



12
269/65

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS DE POSGRADO

PARA UNA TEORIA DRAMATICA DE LA PRACTICA
DRAMATURGICA MEXICANA 1970 - 1990

T E S I S

QUE PRESENTA

ARMANDO PARTIDA TAIZAN

PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

ASESOR DR. CARLOS SOLÓRZANO FERNÁNDEZ

MEXICO, D. F. CIUDAD UNIVERSITARIA

1998



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

269/65



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

RESUMEN TESIS DE DOCTORADO: PARA UNA TEORÍA DRAMÁTICA DE LA
PRÁCTICA DRAMATÚRGICA MEXICANA 1970-1990.

PRESENTADA POR ARMANDO PARTIDA TAIZAN

A partir de la praxis de la dramaturgia nacional, comprendida entre los años 1970-1990, es posible establecer una teoría dramática de ésta. Para comprobar tal hipótesis, estudiamos los componentes inherentes al drama y su correspondiente modelización, lo cual nos permitió distinguir la función que éstos cumplen en cada caso y, con ello, determinamos teóricamente el o los diversos modelos dramáticos que podemos encontrar en la producción dramática nacional de estos años.

Por lo tanto, la hipótesis que se desarrolló y comprobó fue la de que la Dramaturgia mexicana, de los años 1970-1990, se ha manifestado en estrecha relación con las cambios que la sociedad mexicana ha sufrido durante ese período; no como una ruptura respecto de la anterior de los años cincuenta, sino como continuidad de la misma, a través de tres generaciones --los precursores, los nuevos y los "novísimos" dramaturgos--, que la han transformado en su composición dramática, a partir de los temas y conflictos planteados, por ser éstos algunos de sus componentes dramatúrgicos dominantes.

Circunstancias que, a su vez, han llevado a estas tres generaciones, a la adopción de modelos y corrientes dramatúrgicas, que determinamos a través del análisis de piezas específicas de la producción dramática de los autores seleccionados --considerados por nosotros como representativos de cada uno de estos grupos--, valiéndonos para ello del acercamiento metodológico de las premisas establecidas por los modelos de acción dramática para así conformar una posible teoría dramática de la escritura nacional comprendida en este período.

ABSTRACT: "A THEORY FOR THE MEXICAN PRAXIS OF DRAMA 1970-1990"

ARMANDO PARTIDA TAIZAN

In the praxis of Mexican Drama 1970-1990, it's possible to found a theory for it. To prove this hypothesis we study the characteristic elements of the drama, and his modelitation, to establish the functions of these in each case, and with it, we theoretically resolve the different dramatrical models of his practise in the Mexican Drama.

That's why the development of the hypothesis confirmed that the mexican dramaturgy of these years (1970-1990) its very close to the changes of the mexican society during this period, but without a rupture with the mexican dramaturgy of the fiftieth's, but like a continuity of it, through the three generations of mexican play writers --los "precursores", los nuevos y los "novísimos" dramaturgos--, who transformed the dramatically composition by the thems, the social conflicts, that they put in action in his plays, in order to be these some of the dramaturgically dominant elements.

Circumstances which in his turn induced this three generations to adopted models and dramaturgically trends, that we discern through the dramatically works of the chosen play writers, applying the methodologycal approach of the models of dramatically action, to establish a possible theory of drama to the national play writing embraced in this period.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- Las investigaciones sobre la dramaturgia mexicana actual
- Importancia de su estudio
- Planteamiento del problema e hipótesis de trabajo
- Objetivos
- Bibliografía

I FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

- Presentación
- Hipótesis
- Acercamiento metodológico
- Estrategia a seguir
- Poéticas presentes en nuestra dramaturgia nacional
- Usigli y la teoría aristotélica
- Modelos de acción dramática
- Bibliografía

II FUNDAMENTOS PARA UNA PRECEPTIVA DRAMÁTICA CONTEMPORÁNEA

- Teoría dramática aristotélica
 - La trama
 - La acción
 - La función dramática de la acción
 - Tema, trama, idea
 - Desaparición de la escritura: *La acción*
 - Idea y sentimiento
 - Shaw: ¿teatro de ideas?

- Teoría dramática no aristotélica:

- Las vanguardias
 - Modelo de acción dramática del teatro épico
 - Modelo de acción dramática del teatro del absurdo

- Bibliografía

III ACERCAMIENTO METODOLÓGICO

- Modelos de acción dramática

- El drama
 - Situación inicial
 - Géneros
 - Tragedia

El Renacimiento
Renacimiento, rasgos innovadores en la tragedia
Tragedia española-Shakespeare
Neoclasicismo
Desenlace en el Neoclásico
Acción dramática en el drama de la Ilustración
El Sturm und Drang
El romanticismo, Víctor Hugo.
Comedia y tragedia rusas
Ostróvski
Ibsen
Chejov
El naturalismo
Simbolismo
El drama modernista
Gorki y Brecht

-Elementos determinantes de los modelos de acción dramática

Tema e idea
Cohesión de ideas
Tema
Concepción de la idea fundamental de la obra dramática
¿El drama es palabra?
Roles sociales
Precursors, nuevos y novísimos dramaturgos.

-Bibliografía

IV LOS PRECURSORES

-Hacia una dramaturgia nacional no aristotélica

-¿Ruptura o continuidad?

-De la dramaturgia aristotélica a la no aristotélica

-Seis calas en los prolegómenos para una dramaturgia mexicana no aristotélica

¿Drama social o teatro de protesta y paradoja?: Willebaldo López
La juventud y la educación en los sesenta: Enrique Ballesté
La pareja en el drama social: Pilar Campesino
¿Teatro documental o teatro social?: Vicente Leñero
La rebelión de la juventud y la brecha generacional: José Agustín
La ruptura total con la dramaturgia aristotélica: Óscar Villegas

-Reflexiones

-Bibliohemerografía

V DE LOS PRECURSORES A LA NUEVA DRAMATURGIA

-Los sesenta ya se fueron

-Seis Calas en la Nueva dramaturgia:

Del inconsciente a la búsqueda de identidad como acción dramática: Jesús González Dávila, *De la calle*

De la elusividad a la intertextualidad como sujeto de acción dramática: Gerardo Velázquez: *Los heraldos negros*

De la farsa del absurdo a la farsa "fiera": Alejandro Licona, *La Amenaza Roja*

De la farsa al imaginario regional: Óscar Liera: *El camino rojo a Sabaiba*

Del Docu-Teatro, al drama social: Víctor Hugo Rascón Banda, *La fiera del Ahusco*

Del conflicto de la pareja a su destrucción: Sabina Berman, *Muerte súbita*

-No un pálido reflejo, sino un diagnóstico de nuestros tiempos furiosos

-Bibliohemerografía

VI LA NOVISIMA DRAMATURGIA (1985)

-La generación del desconcierto

-¿La quinta generación?

Jorge Celaya

Jaime Chabaud

Estela Leñero

Luis Mario Moncada

David Olguín

Hugo Salcedo

Gonzalo Valdés Medellín

-Cuatro calas en la dramaturgia de la generación del desconcierto:

El ajedrecista. La reinvenCIÓN de la historia, Jaime Chabaud

Habitación en blanco: El absurdo de lo cotidiano, Estela Leñero.

ExhiVisión: La realidad virtual, Luis Mario Moncada

Cumbia: La aprehensión inmediata de la realidad cotidiana, Hugo Salcedo

-Repudio a los tiempos furiosos

-Bibliohemerografía

ÚLTIMAS REFLEXIONES

PARA UNA TEORÍA DRAMÁTICA DE LA PRÁCTICA

DRAMATÚRGICA MEXICANA 1970 - 1990

INTRODUCCIÓN

LAS INVESTIGACIONES SOBRE LA DRAMATURGIA MEXICANA ACTUAL.

En 1964 el doctor Carlos Solórzano, Profesor Emérito de esta Facultad, publicó su investigación *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, sobre la dramaturgia escrita hasta ese momento en los diversos países de este continente, en la cual estaba comprendida la producción dramática de los autores nacionales. Fue ese mismo año en que Antonio Magaña Esquivel también publicara *Medio siglo de teatro mexicano 1900/1961*; seguido, en 1967, por *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950*, de John B. Nomland.

Posteriormente, en años más recientes, se han publicado varias investigaciones, siguiendo el modelo establecido por el doctor Solórzano, realizadas por varios investigadores residentes en diversas universidades de los Estados Unidos y Puerto Rico. Entre estos estudios está el dedicado a su propia obra *El teatro mítico de Carlos Solórzano* (1995),¹ de la investigadora Wilma Feliciano; así como *Teatro Hispanoamericano Contemporáneo 1967-1987*, del cual, a partir de 1989 han aparecido tres volúmenes debidos a la autoría de la portorriqueña Rosalina Perales, quien dedica —en el segundo tomo— una panorámica a la dramaturgia mexicana comprendida en ese periodo.

Otras investigaciones se han desarrollado siguiendo una perspectiva contenidista, por medio de la interpretación tradicional impresionista o sociologista sobre el teatro latinoamericano, como el ya clásico de Frank Dauster *Ensayos sobre teatro hispanoamericano* (1975),² o el de Nora Eidelberg *Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980: La realidad social como manipulación* (1985),³ el cual consiste en el estudio de varios tópicos, detectados en la obra de

¹ México FFyL/UNAM, 1995

² México SepSetentas, 1975.

³ Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

diversos dramaturgos latinoamericanos, entre quienes sólo se incluye a los mexicanos Vicente Leñero y Rosario Castellanos. Por su parte, Priscilla Melendez, de Michigan y Pen University, ha publicado en 1990, *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*, donde plantea el tema de "La 'antihistoria' y la metaficción en *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli" y crítica de la crítica. Yo también hablo de la rosa de Emilio Carballido", esta misma autora ha publicado varios artículos en revistas de teatro y literatura de diversas universidades estadounidenses sobre Vicente Leñero, Sabina Berman, o sobre la narrativa de Carmen Boullosa.

Entre los estudios más recientes que han caído en nuestras manos están el de Jacqueline E. Bixler *Convention and Transgression. The Theatre of Emilio Carballido* (1997),⁴ en el que ha agrupado por categorías genéricas la producción dramática de éste autor, fundamentándose en estudios teóricos sobre tales categorías; aunque lo más importante resulta la interpretación de la posición del autor respecto del tema y el contenido de la obra en cuestión cuando fuera escrita. Por su parte, L. Howard Quackenbush ha efectuado un estudio monográfico sobre la presencia del auto en la escritura dramática en el siglo XX titulado *Devotas irreverencias: el auto en el teatro latinoamericano*,⁵ incluyendo en su *corpus* algunos escritores mexicanos, también de las generaciones anteriores a las aquí estudiadas.

Mención aparte merece el investigador estadounidense Ronald D. Burgess, quien ha dado seguimiento a la dramaturgia mexicana comprendida en el mismo periodo de nuestro estudio, y que al igual que muchos de sus colegas, ha publicado infinidad de ensayos en revistas universitarias especializadas, como *Latin American Theatre Review*, de la Universidad de Kansas.⁶ En sus estudios resulta clave su libro *The New Dramatists of Mexico 1967 - 1985* (1991)⁷ pues la

⁴ London Associated University Press, 1997.

Tlaxcala Universidad de Tlaxcala/Brigham Young University/David M. Kennedy Center for International Studies, 1998

⁶ En especial el número monográfico *Especial Issue on Modern Mexican Theatre 18.2 Spring 1985*.

⁷ Lexington The University Press of Kentucky, 1991.

de artículos críticos, entrevistas y/o ensayos, como los dos últimos; pero sin perspectiva académica ni de investigación, como corresponde a las publicaciones diarias o periódicas, en que apareciera la mayoría de los artículos incluidos en estas tres publicaciones.

Lo mismo podríamos decir sobre los prólogos a las publicaciones de la obra de autores contemporáneos, en particular las publicadas por EDIMUSA a mediados de los años ochenta, o las más recientes; o sobre las presentaciones a las diversas antologías de teatro contemporáneo mexicano de la última década, como la de Fernando de Ita: "Un rostro para el teatro mexicano" (1991),¹⁵ donde presenta una visión panorámica sobre el teatro mexicano del siglo XX que, en mucho, sintetiza la dada por varios estudiosos en 1998: *Escenario de dos mundos 3, Inventario teatral de iberoamérica*. Está también el texto de Vicente Leñero, a quien se deben múltiples prólogos a la obra de los componentes de su taller: *La nueva dramaturgia mexicana* (1996);¹⁶ José Ramón Enríquez: *Teatro para la escena* (1996).¹⁷ Victor Hugo Rascón Banda, también prologuista de sus contemporáneos y de los más recientes dramaturgos: *El nuevo teatro* (1997).¹⁸

IMPORTANCIA DEL TEMA

Por desgracia, en el panorama académico mexicano la dramaturgia mexicana contemporánea, o más reciente, no ha sido considerada como objeto de investigación; por lo que la mayoría de los estudios realizados en nuestro país, resultan muy escasos.

