JODOROWSKY Y VILALTA EN EL TEATRO MEXICANO ACTUAL

Dos autores que están contribuyendo en forma destacada a la literatura dramática en México son Alexandro Jodorowsky y Maruxa Vilalta. Coinciden en ser jóvenes, en ser admirados por el público, en haber sido premiados por los críticos, en haber trabajado con distinción como directores y en figurar entre los más representativos de los que escriben hoy para el teatro mexicano. Se diferencian por su manera de enfocar y resolver los problemas humanos que son el asunto de sus piezas, por su actitud filosófica y por su técnica.

Jodorowsky, nacido en Chile, se radicó en México hace diez años. Ya había estudiado en Francia con Marcel Marceau, y el arte de la pantomima iba a tener una influencia permanente en su teatro. Es, en México, el fundador del «teatro pánico», y aunque allí algunos le acusan de apropiarse (y de falsear) una fórmula inventada por Fernando Arrabal, la originalidad de Jodorowsky es certificada por el propio Arrabal, quien al pronunciar en 1962 una conferencia sobre *El hombre pánico* dijo lo siguiente: «Por la misma época los escritores Jodorowsky, Topor y Sternberg y los pintores Gironella y Romero llegaban por caminos sorprendentemente paralelos a las mismas conclusiones[1]. Hubo, eso sí, colaboración entre los dos, pues en el mismo año de 1962 decía Arrabal en una carta a José Monleón: «Quizá ya sepas que hemos fundado el 'teatro pánico', que ha dado ya dos espectáculos en Méjico y que piensa venir al Teatro de las Naciones *(mise en scène*, Alexandro Jodorowsky)... Vamos a publicar simultáneamente en varios países el fundamento y los ejemplos del teatro pánico... Colaboran con Alexandro y conmigo los pintores Gironella y Felguerez y los escritores Topor y Sternberg»[2].

Ha escrito *Canto al océano*[3], que es una pantomima con proyección de diapositivas, 1963; *Cuentos pánicos*, 1963[4]; doce pantomimas, diez de ellas en colaboración con Alfonso Arau, 1964[5]; *Juegos pánicos* («Ideas

---

[1] FERNANDO ARRABAL, *El hombre pánico, El cementerio de automóviles, Ciugrena, Los dos verdugos* (Madrid: Taurus, 1965), p. 37.

[2] *Ibid.*, p. 41.

[3] ALEXANDRO JODOROWSKY, «Canto al océano: Mimodrama, ilustrando el poema de Lautréamont» (MS en la Unión Nacional de Autores Mexicanos, 1963).

[4] JODOROWSKY, *Cuentos pánicos* (México: Era [1963]).

[5] ALEXANDRO JODOROWSKY y ALFONSO ARAU, «Locuras felices: El Robinson Crusoe

para programa de televisión, radio o teatro»), 1965[6]; *Teatro pánico*, 1965[7]; *El ensueño de Augusto Strindberg* (paráfrasis), 1967[8]; *El juego todos jugamos*, estrenada en México en 1970, y *Zaratustra*, 1970[9]. Ha traducido obras de Billetdoux y de Ionesco y ha hecho dos películas de cine: *Fando y Lis*, tomada de la pieza de Arrabal, y *El topo*, original suya.

En el prólogo a su libro *Teatro pánico* Jodorowsky expone e ilustra su teoría del «efímero» pánico. «...El 'efímero' pánico», dice, «tiene como tarea abandonar la figuración y la abstracción para llegar a una manifestación concreta. Los teatros primitivos, clásicos, simbólicos, etc., corresponderían a la figuración pictórica. El teatro contemporáneo de Beckett, Ionesco, Adamov, Tardieu, Genêt corresponde a la abstracción» (pág. 11). (Recordemos aquí que Arrabal, en una carta fechada en diciembre de 1962, se quejaba de que Monleón le clasificara entre vanguardistas: «creo que meterme en la galera del 'teatro de vanguardia' puede incitar a la confusión... Me entristece el que me incluyas en una fórmula consagrada cuando yo he inventado otra que la historia dirá lo que vale.»[10]) A pesar de que sepa declarar lo que el 'efímero' pánico hace y lo que no hace, Jodorowsky confiesa que es imposible explicar la filosofía pánica «porque lo Pánico es más que nada acción» (*Teatro pánico*, prólogo, pág. 12).

