

TEATRO AMBULANTE CON ESCENARIO VIRTUAL
ponencia presentada en la Universidad Iberoamericana
por Miguel Ángel Tenorio

La Dramaturgia del Aire que alimenta un teatro ambulante con escenario virtual es mi apuesta creativa para el México del Tercer Milenio, donde creo que a la gente le va a seguir gustando que le cuenten historias, aunque tal vez éstas no se presenten necesariamente en los edificios teatrales que conocemos en nuestros días, sino a lo mejor el teatro suceda en los espacios más insólitos y de formas también inesperadas.

¿Una historia teatral sin actores? Podría ser una de estas formas inesperadas, ¿por qué no? No como norma, pero sí como una posibilidad.

En 1979, en mi primera aventura en la televisión, inventé y escribí el programa *Los Cuentos de María Luisa*, que pasó varios años de lunes a viernes, media hora, a las cinco de la tarde, Canal Once, y donde la tesis fundamental y lema del programa era “echar a volar la imaginación”. Un actor o una actriz contaban frente a las cámaras, los cuentos que yo escribía.

Ahí se dio mi primer contacto con esta *Dramaturgia del Aire*. Los cuentos los escribía buscando el drama. Al principio fueron mis versiones a los cuentos clásicos. Luego, poco a poco, fui insertando en la serie mis propios cuentos.

Los actores, acostumbrados a memorizar las obras de teatro, antes de iniciar la serie, estaban aterrados ante la posibilidad de tener que contar un cuento diferente todos los días. Sin embargo, descubrieron que mi forma de escribir les facilitaba la posibilidad de *contar* el cuento con soltura. No estaban atados a la memoria, sino a la estructura dramática de las historias a contar. En aquellos años decíamos que “las cinco de la tarde era la hora del cuento”, aunque nosotros sabíamos que en realidad estábamos haciendo teatro en televisión.

¿Por qué teatro? Porque estábamos desplegando al máximo ese ejercicio que Bertolt Brecht, el gran teórico y práctico del teatro, propone para entender el efecto del *distanciamiento*, que es su postulado más importante.

El ejercicio se llama *La Escena Callejera*, y en él lo que vemos es a un hombre que presencia un accidente y viene a contarnos lo que sucedió. Para hacerlo echa mano de todos sus recursos y nos muestra a los distintos personajes que intervienen. Al final del ejercicio nos debe quedar la sensación de tener clara toda la historia y de haber conocido a los personajes y sus motivaciones.

Ése era el sustento teórico que nos permitía acometer con facilidad el proyecto de contar cuentos en televisión. Lo asumíamos como un hecho teatral que se daba, por circunstancias especiales, en la televisión.

Mi segundo y definitivo encuentro con esta *Dramaturgia del Aire* se da en 1993, con mi serie radiofónica llamada *Instantáneas de la Ciudad*. Me acerqué a Radio Educación y propuse que estas historias pudieran ser grabadas por un narrador, un actor y una actriz, que desarrollaran mini dramas radiofónicos. La brevedad volvía el asunto impráctico, pero en la estación me hicieron una contrapropuesta que cambió el destino de las cosas. En lugar de narrador, actor y actriz, una sola voz: la mía. Y desde agosto de 1993 hasta 2006, una *Instantánea* por semana apareció a través de las frecuencias de Radio Educación.

Al principio la temática era variada y su característica era que sucedían en lugares reconocibles de la Ciudad de México. Sin embargo, pronto empezaron a aparecer otras ciudades, como Guadalajara, Acapulco, Oaxaca, y también, pronto empezó a aparecer una constante que se volvió el tema motor: el encuentro o desencuentro entre un “él” y una “ella” en un momento crucial de su existencia. Personajes que se resisten a tener un nombre, tal vez porque los avatares de las

ciudades despersonalizan a los individuos y este intento por el encuentro se vuelve su esfuerzo desesperado por recuperar la identidad.

Es probable que a mediados de 1996 las *Instantáneas de la ciudad* hayan adquirido también su completa identidad que bien puede ser definida como **breves historias de tres a cinco minutos de duración, cargadas de erotismo, suspenso, complicidad y sentido del humor.**

En 1997 cuando fui como invitado especial al encuentro organizado por la Universidad de Kansas en torno a la dramaturgia mexicana y los profesores e investigadores me preguntaban sobre mi teatro con características políticas y sociales, de pronto me descubrí respondiendo que ahora me interesaba mucho más tratar de acercarme a lo más íntimo de los personajes. En 1998 cuando escribí mi obra *68: las heridas y los recuerdos*, descubrí a uno de los personajes, Aurora, que dice “no es que no me interese lo social, pero como que más bien quiero saber, las cosas del corazón, cómo son”.