Es por ello, que consideramos de vital importancia realizar una investigación que venga a cubrir este hueco, ya que el alumno o interesado en este tema no cuenta con referencias bibliográficas, ni con trabajos de investigación especializados, para poder normar sus criterios; ni para apoyar sus propias investigaciones al respecto. Esta es la razón por la cual hemos

¹⁵ *Teatro mexicano contemporáneo. Antología* Comp. y pról Fernando de Ita Madrid Centro de Documentación Teatral/Sociedad Quinto Centenario/FCE. 1991

¹⁶ México El Milagro/CNCA. 1996.

¹⁷ México El Milagro/CNCA. 1996

¹⁸ México El Milagro/CNCA. 1997

A partir de la praxis de la dramaturgia nacional, comprendida entre los años 1970-1990,¹⁹ es posible establecer una teoría dramática de ésta.

Para la comprobación de esta hipótesis estudiaremos los componentes inherentes al drama y su correspondiente modelización, lo cual nos permitirá distinguir la función que cumplen en cada caso y con ello, determinar teóricamente el o los diversos modelos dramáticos que podemos encontrar en la producción dramática nacional de estos años.

Por lo tanto la hipótesis a desarrollar y comprobar sería la de que la Dramaturgia mexicana, de los años 1970-1990, se ha manifestado en estrecha relación con las cambios que la sociedad mexicana ha sufrido durante ese período; no como una ruptura respecto de la anterior de los años cincuenta, sino como continuidad de la misma, a través de tres generaciones, que la han transformado en su composición dramática, a partir de los temas y conflictos planteados, por ser éstas algunas de sus características dramatúrgicas predominantes

Circunstancias que a su vez han llevado a estas tres generaciones, a la adopción de modelos y corrientes dramatúrgicas, que determinaremos a través del análisis de piezas específicas de la producción dramática de los autores seleccionados —considerados por nosotros como representativos de cada uno de estos grupos--, valiéndonos para ello del acercamiento metodológico de las premisas establecidas por los modelos de acción dramática para así conformar una posible teoría dramática de la escritura nacional comprendida en este período.

Por ello se han efectuado varios cortes temporales, y en éstos se ha definido un corpus de autores, agrupándolos generacionalmente, en cuya obra

¹⁹ Cabe aclarar que, para nuestro estudio, no sólo hemos considerado a los dramaturgos, cuya producción dramática se diera a conocer en este período, sino además la de aquellos considerados por nosotros como los antecedentes dramatúrgicos nacionales de éstos, anteriores a 1970, al igual de haberse tomado en consideración su producción posterior a 1990

BIBLIOGRAFÍA

- Arguélles, Hugo. *Estilo y dramaturgia*. México: INBA/Gaceta, 1994.

Bixler, Jacqueline E. *Convention and Transgression. The Theatre of Emilio Carballido*. London: Associated University Presses, 1997.

Burgess, Ronald D. *The New Dramatists of Mexico 1967/1985*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991.

Dauster Frank. *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: sepSetentas, 1975 (208).

Del - Rio, Marcela. *Perfil y teatro de la Revolución mexicana*. New York, San Francisco et al, 1993. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*. México: FCE, 1993.

Eidelberg, Nora. *teatro experimental hispanoamericano 1960/1980: La realidad social como manipulación*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

Enríquez, José Ramón. *Teatro para la escena*. Pres. y antol. México: El Milagro/CNCA, 1996.

Feliciano, Wilma. *El teatro mítico de Carlos Solórzano*. México: FFyL/UNAM, 1995.

Harmony, Olga. *Ires y venires del teatro en México*. México: CNCA, 1996 (Periodismo Cultural).

Ita, Fernando. "Un rostro para el teatro mexicano". *Teatro mexicano contemporáneo: Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral/FCE, 1991, 11-77.

Layera, Ramón. *Usigli en el teatro: testimonios de sus contemporáneos sucesores y discípulos*. México: CITRU/UNAM, 1996 (La cara).

Leñero, Vicente. *La nueva dramaturgia mexicana*. Pres. y antol. México: El Milagro/CNCA, 1996.

Magaña Esquivel. *Medio siglo de teatro mexicano 1900/1961*. México: INBA, 1964.

Meléndez, Priscilla. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos, 1990.

Meyran, Daniel. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: del signo al discurso*. México: CITRU, 1993.

Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo 1900/1950*. México: INBA, 1967.

Partida, Armando, et al. *Escenario de dos mundos 3, inventario teatral de Iberoamérica. Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988.

Perales, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo volumen 1*. México: Gaceta, 1989.

Pineda Baltazar, Miguel Ángel. *Temas de teatro*. México: CNCA, 1995 (Periodismo Cultural).

Quackenbush, L. Howard. *Devotas irreverencias: el auto en el teatro latinoamericano*. Tlaxcala: Universidad de Tlaxcala/Brigham Young University/David M. Kennedy Center for International Studies, 1998.

Rabell, Malkah. *Decenio de teatro en México 1975/1985*. México: El Día, 1986.

Rascón Banda, Víctor Hugo. *El nuevo teatro*. Pres. y antol. México: El Milagro/CNCA, 1997.

Seligson, Esther. *El teatro, festín efímero*. México: UAM, 1989.

Solórzano, Carlos. *El teatro latinoamericano en el siglo XX*. México: Pormaca, 1964. *Testimonios teatrales de México*. México: FFyL/UNAM, 1973.

establecimiento de una periodización posible para definir los linderos que dividen ambos grupos o generaciones de los predecesores.

HIPÓTESIS

Éste es precisamente el objeto de nuestro estudio. encontrar lo particular, aquello que los determina, por su escritura dramática, como grupo o generación Y, como ya fuera planteado en nuestra hipótesis de trabajo, dos son los objetivos fundamentales de ésta: definir y delimitar las generaciones de los dramaturgos nacionales surgidos en las dos décadas seleccionadas y establecer una teoría dramática que los caracterice a partir de los modelos de acción dramática a los que han llegado en su práctica dramatúrgica.

Lo anterior nos permitirá definir, delimitar las generaciones en cuestión, y establecer una teoría dramática de la práctica dramatúrgica nacional a partir del acercamiento metodológico de los modelos de acción dramática.

Al respecto, nuestro punto de partida es lo expresado por Martin Esslin en su obra *An Anatomy of Drama* (1979), quien al estudiar una de las manifestaciones del teatro no aristotélico de los años cincuenta, el teatro del absurdo, llegó a tal denominación, con la cual hoy se conoce este teatro, en su estudio del mismo nombre publicado en 1961:

When I wrote my book on the Theatre of the Absurd I tried to provide some sort of help to critics who, I felt, were missing the point of a number of plays I had greatly enjoyed and admired. I tried to isolate an analyse what the plays of Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter, etc., had in common –features such as the absence of a full exposition or solution, a wide use of dreamlike images and situations, a new kind of associative rather than rational logic and so on.

A continuación considera que si algún periodista o crítico hubiese preguntado a Ionesco o Adamov, si pertenecían al mismo club de los absurdistas, hubiesen repudiado con indignación tal insinuación. Mismo caso en el que se encontrarían Milton y Webster, al preguntárselos si ambos eran barrocos. Misma pregunta que podríamos efectuar a alguno de los dramaturgos del Siglo de Oro.

Y concluye su reflexión:

Yet to us both are unmistakably the children of the same epoch, using, in very different ways, to very different purposes, the language, concepts and style of the seventeenth century. In other words, a descriptive term applied *post factum* may be useful even if the people to whom it is applied are unaware of its existence and meaning, provides that

dramática mencionados, al igual que en la producción dramática nacional correspondiente al período seleccionado encontramos por igual que

Todas estas innovaciones estructurales significativas en el sentido del contenido fueron las que en su totalidad dieron a luz las composiciones dramáticas "mayores a la pieza". La forma sintética descubierta en la dramaturgia contemporánea una vez más corrobora la vanabilidad histórica de los principios de la acción dramática: variabilidad condicionada por un profundo contenido de sus leyes formales (Kurguiñán 301).

Es decir, en cada etapa, correspondiente a alguna de las generaciones aquí mencionadas, encontraremos un modelo específico de acción dramática, con sus manifestaciones individuales, con sus realizaciones particulares. De tal manera que al mismo tiempo que lo común los caracteriza generacionalmente lo particular los determina individualmente.

ESTRATEGIA A SEGUIR

Lo anterior condujo a establecer una estrategia, determinada no sólo por el devenir del teatro y de la dramaturgia nacionales, sino también por una serie de planteamientos estéticos y de la creación, relacionados a su vez, muy estrechamente con una serie de cuestiones sociales, correspondientes a los períodos aquí estudiados. Por lo que fue necesario considerar esta circunstancia tanto de manera sincrónica, como diacrónica. Razón por la cual en algunos momentos tendremos que referirnos a nuestra historia social y dramatúrgica.

Así nuestro acercamiento metodológico lo hemos definido *histórico dramatúrgico*, como manifestación estética de un hecho cultural nacional, correspondiente a un período particular de la historia del teatro mexicano. Por ello, es obvio señalar que durante el proceso de investigación, posiblemente, se tenga que recurrir —en algún momento— a otros planteamientos epistemológicos como el de la sociocrítica, y/o de la teoría de la recepción, a través de los cuales nos podremos explicar algunos aspectos del desarrollo cultural, en su más amplio sentido, que, de alguna u otra manera, han determinado el panorama teatral dominante en nuestro país a lo largo del período señalado.

De allí que hayamos tenido que dejar de lado otras tendencias metodológicas académicas de los estudios literarios, y no hagamos referencia alguna sobre los diversos investigadores anteriormente mencionados que han

Práctica que ya, antes de siglo XX, determinara el modelo de la dramaturgia nacional por las influencias estilísticas del teatro barroco o romántico; siguiendo en este siglo, las formas dramáticas surgidas en distintas partes del mundo. De manera que los dramaturgos mexicanos, poco a poco, abandonarían los patrones del teatro romántico y de los dramas y comedias de costumbres hispánicos decimononos. Ejemplo de ello sería la adopción, por parte de algunos dramaturgos, del modelo pirandeliano —en los años veinte—; y así, sucesivamente, adoptaron aquellos modelos, conforme fueron surgiendo en otras partes del mundo.

Semejante panorama estaba muy definido desde los años treinta, posteriormente a principios de los años cincuenta, luego a fines de los años sesenta, luego a principios de los setenta; para encontrarnos de nuevo con nuevas manifestaciones dramatúrgicas en la segunda mitad de la década de los ochenta. Estas tres últimas manifestaciones consideradas en nuestro estudio como las generaciones de los *Precursor*es, de los *Nuevos* y de los *Novísimos dramaturgos* —denominaciones esclarecidas posteriormente.

Resumiendo, para efectuar nuestra reflexión teórica sobre la dramaturgia nacional 1970/1990, nuestro análisis partirá del estudio de los "modelos de acción dramática" que encontrremos. Para ello estableceremos: el *sujeto de acción dramática*, a través de la *idea principal*; la *situación inicial* y su relación con el *desenlace del/los conflicto(s)*; además del establecimiento de algunos aspectos aristotélicos como: la *anécdota*, la *fábula*, los *caracteres* y el *discurso*; entre otros más.

En éste último, caso la presencia o ausencia de tales componentes, no sólo determinará si se trata de una estructura aristotélica o no, sino además, nos permitirá alcanzar nuestro objetivo principal: establecer el modelo de acción dramática en particular, de la(s) obra(s) en cuestión.

para ello, llegamos a un estudio clave sobre la teoría de *El drama*, de M. S. Kurguinián,²¹ a partir de la cual hemos planeado nuestra investigación, ya que ésta nos brinda la posibilidad del estudio formal de las obras de los dramaturgos seleccionados, sin importar cual tendencia dramática sigan. Tomando como base dicha teoría, diseñamos un instrumento de análisis que hemos denominado: *modelos de acción dramática*

MODELOS DE ACCIÓN DRAMÁTICA

Kurguinián plantea, en resumen, las principales premisas de su teoría: las reglas particulares de la *acción dramática* (AD), independientemente del tema, son inherentes al drama (Kurguinián 4). Esas reglas se transforman bajo la influencia del ‘espíritu’ del tiempo, “en la encarnación artística de una época en particular” (4) En un proceso de “cambio de lo viejo por lo nuevo”, generado por las leyes sociales que determinan la AD (6). Al respecto, es importante mencionar que en un mismo período, en un mismo momento, conviven el modelo del pasado y del futuro, que se va engendrándose dialécticamente en el transcurrir del presente, hasta que el modelo futuro ocupa el lugar de éste; en tanto el modelo presente se sitúa en el pasado.

