

Frustración magnífica y drama puro: el teatro de Legom

Daniel Vázquez Touriño

“El héroe que no ha sido vapuleado no se convierte en un pensador”.

—Walter Benjamin

La mejor aproximación a la obra de Legom (Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Montasterio) y a su significado en el contexto teatral mexicano e hispanoamericano se consigue mediante el estudio de sus personajes, ya que es en esta faceta donde el autor tapatió establece una relación más conflictiva y rica tanto con la tradición dramática como con la sociedad en la que y para la que escribe. El propio Legom ofrece una filiación de los seres que pueblan su dramaturgia cuando afirma que, a partir de los años noventa, en los escenarios del teatro occidental “tomaron más fuerza los diferentes modelos de hijos del libre mercado, condenados a acceder a una modernidad que no les corresponde y que, permeados por un optimismo inútil, son totalmente rebasados por el curso de los acontecimientos sin importar si es correcto o no lo que hacen” (“La ruptura” 42).

Los personajes de este dramaturgo, en efecto, resaltan por creer irracionalmente en formas de vida que admiran aunque no comprenden y por dedicarse tan abnegada como infructuosamente a actividades que ellos juzgan parte indisociable de esas formas de vida. “Lo importante no es que aprendamos, lo importante es que hagamos” le dice Edi a Rudy en la obra del mismo nombre (*Edi* 61). Nos encontramos, en definitiva, ante “seres memorablemente estúpidos”, en las palabras que Jacqueline Bixler (6) utiliza para caracterizar a los personajes de uno de los discípulos más aventajados de Legom en la escena mexicana contemporánea, Alejandro Ricaño, el cual también opta por este tipo de seres para plantear, quizás no una crítica social, pero al menos un guiño al público acerca de problemas comunes.

El “pelado” en los tiempos líquidos

Legom encuentra rasgos de tradiciones anteriores en este tipo de personajes, de forma que, por ejemplo, “tenemos personajes ligeramente absurdistas y demasiado retóricos” (“La ruptura” 42). Los suyos, desde luego, usan y abusan de la palabra, hasta el punto de que el habla se convierte en uno de los principales recursos para su caracterización. En el teatro de Legom, el estilo de los diálogos presenta una marcada homogeneidad, contraria al decoro de los preceptos clásicos y del teatro ilusionista, y potenciada, sin duda, por la labor de mediación que ejerce el narrador en algunas de las piezas. Se trata de un estilo muy característico, que combina, por una parte, la vulgaridad, con abundantes palabras gruesas, insultos, referencias sexuales explícitas y crudas —cargadas de machismo y homofobia— y por otra, una estupidez grandilocuente y hasta tierna, de tan ingenua.¹

Esta verborrea vacía —tan desbordante como inocua—, invita a asociar estos parlamentos a la figura de Cantinflas. De él dice Roger Bartra, en un capítulo del ensayo *La jaula de la melancolía* dedicado al “pelado” —ese proletario urbano para el cual el “relajo” es como la astucia para el pícaro del siglo de oro— “Cantinflas no sólo es el estereotipo del mexicano pobre de las ciudades: es un simulacro lastimero del vínculo profundo y estructural que debe existir entre el despotismo del Estado y la corrupción del pueblo” (170). Los personajes de Legom, pelados de nuevo cuño, también le sirven a su autor, que los pinta grotescos por medio del lenguaje, para mostrar la sangrante falta de integración con el sistema en el que viven.

El esfuerzo por “hacer” sin “aprender” —es decir, sin comprender el valor de lo que se hace—, es la actitud básica de esa familia de personajes que se remonta al teatro del absurdo, que pasa por Koltès y llega hasta Legom, con un significado especialmente relevante en el contexto mexicano, ya que corresponde a una actitud general que Carlos Monsiváis detecta en la clase media urbana de toda Latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX: “lo ‘consumista’ es la presunción, en medios de escasez, de reproducir conductas de la prosperidad, y es la posición intimidada que engrandece lo de ‘afuera’, por sentir que al hacerlo no sólo adquiere un producto, sino la psicología que le evita responsabilidades con la sociedad a la que, de hecho, ya no quiere pertenecer” (226).

Los protagonistas del teatro legomiano, por tanto, reproducen conductas de prosperidad “foráneas” y esgrimen un lenguaje huero y agresivo en un intento, propio de la tradición picaresca (pelada), de acomodarse a los

valores de un sistema que los aliena. Es necesario, sin embargo, tener en cuenta que no se trata ya de la opresión “clásica” de un Estado-nación oligárquico sobre sus ciudadanos más desfavorecidos la que refleja el teatro de Legom. Las propuestas de este y de los demás creadores que reflexionan acerca de esta muestra de alienación “ya no siguen el viejo esquema derecha-izquierda [...] en el que se situaba todo discurso contra-hegemónico”, sino que cuestionan “‘otros’ centros hegemónicos que ni necesaria ni reconociblemente están situados dentro del territorio nacional” (Rizk 78). Beatriz Rizk viene demostrando en sus últimos trabajos cómo parte del teatro mexicano de las dos últimas décadas refleja los cambios producidos por el nuevo modelo económico globalizado y por su contrapartida cultural, el posmodernismo. La adopción de políticas neoliberales a partir de 1994 “no sólo acarrea una redefinición del proyecto nacional bajo otras premisas, las del mercado mundial, sino también modifica la posición del ciudadano ante el mismo”, de forma que “las utopías cotidianas ya no se forjan en el espacio geopolítico tradicional ni en sus respectivas identidades culturales” (77).