En cuanto al empleo del término *efímero*, el prólogo ofrece lo que sigue: «Todas las actividades artísticas son fragmentos de la única verdadera manifestación pánica: la *fiesta-espectáculo*. En la fiesta-espectáculo nada se vuelve a repetir» (pág. 13). Más tarde leemos: «*El teatro es efímero*, nunca una representación puede ser igual a otra» (pág.s 15-16). Es decir, que los que inventaron el *efímero* han descubierto la esencia del teatro.

En el teatro de Alexandro se distinguirán personajes que corresponden a los que constituyen la sociedad de hoy. «Nuestra actual civilización es un CIRCO donde los personajes se dividen en augustos, payasos y público. El hombre pánico es el payaso; el ciudadano que sólo afirma una idea y busca una única solución a cada problema y cree 'ser' es el augusto; la inmensa masa mirona e inerte es el público. Sin embargo [obsérvese que en esto se basa la misión educativa y reformadora de este teatro], todo público es un augusto en potencia y todo augusto puede

---

del humor, teatro, danza y pantomima» (MS en la Unión Nacional de Autores Mexicanos, 1964).

6 JODOROWSKY, *Juegos pánicos* (México: Colección Dios Pan, 1965).

7 JODOROWSKY, *Teatro pánico* (México: Era, 1965).

8 JODOROWSKY, *El ensueño* [de] *Augusto Strindberg* (México: Organismo de Promoción Internacional de Cultura, 1967).

9 JODOROWSKY, *Zaratustra* ([México: Ed. del autor, 1970]). S. p.

10 ARRABAL, *op. cit.*, pp. 43-44.

evolucionar en payaso porque el mundo es pánico» (pág. 13). Los ingredientes pánicos son euforia, humor y terror (pág. 13), «el lugar donde se realiza el 'efímero' es un espacio con límites ambiguos» y en vez de decorado habrá «objetos activos, tan efímeros como la euforia del ex actor». Con tales elementos, sin poder saber «dónde comienza la escena y dónde principia la realidad» (pág. 14) y sin un autor que escriba la pieza de antemano (pues el literato ya no debe ser el «intruso y absurdo emperador de la escena») el actor pánico partirá, como en el *jazz*, de un esquema organizador y luego improvisará» (pág. 16).

«En resumen», escribe Jodorowsky al concluir su exposición teórica, «el efímero pánico trata de que el hombre se libere de sus moldes cotidianos y, por la acción improvisada, llegue a desarrollar la totalidad de su ser» (página 18). Luego imagina un «efímero»: Este se desarrolla en un palacio de justicia, de modo que es lógico que el esquema organizador sea el de un juicio. El acusado es un cadáver al cual le están haciendo la autopsia. El jurado son doce prostitutas y los jueces son dipsómanos. Matan un puerco y lo asan y comen. Luego «el 'efímero', ya imposible de controlar... seguirá su eufórica e irrefrenable marcha...» A continuación Alexandro explica que las obras que publica allí «no son exactamente 'efímeros'... Digamos que son pasos de acercamiento a la meta final» (pág. 19). No obstante estas reservas del autor, el *Efímero de la escuela de San Carlos* tuvo bastante parecido con el del juicio, pues en aquél un actor mató una paloma mordiéndola, Jodorowsky hizo pedazos un piano y finalmente asaron pollos y los distribuyeron entre el público. Todo esto, y más, consta en fotos y en la descripción que mandó un joven, muy entusiasmado con el espectáculo, a su novia. La novia resultó ser un augusto, pues se horrorizó y puso fin al noviazgo (págs. 71-80). Admitamos que el caso es único, pues las otras obras del mismo tomo no son documentos que describan posteriormente un hecho teatral, sino piezas completas escritas por Alexandro en literato y «emperador de la escena».