Otra de sus premisas fundamentales se refiere al concepto de *situación inicial* (SI) en correlación con el *desenlace* (D) (12). La forma en que la AD llega a provocar el D como condición *sine qua non*, para que pueda realizarse finalmente la SI en el D. Y, por igual, cómo se transforma la SI a través de determinadas formas dramáticas, por ser ésta la que organiza la AD y ésta, a su vez, determina la composición dramática.

En consecuencia, el diferente carácter de los cambios de SI, determina el surgimiento de los géneros dramáticos (23). Ya que en la AD, las características particulares en cada drama son determinantes, “dependiendo del género que se trate” (35), y, a su vez, establecen la constitución de la estructura del drama (54-6)

²¹ Kurguinián, M. S. “Drama” *Tioria Litteraturi. Rodi y Sandri* Moskva Nauka, 1964

desenlace en el teatro de la Ilustración, pero acción fundamental en *Otelo*; al igual que en la exposición dramática en el teatro español del Siglo de Oro, o en la comedia novohispana del XVII, como en *Los empeños de una casa* de Sor Juana, donde el planteamiento inicial de la prehistoria de Doña Leonor establece el subsiguiente desarrollo de la AD y, por ende, de su composición

No menos importante resulta la consideración de que los cambios y transformaciones en los modelos de AD, a partir del drama de la Ilustración se comenzaron a manifestarse con mayor frecuencia en un intervalo menor, conforme se fueron generando los cambios históricos y sociales a principios del siglo XIX o se fueron presentando simultáneamente a fines de éste y principios del XX.

Otra reflexión relevante se refiere a la correlación entre género y estilo, al pasar a ocupar este último, puesto de manifiesto a fines del siglo XIX, un papel preeminente en la realización de la AD y en la determinación de sus particularidades (138).

Éstas son sólo algunas de las principales premisas a partir de las cuales Kurguinián establece en su estudio los diversos modelos de acción dramática dominantes en el drama occidental, en su devenir, desde la tragedia y comedia clásicas

II PRINCIPIOS FUNDAMENTALES PARA UNA PRECEPTIVA DRAMÁTICA CONTEMPORÁNEA

TEORÍA DRAMÁTICA ARISTOTÉLICA

Como ya se señaló, la preceptiva dramática más conocida en nuestro país, y que mayor influencia ha ejercido teórica y académicamente es la aristotélica, en particular a partir de la segunda mitad de este siglo, como consecuencia de las enseñanzas de Rodolfo Usigli.

¿Ahora bien, cuáles son los aspectos principales a los cuales Usigli prestara atención? En primer lugar la clasificación de los géneros, en seguida los estilos. Además la propia definición de la palabra *drama*, en estrecha relación con el concepto de conflicto. Su propia interpretación al capítulo Iº de la *Poética* de Aristóteles,²³ es la siguiente.

Para mayor claridad de este *Itinerario*, la palabra *drama* se usará en su estricto valor semántico que la hace aplicable a cualquier género de teatro puesto que significa acción. La obra sería, en la que predominan los elementos y recursos de orden grave y en la que el conflicto se aproxima a la tragedia sin tolerar, sin embargo, el cumplimiento con la palabra pieza. [...] (Usigli, 1940: 9).

III. Es conveniente que el autor consigne su idea ante todo en forma sinóptica, en una extensión que no necesita exceder de dos cuartillas, con objeto de discernir los requisitos indispensables de la obra y cerciorarse de la presencia en ella de un *conflicto* o nudo, sin el cual no puede haber teatro.. (Usigli, 10).

A continuación, Usigli determina los componentes inherentes al drama:

V. Los elementos esenciales que determinan la creación de una obra dramática son.

- a) La anécdota o trama.
- b) Los caracteres.
- c) La idea central o filosófica
- d) La situación.
- e) La tesis.

Todos estos elementos corresponden por igual a cualquiera de los géneros y estilos mencionados. El menos importante es la tesis o doctrina que se pretende sustentar, pues en principio toda buena producción dramática contiene una tesis implícita, y subordinar la acción a la tesis impedirá el libre movimiento de aquella, falseará casi siempre los caracteres y mermará la calidad artística de la obra (Usigli, 10-1)²⁴

²³ *Poética* trad. Francisco P. Samaranch. México, CUEC/UNAM, p. 11-12. Mismo concepto retomado a su vez por Luzán, en su capítulo II "De la fábula en general", pp. 309-310

²⁴ Aquí, como podemos comprobar, Usigli parte de los componentes de la teoría aristotélica sobre la tragedia "Así pues, necesariamente las partes de toda tragedia son seis y mediante ellas la tragedia es como es; y esas partes son: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya" Aníbal González Pérez. *Aristóteles, Horacio, Boileau, Poéticas* Madrid: editora nacional, 1977, p. 25

Posteriormente, define los conceptos y partes constitutivas de la estructura del teatro aristotélico, pasando, sin transición alguna, a las características del teatro realista y psicológico, como algo intrínseco (Usigli, 11)

Si bien en la actualidad sigue prevaleciendo --en el medio profesional-- su punto de vista sobre los géneros dramáticos, junto con muchas otras interpretaciones derivadas de éste, la parte toral de esta obra la constituye su estudio sobre los estilos, transmitido por la radio antes de su publicación:

Esta pequeña serie de conferencias sobre los estilos en el teatro, fue difundida por la estación radiofónica de la Universidad Nacional Autónoma de México en los últimos meses de 1937 y 1938, en consonancia con una Escuela de Teatro que, desgraciadamente, careció de bases económicas y de actividad técnica (Usigli, 53)

Lo más destacado de este estudio resulta --para Usigli-- que sólo hay dos estilos: el clásico y el romántico; siendo los demás, consecuencia del primero, incluso el romántico, engendro del inicial. Por otra parte, su aproximación metodológica, con relación a la composición dramática, a los géneros y a los estilos, surge por igual de su interpretación de la preceptiva aristotélica, siguiendo las enseñanzas académicas estadounidenses; pues no hay que olvidar su estancia en la Universidad de Yale, cuando estudiara en el Drama Department, gracias a una beca en 1936 al igual que Xavier Villaurrutia (Ita, 1991. 27).

De allí que algunos estudiosos sostengan la hipótesis de que la obra dramática de Usigli escrita hasta 1936, perdiera, después de ese año, su carácter experimental, al seguir el modelo aristotélico acuñado por los estadounidenses, bajo una fuerte influencia del teatro neoclásico, más que del clásico (cf. Josefina Brunn, investigación inédita sobre la historia del teatro mexicano del siglo XX). El análisis de estos ensayos publicados en *El itinerario del autor dramático*, dan fe de ello.

Otro de los estudios más divulgados en México, tanto en las cátedras como en talleres de composición dramática, es *La vida del drama*, de Eric Bentley quien, en mucho, repite las mismas cuestiones planteadas por Usigli, veinticuatro años antes. Ciento que Bentley añade los nombres de algunos autores y tendencias dramáticas al igual que escénicas, surgidos en décadas posteriores,

pero el enfoque metodológico, sigue siendo el de la preceptiva aristotélica, a la luz de los estudiosos estadounidenses y británicos de los años treinta.

Por ello, Bentley retoma no sólo ejemplos de obras y autores, sino también la enunciación de la problemática en cuestión de la dramaturgia: los cinco "elementos esenciales que determinan la creación de una obra dramática". Como puede colegirse con la sola lectura del índice de su trabajo, el más divulgado en el ámbito académico de nuestro país:

Primera Parte
ASPECTOS DE UNA OBRA

- 1 TRAMA
- []
- 2 PERSONAJE
- [.]
- 3 DIÁLOGO
- []
- 4 IDEA
- [..]
- 5 INTERPRETACIÓN

DIFERENTES CLASES DE OBRAS

- 6 MELODRAMA
- [..]
- 7 LA FARSA
- [.]
- 8 LA TRAGEDIA
- [.]
- 9 LA COMEDIA
- []
- 10 LA TRAGICOMEDIA (Bentley, 1972: 7-8).²⁵

Por otra parte, el objetivo de Bentley, al igual que el de Usigli, es de carácter formativo, divulgativo, más que teórico pues está dirigido a la formación de dramaturgos, de allí, en ambos casos, el tono didáctico, prevaleciente en ambas obras

En este sentido, la preocupación principal de Bentley es la de explicar y aclarar los conceptos del drama, inicialmente planteados por Aristóteles, de manera más amplia que Usigli, pero sólo nos detendremos en aquellos relacionados con nuestros propósitos. Lo cual no impedirá, o por lo mismo, citarlo *in extenso*, para apoyar posteriormente nuestro planteamiento teórico.

²⁵ Bentley, al igual que Usigli, sólo distingue en el drama cinco componentes, casi coincidentes, por su nomenclatura, a los enunciado años antes por el dramaturgo y maestro mexicano.

La trama

Con relación a la trama, Bentley hace la siguiente reflexión:

¿A qué llamamos trama? El producto acabado que se presenta al espíritu es en extremo intrincado y sutil. ¿De dónde proviene la materia prima con que se ha elaborado este producto? De la vida, podemos aventurar confiadamente, de la diversidad de la vida, sin dejar de lado sus peores aspectos. Pero puede no haber respuestas, ni siquiera aventuradas, cuando las preguntas se formulan con tanta amplitud. El análisis de la trama no puede iniciarse mientras no se haya logrado aislar alguna unidad menor que la "vida" y, preferentemente --ya que el asunto que nos ocupa es la trama o argumento teatral--, una unidad que sea característica del teatro en particular. [...] Si la trama es un edificio, los ladrillos con que está construido son entonces acontecimientos, sucesos, eventos, incidentes.

Los hechos no son dramáticos en sí mismos. Pero ni siquiera el conflicto es dramático por sí mismo (16).

La acción

Para Bentley, una de las cuestiones fundamentales de la preceptiva aristotélica, es la *mimesis*, la *imitación de la acción*:

Por un lado está la vida, con sus acontecimientos, aparente y realmente vasta, vida que es totalmente drama, aunque su drama no se halle escrito ni escenificado ni representado. [...] Tal como lo explica E. M. Foster en su ensayo *Aspectos de la novela*, "el rey murió y luego murió la reina" es historia, pero si escribimos "el rey murió y luego la reina murió de tristeza", se convierte en una trama.

La trama, por tanto, es ante todo artificial. La trama es una resultante de la intervención del intelecto del artista, que consigue hacer un cosmos con los hechos que la naturaleza presenta en forma caótica (25).

Al ser la acción uno de los componentes dramáticos que desde hace siglos se ha prestado a polémicas con mayor frecuencia, Bentley intenta interpretarla desde una perspectiva contemporánea:

Aristóteles no dice que la trama sea una imitación de la vida. Dice textualmente: "La trama es una imitación de la Acción" ¿Qué es la Acción? Aristóteles olvidó aclararlo [...] Para un autor dramático, por consiguiente, imitar una acción significa hallar equivalencias objetivas de una experiencia subjetiva. Una Acción es una definición, en términos de acontecimientos e incidentes, de algo indefinido que ronda en el interior del dramaturgo (26).

Tal necesidad de explicarse qué es la acción, lo hace revisar el concepto que de ésta han expresado algunos teóricos literarios, como Foster, en relación con la trama.

E. M. Foster ha dejado muchas cosas sin especificar. Por ejemplo, aunque la trama es importante en toda buena pieza de teatro, no se trata de una trama en el sentido que se le da popularmente de una intrincada combinación de episodios. Racine habría asociado más bien esta definición popular con la obra de su rival, Corneille; pues él, particularmente, aspiraba a una Acción reducida al menor número posible de incidentes y

en la que cada uno de éstos se relacionara con los demás en la forma más directa y sencilla (Bentley, 30).

[..]

La teoría dramática neoclásica o volteriana es una reducción de la aristotélica. Si la doctrina de Aristóteles es llevada más allá en algún punto, lo es sólo en una estrecha dirección. Aristóteles había dicho que la trama o argumento era el alma de la tragedia. Voltaire dice que el alma de la tragedia reside en la prolongación, durante todo el tiempo posible, de una incertidumbre, lo cual suena a Aristóteles adaptado para nuestros modernos cursos de dramaturgia.