Quise escribir versiones teatrales de mis propias *Instantáneas*, pero el resultado no fue satisfactorio. Ha habido grupos de teatro que me han solicitado el permiso para hacer adaptaciones de algunas de estas historias y los resultados no son lo que yo siento que necesito decir.

El dilema era: ¿qué hacer para que estas historias llegaran al escenario y desde ahí lograran conectarse con el público, que al igual que en el teatro sintiera que lo que se estaba contando sucedía ahí y en ese momento, y era *de alguna manera* real, porque lo estaba viendo?

Pensé en la primera idea con la que llegué a Radio Educación: un narrador, una actriz, un actor ... Otra vez sonaba impráctico. ¿Un monólogo? No, tampoco podía ser un monólogo en el estricto sentido del término. ¿Entonces? Alguien tenía que contar. Claro, ¡contar!

El gran teórico teatral Peter Brook, autor de uno de los libros más importantes en este terreno, *El Espacio Vacío*, dice que si un hombre que está en un escenario haciendo algo es visto por otro de manera expectante, esto ya constituye un hecho teatral. Entonces, juntando a Brook con Brecht, algo podría resultar. Algo como *contar representando* en un escenario.

¡Claro! Era recuperar el espíritu de *Los Cuentos de María Luisa*. Y además, era más o menos lo que yo venía haciendo en radio. Al contar las historias en radio jugaba a darle voz a los diferentes personajes, a mostrar las reacciones, a darles representación a los sentimientos y emociones. Ni hablar, eso mismo es lo que tendría que hacer yo en el escenario para poder transmitir lo que estas historias querían decir.

En el año 2000 decidí por primera vez contar las *Instantáneas de la Ciudad* en vivo frente a un público. Al principio lo hice acompañado por un grupo de baile de salón, que cada dos historias interpretaba un mambo, cha-cha-cha, danzón, salsa, etc. Sin embargo, llegó un momento en que ya no me pudieron acompañar, ya no salían los gastos. Quise hacerlo acompañado por un cantante, pero no resultó la dinámica, y me fui quedando solo.

Y desde el año 2001 vengo contando las *Instantáneas de la ciudad* yo solo en el escenario y creo que ésta es la mejor forma, pues tal vez en esta soledad *el contador* puede transmitir mejor la intimidad de sus personajes. Algo que por cierto, la dramaturgia formal ya tampoco me estaba permitiendo hacer: mostrar esos minúsculos momentos que a todos nos pasan inadvertidos, pero que para estos personajes se vuelven instantes mayúsculos, porque en ellos toman decisiones que les parecen fundamentales para su existencia.

Marco mi estreno formal en el campo de contar en vivo mis historias, el viernes 9 de febrero del año 2001, en el Bar de *La Puerta de la Alcalá*, que por cierto es

propiedad de la actriz María Luisa Alcalá, con quien inicié la aventura de *Los Cuentos de María Luisa*.

Después vino un ejercicio por demás interesante: de mayo a agosto del 2001, escribí y conté mi radionovela interactiva para niños, *Estamos en la Mensa o El Paraíso Terrenal*. Se transmitió por las frecuencias de Radio Educación, de lunes a viernes, media hora diaria, hasta completar 60 emisiones. Por un lado, una experiencia riquísima en cuanto a la ingeniería necesaria para la construcción de la historia, y por otro lado, llevar al límite las posibilidades de la representación al contar la historia. Ahí acuñé el concepto de “contar las historias a una sola voz”.

Luego, gracias a una Residencia Artística del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el mismo año de 2001, me permite ir a Canadá y luego a Estados Unidos a escribir y contar mis historias. El enfrentarme a un público que no habla o domina el idioma español me obliga a desarrollar mucho más mi lenguaje corporal. Lo que normalmente hacía era ofrecer una sinopsis muy general en inglés o francés de lo que trataban las historias y luego las interpretaba en español. Claro que por más sinopsis que hubiera, los giros peculiares de las historias corrían el peligro de perderse si no contaban con el apoyo de este lenguaje del cuerpo. Con satisfacción puedo decir: ¡Lo logré!

