

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



In memoriam

Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio: el fenómeno LEGOM

Rodolfo Obregón*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli-INBAL, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7776-774X>
e-mail: pasofranco@att.net.mx

Recibido: 05 de agosto de 2022

Aceptado: 05 de agosto de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2728>

Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio: el fenómeno LEGOM

Desde su irrupción en los terrenos del teatro justo al iniciar el siglo XXI, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (Guadalajara 1968-Xalapa 2022), conocido como LEGOM, fue un fenómeno, en varias de las acepciones de este vocablo.¹ En primer lugar, por la contundente manera en la que su escritura se estableció en la conciencia del gremio: arrasando con premios nacionales (e, incluso, uno iberoamericano) de dramaturgia, antes de que una sola pieza suya hubiera sido publicada o llevada a escena.

Aquellas primeras obras, entre las que sobresale *Los restos de la nectarina o el extraño caso del Bebé Terrazas* (2000) y que –según me han comentado– el propio autor retiró años después por estar insatisfecho con ellas, mostraban ya el carácter sorprendente o extraordinario que se asocia también con la palabra; los personajes y las situaciones ahí expuestas eran completamente atípicos dentro de las líneas predominantes de la dramaturgia mexicana del siglo XX. Acaso se podrían relacionar con las de autores periféricos como Elena Garro, el último González Caballero o un Hugo Hiriart, no casualmente autores que transitaban siempre entre géneros y se concebían –al igual que LEGOM– como “escritores” en todo el sentido del término. Lo que se manifiesta igualmente en un inusual manejo del lenguaje, más atento a su singularidad poética que a los afanes imitativos del idiolecto dentro del canon realista.

A diferencia de algunos de estos autores que permanecieron en los márgenes o abandonaron definitivamente el campo, LEGOM [ver Imagen 1] no sólo llegó al teatro mexicano

¹ “Fenómenos” titulé a la que debe ser la primera nota crítica sobre su obra y que puede consultarse aquí: https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?pageNum_rs_busqueda_autor&ID=6025&fbclid=IwAR0F_SIkWRUmiPptjnjBxMCXXU_SqqQWnKNKFIm6CW7GSqNhM14oMgaLDnI



Imagen 1. *Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM)*, dramaturgo, poeta, narrador, ensayista y editor mexicano. Archivo de la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), 2022. Fotografía de Sebastian Kunold.

para quedarse, sino para provocar un claro cambio de orientación en él, y aquí la acepción de fenómeno como sobresaliente en un terreno particular. *De bestias criaturas y perras*, así como *Las chicas del 3 ½ floppies* (ambas de 2003), le valieron el reconocimiento generalizado y una proyección más allá de nuestras fronteras geográficas o de la lengua.² En

² El consenso logrado por el autor puede comprobarse en la lista de firmantes que apoyaron su candidatura al Premio Juan Ruiz de Alarcón en 2013. La carta de postulación puede verse en: <http://teatromexicano.com.mx/7683/carta-de-postulacion-de-legom-al-jra/>.

estas obras aparece ya plenamente realizada su visión de un contexto social marcado por el despojo, pero que lejos de las intenciones redentoras expresadas en los textos de autores pertenecientes a la Nueva dramaturgia³ o de algunos de sus sucesores, hace énfasis en que el instinto de sobrevivencia –como aquel que se expresa brutalmente en la saga de *Edi y Rudy* (2005)– sólo logra ahondar en la degradación del espíritu como condición última de la marginalidad.

Es en esta etapa que los ires y venires entre lo narrativo y lo dramático se convierten en una característica de su obra que, justificándose como una vuelta al pasado más remoto (Esquilo), contribuyen más bien a la recuperación posdramática de los intercambios activos entre el tablado y la sala y a la autonomía del texto en relación con las acciones escénicas. Al tiempo que los personajes encaran una paulatina pérdida de identidad hasta ser sustituidos tipográficamente por un guion (–). Lo que algunos han observado como una ocurrencia (“el guioncito”) o un detalle curioso marca, sin embargo, la situación última, la desintegración del sujeto a la manera de un Beckett *cuartomundista*, el irónico horror de ser igual al resto.

La forma descarnada y el lenguaje maledicente con que se estructuran esos mundos, los caracteres envilecidos le valieron al autor su fama de persona o animal monstruoso –otra definición del fenómeno–, y ha llevado a algunos críticos, montados sobre la corrección política y en títulos como *Sensacional de maricones* (2005), a confundir la sordidez de esos seres intercambiables en su vocación de fracaso, con sus sentimientos y actitudes frente a las personas.

La desaparición de la individualidad, la conversión de los individuos en voces, como en otros casos de la escritura contemporánea, trajo consigo una nueva forma de comparecencia de lo coral sobre la escena en obras como *Odio a los putos mexicanos* (2006) y, sobre todo, en una pieza verdaderamente sobresaliente –nuevamente merecedora de un premio nacional–, como lo es *El origen de las especies* (2012), nuestra muy lamentable Mahagonny. Escrita al alimón con la dramaturga Ana Lucía Ramírez, *El origen ...* termina de dar forma al desesperanzador entorno en que pulula esa horda de desposeídos, carentes de todo sentido moral, que viene a estropear la épica de una patria cuya mayor conquista en pos del bien común consiste en la apertura de un nuevo centro comercial.

He dicho, sumándome a lo escrito por el crítico Fernando de Ita, que Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio provocó un cambio de orientación en la escritura para el teatro

³ La Nueva dramaturgia mexicana corresponde a autores que se dan a conocer entre 1984 y 1998, aproximadamente, entre los que se encuentran Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Sabina Berman, Estela Leñero y Tomás Urtusuástegui (n. del ed.).

en México, incluso en el teatro en general.⁴ Pues al impacto de sus obras en algunas bien logradas escenificaciones –entre ellas, las realizadas por la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, donde fue dramaturgo residente–, hay que sumar su labor pedagógica y, sobre todo, la difusión alcanzada por la inicialmente Muestra Nacional de Teatro y más tarde Festival de la Joven Dramaturgia, emprendida por él y por Edgar Chías. Se trató del primer caso en que un movimiento teatral fuera generado y puesto en circulación, con una amplia afiliación a nivel nacional, sin pasar por los modelos y los procesos de legitimación centralista.

Fue justamente en la ciudad que habría de ser sede de ese encuentro anual que conocí a Luis Enrique. El discurso que debía celebrar su primer reconocimiento nacional, a mi cargo, estuvo marcado por el impacto que me produjo visitar Querétaro a unas semanas de la muerte del joven dramaturgo Gerardo Mancebo del Castillo. Imposible imaginar entonces que su obra y su vida serían truncadas también de una forma temprana; si bien, en este caso, la conmoción producida al repasarlas ofrece cierto alivio al confirmar su estado de plenitud.

⁴ Quedaría pendiente un análisis de cómo las formas narrativas propuestas por LEGOM y algunos otros autores lograron una amplia aceptación en las nuevas generaciones por su relación con el desarrollo de las formas actorales y, sobre todo, con las limitadas condiciones de producción del teatro en los diversos estados del país.