Y cita a Foster a continuación:

Una tragedia [dice Voltaire] ha de ser sólo acción.. Cada escena debe servir para atar y desatar la intriga, cada parlamento ha de presentar un obstáculo o ser la preparación de lo que sigue (Bentley, 31).

La reflexión de Bentley respecto de la *acción*, resulta de lo más importante para nuestro acercamiento metodológico a seguir, mismo que nos permitirá determinar la composición dramática de la obra de los dramaturgos seleccionados en nuestro estudio

De la acción, Bentley dice:

"La acción de un poema [dramático] --había escrito Marmontel-- puede ser considerada como una especie de problema que encuentra su solución en el desenlace". La observación sirve de testimonio no sólo de una teoría sino además de un estado de ánimo. Suspeno. Tempo. Creciente interés. Desarrollo gradual. Prolongación de incertidumbres. Los nudos atados y desatados de la intriga. ¡Acción, acción, acción! Hoy acudimos todavía a este vocabulario con bastante presteza. Lo escuchamos a la salida de los cines y leemos en las crónicas teatrales de los periódicos. Únicamente lo de "atar y desatar la intriga" suena un tanto obsoleto. Sin embargo, aún estaba en boga cien años después de haber sido escrito. El teatro del siglo XIX fue el teatro de la Pieza Bien Hecha, y la Pieza Bien Hecha es una forma de la tragedia clásica, una forma de ella que puede ser considerada como su declinación o consumación, según los puntos de vista (33).

Adelantándonos a nuestro estudio, aquí nos encontramos con un aspecto fundamental, el concepto de *acción dramática*, el establecimiento de ésta dentro de cada obra particular y en el conjunto de éstas en una etapa determinada, como lo hemos planteado en nuestros objetivos y en la hipótesis a demostrar, a partir del cual pudiéramos establecer las diferencias generacionales --siguiendo a Foster. Por una parte sería la idea de la no observancia de la "pieza bien hecha", el "no atar y desatar la intriga"; como lo hacían los dramaturgos mexicanos de los años cincuenta

Por otra parte, el concepto de acción dramática ha descubierto formas de su realización que van más allá de lo que tradicionalmente se identifica como accidentes --acciones físicas--, cual sinónimo de acción dramática. Precisamente, a partir de este concepto --visto desde esta perspectiva-- estableceremos nuestro acercamiento metodológico, denominado por nosotros, como "modelos de acción dramática", por lo que nos detendremos un poco más en la problemática relacionada con la concepción tradicional de acción:

Esta clase de teatro es "todo trama", y aun cuando uno no conozca Piezas Bien Hechas, puede comprender por qué el género terminó por ganarse enemigos entre los intelectuales. Siendo todo trama, nada le quedaba para apresar en su red o para chocar contra ello. Estaba lleno de agitación, pero no se movía en una dirección particular. No nos transmite el "sentimiento de algo que nace y se desarrolla y luego declina". Aplicando la cuádruple fórmula de Bergson, podemos decir que no llega a ser plenamente drama, pues carece de una acción integradora, y no hay Acción porque falta un esquema dinámico que la impulse, y no hay esquema dinámico porque la emoción creadora está ausente de todo intento (Bentley, 33).

Bentley, a continuación, recuerda que ya en su tiempo Shaw había llamado la atención sobre esta cuestión::

"Cuando los críticos (escribía Bernard Shaw en su columna de crítica musical) se llenaban la boca hablando de la 'construcción' de una pieza de teatro, yo sostenia firmemente que una obra de arte era un desarrollo, y no una construcción. Cuando autores como Scribe y Sardou nos entregaban limpias y ostentosas cunas, los críticos decían '¡Con cuánta exquisitez ha sido construida!'. Y yo preguntaba: ¿Dónde está la naturaleza?."

Ahora bien, Shaw no estaba realmente en contra de la construcción; mucho menos era incapaz de construir sus piezas. Los recursos tipo Scribe pasan inadvertidos en sus obra debido a que les hace cumplir una función, los pone al servicio de un propósito (Bentley, 33-4).

La función dramática de la acción

De allí que lo importante para nosotros resulte el papel que desempeña esa acción, y a través de qué elemento de la composición se manifiesta, para cumplir con esa función dramática:

Pero Ibsen y Shaw representaban excepciones. La corriente principal en el teatro era el naturalismo, y éste era contrario a la trama. Preconizaba en su lugar la concepción documental. La reacción que sobrevino en contra del naturalismo en el teatro se llamó Expresionismo, pero en un aspecto importante --el único que aquí nos interesa-- constituyó una prolongación del naturalismo. Aspiraba también a un drama sin argumento. Lo mismo había ocurrido con una corriente que se desarrolló paralelamente al naturalismo en la última década del siglo pasado: el Simbolismo. Un representante de esta tendencia, Maeterlinck, propugnaba por un teatro no sólo carente de trama sino también de acontecimientos, un drama que ya ha "perdido el nombre de acción" (Bentley, 34).

Al parecer, de acuerdo con Bentley, el modelo aristotélico es casi particular al clasicismo y al estilo romántico --al igual que para Usigli-- y, posteriormente, parece identificarse con la escuela realista. Sin embargo, no ocurrió así con el advenimiento del naturalismo, el expresionismo y el simbolismo; al imponer estos estilos su propio modelo de acción dramática, y romper, así, con la ortodoxia aristotélica, como aquí lo considera Bentley de manera más notoria. Por lo que podemos ya hablar de una tradición dramatúrgica no aristotélica.

Tema, trama, idea

Si los conceptos anteriores están referidos a la composición dramática de diversos géneros y estilos, prevalecientes hasta finales del siglo XIX, a partir del concepto de "acción", resulta evidente que el drama sufriera transformaciones en su estrecha relación con la trama, en la primera mitad del XX, como consecuencia de los cambios históricos y sociales producidos por igual en el drama, en particular a partir de Brecht:

El hombre que recuperó el concepto de trama teatral para el siglo XX fue Bertolt Brecht. [...] su concepto de acción procedía directamente de Büchner y, por lo tanto, indirectamente, de Shakespeare. ¿Podría tener un modelo mejor? El dramaturgo que los campeones franceses de la trama desdeñan considerándolo un bárbaro, era el supremo maestro del arte de la trama. Pero se trataba de una maestría distinta de la de ellos, y de una manera diferente de plantear la trama (Bentley, 34-5).

Sobre el particular, es indudable el hecho de que el descubrimiento de Shakespeare se debió al culto propiciado por los románticos, gracias a la reconsideración de su poética, lo cual ejerciera una gran influencia en la propia transformación del drama del siglo XIX, al determinar una utilización diferente de los componentes ya conocidos del drama, a través de la tragedia y comedia (neo)clásicas.

Sin embargo, uno de los elementos más importantes de la dramaturgia de Shakespeare es el de la idea, como lo señala Bentley en su capítulo "c) La idea central y Filosófica":

Puede ser que las tramas de Shakespeare no sean debidamente apreciadas justamente porque son excelentes y resultan así invisibles, porque en todo momento se relacionan con el tema y la caracterización, y no es posible hablar de ellas sin tomar en cuenta estas últimas (Bentley, 36).

[...]Lo que aquí constatamos [en *Ricardo III*] es un arreglo de escenas sumamente hábil, acontecimientos y confrontaciones resueltos con audaz imaginación, y todo ello en

función de una idea central, la cual ha sido puesta de relieve notoriamente en el encuentro inicial. Tal es la forma que cobra la relación dramática en manos de un maestro.

Dice Moulton, refiriéndose otra vez a *Ricardo III*:

"La trama presenta un encadenamiento de hechos en la vida humana, que adoptan la forma de un crimen y su némesis, un vaticinio y su cumplimiento, el ascenso y la caída de un individuo, o aun simplemente de una historia (Bentley, 37. Las cursivas son nuestras, A. P.).

Al decir que la trama es el "alma" de la tragedia, Aristóteles quería significar, tal vez, que a su entender constituye el principal instrumento del dramaturgo, entre otros muchos (Bentley, 41).

En el orden de la primera parte de *La vida del drama*, a lo anteriormente señalado le siguen los aspectos referidos al personaje y al diálogo, importantísimos en la composición dramática aristotélica, como consecuencia del desarrollo de los diversos géneros y estilos, hasta el surgimiento del teatro psicológico. Pero a partir del denominado anti-teatro, la escritura dramática cambiaría del todo, en particular la función que cumplen en esta dramaturgia el personaje y el diálogo, al encontrarnos, en éste último, con una nueva forma de acción dramática: con la "anti-pieza" --como lo veremos posteriormente.

Situación que ha llevado a la "escritura", a establecer nuevas formas de acción dramática y, por consiguiente, a la constitución de nuevos modelos de acción dramática.

Desaparición de la "escritura": La acción

Adelantándonos a nuestra exposición sobre la teoría no aristotélica del drama, exponemos, a continuación, la reflexión que Bentley hace sobre el concepto de acción. Para él igualmente válida tanto para una como para otra teoría, como lo es para nosotros la función que ésta vendría a cumplir, en particular, en la dramaturgia después de la posguerra, considerada por él como anti-poesía:

En realidad, aunque muchos de los más destacados dramaturgos modernos han sido catalogados como naturalistas, todos ellos han sido hostiles a esa modalidad. En general, han rechazado la banalidad y han aspirado a un mundo dramático más amplio. Lo que nos confunde es que con frecuencia, han sido cuasi-naturalistas. Cualquiera que abra un volumen de Ibsen puede sacar en conclusión: "Bien, esto no es más que conversación ordinaria". Nada hay en las frases aisladas y, a veces, ni siquiera en una página aislada, que pueda hacerle pensar lo contrario. Los diálogos de Ibsen, Strindberg, Chejov y Pirandello parten de la conversación común y de una especie de diálogo estrechamente vinculado a ésta. La unidad reside en cada parlamento concreto, pero dichas unidades son luego relacionadas unas con otras con extrema sutileza. Actores que en un principio sólo han visto la trivialidad de cada réplica en una escena cualquiera

de Chejov, de pronto se sienten maravillados al descubrir que tal escena, como un todo, constituye un poema. A Ibsen le correspondería el mérito de haber inventado una anti-poesía. Logró hacer un arte de la reticencia, de la frase elusiva e inconclusa. En cierto sentido, su estilo socava la poesía, y la reduce a la futilidad (Bentley, 99).

De esta manera Bentley, a partir de la función de la acción, establece la fundamentación que une a ambos modelos de acción dramática, con el cambio de 'escritura': el aristotélico y el no aristotélico

En cierto sentido, ahora ha desaparecido toda "escritura". La idea aristotélica de la primacía de la Acción adquiere un nuevo sentido. La Acción en las piezas de Ibsen es tan acaparadora que a sus criaturas apenas les queda un intersticio para deslizar una palabra. Las palabras son dichas sólo cuando la situación las requiere, pero la situación es tal que no se requieren muchas palabras. Cuanto mayor es la presión, menos pueden hablar los personajes [...] ¿Cómo han sido elegidas? Pienso que fue Pirandello quien halló la mejor frase para responder a esta pregunta y, pues consideraba a Ibsen en segundo lugar después de Shakespeare, es probable que lo hubiera hecho. Su frase es: *l'azione parlata*, es decir, la acción hablada, la acción en palabras²⁶. Esta fórmula, claramente aristotélica, es la que caracteriza a los grandes autores dramáticos modernos como un grupo. Si las producciones resultantes carecen, por su naturaleza, de toda la pletórica riqueza de la poesía directa, y hasta del *Pathos* de la retórica declamatoria, poseen las virtudes contrarias de la escualidez, la economía, la precisión y la consecuente reticencia irónica (Bentley, 100-1).

* El pasaje es el siguiente: "Pero, para que los personajes puedan saltar de las páginas escritas, vivos y autoimpulsados, es menester que el dramaturgo encuentre la palabra que será la acción misma hablada, la palabra viva que pueda mover, la expresión inmediata, connatural con el acto, la expresión única que puede solamente ser lo que es, vale decir, adecuada a ese personaje dado en esa situación dada, palabras, expresiones que no son inventadas sino que nacen cuando el autor está realmente identificado con su criatura hasta el punto de sentirla como él se siente a sí mismo, de deseárla como ella se desea a sí misma". Este pasaje aparece por vez primera en el ensayo *L'azione parlata* (1899) y figura nuevamente en el ensayo *Illustratori. Attori e Traduttori* (1908) (Bentley, 100-1).

