesa? Seguramente, pero también por imposibilidad de comprender lo que ocurre fuera de los estrechos límites de su individualidad corporal y moral. Silenciosos ante ellos mismos y ante sus semejantes repiten todos los gestos cotidianos, como en mezquinos ritos que evitan toda posibilidad de aventura, así sea ésta la más apremiante, como es el hecho de prestar ayuda a una moribunda.

En *Nada como el piso 16* Maruxa Vilalta acentuó el clima de hostilidad. El piso 16 es un lugar alto, dominante, y su valor emblemático sintetiza la vida de aquéllos que han logrado acumular una fortuna desmesurada y recorren con algunos compañeros ocasionales el mismo camino de degradación que fue necesario transitar para llegar a esas alturas. La obra en su totalidad tiene un sentido de indagación, de enumeración de vicios o virtudes que se ponen en juego dentro de la sociedad burguesa. El deleite de la humillación (lo que un criterio psicológico llamaría sadismo) cumple un círculo en el cual los tres personajes que participan en la trama de esta obra son alternativamente víctimas y verdugos, fingiendo que gozan el mortecino erotismo del poder.

La autora puso en juego aquí un elocuente lenguaje mímico como parte indispensable de su contenido dramático. Los personajes usan el látigo de manera que el espectador advierte un crecimiento muy sensible en la crueldad de la trama misma, pero al hacerlo esos seres se deleitan con un diálogo aparentemente inofensivo. En verdad el mejor apoyo de esta obra está en el juego físico que se ejerce sobre el escenario. El diálogo es un elemento amortiguador, para que el público no llegue nunca a un paroxismo que pudiera resultarle insoportable. Y con esta sabia dosificación la obra cumple con su destino; eludiendo el melodrama detiene al espectador fijo en su asiento.

*Historia de él* aludía directamente a la realidad mexicana, a los procedimientos viciados y a los caracteres viciosos que intervienen en el llamado "juego político": la búsqueda inexorable del poder. La elección de las autoridades más altas del país es vista en esta obra como un largo camino de sometimientos, de tal manera que el logro del propósito resulta una derrota moral. Los apoyos que el personaje busca y obtiene lo van destruyendo en su más íntima esencia, sumiéndolo en una atmósfera sofocante: la de la adulación. Los aduladores son aparentemente falsos en su comportamiento, pero se convierten en la verdad más activa de la obra. *El* es una síntesis de atributos que deben reunirse en el hombre que asume el poder y, así, el personaje va perdiendo su individualidad para convertirse en una suma de todos los hombres que están en esa situación. Este comportamiento polivalente le da un carácter de "entelequia," de una cosa que lleva en sí misma el sentido de su acción; la de dominar a un pueblo, guardar un "orden," preservar una estructura política, sin plantear nunca la motivación o el destino de sus acciones. Convertido en marioneta, el personaje es dominado, a su vez, por aquéllos a los que domina y su única opción posible es la de ejercer funciones de asesino o de suicida.

El programa de la obra es demasiado visible desde el comienzo hasta el final. Maruxa Vilalta asumía así la función de un maestro que, como lo quisiera Brecht, hace uso del teatro como de un aula y el escenario viene a

desempeñar las funciones de un pizarrón (*tableau noir* se diría en francés), pero de naturaleza dinámica, cambiante, en el cual la autora no se contenta con mostrar los hechos, sino que llega a demostrarlos, mediante la acumulación de pruebas e incidentes dramáticos de toda índole.

De las dos piezas que contiene este volumen, *Una mujer, dos hombres y un balazo* reúne cuatro instancias de una misma situación: la que el título de la obra descubre sin rodeos. Cuatro obras breves vinculadas por el conjuro del amor punible; desde el breve melodrama de alusión política, *En Las Lomas, esa noche*, el recorrido dramático con desenfado burlón va mostrando la falta de identidad de la clase burguesa mexicana, y luego amplía su órbita de análisis en *Archie and Bonnie*, que se acerca a la comedia musical norteamericana para satirizarla mediante la asociación arbitraria de temas y motivos, en una cadena de sustituciones que van desplazando también la identidad de los personajes y su individualidad: éstos viajan de una obra a otra, del teatro a zonas aledañas a éste (el circo, la función de magia), pero siempre regresan a su ambiente natural que es el del teatro, en donde, ya se sabe, deben sustituir a otros rostros que no son los suyos, pero de los que se adueñan momentáneamente. Así, en *El barco ebrio* la escapada a la irrealidad es más decidida y recuerda algunos pasajes del teatro breve de García Lorca, pero la autora vuelve pronto a su tema favorito: el del silencio poblado de palabras en *El té de los señores Mercier*.