La tensión entre lo local y lo global es un elemento fundamental en la identidad de los personajes que crean Legom y tantos otros dramaturgos de la posmodernidad. Por lo que respecta a su lenguaje, el dramaturgo hace que sus personajes sean tan mexicanos como es posible, ayudándose sobre todo de la mencionada retórica “vulgar”², pero los referentes e ideales que los impregnan —incomprendidos y tergiversados— son transnacionales. Las protagonistas de *Las chicas del Tres y Media Floppies* (2001), acompañadas por su sórdido mundo de nombres esotéricos derivados de la informática, son un perfecto ejemplo del desasosiego que produce la pequeñez local en un mundo global:

- ¿Tienes una clave para hablar gratis a cualquier parte del mundo y la usas para hacer llamadas locales?
- Si así lo quieres ver.
- ¿Sólo la usas para llamadas locales?
- No conozco a nadie afuera de aquí. [...]
- A ti que te encanta bailar con extraterrestres. ¿Nunca se te ha ocurrido pedirles el teléfono?
- ¿Como para qué?
- Para hablarles con tu tarjetita, pendeja, para qué más.
- ¿Y qué les diría?
- Lo que quieras. Sólo háblales.

—Bueno, puede ser un buen pretexto para pedirles el nombre. Ya sabes, oye, apúntame tu teléfono, para hablarte alguna vez. No le pierdo la pista nunca a mis amigos. Nunca.

—Pero qué fácil te salió, si para putear no se va a Harvard ni a Gomorra.

—¿Y si no hablan español?

—Y si no hablan español. Y si no hablan español. Ahí sí, ya te llevó la chingada.

—Puedo aprender idiomas.

—¿Tú? Si en cinco años aquí sólo has aprendido lo de “tu foquen dic, machote”. [...]

—También podría hablarle a mi mamá.

—Si no tienes nada de qué platicar con un alemán que te la metió por el chiquis triquis, menos vas a tener algo de qué hablar con tu madre. (*Chicas* 6)

Para Zygmunt Bauman, la imitación de conductas de prosperidad no significa tanto asumir una cultura ajena (que era la idea que sugería Monsiváis) como perseguir la utopía posmoderna, que es compartida por la humanidad entera en estos tiempos líquidos dominados por la incertidumbre. Bauman denomina la utopía posmoderna y las conductas que esta provoca “actitud del cazador”³, y la explica así: “[E]n los sueños contemporáneos la imagen del “progreso” parece haberse distanciado de la noción de mejoras compartidas para empezar a significar supervivencia individual. Cuando uno piensa en el progreso, ya no tiene en mente un impulso por ir hacia delante, sino permanecer en la carrera por todos los medios” (145).

La carrera a la que se refiere el sociólogo es la que provoca la sociedad de consumo con su “énfasis en deshacerse de las cosas” (146) que se hayan quedado atrasadas, fuera de moda, bienes distintos de los que posee y constituyen a la gente “normal”. “Si uno no quiere hundirse, debe seguir haciendo surf, y eso implica cambiar de vestuario, de muebles, de papel pintado, de aspecto y de hábitos —cambiar uno mismo, en definitiva— tan a menudo como le sea posible” (146). En nuestra sociedad liberalizada e individualizada de consumidores, por tanto, todos somos cazadores en busca de la próxima pieza que nos permita seguir caminando hacia adelante, que nos mantenga todavía en la incertidumbre de estar en la cresta de la ola, de no habernos quedado fuera de la utopía del cazador: “La conciencia del progreso le hace a uno cauteloso, le fuerza a agudizar los sentidos: al oír hablar de que ‘los tiempos están cambiando’, nos preocupa si nos estamos quedando atrás, si

estaremos cayendo por la borda de un vehículo que acelera sin parar, si no encontraremos asiento en la siguiente ronda del ‘juego de las sillas’” (145).

Demetrius, protagonista de la obra homónima de Legom, es un ejemplo claro de la zozobra que produce el mundo líquido y en continuo cambio que describe Zygmunt Bauman:

—Solo le preocupaba que un día llegara una nueva tecnología, una de esas que aparecen de vez en cuando en la historia de la humanidad y desplazan, así, de la nada, al vapor, o más modernamente, a las burbujitas.

—Y entraba en pánico porque no sabía lo que pasaría con su vida llegado el tiempo de los cambios. (*Demetrius* 8-9)

En el teatro de Legom lo cómico surge de colisiones de sentido a diversos niveles. Los personajes se obcecán, por una parte, en usar expresiones referidas a ideales y aspiraciones propios de la contemporaneidad que no han llegado a digerir, pero, por otra parte, se sirven de formas de expresión que no pueden sustraerse del registro “pelado”, que es el único que realmente dominan estos seres rebasados por el curso de los acontecimientos:

¿En serio crees que no soy pendeja?