Martin Esslin, a su vez, al referirse a la acción dramática, en mucho coincide con Bentley y, por igual, será citado *in extenso*

Action on the level of reality (the comic struggling with a recalcitrant motor car) can therefore at the same time be a poetic metaphor (man enmeshed in the tentacles of the machine). There is a third level as well: that of the author's fantasy life (the author's feelings of inadequacy when faced with his car, his nightmare of being a motorist).

The tensions between these three levels and their subtle interaction in the spectator's conscious as well as subconscious mind have been used by dramatists of all epochs. In ancient Greek tragedy the choral passages pointed to the general truths of which the particular situations of the plot were the embodiments. Medieval allegorical drama presented many of its characters as personifications of general principles, but the audiences enjoyed their antics as the actions of highly individualised characters: the Vice

²⁶ Al respecto, Keir Elam señala en el inciso 'Speech acts Language as action' 'The dialogue is immediate 'spoken action' rather than reference to, or representation of, action.' *The Semiotics of Theatre and Drama* London and New York Methuen, 1980. p. 162

of Lechery would also be recognised as a particular lecher well known in that community; the poetic metaphor would, at the same time, be a very concrete realistic case.

A play like Shakespeare's *Winter's Tale* works on all three levels: it tells a story to be followed naively as a good yarn of passion and adventure; it is an allegory, a moral parable about jealousy, selfishness and forgiveness; and it is also a 'wish-fulfilment fantasy' of its author, a dream image of the return of lost love and the redemption of past guilt (Esslin, 1979: 114-5)

Mismas consideraciones que llevan hasta la dramaturgia pinteriana, en el ejemplo de *The Homecoming*, al igual que en *Old Times*, obras dramáticas de este autor, a las que nosotros agregaríamos también su más reciente estreno *Ashes to Ashes*.²⁷

Idea y sentimiento

Para nosotros, uno de los elementos determinantes de los modelos de acción dramática es el ideológico; al igual que lo plantea Bentley, y sobre lo cual más adelante expondremos ampliamente:

Ningún tema se ha visto más oscurecido por los prejuicios que el de las ideas (pensamiento, intelecto) en el teatro. La dificultad estriba en las tendencias contemporáneas a separar el sentimiento de las ideas, pretendiendo apresarlos aisladamente. Al fin y al cabo, en la ciencia es a menudo obligatorio excluir las actitudes y sentimientos personales: lo que se procura descubrir es la verdad en un plano independiente de éstos. Y vivir en una época científica significa vivir en un tiempo en que los criterios de la ciencia invaden dominios que les son totalmente ajenos (Bentley, 105).

Por lo que éste concluye que una pieza de teatro es producto de un proceso de raciocinio, de un planteamiento ideológico traducido a drama:

En literatura, el sentimiento necesita de las ideas. En la vida no es necesariamente así: uno puede tener su punzada de dolor y no hacerlo caso. En cambio, en una obra de teatro no es posible infilir un sentimiento de dolor al espectador, si ese sentimiento no forma parte de un plan inteligente e inteligible que le otorga un sentimiento (Bentley, 108).

Y, por lo tanto, la manera de expresarse como un hecho, es por medio de la palabra como manifestación del espíritu humano, lo que hace que en el drama occidental de determinadas épocas, lenguas y países, predomine el texto dramático, sobre la mimesis:

Y así el teatro, en sus comienzos, fue un producto intelectual. El pensamiento occidental es una invención griega, y los griegos lo emplearon no solamente en filosofía sino también en el teatro. Ambos, entonces, no eran cosas muy distintas. Aun para Sócrates la filosofía no se limitaba a la dialéctica; también era diálogo hablado; al parecer, nunca

²⁷ Cf Capítulo: El Modelo de Acción Dramática del Teatro del Absurdo.

escribió una palabra. Al enseñarte a hablar a Occidente, los griegos le inculcaron la creencia a que la palabra hablada es el más adecuado vehículo de la mente y del espíritu (Bentley, 115).

[...]

Emocionalmente e intelectualmente nuestro primer dramaturgo logró consumar en forma suprema el gran teatro. E intelectualmente: eso es lo más importante, *El gran teatro ha sido "teatro de ideas" desde sus propios comienzos* (Bentley, 116).

Cierto que por medio de la palabra se expresa ese espíritu humano, que en el drama se manifiesta a través de enfrentamientos a cargo de los personajes; colisiones que con frecuencia se identifican como sinónimo de acción dramática; cuando sólo se trata de acciones físicas, al igual que muchas veces se hace con las palabras; sin embargo lo único y decisivo en el drama son las ideas.

Ideas, producto de una ideología, de una visión del mundo de determinado momento, de una etapa histórica particular que, como lo veremos posteriormente, se manifiestan, en cada momento, a través de alguno de los elementos constitutivos del drama, puestos siempre al servicio de la idea, independientemente de la ideología dominante:

Una situación histórica de trascendencia mundial, pero en la medida en que sea una buena pieza teatral, nos ofrece la interacción de las ideas con los acontecimientos en su realidad existencial. De este modo puede suministrarnos una singular concentración de la realidad, como en verdad lo prueba el hecho de que, digamos, tanto los críticos freudianos como los marxistas pueden hallar en ella lo que buscan y unos y otros estar en lo cierto (Bentley, 117).

Shaw ¿Teatro de ideas?

Por ello, no es nada raro el que tanto la dramaturgia de Shaw, Gorki o Brecht en el siglo XX, establecieran una nueva tipología dramática: el drama de ideas; también considerado como teatro o drama social, no por su orientación ideológica, sino porque los conflictos tienen lugar dramáticamente en la arena de las ideas, como lo veremos posteriormente:

La expresión "teatro de ideas" ha sido aplicada, con ligereza y a menudo con sarcasmo, a las obras de todos los grandes autores modernos desde mediados del siglo pasado. En tal sentido –de que estos hombres eran ante todo propagandistas de alguna "causa" pasajera–, la expresión no siempre era aplicable (Bentley 126).

Tal vez el origen de todo el encono manifestado en contra de las ideas en el teatro haya sido la obra de Bernard Shaw. En sus piezas, como todo mundo ha podido observar, "los personajes no hacen más que hablar". Lo cual es, en sí, una definición popular del teatro de ideas. Un poco más elaborada, la opinión popular considera que Shaw creó un nuevo género dramático, el teatro-hecho-nada-más-que-con-ideas. Y para ser franco, con algunas de sus obras, como *Matrimonio desigual* y *Llegando a casarse*, se llegó a contribuir a ese género.

Estas piezas, como lo ha dicho Shaw, resultan "discursivas": sus temas centrales son ventilados intelectualmente. Ningún otro dramaturgo hasta ese momento había procedido a reunir un grupo de gente, a sentarlos en el escenario y a dejarlos que se explayaran sobre la vida en general. Y nunca a partir de entonces ningún otro autor logró repetir con éxito el intento. Los pocos que se propusieron escribir teatro a la manera de Shaw -- como J. L. Priestley-- fracasaron rotundamente. ¿Por qué las ideas de Shaw eran mejores? ¿Más apremiantes? ¿O mejor tratadas? Algo debe haber de todo esto, pero seguramente la razón fundamental radica en que las piezas de Shaw nunca fueron tan discursivas como pudiera creerse. El que se hallem salpicada con ocurrencias graciosas, que nadie deja de festejar, no responde solamente al deseo de buscar un efecto cómico; es el signo externo de una realidad interior el hecho de que Shaw, por intelectual, por sociólogo que haya sido, nunca fue ajeno al ritmo, al estilo, a la modalidad, al mundo del teatro cómico (Bentley, 127-8).

Como podemos percatarnos, "la tesis o doctrina que se pretende sustentar", ya había sido enunciada por Usigli, para quien resultaba el único componente dramático peligroso, pues podía "subordinar la acción a la tesis" --como ocurriría tanto en el teatro social, como en el épico y didáctico de Brecht. Para Bentley no es exactamente lo mismo, como lo muestra en su reflexión sobre el teatro de ideas de Shaw; prueba de ello es la consideración a que llega, al referirse a *Don Juan en el infierno*, también obra de este autor:

Resumiendo [en *Don Juan en el Infierno*]: en lugar de un debate o una controversia tenemos un drama; un conflicto de opiniones se superpone a un conflicto de caracteres que no podía deducirse de las opiniones en sí. El personaje del Diablo es una de las más logradas creaciones de Shaw: el arquetipo de la "persona cultivada" de nuestros tiempos. En cuanto a la acción, su papel se desenvuelve en torno a una sola cuestión: si debe permanecer en el infierno. Pero es suficiente para lo que su autor se proponía, y resulta dramático, aunque sea de un modo rudimentario, como, por ejemplo, la acción de *Esperando a Godot* (Bentley, 128)

Lo anteriormente expresado por Bentley, apoya nuestra posición teórica de que *la idea --la tesis-- es la generadora de acción dramática*, como hemos visto, cuando éste llega a la siguiente conclusión:

Brecht ha dicho, refiriéndose a los personajes de Shaw, que su más valiosa posesión consistía en un conjunto de opiniones. En defensa del autor de *Pigmalión* podría argüirse, no que ello es falso, sino que, es, a menudo, el efecto que Shaw se había propuesto alcanzar. Como en el caso de Ibsen, este "teatro de ideas" es, entre otras cosas, una forma de reconocer que vivimos en una sociedad de ideas hasta un punto nunca alcanzado antes en la historia, una sociedad saturada de teorías e interpretaciones, constreñida a conocer todas las teorías e interpretaciones, o --lo que significa la sátira-- a conocerlas a medias (Bentley, 128-9).

Sabemos que desde Aristóteles se establecieron los elementos constitutivos del drama, mismos que en el transcurrir del tiempo han ido cambiando su importancia de acuerdo a la función que cumplen en tal o cual texto dramático.

Esto ha llevado a la prevalencia de *algún componente* en particular sobre *los demás*, al depender de la importancia que le ha tocado a tal o cual de éstos; como consecuencia de las propias circunstancias históricas y, en relación con las formas estéticas dominantes. Pero justo, debido a la función de la idea, o de las ideas, que cumplen en el drama y la forma en que tales elementos se manifiestan en la composición dramática del momento, se establece así *un modelo específico de acción dramática*.

Conclusión a la que llegamos siguiendo a los formalistas rusos y, en particular, a Tomachevski,²⁸ punto de partida de las reflexiones de Kurguinian sobre el drama. Al igual que siguiendo a Bentley, quien no tiene ningún punto de contacto con las teorías de los formalistas rusos, ni con las del funcionalismo de la Escuela de Praga, pero coincidente con las posiciones de éstos en la extensa cita de este último que damos a continuación:

¿Son las ideas el elemento más importante de una obra de teatro? Trama, personajes, diálogo, ideas cada uno de estos aspecto de una pieza teatral tiene derecho a reclamar la primacía, y cada uno ha sido sostenido por escritores de relieve. Generalmente el motivo parece responder a la intención de desvirtuar los títulos de alguno de los otros aspectos. La conocida proclamación de la supremacía de la trama hecha por Aristóteles se dirigía a aquellos que colocaban al personaje en primer lugar. En nuestros tiempos, quienes han intentado disminuir el efecto de las ideas (pensamiento tema) defendían con frecuencia el diálogo (el estilo, las palabras), suscribiendo la sentencia de Mallarmé: "la poesía no se escribe con ideas, sino con palabras". Desde un punto de vista práctico, podemos sacar en conclusión que esa polémica ha resultado muchas veces beneficiosa. Los eruditos modernos, por ejemplo, han sido capaces de rehabilitar al teatro clásico español gracias, en gran parte, a la defensa de la trama que hizo Aristóteles. Aun así, tenían problemas, pues más importante en las obras dramáticas españolas es el tema.

Un enfoque menos polémico podría sernos ahora ventajoso. Podriamos preguntarnos, por ejemplo, si los distintos aspectos de una obra dramática establecen, efectivamente, una competición. La trama es el dominio de *lo que se hace* y de *lo que sucede*. El personaje es el dominio de *quién lo hace* y de *a quién lo sucede*. ¿Pueden las dos mitades de un mismo proceso rivalizar reclamando la supremacía? Del mismo modo, podemos preguntar a quienes nos dicen que el teatro se hace con palabras y no con ideas: ¿en qué consisten las palabras? ¿No comunican, acaso, ideas, además de hechos y sentimientos? Me temo que si decimos el teatro es palabra, el teatro es poesía, nos veremos forzados a subdividir después las clases de palabras y/o de poesía en tantos aspectos como tenemos antes aparentemente no habremos adelantado mucho.