Cuando fui invitado al Festival de Buga, en Colombia, en el año 2002, sentí que se acercaba la prueba de fuego: el asunto era que yo iba a contar mis historias al lado de narradores o contadores o cuenteros que tenían ya una larga trayectoria. Porque además, déjenme decirles que hasta ese momento yo lo que hacía era leer mis escritos. Claro, los leía de una manera muy teatral, porque desde 1998 me había yo metido en una cruzada personal tratando de motivar a la lectura, con la tesis de que la mejor promoción se produce a través del contagio del placer de leer. Cada vez que voy a ofrecer una de mis charlas que se llaman *El que lee no se aburre ni se aburra y si la zurra la compone*, lo que yo hago es buscar que la

gente salga con la idea de que “hay un señor que se divierte mucho leyendo y que a lo mejor es posible divertirse uno también a través de la lectura.”

En Colombia mi temor era que el público asiduo a escuchar las narraciones, pudiera sentirse decepcionado con alguien que leía. Sin embargo, sucedió lo contrario. Con lo cual quedé convencido de que escribir y contar historias en vivo requerían básicamente de lo mismo: la eficacia dependía de que las historias estuvieran bien armadas.

En el año 2003 apareció la posibilidad de tomar un taller con Beatriz Falero, que es una de las más reconocidas narradoras orales de México y del mundo, y para mí fue dar un paso adelante, porque por primera vez me atreví a dejar de leer y presentarme ante el público contando las historias, digamos que de memoria. O mejor dicho, retomando aquello que yo les había propuesto a los diferentes actores y actrices que pasaron por la serie *Los Cuentos de María Luisa*. No se trata de decir las cosas “exactamente” de memoria, sino de contar claramente la estructura dramática de las historias.

Fue en julio del año 2003 que me presenté por primera vez en la muy tradicional en cuanto al oficio de contar cuentos, Plaza de Santa Catarina. Y desde entonces hago presentaciones donde leo, otras donde cuento sin leer y unas más donde combino ambas cosas.

Hoy observo a los llamados “narradores orales escénicos” y a los “cuenta cuentos” y tengo la impresión de que mi estilo es un poco distinto, es más teatral. De hecho, creo que sí me ven diferente porque en el año 2004, alguien que se denomina cuenta cuentos, y que es un asiduo participante de las sesiones de la Plaza de Santa Catarina, un día me tuvo que presentar en un evento y dijo:

- Éste es un cuenta cuentos *muy raro*.

Supongo que la “rareza” advertida estriba en que la teatralidad de lo que yo cuento se funda en la construcción misma de las historias, pues todas ellas contienen lo que alguna vez aprendí en mis talleres de composición dramática con Emilio Carballido y Vicente Leñero, y que luego me encargué de enseñar a mis alumnos a lo largo de casi 15 años como maestro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: una buena historia es aquella que tiene conflicto y acción dramática. Mis historias empiezan siempre en un punto climático donde los personajes se encuentran ante un dilema. El suspenso se da en torno a cómo resolverán ese dilema. Y la resolución es lo que nos da la acción dramática.

A la hora de la representación hecho mano de tonos, volúmenes, del lenguaje corporal, pudiendo pasar de lo macro a lo micro en segundos. No soy un “stand up comic”, porque el personaje central no soy yo, que sigo siendo el narrador, el que mira, el que observa, el *voyeurista* que invita al público a que lo acompañen a ver.

Según el escritor Guillermo Samperio lo que yo hago son cortometrajes posmodernos en vivo. Según el crítico literario Lauro Zavala son “ejercicios dramáticos que cabrían en una postal donde el diálogo lo es casi todo”. Según la actriz Zaide Silvia Gutiérrez lo que yo hago es “teatro oral”. Y según muchos otros se trata de “unipersonales”.

Y así como ha proliferado en los últimos años el llamado “teatro de la imagen”, yo con esta *Dramaturgia del Aire* lo que propongo es el “teatro de la total y absoluta imaginación”. Es un “teatro ambulante con escenario virtual”. Es mi voz y mi lenguaje gestual lo que le da vida escénica en la mente del espectador a las historias que escribo y cuento. Es “teatro oral”, “teatro de bolsillo”; no teatro de cámara, sino de “re-cámara” (o recámara, por esto de lo erótico).

Quisiera ser capaz de recuperar esa magia que debe haber tenido el buen Homero en las plazas públicas griegas o Charles Dickens en los teatros. En estos tiempos de la globalización es fundamental abrir el espacio para el descubrimiento

de lo más íntimo, por lo menos para que lo masivo no nos aplaste y nos diluya en el vacío. Es fundamental también, ofrecer un teatro que nos identifique, que nos permita acometer los temas que nos importan con los recursos de los que podamos disponer. Y en estos tiempos si uno no pertenece a las camarillas que dominan el teatro, pues no tiene uno acceso a los teatros ni a los presupuestos. Y los productores privados generalmente prefieren las obras ya probadas como éxito en otro lado. Es decir, si no hay padrinos o amantes ricos tus obras quedarán en el cajón.