¿Son muchos los que lo dicen?

Bastantes.

¿Más de la mitad?

Sí, parece que más de la mitad.

¿Tú crees en la democracia?

¿En qué?

En la democracia. Las estadísticas.

Claro, totalmente.

Si lo dice la mayoría y crees en la democracia, entonces crees en lo que dice la mayoría, por lo tanto sí, eres pendeja. (*Perros* 5)

En el espectador, la sonrisa va acompañada de una cierta sensación de superioridad ante los ridículos disparates que se les ocurren a estos personajes en su intento por mantenerse en la cresta de la ola. Los diálogos legomianos, además, llaman la atención por la grotesca y agresiva seguridad con la que se profieren estas descabelladas afirmaciones categóricas. Una segunda apreciación nos lleva a darnos cuenta de que, quizás, nuestra superioridad de espectadores también es grotesca y agresiva, y siembra la duda acerca de si nosotros mismos somos ajenos a la ridícula huida que ha sustituido el concepto de utopía en esta sociedad líquida, y si no son nuestras seguridades disparates semejantes a los de los personajes de la escena. Ahí radica la profunda hu-

manidad del teatro de Legom y la pertinencia de sus planteamientos, de ahí su insistencia en degradar a sus personajes y el lenguaje que estos utilizan.

Narraturgia y legitimación del discurso

El tipo de “perdedor posmoderno” que nos acerca Legom tiene más posibilidades de materializarse en una dramaturgia que explota al máximo las posibilidades de la narración en escena. La presencia de estos entrañables bufones de la globalización en el teatro contemporáneo parece ir sistemáticamente ligada a estas nuevas tendencias en la construcción dramática. Para Beatriz Rizk, “una de las características más notables de las obras que se inscriben, de alguna manera, en la era vigente de globalización es la auto-percepción del estado de transnacionalidad en que se encuentran muchos de los personajes, ya sean desdoblados en personaje / narrador, o interlocutor consigo mismo” (82).

En efecto, la corriente de obras que se conoce como narraturgia⁴ está ligada a la necesidad de poner en escena este género de personajes, los cuales portan un tipo de verdad novedosa y exigen una relación con el público, con el referente social y con el hecho teatral que es distinta de la que puede ofrecer el teatro basado en diálogos puramente dramáticos. En este sentido, Edgar Chías, compañero generacional de Legom y narraturgista destacado, afirma que, mientras “[e]l drama parte de que el personaje es solamente él[, e]n la narración el personaje puede ser él y el que lo mira, y el que mira al personaje mirar al que lo mira” (16), gracias a lo cual se abren nuevas posibilidades en el espectáculo.

Buena parte de los dramaturgos mexicanos contemporáneos ha coincidido en que la narraturgia es la forma de escritura idónea a la hora de legitimar la subjetividad de un personaje de ficción que comunica su historia al público, superando las limitaciones del drama (en el que el personaje no se dirige directamente al público), evitando que el discurso quede por encima del personaje (como en Müller o el teatro del absurdo o, más recientemente, Rodrigo García o Angélica Liddell) y rescatando a los individuos ficticios de las garras de la abstracción escénica (à la Artaud, Craig, Wilson...) o de la generalización antropológica (recordemos el teatro de Eugenio Barba). Es por esto que Bixler sostiene que “[s]i algo une a estos jóvenes narradores, es su firme creencia en que el mejor detonador del imaginario no es el aparato del espectáculo sino la palabra disparada en un espacio vacío” (“Historias” 17). Ahora bien, ¿qué caracteriza un texto narratúrgico? ¿Cómo consigue su

legitimidad como texto? ¿Y cómo construye Legom sus personajes dentro de esta tendencia?

Cuando se habla de narratividad en el teatro contemporáneo, la discusión gira, como advierte José Luis García Barrientos, acerca de la narratividad discursiva (“9 tesis” 25). La narratividad temática y la narratividad estructural (propia, esta última, de las construcciones dramáticas abiertas) están ya asimiladas hace tiempo en el teatro occidental, con el teatro épico de Bertolt Brecht como culminación de algunos de los fenómenos asociados a este tipo de narratividad en el teatro. La narratividad discursiva, sin embargo, plantea problemas en la definición teórica, puesto que el texto transmitido por medio de un narrador (modo narrativo, en la terminología de García Barrientos) deja de ser un texto dramático (modo dramático), el cual se caracteriza precisamente por representar las acciones inmediatamente ante el espectador.