*Pequeña historia de horror (y de amor desenfrenado)*, pieza aún no estrenada, propone la revisión satírica del género policiaco: los personajes son como el reverso de todos los que pueblan las comedias convencionales de crímenes, horrores y averiguaciones de delitos. Los equívocos en el vestido, el llamado travestismo (que tan importante función desempeñó en el teatro español del Siglo de Oro), está revestido de un lejano acento freudiano pero tratado en tono de ironía: hombre, mujer, homosexual, heterosexual se funden en un solo personaje que nos va mostrando sus diversas facetas para afirmar una conclusión aleccionadora: la perversión de los instintos vitales no se opera solamente por distorsiones del yo individual, sino por la disociación que se establece entre los deseos del personaje, debida a la incongruencia existente entre la sociedad y el individuo.

La autora juega con las probabilidades de desenlace ante los ojos del espectador y suprime así el apoyo fundamental de este género de comedias: el final sorpresivo. A cambio de eso nos deja entrever que la indagación de la muerte individual resulta inútil dentro de una sociedad en proceso de descomposición colectiva, en la que todos los personajes han ido activando sus posibilidades de destrucción. La autora sólo los impulsa a dar el último paso para lograr su aniquilación total.

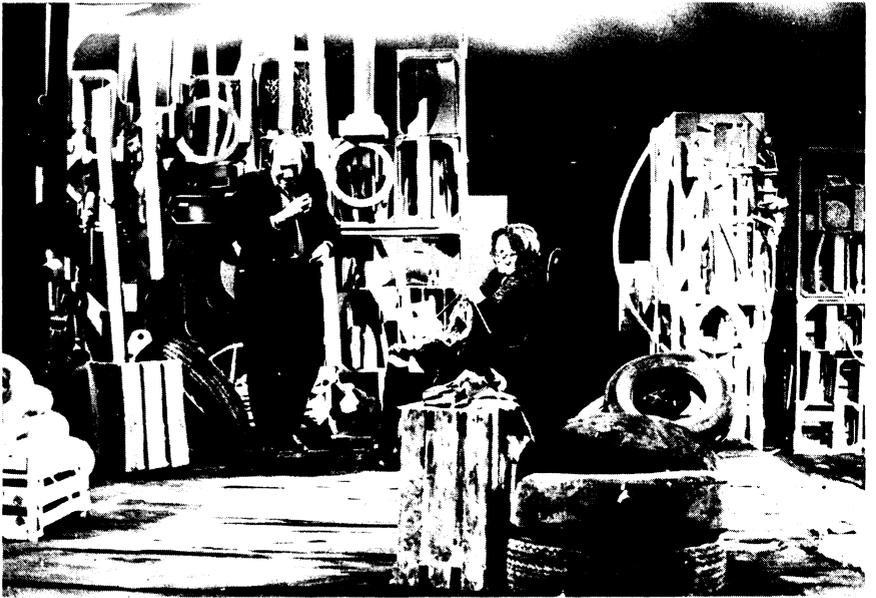
En algunas de todas estas obras, la autora ha incursionado en el habla popular y es necesario reconocer que en esos pasajes su ejercicio dialogal es espontáneo, sin ningún rebuscamiento ni afán de "rehacer" el lenguaje de las clases bajas de la ciudad, peligro en el que han sucumbido muchos otros dramaturgos. En otras ocasiones es la situación misma la que se acerca al teatro callejero y a la carpa popular, logrado, todo, con buena fortuna.

Originaria de Cataluña, Maruxa Vilalta ha venido a enriquecer notablemente el teatro mexicano, demostrando, una vez más, que en este país son las

---

mujeres las más talentosas, en sus respectivas generaciones, para abordar el género teatral. Ya anteriormente Elena Garro y Luisa Josefina Hernández habían evidenciado en sus diferentes modalidades ser las mejor dotadas entre los dramaturgos nacidos en México. Bienvenida sea pues Maruxa Vilalta que con su teatro muestra la dificultad de la convivencia en todas las latitudes de la tierra, la imposibilidad de comunicación entre el individuo y el grupo, entre la unidad y la colectividad, y que con una fácil trasposición da un significado más amplio a los problemas de México y de sus pobladores en la hora actual.

(Reprinted from Maruxa Vilalta, *Dos obras de teatro*, UNAM: Mexico, D.F., 1984, with permission of the author)



Carlos Ancira and María Teresa Rivas in Maruxa Vilalta's *Esta noche juntos, amándonos tanto*.