Si nuestros "aspectos de una obra dramática" no compiten entre ellos, tampoco son commensurables. Los hispanistas a que me he referido habrían tenido un posible refugio si hubieran dicho: la trama es sólo el medio principal de que dispone el dramaturgo, su fin es el tema. Y no sería inadecuado concluir este capítulo sobre las ideas en el teatro inquiriendo si éstas (temas, pensamiento) constituyen el verdadero fin del teatro (Bentley 140-1).

El teatro, pues, se funda tanto en la comunicación de una experiencia como en la formulación de verdades sobre ella. Por consiguiente, el hecho de expresar una verdad no agota la finalidad del

²⁸ Cf. Boris Tomachevski "“Literaturnie yandri”. *Tioria literaturi Poetika*. Moskva-Leningrad: Gosudarsviennoe Izdatiel’svo 1928. New York and London: Johnson Reprint Corporation, 1967 (The Slavic Series), 158-205.

teatro, como tampoco transmitir una experiencia es su único objetivo. Decir una verdad —hacer una afirmación, exponer un tema, demostrar una idea— constituye, por cierto, sólo uno de sus aspectos; y hay otros de una importancia similar. [...] Pero esa sabiduría es algo más de lo que comúnmente se entiende por pensamiento, o idea, o tema, o mensaje, y como tal no es una parte constituyente de la obra sino un precipitado de ésta como un todo (Bentley, 142).

En la siguiente reflexión que hace Bentley, y última a la que nos referiremos en relación a su obra, confirma nuestra consideración anterior sobre el papel que juega la idea en la constitución de cada uno de los diferentes modelos de acción dramática; independientemente del género o estilo en cuestión, lo cual nos permitirá, más adelante, no tener que referirnos —particularmente— a éstos:

Y aquí, tal vez, hallamos la conclusión más razonable: que las ideas, definidas como un aspecto de la obra teatral, son *nada más* que eso, una parte de ella; pero hay una definición más amplia del término de acuerdo con la cual la idea podría constituir realmente el objeto y la finalidad del arte dramático. Hebbel debe haber tenido presente esta definición más amplia cuando dijo: "En el teatro ningún personaje debería expresar, nunca, una idea; de la idea de una pieza provienen todos los parlamentos de los personajes". Henry James, pese a que T. S. Eliot lo ha encomiado por poseer un espíritu tan fino que ninguna idea podía seducirlo, declaró en cierta ocasión que la "filosofía" de un escritor era su riqueza más importante. Sin embargo, puesto que James identificaba "filosofía" con el modo de *sentir* de un hombre ante la vida, es evidente que él también procuraba definir de una forma más amplia el contenido filosófico de la literatura (Bentley 142-3).

Por lo que podemos concluir --como ya fuera señalado anteriormente: Bentley sigue en esencia el modelo de la poética aristotélica --a la manera de Usigli--, enriqueciéndola y poniéndola al día con la ejemplificación de la realización escénica de la dramaturgia citada; con lo cual llega a conclusiones no conceptualizadas --al igual que Usigli--, sino derivadas de la descripción y exposición de la práctica dramatúrgica, mismo procedimiento que seguiremos en nuestro estudio central.

Por otra parte, al explicar sobre esa ejemplificación, Bentley recurre a presupuestos teóricos de otro género literario: la novela; ya sea para aclarar algunos aspectos de la creación que tornan diferente la creación dramática, o para fundamentar algunos otros de ésta, a través de tales presupuestos.

Por ello, *La vida del drama*, de Eric Bentley, funciona a manera de una preceptiva más adecuada para la interpretación de la dramaturgia de la segunda mitad del siglo XX, pero, consecuentemente, dirigida más hacia el creador, para cursos de dramaturgia, que para efectuar la interpretación o reflexión sobre

cualquier texto dramático; por lo que además de los puntos de vista planteados por éste, necesitamos recurrir a fuentes más cercanas a nuestro propósito.

TEORÍA DRAMÁTICA NO ARISTOTÉLICA

Las vanguardias

Si bien a fines del siglo XIX ya podemos identificar varias corrientes dramáticas con serias desviaciones en relación a la ortodoxia de la *Poética* aristotélica, es en el teatro simbolista donde encontramos esas desviaciones ya determinadas con mayor claridad, al ser en este drama donde se conserva sólo el diálogo “como un rudimento formal simplemente externo” (Kurguinián, 254). Hecho que constituye, en sí mismo, el antecedente y preludio de lo que vendrían a ser las vanguardias teatrales surgidas en el curso del siglo XX.

Éstas, sin embargo, seguirán dos líneas paralelas: la que parte del *Ubu-Rey*, de Alfred Jarry²⁹ y la que sigue la tradición de Schiller.³⁰ “El verdadero arte no se propone un fin transitorio, no contento con inspirar al hombre un sueño fugaz de libertad, quiere hacerle realmente libre. ¿Cómo? Despertando y desenvolviendo en él la fuerza de *mantener a distancia el mundo de los sentidos*.

²⁹ “**Jarry, Alfred** (1873-1907). Poeta, novelista y autor dramático francés [...] Procedente del Simbolismo, de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, su espíritu lúdico, su gusto por la bufonada, el humor negro, las extravagancias idiomáticas le convierten en precursor de los surrealistas. [...] Su gran éxito fue *Ubu roi* (1886), caricatura cruel y grotesca del burgués, estrenada por Lugné-Poe en el *Théâtre de l’Oeuvre* [...]. La crítica de la sociedad burguesa, la libertad rabeliana del lenguaje y lo inusitado de la obra, concebida en principio como juego de marionetas, provocó un enorme escándalo que obligó a quitarla al segundo día. Su estreno significa un momento clave para todo el movimiento teatral posterior. A *Ubu roi* siguieron *Ubu enchainé*, *Ubu cocu*, *Ubu sur la butte*. La visión grotesca y excéntrica de la realidad aparece también en sus novelas *Le surmâle* (1902) y *Gestes et opinions du Dr Faustroll* (1911), en las que Jarry expone sus teorías sobre la <<patafísica>> o <<ciencia de las soluciones imaginarias>>, raíz del Teatro del Absurdo. [...] *Pequeño diccionario del teatro mundial* Madrid: Istmo, 1974 (Fundamentos 38), p. 138. Utilizamos como referencia bibliográfica las fichas de este diccionario, ya que en éste se presentan de manera sintética los datos biográficos y las características fundamentales de las obras de los autores en cuestión, por parte de su autora Genoveva Dieterich.

³⁰ “**Schiller, Friedrich** (1759-1805). Poeta y autor dramático alemán, una de las máximas figuras del *Sturm und Drang*, con Goethe, creador del teatro clásico alemán [...] *Pequeño diccionario del teatro mundial* Op. cit., p. 228

Con mucha frecuencia, como aquí, a Schiller se le relaciona con el (neo)clasicismo y, en otras con el romanticismo, olvidándose de que en su búsqueda y experimentación dramática, junto con Goethe, trata de renovar este (neo)clasicismo, como puede comprobarse con el análisis de la correspondencia sostenida entre ambos autores y en su misma pertenencia al movimiento del *Sturm und Drang*, o en su prólogo a *La novia de Messina* (1803); más bien conducente hacia un nuevo modelo de acción dramática, más cercano al del drama de la Ilustración.

El coro depura el poema trágico separando la reflexión de la acción" (Miralles, 68-9); al igual que la de Diderot:³¹ "Yo reclamo del actor mucho discernimiento, que sea un espectador frío y sereno; en consecuencia le exijo mucha penetración y ninguna sensibilidad, esto es: el arte de imitarlo todo" (Miralles, 68-9).

La primera línea desde Jarry, conducente hasta el teatro del absurdo,³² el "antiteatro", y el teatro pánico;³³ vía el dadaísmo,³⁴ el surrealismo,³⁵ y el teatro de

³¹ "Diderot, Denis (1713-1784). Hombre de letras francés, en colaboración con D'Alembert, editor y autor de la *Encyclopédie*, escribió algunos dramas burgueses que influyeron en Lessing, y a través de éste en todo el teatro europeo del siglo XIX: *Le fils naturel* (1771), *Le père de famille* (1760), etc. su contribución más interesante para el teatro son, sin embargo, sus ensayos: *Observations sur Garrick*, *Entretiens sur "Le fils naturel"* (1757), *Discours sur la poésie dramatique* (1758), *Paradoxe sur le comédien* (1830), en los que expone su idea de la tragedia burguesa, del actor controlado y consciente, etc." *Pequeño diccionario del teatro mundial*, pp. 75-6.

La última aseveración sigue siendo el fundamento teórico de lo que posteriormente se denominó *escuela formal de actuación*, hoy considerado como un método de formación de actores, y modelo de puesta en escena

³² "Teatro del Absurdo. Término que define el teatro vanguardista de los años cincuenta, y se inspira en el concepto existencialista del "absurdo", formulado por A. Camus (*Le mythe de Sisyphe*, 1942). Enlaza con métodos y formas del Dada y el Surrealismo para expresar sus problemas centrales: la angustia existencial, la incomunicación, la irracionalidad, etc. Parece haberse demostrado, que el término "teatro del absurdo" es sólo una etiqueta para caracterizar vagamente a autores, estilística e ideológicamente tan dispares, como Beckett, Genet, Adamov, Pinter, Ionesco, Arrabal, etc." *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Op. cit., p. 252.

³³ "Teatro Pánico, una más de las manifestaciones del teatro no aristotélico de los años cincuenta, estrechamente relacionado con la teoría del Teatro de la Crueldad de Artaud. Su principal --si no que único-- representante es Arrabal. "Arrabal, Fernando (1932). Autor dramático y novelista español; en Francia, desde 1955; escribe en español y francés. Admirador de Kafka, Bretón, Beckett y Tzara, a los que considera sus maestros, define su teatro de raíz dadaista y surrealista como teatro pánico, en un principio bastante cercano al Teatro del Absurdo. El predominio obsesivo de imágenes sádicas de muerte, tortura, violencia y blasfemia, que refleja una profunda problemática subjetiva, adquiere un carácter marcadamente denunciatorio a partir de los años sesenta. Su teatro es teatro de la残酷 en el sentido de Artaud, como también lo es el teatro de Genet. Las obras de Arrabal, publicadas parcialmente en España, han aparecido en Francia: *Piquenique en campagne* (1958); *Oraison* (1958); *Le cimetière des voitures* (1958); *Ciugrena* (1961); *Le labyrinthe* (1961); *Le tricicle* (1961); *Concert dans un oeuf* (1965); *Cérémonie pour un noir assassiné* (1965); *L'architecte et l'empereur d'Assyrie* (1967); *Le jardin des délices* (1969); *Et ils passeront menottes eaux fleurs* (1969); *Bella Clao* (1972)...". *Pequeño diccionario del teatro mundial* Op. cit., p. 22. En rigor podríamos considerarlo un autor que sigue a los punteros del absurdo, junto con Pinter y Albee, pero no hemos encontrado alguna de sus huellas en los dramaturgos nacionales, como si lo es en el campo de la historia de la puesta en escena nacional; en particular de los años sesenta, dentro de la cual volveremos hacer referencia a éste.