García Barrientos afirma de manera tajante que estos textos son “narración, oral y todo lo espectacular que se quiera, pero no un drama” (“Teatro” 524). Quizás no sea necesario entrar a dilucidar aquí el modo de representación al que corresponden los textos. Sean narraciones escénicas o dramas narrados (suponiendo que algo así pueda existir), lo fundamental es que estos textos reflejan y explotan estéticamente la tensión en torno a la legitimidad del narrador, cuando no del espectáculo teatral en sí. La narraturgia, más allá de experimentos formales y aventuras en las fronteras de los géneros, responde a un cambio en la actitud del público que acude a ver teatro de autor. Según Legom, al público “hasta hacía unos años le bastaba con no ser directamente adoctrinado, [pero] ahora no quiere escuchar ningún razonamiento, en parte porque esto siempre antecede a la venta de un seguro o un tiempo compartido, en parte porque no creen en la razón como una estrategia suficiente y legítima para calar el peso de la realidad” (“La ruptura” 42).

García Barrientos, al evaluar el proceso práctico que Sanchis Sinisterra (considerado responsable de acuñar el término “narraturgia”) lleva a cabo en su *Dramaturgia de textos narrativos*, observa que, en la creación de esta dramaturgia discursiva, “el procedimiento fundamental consiste en extraer la teatralidad del plano de la enunciación narrativa, analizando (o inventando) el plano de la ‘narración’, según la terminología de Genette” (“Teatro” 521). Esto quiere decir que un espectáculo teatral que parte de las premisas que Sanchis Sinisterra expone en su manual no gravita en torno a la historia que es narrada, sino a las circunstancias en las que se narra.

La narraturgia, si aceptamos que parte de estos supuestos, coloca en el centro de su preocupación la pregunta de quién está contándole qué a

quién durante un espectáculo teatral, y por qué. Muchas de estas obras probablemente no deben ser categorizadas como propiamente dramáticas, pero, independientemente de ello, es indudable que se trata de textos escritos para ser transmitidos en escena, puesto que varios rasgos estructurales y temáticos cumplen la función de legitimar tanto el espectáculo teatral como al personaje o al colectivo narrador que convoca y justifica ese espectáculo.

Legom y la narraturgia

Desde 2001 Legom no escribe textos de forma convencionalmente dramática, es decir, textos en los que cada persona de la fábula es representada por un actor dando lugar a un personaje dramático cuyo nombre precede cada una de sus intervenciones y se encuentra censado al principio del texto en el *dramatis personae*.⁵ Este modelo, en el cual el personaje es un molde dado a priori que el actor “rellena” con su actuación, se encuentra en sus primeras piezas y es abandonado a partir de *Las chicas del Tres y medio Floppies*.⁶ Sin embargo, a primera vista es chocante el hecho de que, en toda la producción teatral de Legom, solo encontramos dos textos absolutamente presididos por la voz de un narrador, narraciones escénicas en las que los diálogos aparecen insertos en el discurso mediador de uno de los personajes.⁷

La mayoría de los textos escritos por Legom en realidad no son narraciones. *Las chicas del Tres y Media Floppies* (2001), *De bestias, criaturas y perras* (2002), *Edi y Rudy* (2004), *Perros hinchados a la orilla de la carretera*, *Civilización* (2006), *Mi querido capitán* (2010), *Portal*, *Si una noche o algo así* no presentan, desde luego, una forma convencional en su versión escrita, y esto genera más de una dificultad en la puesta en escena,⁸ pero acierta plenamente García Barrientos cuando señala que “la indiscutible novedad de su teatro [...] no se juega, a mi entender, en esta cancha [la de la narración escénica], sino en la contraria y más difícil de la renovación/depuración del diálogo plenamente dramático” (“9 tesis” 26). La valiosa novedad del teatro de Legom no consiste en hibridar el modo narrativo con el dramático, sino, al contrario, en deshacerse en sus textos de todo elemento que no sea estrictamente dramático. Esto deja fuera las acotaciones (que, en propiedad, hacen referencia a la representación escénica, y no al texto dramático), incluso las acotaciones nominales que “dan la palabra” a los distintos personajes, o el *dramatis personae*, que presenta a los personajes antes de que estos hayan sido creados dramáticamente.

Pero en realidad, el elemento que aparta definitivamente estas obras del teatro narrado es la ausencia de un narrador. Los personajes se van dibu-

jando en sus propias palabras sin que ninguna otra voz ejerza de mediadora entre las acciones y el público. De esta manera, el espectador puede llegar a conocer el nombre, el carácter y demás detalles de estos personajes asociándolos a un actor concreto —tal y como sucedía en el modelo tradicional de creación del personaje—; pero aquí se trata de una información que se va desvelando a lo largo de toda la obra a través de las acciones que suceden en escena, es decir, por medios exclusivamente dramáticos, mucho más puramente dramáticos, en cualquier caso, que otros más tradicionales en la escritura teatral como el *dramatis personae* o las acotaciones.

Parece una paradoja que sea precisamente un autor que deslumbra por una interesantísima técnica de creación de personajes dramáticos, fundamentada en la renuncia a utilizar elementos extradramáticos, el que reciba con frecuencia la etiqueta de narraturo al hablarse de su teatro. Aunque Legom defiende a menudo la relevancia y la pertinencia de la narraturgia como procedimiento teatral predominante en la escena mexicana de los últimos años, lo cierto es que la innovación que este autor viene llevando a cabo desde *Las chicas del Tres y Medio Floppies* consiste, como apuntaba García Barrientos, en construir sus textos solo por medio de la palabra dramática. Como queda dicho, su preocupación —y su principal argumento en favor de la narraturgia— es recuperar la comunicación con el espectador. En este sentido, la forma dramática elegida supone una legitimación del mensaje teatral en tanto que los personajes de Legom cobran vida por medio de sus palabras, sin la interferencia del texto escénico o corporal. E incluso sin la interferencia de un narrador.