Las dos obras con que triunfó Jodorowsky en 1970 y 1971 no pretenden ser efímeros, y en realidad, pertenecen a una época «postpánicá» del autor, pero sí corresponden en varios sentidos a los principios del teatro pánico. *El juego que todos jugamos*, todavía en carteles al escribirse estas líneas, y cuyo título se toma de el de *Games People Play* por Eric Berne, «no es», según una frase que parece en el programa de mano, «una obra de teatro en dos actos de Alexandro Jodorowsky», su «acción transcurre en el alma del espectador (si todavía la tiene)» y «la finalidad de la obra es: tratar de cambiar para siempre al espectador». Rechaza el teatro del pasado, pues, y además se dedica plenamente a la conversión

del espectador, quien —recuérdese— puede pasar de público a augusto, o de augusto a payaso. Los actores no representan personajes o cuando más representan a un grupo de actores. En el primer acto se explica y se expresa con pantomima cómo el ser humano necesita de caricias (esto es del libro de Berne, que incluye en el término «caricias» toda una serie de atenciones tales como saludar con la voz o la mano, preguntar por la familia de uno, etc.) y cómo el hombre tiene otras varias necesidades que satisfacer y trabas de que liberarse. En el segundo acto, los actores circulan por la platea, ofreciendo consejos y exhortaciones cuyo tema es «Despierta, hombre pequeño» (inspirado en el libro de Reich, *Wake up, Little Man)*. A veces los espectadores, en trance de ser actores también, deben tomarse de la mano. Todo esto pasa en una sala cuyas paredes están cubiertas de letreros que en alguna forma quieren quitarle la libertad al hombre: «No cruce», «Beba Coca-Cola», «Prohibida la entrada», etcétera.

Zaratustra, inspirada en el *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche, es más teatral, más dramática que *El juego...*, ya que presenta muy en primer término la lucha, fracaso, muerte y resurrección de Zaratustra (lo cual no es pánico, puesto que en vez de ser acción concreta es una alegoría de los trabajos del impulso humano que anhela la liberación, el amor y la dignidad). Pero también lo antiteatral y lo pánico están presentes en los cambios de papel de todos los actores, menos el que hace de Zaratustra y en la falta de luces y vestidos especiales y de decorado: «Para montar esta obra», acota el autor, «hay que limpiar el escenario». La música, la violencia, el desnudo y la pantomima son manejados con maestría para mantener fija la atención del público en el drama de Zaratustra y en el mensaje de la obra, que es una exhortación al hombre a que deje de ser mediocre, egoísta y esclavo, y recupere su dignidad.

Fundamental en Jodorowsky es su deseo de cambiar al hombre. «Si estuviera en el tablero de un teatro», dice Zaratustra, «le diría al público: ... ¡Levantaos!... Basta ya de espectar... Convertíos en héroes.» También fundamental es su optimista convicción de que los cambios han de ser posibles. Es reformador, pues, como lo han sido últimamente los promotores del Open Theater y del Living Theater, pero no se olvida de que el espectáculo debe divertir. Y así tiene éxito. En México es corriente decir que Alexandro es «showman», pero que vale. Pocos, en efecto, niegan su valor, y la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro le otorgó el Gran Premio Especial, 1970, «por su labor como creador teatral». Es de esperar que a pesar de su actual dedicación al cine siga cuestionando y estimulando al teatro mexicano tan enérgicamente como han venido haciendo él y algunos más como Abraham Oceransky, Héctor Azar y

—en un experimento reciente no muy feliz, pero con elementos prometedores— Luisa Josefina Hernández.