³⁴ "Dada. Movimiento 'antiliterario' y 'antiartístico', fundado hacia 1916 en Zurich, por un grupo de escritores, pintores, escultores emigrados. Encabezados por el poeta rumano Tristan Tzara, propugnaban la destrucción del arte tradicional; el arte de la burguesía responsable de la guerra. Mezclando elementos cubistas y futuristas con el espíritu destructivo, caótico y grotesco de Dada montaron espectáculos de provocación y publicaron manifiestos agresivos. El eco de Dada en la Alemania de la posguerra fue enorme y París recibió expectante al ya famoso Tzara (1920). En torno a Dada se catalizaron las tendencias vanguardistas parisinas, representadas por hombres como Breton, Duchamps, Picabia, Eluard, Aragon. *

la crueldad de Artaud (Miralles, 22). En tanto la segunda permitiría la concepción del efecto de distanciamiento, de extrañamiento --*verfremdung-effekt*-- brechtiano.³⁶

Mismas corrientes no aristotélicas, que si bien revolucionarían la tradición escénica --al ser éste su propósito inicial--, transformarían la dramatúrgica al generar, como resultado, por un lado, la corriente del absurdo y, por el otro, el

Ribemont-Dessaignes, etc. Los espectáculos-provocación de Tzara *La première aventure céleste de M. Antipyrine*, y *La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine, l'aseline symphonique* --cacofonía de sonidos--, *Coeur à gaz*, montados y realizados con la ayuda de todos los Dada fueron escándalos, destinados a 'épater le bourgeois'. Sin embargo, la agitación gratuita y destructiva que tendía a perpetuar la situación de anarquía de la posguerra, condujo a Dada a un callejón sin salida. En 1922 el grueso del grupo encabezado por Breton se separó de Dada para fundar el movimiento surrealista [], en el que se asimilaban elementos Dada, pero desde un nuevo punto de vista más creador." *Pequeño diccionario del teatro mundial Op. cit*, p 71-2

³⁶ "Surrealismo Movimiento literario y artístico de entreguerras (1918-1939), con centro en París, pero con eco internacional. Continuador y superador de los movimientos precedentes. Cubismo, Futurismo, Dada, el Surrealismo proclamó la revolución total, no sólo en el terreno del arte, sino también en el de la moral, el pensamiento y la vida colectiva. Los profetas del movimiento eran Rimbaud y Lautréamont. Marx y Freud el grupo surrealista encabezado por André Breton fue fundado en 1924 ("manifiesto del surrealismo") con la colaboración de Paul Eluard, Louis Aragon, Max Ernst, Antonin Artaud, Roberto Desnos, etcétera partiendo de una posición iconoclasta en el sentido Dada, movimiento al que pertenecieron casi todos los fundadores del grupo. El Surrealismo fue a la exploración sistemática y constructiva de lo irracional, el subconsciente, el sueño, la imaginación, lo maravilloso. En el terreno del teatro, los frutos surrealistas no fueron tan valiosos como en el de la poesía y la pintura. Aparte de algunas piezas de Aragon, *L'armoire à glace un beau soir* (*El armario de luna en una tarde hermosa*) (1924), *Au pied du mur* (*Al pie del muro*) (1924) y de Breton, en colaboración con el jefe de Dada Tristan Tzara, *Coeur à gaz* (1921), que están muy marcadas por la anarquía Dada, lo más importante del Surrealismo dramático son las obras de Artaud y Vitrac y las películas de Salvador Dalí y Luis Buñuel: *Un chien andalou* (1928) y *L'âge d'or* (1930)" *Pequeño diccionario del teatro mundial Op. cit*, p. 243-44

³⁷ Al respecto se expone ampliamente más adelante.

teatro épico,³⁷ el teatro político, el teatro social; del cual podemos considerar como su última derivación el teatro documental,³⁸ el teatro crónica.

Modelo de acción dramática del teatro épico

Mucha tinta ha corrido sobre el *verfremdung-effekt* brechtiano; muchas han sido sus interpretaciones; además de que las reflexiones efectuadas sobre su *poética* no han logrado dilucidar su pertenencia o no a la teoría aristotélica, debido, en mucho, a que cuando el mismo Brecht reflexionara al respecto en su *Kleines Organon das Theater*, su mira apuntaría hacia una teoría de la escenificación y representación de su teatro, y no hacia la teorización de este efecto, desde el punto de vista de la escritura dramática.

³⁷ Aunque en el presente capítulo exponemos este tema, creemos necesario incluir su "ficha bibliográfica", en vista de que nuestro interés está centrado en aquellos aspectos formales de su composición dramática --no aristotélicos-- que posiblemente encontramos en el *corpus* de nuestra investigación sobre nuestro tema. "Teatro épico. Término acuñado por Brecht para su teoría del teatro, desarrollada en escritos teóricos, obras dramáticas y montajes. Esencialmente el teatro épico se opone al teatro tradicional, rechaza la identificación del espectador con el héroe (exige en cambio una actitud crítica), y la identificación del actor con su personajes (a cambio, una actitud mostrativa, distante). El teatro épico no reproduce situaciones o procesos sociales, sino que los descubre, provocando en el espectador el asombro ante la realidad, que se le presenta en escena. Para crear la distancia que provoca el asombro, el teatro épico utiliza medios de 'distanciación': la forma de fábula o la parábola y su simplificación acentuada, carteles, proyecciones, canciones y discursos al público, que interrumpen el diálogo y favorecen la crítica, cambio de escenografía ante los ojos del público para romper la ilusión teatral, cambios de luces, interpretación 'gestual' mostrativa (uso de máscaras), etc. " *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Op. cit., p. 253-54.

³⁸ "Teatro documento. Término surgido en Alemania para definir el teatro de información y denuncia de los años sesenta, que sigue el modelo del teatro político y de agitación de los años veinte (Piscator, Octubre Teatral) y ha producido obras como *El vicario* (Hochhut, 1962), *El caso J. R. Oppenheimer* (Kipphardt, 1962), *La indagación, el canto del Fantoche Lusitano y Vietnam* (Weiss, 1965, 1967, 1968), *Toller* (Dorst, 1968), etc. Teatro de información sobre temas generalmente histórico-políticos, con una finalidad crítica y agitadora, utiliza materiales documentales como fotos, películas, artículos de prensa, declaraciones oficiales, documentos, estadísticas. A menudo emplea la forma del proceso jurídico o el de la investigación, y la técnica del <<collage>>. En principio no incluye la ficción. Los puntos esenciales del teatro documento han sido formulados por Weiss en *14 Punkte zum documentarischen Theater* (1968)." *Pequeño diccionario del teatro mundial* Op. cit., p. 253

Peter Brook considera *Marat-Sade*, la obra fundamental de este autor, como una consecuencia del concepto de "alienación" brechtiano: "El *Marat-Sade* no habría podido escribirse antes de Brecht: Peter Weiss concibió la obra basándose en muchos planos alienadores. Los acontecimientos de la Revolución Francesa no pueden aceptarse literalmente ya que son interpretados por locos y, a su vez, sus actos se abren a una posterior problemática, puesto que su director es el marqués de Sade y, más aún, los acontecimientos de 1780 están vistos con ojos de 1808 y del 1966, ya que las personas que asisten al desarrollo de la obra representan a un público del comienzo del siglo XIX y son también sus iguales del siglo XX..." *El espacio vacío* Barcelona. NEXOS, 1986, pp. 98-9.

Así, sobre este *verfremdung-effekt*, resulta obvio que su atención se centra en la explicación escénica, misma que puede aplicarse al drama; como los estudiosos de su obra lo han glosado. Por ejemplo, sobre el *Breviario de estética teatral*, Raúl Sciarretta plantea que: "Esta categoría vale en el campo de la dramaturgia, y está vinculada a la teoría del montaje tal como fuera formulado por Eisenstein³⁹ La extrañación resuelve la vieja paradoja del actor formulada por Diderot" (Brecht, 1963: 8).

Este mismo elemento de su escritura dramática, está estrechamente relacionado con el desplazamiento del realismo --principal salvaguardia de la preceptiva aristotélica en tiempos modernos. Realismo escénico reemplazado por la estética brechtiana, ya que la estructura⁴⁰ de la obra, la construcción del personaje,⁴¹ el uso del tiempo y el espacio, se vieran violentados por ese "extrañamiento" escénico; ya que "10. Brecht, al superar la escuela de Stanislavski,⁴² no sólo supera una técnica teatral específica sino además un realismo inconsiguiente con residuos y supuestos parciales de carácter romántico

³⁹ "Eisenstein, Sergei (1898-1948) Director de cine ruso. dibujante, escenógrafo y director de teatro del Octubre Teatral. Discípulo de Meyerhold dirigió el teatro Proletkult, donde llevó al extremo el teatro de agitación y propaganda (Agitprop), mezcla de elementos circenses, de teatro, de feria, música, declamación, agitación política. Entre sus montajes. *El sabio* (1923) y *El mexicano* (1922) Agotadas las posibilidades del Proletkult, Eisenstein se dedicó al cine (1924. *La huelga*), al que trasladó el espíritu del Octubre Teatral, la dinámica y la grandiosidad de los espectáculos de masas (*Potemkin*, 1925; *Alexander Nevsky*, 1938; *Iván el Terrible*, 1945), etc" *Pequeño diccionario del teatro mundial* Op. cit., pp 83-4

⁴⁰ 12 La concepción de la estructura dramática de Brecht al introducir la extrañación y el montaje (en términos conscientes) renueva y libera las limitaciones del tradicional problema de los géneros teatrales, haciendo nacer las formas directamente de los contenidos" (Brecht, 1963: 10)

⁴¹ Ya que a éste, Brecht lo interpreta no como un individuo particular, sino social a través de "actitudes corporales, vocales y expresivas condicionadas por el 'gesto social'" (Brecht, 1963: 9).

⁴² "Stanislavsky, Konstantin (Alexeiev) (1863-1938). Hombre de teatro ruso. Actor, director y maestro de actores, una de las figuras más importantes del teatro del siglo XX. [] en 1888 creó con varios amigos la Sociedad del Arte y Literatura, en la que fue, como conoció a Nemirovich-Danchenko y fundó con él el Teatro del Arte [] A partir de 1905, consciente de las limitaciones naturalistas, se abrió a las corrientes simbolistas []. Al mismo tiempo favoreció los experimentos simbolistas de sus discípulos [], creando los llamados Estudios experimentales, y desarrolló sus teorías sobre la interpretación (*Un actor se prepara* (1926) *Construyendo un personaje, Stanislavsky ensaya Othello*, etcétera). Después de la revolución de 1917 Stanislavsky y su Teatro de Arte, protegidos por el nuevo régimen, pasaron a un segundo plano ante el empuje vanguardista del Octubre teatral y la consagración de los grandes directores Meyerhold, Tairov y Vajtagov. Stanislavsky, superando el simbolismo, volvió al naturalismo psicológico, y logró aún extraordinarios montajes []." *Pequeño diccionario del teatro mundial* Op. cit., p 237-8.

La primer edición de sus escritos está reunida en ocho gruesos volúmenes, publicados entre 1954 y 1960.

y naturalista. Integra la técnica teatral en una nueva concepción de la dramaturgia y el arte teatral" (Brecht, 1963: 9-10).

No es necesario señalar las fuentes de los diversos recursos escénicos, mencionados por éste en su *Breviario de estética teatral*, provenientes del: teatro chino, de los misterios medievales, del teatro isabelino, de la revista musical --el espectáculo y el montaje de atracciones de Eisenstein. Recursos conducentes a una acción dramática, en la que lo anecdótico de los temas así como las propias situaciones "dramáticas" aristotélicas sufren un cambio radical:

13. El lenguaje teatral se despoja de artificios y elabora sus imágenes con todos sus medios poniendo la tensión en el movimiento mismo de la acción teatral. En la acción se narra. La tipificación de personajes se hace dinámica porque concibe al hombre cambiante. Nunca sus personajes se definen fuera de los temas argumentales o de las situaciones, nunca son los mismos del principio al fin. (Brecht, habiendo aceptado en un principio las ideas de Lukács sobre la tipificación, ha avanzado más y ha abandonado el curso relativo, lineal, para moverse en torbellino.) (Brecht, 1963: 10).

Sin embargo, si bien su propia composición dramática no sigue al realismo ortodoxamente, esto no significa que no se refiera siempre a la realidad de los seres humanos: "1. El 'Teatro' consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir. Aquí nos referimos al teatro, sea antiguo o moderno" (Brecht 1963 15). Hechos humanos, representados de manera que cuestionarían tanto la preceptiva aristotélica --de manera inexacta e inverosímil--; lo mismo que a lo que se considera como *realismo*: "10. Podrá quizá sorprender que tantos y tan variados modos de representar hechos humanos importantes, desde los antiguos en adelante, se reprodujese en el teatro y divirtiesen, a pesar de sus inexactitudes e inverosimilitudes, y que aun haya muchísimos de ellos que todavía nos divierten a nosotros" (Brecht, 1963: 19).

La sanción que efectúa sobre la validez de su concepción escénica, la fundamenta efectuando una revisión de tipo histórico sobre las diversas formas de escenificación surgidas por las propias necesidades sociales, ya que:

7. Las diversiones de las distintas épocas, naturalmente, fueron diversas, según el modo de convivencia de los hombres. En el circo helénico el *demos* dominado por los tiranos se recreaba de modo distinto que los nobles de la corte de Luis XIV. El teatro tuvo que proveer otras imágenes de la convivencia de los hombres: no sólo imágenes de una convivencia diferente, sino además con otro género de imágenes (Brecht, 1963: 18).