Finalmente, las obras *Sensacional de maricones* (2005), *Cuentos para dormir infantas (o la verdadera historia de la prima hermafrodita)* (2006) y, quizás, *Demetrius o la caducidad* (2008) suponen una vuelta de tuerca más en cuanto hibridación de géneros y confección de personajes. Son experimentos en los que encontramos tanto la construcción del personaje estrictamente a través del diálogo como la creación de un segundo nivel de ficción, una historia narrada. Los personajes “demiurgos” se definen a sí mismos con su actuación y, al mismo tiempo, son narradores que representan la historia de otros personajes. Las aventuras de Jaimito, la prima hermafrodita y Demetrius no surgen de la narración de un único narrador, encarnado por uno o varios actores, sino de los personajes que escenifican estas historias de segundo nivel (los “narradores”) y que van identificándose y caracterizándose a sí mismos por medio de sus acciones dramáticas, como son discutir, corregir o comentar lo que narran los otros.

El siguiente fragmento de *Sensacional de maricones* muestra cómo las voces pertenecen indudablemente a narradores que van asumiendo el papel de los personajes de la narración (“dijo doña Mariana”), pero cómo, al mismo tiempo, se trata de más de un narrador, cuyo carácter se construye en la interacción que se establece en el momento de narrar:

—Jaimito no has lavado los trastes —dijo doña Mariana.

—Jaimito, te estás acabando muy rápido el clorálex —dijo doña Mariana.

—Jaimito, esas manchotas cafés en tus calzones no se quitan, así que de ahora en adelante los lavas tú —también dijo doña Mariana.

—Espera.

—Espero.

—Oye. ¿Por qué doña Mariana lavaba los calzones de Jaimito, no que él era el muchacho de servicio?

—Haces demasiadas preguntas.

—Buenas preguntas.

—Buenas preguntas.

—¿Entonces?

—Jaimito por una parte era el esclavo de la casa, de pendejo y huevón no lo bajaban, pero por otra parte.

—Por otra parte.

—Doña Mariana no hubiera permitido jamás que Jaime se acercara a su lavadora de burbujitas. (*Sensacional* 6)

En *La prima hermafrodita* encontramos las siguientes instrucciones que acompañan el *dramatis personae* (“Narradores: UNO y DOS”), de las que se desprende que los narradores cuentan con su propio carácter pero que, al mismo tiempo, su identificación no es inmutable:

Es probable que cualquiera de los personajes, pero no ambos, vista parcialmente de dama isabelina, y si así fuera, Dios no quiera que parezca mujer o travestido, mucho peor que figure como uno de esos tristes remedos de machembra que ahora abundan en el televisor. Elegante, pobre y masculino, tres adjetivos importantes para su atrezzo. Prevéngase el lector de ciertas interpolaciones entre los narradores de la obra, donde con frecuencia UNO se apropia del discurso de DOS y viceversa. Las relaciones unívocas entre personaje, actor y universo de representación están totalmente dislocadas en este texto, y esto es importante para el juego escénico. (*Prima* 2-3)

La configuración en dúos como base del drama

La depuración del género dramático que persigue Legom se consigue mediante una vuelta al origen del género: el diálogo de dos personajes con el cual, supuestamente, Esquilo independizó la tragedia de la epopeya. La elaboración de la acción dramática a partir de configuraciones en dúo (García Barrientos, *Cómo* 186) es una práctica creativa que Legom utiliza asiduamente en su dramaturgia. Un recuento de las configuraciones en el teatro de este autor nos mostraría que, efectivamente, la abrumadora mayoría de las piezas están construidas como una sucesión de dúos.

Estamos ante una estrategia compositiva que parte de un riguroso planteamiento teórico que el autor expone brevemente en el ensayo “Introducción a las secuencias adjetivas”. En esta reflexión, Legom señala que la naturaleza del teatro es representar el mundo en pares opuestos:

Si bien no puede negarse la naturaleza maniquea que permea el imaginario social, el teatro se inserta en él precisamente porque las características propias de un personaje [...] estando en contraposición son el germen de cada situación dramática [...]. No es solo la característica contrastante del oxymoron aristotélico, es la estructura dialéctica interna del drama la que naturalmente presenta las características en pares encontrados cuando las usa para drama. (42)

Seres fascinantes, como el capitán y su amante en *Mi querido capitán* y *Las chicas del Tres y Medio Floppies*, van surgiendo de sus propias palabras, formándose ante el espectador, generando, manteniendo y agudizando la tensión de los pares opuestos de sus rasgos de carácter. De hecho, se puede afirmar que el centro de la dramaturgia de Legom, el aporte más singular de sus piezas, consiste en el hecho de que la acción de sus comedias la constituye la construcción de los personajes, los cuales van cobrando forma gracias a la tensión que provoca la estructura dialéctica que ellos mismos constituyen. Este es, efectivamente, el sentido de la siguiente reflexión del dramaturgo acerca de la caracterización de los personajes en relación con la composición del drama:

Podemos seguir la estructura tradicional del drama en cualquiera de sus formas (lineal ascendente, lineal descendente, in media res), como una sola si lo entendemos desde el personaje. Así, la obra comienza creando un par de tipos dramáticos —o dos pares según el caso—, después se ponen en conflicto con otro par, y al sintetizarse se confunden en un par complejo. (“Introducción” 42)

En su teoría de las secuencias adjetivas, Legom compara los personajes, como sujetos de la acción dramática, a los sustantivos de las lenguas naturales, que se crean por la aglutinación de adjetivos; es decir, niega explícitamente que el personaje sea un molde que se llena de atributos; al contrario, es un ente que se va creando con los adjetivos que se aglutinan y lo conforman (42).⁹ Eso es exactamente lo que sucede en sus piezas. Y esto es lo que dificulta enormemente la puesta en escena, puesto que el deleite que supone para el lector la acumulación paulatina de réplicas (acciones) que, partiendo desde la absoluta ausencia de información, van desvelando el carácter de un personaje, se pierde en la representación, donde el personaje aparece por primera vez ya interpretado por el actor y el director. Cabría pensar incluso que la meticulosa creación dramática de Legom se aprovecharía con mayor plenitud en un medio como el radioteatro que sobre las tablas.

Los dúos y la utopía del cazador

Esta forma de componer el carácter del personaje adquiere toda su relevancia con la semantización de las acciones adjetivas que lo constituyen en sujeto del drama. Una vez más, son las palabras del propio dramaturgo las que mejor aclaran cómo adquiere un personaje su significado: “El proceso de connotación por el que se aportan las características normalmente parte de una acción o forma de actuar del personaje, que es traducible en una característica propia del personaje, y ésta a su vez representa una condición abstracta típica” (“Introducción” 42). Para Legom, la connotación abstracta, el sentido que se puede extraer de un personaje, es representado por una característica propia de este, característica que solo descubrimos por medio de sus acciones, es decir, de sus palabras.

Las características típicas de los personajes que se constituyen en temas fundamentales con mayor frecuencia forman también parejas en oposición. Uno de los binomios temáticos más ricos en el teatro de Legom es el que opone heroísmo a insignificancia. Los héroes de la tragedia clásica son, según Aristóteles, hombres esforzados. Lejos del significado primigenio de la acepción aristotélica, los de Legom también se esfuerzan aunque nunca les salga nada bien. La heroicidad de estos personajes —ridícula y tierna— está por tanto en el empecinamiento, en el no aprender. El teatro de Legom, para cualquier crítico o espectador que no se quede en la superficialidad de un lenguaje soez y unos episodios escabrosos, es de una humanidad profunda y genuina porque parte de la idea de que, en realidad, no hay manera de hacerlo bien. No existe un no-equivocarse que —de existir— dejaría a los personajes

de sus piezas a la altura de seres irredimiblemente despreciables. Sin una sola excepción, las piezas de Legom son historias de fracasos, nada sonados, sino generalmente anónimos e irrelevantes, y lo que interesa al autor no es el significado de estos fracasos, sino la humanidad de la actitud que conduce a ellos. Este es me parece, el sentido de la cita de Oscar Wilde que precede a *Edi y Rudy*: "...pero no le fascinaba el pensamiento, sino los procesos que mueven al pensamiento. Lo que amaba era la máquina y no el producto de la máquina. El método mediante el cual llega el estúpido a la estupidez le era tan caro como la sabiduría última de los sabios" (*Edi* 3).

Muy relacionada con la anterior pareja semántica, encontramos otra que escarba en una cuestión más idiosincrática, la de la modernidad falazmente asumida como un valor *per se*, que se opone a la obsolescencia, a ese quedarse fuera de juego aunque sea el juego el que nos aliena. Motivo fundamental en *Las chicas del Tres y Medio Floppies*, *Perros hinchados a la orilla de la carretera*, *Portal* o *Sólo un día de trabajo*, pero presente en muchas otras, la modernidad eficiente y triunfadora en sus diversas formas (tecnológica, empresarial, ideológica...) es al mismo tiempo fuente de humor y reflexión acerca de la sociedad contemporánea. A diferencia de los héroes clásicos, los de Legom —como los del teatro del absurdo— no entienden ni por asomo el mundo en el que viven. Con una escala de valores impuesta e incomprensible y una tozuda aspiración a la heroicidad (a la heroicidad líquida de mantenerse en la cresta de la ola), cada réplica de los personajes de Legom se convierte en una cosmogonía y en un enunciado político del cual partirá la siguiente imbecilidad, el siguiente fracaso. Buena parte de los diálogos de estas piezas son pontificaciones banales y agresivas, cercanas a las de los personajes del cine de Tarantino, llenas de candidez, prejuicios y vileza, construidas sobre silogismos para tratar de ocultar los complejos de quien las profiere, el cual, en resumidas cuentas, solo pretende demostrar que no ha perdido el tren de los tiempos.