Maruxa Vilalta nació en Barcelona, pero de niña fue a vivir a México y allí ha hecho todos sus estudios. Ejerce con distinción el periodismo, la crítica teatral y la dirección escénica, además de su verdadera profesión, que es la de dramaturgo. Se diferencia de Jodorowsky en creer que el dramaturgo no debe resolver problemas, sino sólo plantearlos. Así es que no hay en la obra de la señora Vilalta ese programa que tiene Jorodowsky de cambiar inmediatamente al público. Se diferencia de él también en que su tema es casi siempre la angustia, los sufrimientos o la deformación del hombre al enfrentarse con fuerzas políticas o sociales que le son enemigas; para ella el hombre no es, como sí lo es para Jodorowsky, ante todo la víctima de sus propios miedos e inhibiciones. Su técnica es moderna, y es vanguardista en sus últimas piezas, pero no deja de haber en cada obra suya —con la única excepción de *Soliloquio del Tiempo*— personajes que son hombres o mujeres creíbles. Dotada de gran maestría para manejar eficazmente todos los elementos del teatro, aprovecha de ellos para lograr espectáculos cabales de los que sale el público con una idea o una perspectiva nuevas sobre la condición humana.

Su pieza más reciente y más importante, *Esta noche juntos, amándonos tanto*[11], mereció el premio «Juan Ruiz de Alarcón» adjudicado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro a la mejor obra de 1970. Sus personajes principales son una pareja que, dice el prólogo de la autora, «presentan en escena una caricatura trágicamente grotesca de los extremos a los que pueden conducir la incomunicación voluntaria y el odio entre los seres humanos». Son «no héroes», y la autora se propuso «ridiculizarlos, volverlos grotescos a base de mostrarles equivocados en su manera de pensar y de sentir» y así «obtener el mensaje positivo, constructivo» (pág. 5). Viviendo aislados, odiando todo lo que es una amenaza para su aislamiento, significan el reductio ad absurdum del deseo natural de preservar la intimidad del hogar y de la persona. Fingen quererse mucho:

El: Hoy también.
Ella: Igual que ayer.
El: Lo mismo que mañana. Estamos solos en casita.
El: ¡Con nuestro gran amor! (p. 9).

Rara vez dejan escapar la verdad de lo que sienten el uno por el otro:

Ella: Tú y yo siempre estamos juntos, Casimiro.

[11] MARUXA VILALTA, *Esta noche juntos, amándonos tanto* (México: Organización de Promoción Internacional de Cultura, 1970).

El: Juntos, sí.
Ella: Y unidos.
El: Muy unidos.
Ella: Te detesto.
El: Yo quisiera verte muerta.
Ella: ¡Casimiro!
El: Rosalía. Me parece que equivocamos el tono. (p. 19)

Cuando se sienten de veras unidos es al negar su ayuda a la vecina súbitamente enferma, o aplaudir la ejecución de unos prisioneros, un bombardeo de civiles, o la matanza de ciudadanos por un dictador. La pieza es excelente por muchas razones, entre las cuales es fundamental la manera como la señora Vilalta combina el diálogo de la pareja, las súplicas de la vecina, la proyección de diapositivas y las intervenciones de un verdugo, el guardia de un campo de concentración, etc., consiguiendo así una demostración de cómo están relacionados el egoísmo personal y el mal que puede existir en las relaciones sociales y en las instituciones públicas del mundo de hoy. Ahí, precisamente, está la clave de la organización de la obra.

La primera pieza teatral de Maruxa Vilalta fue *Los desorientados*, 1959[12]. Basada en su novela del mismo título[13], conserva una estructura lineal al presentar en un juego de paralelismos y contrastes, las vidas de dos jóvenes, él desorientado por el mal ejemplo de sus padres, ella por unas ideas «modernas» que estaban en el ambiente. A esa obra le siguió *La última letra*, pieza en un acto, 1960[14], que, aunque monólogo, establece un diálogo dramático entre el protagonista y un amigo que él imagina estar presente y a quien expone las penalidades de su vida como escritor. En 1964 se estrenaron en un solo programa este monólogo con otros dos: *Soliloquio del Tiempo*[15] y *Un día loco*[16]. *Soliloquio del Tiempo* es un ejercicio intelectual en el manejo de un personaje que no «es» sino que «pasa», y *Un día loco* es un encuentro de fantasía y realidad al realizar una mujer (casi realizar, y sólo por un día) su anhelo de una felicidad pura, sin inquietud ni angustia.