Pero como no podemos quedarnos cruzados de brazos y la miseria es gran maestra resulta que este estilo de teatro lo vuelve a uno guerrillero que da la batalla por traspasar los límites que impone la realidad. Ahora ya puedo llegar a cualquier espacio sin tener que mover actores, escenografía, vestuario. Eso sí, llevo un teatro que reclama de su público el más absoluto compromiso. Esta *Dramaturgia del Aire* al tomar y potenciar al máximo el ejercicio de *La Escena Callejera* que planteaba Bertolt Brecht para ilustrar el *distanciamiento*, obliga al público a una participación activa con su imaginación. Otra vez la tesis de *Los Cuentos de María Luisa*, “echar a volar la imaginación”.

La Dramaturgia del Aire es el teatro de la *post – escena callejera*. Es un *teatro mental* donde no hay actores representando un papel, sino un intérprete (o varios, como en *Un Delirio a Dúo de tres* donde alterno con Elia Domenzáin) que nos va dando los elementos para imaginar la puesta en escena. Yo no “privilegio la palabra” como he escuchado que sustentan los cuenteros o narradores orales, yo “privilegio la situación dramática” como pienso que diría el buen Aristóteles. La palabra es instrumento, medio, no fin. No la festino, la uso.

Así como *Cirque du Soleil* hace del espectáculo circense un hecho dramático que impacta en el corazón del público, yo con este estilo de teatro busco también impactar en el corazón del público. Claro, ellos con la tecnología y la precisión que dan las innumerables horas de ensayo sin tener que preocuparse por el sustento

diario. Yo, sin otro recurso más que las historias a contar y mi forma de contar. Cuando estrené mi obra *Colgar la Vida*, me di cuenta de las posibilidades que ofrecía el hacer teatro, no de cámara (como Strindberg) sino de re-cámara (por lo íntimo, que obligaba a dirigirse a una audiencia pequeña, en cuanto a número). Esta *dramaturgia del aire* es mi *teatro posible* en esta era de la globalización donde todos andamos buscando nuestro público y queremos que lo que tenemos que decir llegue a sus destinatarios naturales y no se quede en los cajones durmiendo el famoso “sueño de los justos” (que es de lo más injusto para todos).

Mi *Dramaturgia del Aire* tal vez sea el resultado de haberme encontrado en el límite del juego de la representación donde los actores tienen que doblar papeles para que alcancen los personajes, ya sea por insuficiencia de personal o de presupuesto. He intentado también que el recurso del doblaje de papeles estuviera asimilado en la construcción misma de la obra. Pero el uso de un intérprete (o varios) que establece la situación y representa a los distintos personajes es algo que me ha abierto la puerta de una experimentación que todavía no sé hasta dónde me pueda llevar.

Eso sí, para nada puedo enarbolar a Stanislavski, porque en realidad no me meto en la piel de ninguno de los personajes. De quien me siento cerca es de Dennis Diderot que escribe *La Paradoja del Comediante*. Un actor que no es víscera, sino un ser racional que interpreta y juega. Parece que llora, pero no, porque al siguiente instante puede estar con la risa. La línea de Stanislavski sería interpretar al personaje con los dientes apretados y hacia dentro, mientras que Diderot nos invita a representar al personaje de dientes para afuera, con la sonrisa socarrona de aquel que sabe que está jugando.

Yo no sé si esta *Dramaturgia del Aire*, tal vez es muy pronto para saberlo, tenga alguna trascendencia o termine muriendo conmigo, pero en este momento de mi existencia y de acuerdo a las circunstancias que estamos viviendo en el país y en el mundo, me parece que es generadora de un teatro *posible*.

En este 2005, además de mis *Instantáneas de la Ciudad*, de mi novela interactiva para niños *A cada quien su merecido*, y de mis *Cuentos de Utopías*, ahora tengo un nuevo material que representa nuevos retos para mí: estoy contando mi obra *68: las heridas y los recuerdos*, y creo que estoy llegando adonde quiero llegar, al corazón del público.

México D.F., febrero del 2005.

DRAMATURGIAMEXICANA.COM Obra protegida por INDAUTOR