Si bien las actitudes de muchas de las parejas que protagonizan el teatro legomiano se podrían identificar con las del verdugo y su víctima o con roles como el de dominador y dominado, lo cierto es que las consecuencias en la trama corresponden más bien a la oscilación entre una crueldad infundada (pero, de alguna manera, coherente con el heroísmo y la modernidad) y una amistad no menos estúpida, que, al igual que la insignificancia y la incompetencia, suele triunfar, subrayando la tierna humanidad de los héroes de Legom dentro de un sistema disfuncional y brutal:

— Tú y yo, Rudy, hacemos cosas, somos amigos. Hacemos cosas juntos, negocios.

—Sí, claro, negocios. En un negocio se gana, nosotros siempre perdemos. [...]

—Le fallamos al cálculo.

—No, Edi, no le fallamos.

—No te entiendo.

—Fallarle está bien. Fallarle es que digas tres mil y en el banco nos paguen dos ochocientos, o tres doscientos, eso es fallarle. Que nos saquen a putazos no es fallarle. (*Edi* 8-14)

La distancia temática (García Barrientos, *Cómo* 231) ilustra la hermosa paradoja del teatro de Legom; pese a presentarse continua e inmisericordemente degradados, los seres que pueblan la escena de este autor encarnan una humanidad profunda y cercana que conecta con el espectador. Una vez más, las palabras que dedica Bixler a la percepción por parte del público de los personajes del teatro de Alejandro Ricaño dan cuenta también del sentido de las criaturas legomianas: “Si bien no se puede negar la estupidez de estos seres, entendemos que sus actos son motivados por el simple deseo de conseguir esa ‘pequeña reparación’ que les va a dar al menos la sensación de bienestar y la ilusión de ser felices” (“Ricaño” 7).

Los seres que pueblan el teatro de Legom por tanto no se quedan en el mero cúmulo de chistes y despropósitos; antes bien señalan descarnadamente contradicciones propias del mundo en el que se mueven y que se corresponden con las del cazador definido por Zygmunt Bauman. Entre los dramaturgos que han creado a perdedores de la globalización, Legom se destaca por la magistral caracterización de los personajes, puesto que el proceso de caracterizarlos se convierte en acción dramática en sí misma cuando estos seres ficticios—cuyos rasgos connotan metonímicamente condiciones de nuestra sociedad— se despliegan movidos por el impulso de un antagonismo binario.

Masaryk University

Notas

¹ Las novedosas propuestas dramáticas de Legom siguen encontrándose con una cierta incompreensión por parte de un sector de la crítica e incluso de los profesionales del teatro mexicano. En su crítica de *Sensacional de maricones*, Olga Harmony llega a afirmar que “hay un límite para lo aceptable, sobre todo cuando lo escatológico y desagradable no es necesario”, demostrando que ella no aprecia

en forma alguna la poesía de lo soez y estúpido que supone uno de los principales valores del teatro de Legom.

² Precisamente el estilo de los diálogos es el recurso fundamental de Legom para crear personajes de identidad mexicana. La verborrea escatológica y sexual finalmente parece tener una función muy concreta, ya que saca a la luz más rasgos definitorios de la identidad lingüística de los personajes. En el fondo, es algo similar a lo que ya se hacía en las comedias del Siglo de Oro con la figura del Vizcaíno.

³ En relación con la idea de utopía, Bauman señala que “la postura premoderna hacia el mundo era semejante a la de un guardabosque, mientras que la metáfora más adecuada para expresar la concepción y la práctica del mundo moderno es aquella del jardinero” (140). El primero se esforzaría por defender y preservar el “equilibrio natural” diseñado por Dios o la Naturaleza. Ahora bien, el jardinero no piensa así: “da por sentado que no habría orden en el mundo (o al menos en aquella pequeña parte del mundo a su cargo) si no fuese por sus cuidados y esfuerzos continuados”, que obedecen a un proyecto preconcebido (140). Sin embargo, si en su momento la actitud del jardinero, propia de la modernidad, sustituyó a la del guardabosques “ahora está cediendo el paso a la del cazador”:

Hoy en día todos somos cazadores, [...] y lo más seguro es que cada vez que miremos a nuestro alrededor veamos a otros cazadores solitarios como nosotros, o a cazadores que se agrupan del modo en que los cazadores suelen hacerlo (141-42).

⁴ La narraturgia es un fenómeno complejo en cuanto a su delimitación teórica, pero con un lugar claramente definido en la evolución de la dramaturgia occidental de las últimas décadas. Según Andreas Beck, la narraturgia (o teatro narrado, o narración escénica) viene a ser la forma del teatro escrito correspondiente a las prácticas postdramáticas que caracterizó y analizó Hans-Thies Lehmann en su estudio de 2001. El único problema, como advierte Beck, es que el libro de Lehmann no ofrece una sola palabra sobre el teatro que se escribía al mismo tiempo que se desarrollaban las múltiples tendencias postdramáticas: “Lo que Hans Thies Lehmann excluye de su análisis sobre esa clara tendencia de las presentaciones teatrales en los países de habla germana, es lo que su libro no podía darse el lujo de mostrar: la nueva corriente en el teatro escrito” (31).