En el mismo año de 1964 salió *Un país feliz*[17], que en un ambiente rústico, aparentemente idílico, desarrolla una historia de los efectos de una injusta política gubernamental. En un nivel se trata solamente de

---

12 VILALTA, *Los desorientados* (México: Colección Teatro Mexicano, 1959).
13 VILALTA, *Los desorientados*, novela (México: Selecta, 1958).
14 VILALTA, *La última letra* (México: B. Costa-Amic, 1960).
15 VILALTA, *Soliloquio del Tiempo* (México: Ecuador 0° 0' 0", 1964).
16 En VILALTA, *Trío* (México: Colección Teatro Mexicano, 1965).
17 VILALTA, *Un país feliz* (México: Ecuador 0° 0' 0", 1964).

un grupo de personas en una situación dramática, pero en otro tiene significación alegórica, pues el huésped extranjero Kurt simboliza los países fuertes del mundo y Mariana representa al pueblo del país «subdesarrollado». El que Mariana rehúse casarse con Kurt, prefiriendo seguir a su novio rebelde, significa, creo, que el pueblo se niega a sumergir su propio carácter en un arreglo con poderes extranjeros, y que, más bien se inclina a favorecer los elementos idealistas y auténticamente nacionales. Es la pieza más realista y técnicamente tradicional que ha escrito la señora Vilalta.

Del año siguiente, 1965, es *El 9*[18], una sátira de la esclavización del hombre por la industria mecanizada. En el estilo del diálogo de los dos trabajadores hay ecos de *Esperando a Godot*, y los hay también en la espera de la «oportunidad». Pero la pieza mexicana dista mucho de ser una imitación de la de Beckett, pues no sólo se diferencia por su tema sino por el funcionamiento de ciertos elementos, como la voz de «la dulce señorita», que habla por el megáfono, y la escena del trabajo en la máquina, y también por su fin en que *Nueve* desaparece (llegó la «oportunidad», que era la muerte), *Siete* toma el lugar de él y el *Niño* empieza a tomar el lugar de *Siete*.

Cuestión de narices, estrenada en 1966[19], es otra sátira; ataca la guerra en unas escenas de farsa en que dos familias y sus partidarios se traban en una lucha a muerte por cuestiones triviales. En absurdo contraste con la pasión bélica de los grupos antagónicos, está el amor idílico de Leo y Cecilia, Romeo y Julieta de esta obra. Y Ulises, el que simboliza el sentimiento pacifista, es mudo. Esta obra, aunque tan pesimista como *El 9* o *Esta noche juntos*, es un espectáculo repleto de juegos de luces y colores, movimientos de baile, divertidos personajes estilizados y momentos de humor alegre.

A pesar de todo el experimentalismo y la innovación que hay en las obras de Maruxa Vilalta[20], su concepto del teatro es esencialmente conservador. No prescinde de caracteres ni de la ilusión, ni de situaciones verosímiles, cuando mènos como punto de partida, ni de la separación entre actores y público que marcan el proscenio o las luces. Quiere instruir, criticar, protestar y, siempre, deleitar. Su pesimismo, al parecer profundo,

---

[18] VILALTA, *El 9* (México: Ecuador 0° 0' 0", 1965.

[19] VILALTA, *Cuestión de narices* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967).

[20] MARUXA VILALTA es autora de dos novelas además de la que se cita más arriba. Son *El castigo* (México: La Prensa, 1957) y *Dos colores para el paisaje* (México: Libro Mex, 1961). También ha escrito varios cuentos, traducido obras teatrales del inglés y del francés, dirigido piezas en teatros de la capital mexicana y preparado tres antologías de obras en un acto.

es compensado por el calor humano y la compasión que son atributos constantes de su obra. Como ella, hay en México, en el momento actual, otros varios dramaturgos muy modernos, pero sin tendencias «antiteatrales», como por ejemplo Vicente Leñero, Carlos Fuentes, Carlos Solórzano y Emilio Carballido. Ella y Alexandro Jodorowsky representan, entre los dos, las tendencias de más actualidad en el drama mexicano, que abarcan el afán de la renovación estética a la vez que una actitud crítica, esencialmente constructiva, hacia el hombre y sus instituciones.

ROBERT L. BANCROFT.

University of Massachusetts