⁵ Una excepción entre sus últimas piezas es *Cayendo con Victoriano*, cuyas muchas particularidades provienen probablemente del hecho de que se trata de una obra escrita por encargo para las celebraciones del Bicentenario.

⁶ La relevancia de esta pieza se aprecia por el hecho de haber recibido el Fringe First Award del Festival de Edimburgo de 2005 y por haber sido traducida, junto a sendas obras de Patricia Suárez y Gustavo Ott, por Ana Elena Puga en un volumen editado por LATR: *Spectacular Bodies, Dangerous Borders: Three New Latin American Plays* (Lawrence, KS: LATR Books, 2011).

⁷ Se trata de las piezas *Odio a los putos mexicanos* (2006) y *Presidio y muerte de Don Guillén de Lampart* (2009). En ellas, el texto es una tirada de versículos, sin acotaciones ni divisiones de ningún tipo salvo las que encuadran los distintos episodios. Es decir, en estos dos casos sí estamos ante textos sin marcas del modo dramático. La voz del narrador y las de los distintos personajes —que no aparecen censados en un *dramatis personae*— puede asignarse a uno o varios actores, y esta decisión se deja al responsable de la puesta en escena. En estas obras, la autonomía texto / representación es máxima, como corresponde al carácter de narración oral de los textos.

⁸ Legom publicó en julio de 2012, en la revista electrónica *teatromexicano.com.mx*, un artículo titulado “Actuando teatro narrado, digo yo”, en el que denuncia como fallido “el proceso de caracterización del personaje” llevado a cabo por algunas compañías cuando se enfrentan a textos de lo que él mismo llama teatro narrado. Traté con algo más de detenimiento las circunstancias y causas de aquella diatriba en “El divorcio del personaje y el actor. La reconfiguración de la noción de personaje en el teatro de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio”.

⁹ Para Legom, únicamente en los géneros donde los personajes son estereotípicos, como en el melodrama y en la *commedia dell'arte*, “el personaje es una verdad dada, y no vemos su proceso de construcción” (“Introducción” 42).

Obras citadas

- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1987. Print.
- Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets, 2007. Print.
- Beck, Andreas. "Roland Schimmelpfening, el desarrollo del postdramatismo". *Paso de Gato* 26 (2006): 31-32. Print.
- Bixler, Jacqueline Eyring. "Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño". *Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño*. Ed. Jacqueline Eyring Bixler. Lawrence, Kansas: LATR Books, 2012. Print.
- _____. "Historias para ser contadas: La 'narraturgia' en el teatro mexicano contemporáneo". Trabajo presentado en el congreso Paradigmas Interdisciplinarios y Escrituras Múltiples en el Espacio Escénico. Universidad Iberoamericana, México, 2012. Documento Word.
- Chías, Edgar. "Historias del falso elefante falso". *Paso de Gato* 26 (2006): 14-16. Print.
- García Barrientos, José Luis. "9 tesis sobre la narración en el drama y contra la 'narraturgia'". *Paso de Gato* 26 (2006): 24-26. Print.
- _____. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México: Paso de Gato, 2012. Print.
- _____. "Teatro y narratividad". *Arbor* CLXXVII. 699-700 (2004): 509-24. Print.
- Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Enrique. "Actuando teatro narrado, digo yo". *teatromexicano.com.mx*. 17 (jun./jul 2012). Web. <http://www.teatromexicano.com.mx/revista/articulo.php?id=973>
- _____. *Cuentos para dormir infantas (o la verdadera historia de la prima hermafrodita)*. 2006. Documento Word.
- _____. *Demetrius o la caducidad*. 2008. Documento Word.
- _____. *Edi y Rudy*. 2004. Documento Word.
- _____. "Introducción a las secuencias adjetivas". *Versus Aristóteles. Un acercamiento a las prácticas de la dramaturgia contemporánea*. Ed. Luis Mario Moncada. México: Anónimo Drama, 2004. 42-47. Print.
- _____. "La ruptura del canon". *Paso de Gato* 26 (2006): 41-42. Print.
- _____. *Las chicas del Tres y Medio Floppies*. 2001. Documento Word.
- _____. *Perros hinchados a la orilla de la carretera*. 2006. Documento Word.
- _____. *Sensacional de maricones*. 2005. Documento Word.
- Harmony, Olga. "Sensacional de maricones". *La Jornada* 27 marzo 2008. Web.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2006. Print.
- Rizk, Beatriz J. "El teatro ante la globalización: el caso mexicano". *Repertorio* 1.20 (2013): 77-88. Print.

Sanchis Sinisterra, José. *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003. Print.

Vázquez Touriño, Daniel. “El divorcio del personaje y el actor. La reconfiguración de la noción de personaje en el teatro de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio”. Trabajo presentado en el congreso Paradigmas Interdisciplinarios y Escrituras Múltiples en el Espacio Escénico. Universidad Iberoamericana, México, 2012. Documento Word.