Circunstancias que trajeron consigo formas específicas de expresión dramática, como manifestación de los tiempos sociales correspondientes a la época, como el del período isabelino, en el que la presencia del individuo --la persona personaje-- fue la generadora de la acción dramática

8. Según la recreación posible y necesaria en una u otra forma de convivencia, los personajes cambiaban de proporciones, las situaciones se encuadraban en otras perspectivas. Muy diverso tuvo que ser el modo de narración con que se entretenía a los helenos sometidos a esas leyes inexorables cuya ignorancia no preservaba de la cólera de los dioses, que el modo de entretenér a los nobles franceses con la elegante victoria sobre sus propias pasiones, tal como el código de la corte imponía a los grandes de la tierra; otro fue el caso de los ingleses de la época isabelina con su franco reconocimiento del nuevo individuo abandonado al propio desenfreno (Brecht, 1963: 18).

Períodos históricos en que la dramaturgia ya había violentado la ortodoxia aristotélica, tantas veces pregonada, como son el no respetar la verosimilitud, ni la forma en que se daba la peripécia y, por lo tanto, el reconocimiento⁴³:

9. También es innecesario tener presente que la diversión en tan diversas representaciones poco tenía que ver con el grado de semejanza entre la representación y la cosa representada. La inexactitud, o incluso la decidida inverosimilitud, poco preocupaban con tal que lo inverosímil fuese coherente. Era suficiente que toda clase de procedimientos poéticos y teatrales creasen la ilusión de que la peripécia no podía ser de otro modo. También nosotros incurrimos fácilmente en semejantes inexactitudes cuando nos deleitamos con las catarsis espirituales de Sófocles, los holocaustos de Racine o los frenesíes de Shakespeare, e intentamos apropiarnos de los hermosos sentimientos de los héroes de estas historias (Brecht, 1963: 19).

De vital importancia resulta para este creador la forma en que se narra la "historia",⁴⁴ considerada por él como la parte fundamental "el corazón de la manifestación teatral" (Brecht, 1963. 56). Historia que, desde su perspectiva, debe contarse por medio de "la composición total de todos los procesos gestuales, comprendidas la comunicación y los impulsos que han de servir al goce del público" (Brecht, 1963. 56). Tales procesos encuentran su traducción en la escritura dramática, a través de los acontecimientos, como manifestación de la acción dramática, y no de la anécdota:

⁴³ Todas éstas son categorías aristotélicas fundamentales de la *Poética*

⁴⁴ · *Histoire* L'*histoire*, ou *histoire racontée*, c'est l'ensemble des épisodes rapportés, indépendamment de leur forme de présentation synonymes *fable** (au sens 1), *story* (opposé à *plot* dans la critique anglo-saxonne). Cf. Más detalladamente. Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Édition Sociales. 1980. pp. 201-02, en particular sobre este concepto desde el punto de vista aristotélico

Para evitar que el público se vea inducido a volcarse en la historia como se echaría en un río, para dejar arrastras a la deriva, los acontecimientos singulares tienen que ser vinculados de modo tal que los modos de la acción hagan impacto. Lo acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción. (Si fuera en cambio oportuno representar la oscuridad de los vínculos causales sería necesario extrañar de modo adecuado justamente esta condición.) Las partes del drama se deben pues contraponer cuidadosamente entre sí, teniendo cada una su propia estructura de drama dentro del drama (Brecht, 56-7).

De donde podemos establecer su composición dramática: "Las partes del drama se deben pues contraponer cuidadosamente entre sí, teniendo cada una su propia estructura de drama dentro del drama", producto del "extrañamiento" señalado por éste, conducente a renunciar al modelo aristotélico.⁴⁵

Otros elementos, o componentes dramáticos, con los que Brecht vino a dislocar la tradición aristotélica, son los recursos escénicos procedentes del teatro popular de diversas culturas y de la revista musical, que, si bien están relacionadas directamente a los recursos de la representación, determinan con ello los componentes del drama: el relato, la composición y la construcción de personajes dramáticos, como en el teatro popular, al que se refiere el dramaturgo:

Evitan sus situaciones convencionales, sus personajes esquemáticos; pero, visto más de cerca, están profundamente penetrados de espíritu romántico. Aquí las situaciones son grotescas, y los personajes, en verdad, no existen; a lo más son partes. El monótono argumento ha sido rechazado completamente: es un fino hilo rojo o indirectamente no

⁴⁵ A Peter Brook le toca en suerte ser uno de los testigos de lo que vino a ser la dramaturgia de Brecht en su momento, y como tal señala su importancia en *El espacio vacío*: "Resulta imposible sin detenerse a considerar las implicaciones del hombre de teatro más influyente, más radical y de mayor personalidad de nuestro tiempo: Brecht. Nadie interesado seriamente por el teatro puede pasar por alto este nombre. Brecht es la figura clave de esta época, y todo el quehacer teatral de hoy arranca en algún punto de los enunciados y logros del dramaturgo alemán o vuelve a ello. Recordemos, por ejemplo, la palabra que introdujo en nuestro vocabulario: alienación [distanciamiento, extrañamiento]. Como acuñador de este término, Brecht ha de considerarse desde un punto de vista histórico. Comenzó a trabajar en un tiempo en que la escena alemana estaba dominada por el naturalismo o por las embestidas del teatro total, al modo de la ópera, cuya finalidad era apresar al espectador en sus propias emociones y hacer que se olvidara por completo de sí mismo. Cualquiera que fuese el tipo de vida que se presentaba en el escenario, quedaba neutralizado por la pasividad que exigía al público.

"Para Brecht, un teatro necesario no podía perder de vista ni siquiera por un instante la sociedad a la que servía. No había una cuarta pared entre actores y público: el único objetivo del actor consistía en crear la respuesta precisa en un público por el que sentía respeto total. Y debido a ese respeto, Brecht introdujo la idea de alienación, y que ésta es una invitación a hacer un alto: la alienación corta, interrumpe, levanta y expone algo a la luz, nos obliga a mirar de nuevo. Por encima de todo, la alienación es una llamada al espectador para que trabaje por sí mismo, para que se haga cada vez más responsable de lo que ve, sólo si le convence en su calidad de adulto. Brecht rechaza la noción romántica de que en el teatro volvemos todos a ser niños. (Brook, 94-5).

existe. Para la representación se aplican medios del arte (por eso los "dilettantes" no pueden montarlas), pero se trata de medios propios del arte del cabaret... (Brecht, 1963: 67-8)

Y no sólo en esos elementos dramáticos sino también los que se refieren a la trama y, con ello, a la estructura dramática, contaminada por la de la revista literaria

En lo que se refiere a la trama, la revista literaria ofrece algunos precisos aspectos. Ya hemos dicho que renuncia a la unidad y a la continuidad de la trama presentando "números", sketches más o menos vinculados entre sí. De este modo renacen las viejas epopeyas populares, aunque son difíciles de reconocer, ya que los sketches no presentados de modo narrativo contienen pocos elementos épicos. Son más espirituales, centrados principalmente sobre una única argucia. El nuevo teatro popular podría tomar de la revista literaria la serie de episodios relativamente independientes, pero tiene que ofrecer una mayor sustancia épica y ser más realista (68).

A su vez, la lectura que Bernard Dörf hace de Brecht, se centra en la glosa de sus obras dramáticas y, a partir de ésta, determina los diversos componentes de la poética de este dramaturgo

Como por ejemplo, en *Baal* descubre que Brecht destruye el romanticismo alemán llevando al expresionismo⁴⁶ hasta el absurdo. "El *Baal* de Brecht niega cualquier romanticismo, y en especial el último brote de romanticismo alemán: el expresionismo. Sólo participa en él para poder destruirlo mejor, llevándolo al absurdo. Si Brecht utiliza las formas del lenguaje del expresionismo, es para dirigirlas contra sus raíces" (Dörf, 54)

Hipótesis que viene a poner en duda la interpretación común que de la obra de Brecht se hace, al relacionarla del todo con la estética expresionista.

⁴⁶ "Expresionismo. Movimiento literario y artístico alemán entre 1910 y 1925, opuesto al positivismo y al naturalismo. Propugnó la renovación del arte y de la sociedad, la búsqueda del 'hombre nuevo'. En las huellas de Büchner (*Wozzek*), del 'drama de estaciones' de Strindberg (*Camino a Damasco*) y de Wedekind, el drama expresionista rompió la estructura sólida del drama ibseniano y de la *pièce bien faite* naturalista. En su predilección por el monólogo lírico y la disolución del diálogo, creó un lenguaje concentrado y dinámico en el que expuso sus visiones místicas, pacifistas y antiautoritarias. *Der Bettler* (*El mendigo*), de Reinhard Sorge, 1912; *Die Verführung* (*La seducción*), de Paul Kornfeld, 1913; *Die Bürger von Calais* (*Los ciudadanos de Calais*), de George Kaiser, 1914; *Der Sohn* (*El hijo*), de Walter Hasenclever, 1914; *Krasté* (*Las fuerzas*), de August Stramm, 1915. La primera Guerra Mundial obligó a los expresionistas a tomar posiciones antibelicistas [...]. Directores como Jessner, Fehling, Hilpert, Falckenberg crearon con los actores [...] un estilo antusicológico basado en el gesto, lleno de contrastes agresivos y expresivos que se reflejó también en las primeras obras de Brecht (*Baal*, *En la selva de las ciudades*). El expresionismo empezó a declinar hacia 1920, dando paso a la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad), al teatro político (Piscator) y al teatro épico (Piscator/Brecht)." *Pequeño diccionario del teatro mundial*, p. 91.

Aunque, por otra parte, tal relación es conducente a la conformación del modelo del teatro épico, al renunciar a la anécdota, a la acción y a la construcción de personajes.

A estas conclusiones llega Dörte al referirse a Sternhein, personaje de Wedekind y al ligar a Brecht con este dramaturgo:

Y este personaje resulta cada vez menos individualizado: se convierte en un tipo inmemorial, representa al Hombre: los dramaturgos expresionistas no lo designan por su nombre, ni por su función, sino con términos tales como el Padre, la Madre, el Hijo, el Muchacho o el Marinero. Ya no hay anécdota, ni acción, ni siquiera personas: la obra no es más que una pura fantasmagoría, una proyección de los miedos, de las fatalidades subjetivas de este héroe abstracto (Dörte, 54-5).

De allí esta obra resulte una parodia del drama expresionista:

Desde entonces, el significado de *Baal* aparece claro: utilizando la forma del drama expresionista (también *Baal* es un *Staatsoperndrama*), parodiando su estilo, de esta <declamación del hombre a los hombres>, Brecht invierte su función. ...no describe una Pasión o una decadencia (este *Untergang* del hombre que es el *Leitmotiv* de los expresionistas), sino un estado (Dörte, 55).

Así, ante la carencia de anécdota, acción y personajes, el expresionismo resulta un drama sin drama: "La expresión es de Brecht, que también caracterizó el teatro expresionista, como una *voluntad dramática sin drama*" (Dörte, 55).

Por lo que "rompiendo" con el romanticismo y con el expresionismo; según Dörte, también rompe con la tradición clásica, remitiéndolo hacia la acción épica y, en consecuencia, hacia un modelo de estructura dramática particular, en el que: "La acción teatral no se desarrolla de una manera uniforme y continua: interrumpida sin cesar," (Dörte, 75); pero no sólo esto, sino que además:

Paralelamente a la acción se desarrollan comentarios que recaen sobre cada uno de los personajes, por turnos, y cuya función es tanto explicativa como irónica. En el mismo centro de la obra, una sucesión de números, comparables a los números de circo, reconstruyen ante el espectador cómo es desmontable Galy Gay, y construido Heraiah Jip, a modo de una demostración matemática (Dörte, 75).

Un elemento fundamental, la piedra angular del teatro épico, es el "distanciamiento", anteriormente designado como "extrañamiento", componente de su estilo "objetivo"; en el que:

... el conflicto se inscribe en una realidad que lo sobrepasa por completo. El tema del drama ya no son las tensiones, las pasiones que unen u oponen a varios individuos; tampoco es la lucha entre un hombre y la sociedad: es el desarrollo y, a veces, la superposición de contradicciones que constituyen nuestras relaciones sociales, la

evolución de estas contradicciones situadas en un mundo que también evolucione, se transforma. (4) Brecht demuestra, explica, no resuelve nada (Brecht, 1963: 76).

De manera que, al excluir las tensiones que podrían surgir de los conflictos individuales, encontramos, por una parte, la falta de desarrollo del carácter de los personajes, en tanto, por otra, ese extrañamiento determina una estructura dramática distinta de la aristotélica, al trastocar los conflictos individuales por sociales. De este modo, encontramos nuevos medios de expresión dramática --elementos, componentes--, mediante la resemantización de los "tradicionales", al cumplir éstos una nueva función dramática: la de un teatro épico.

Cuestión no siempre comprendida por los hacedores de teatro de muchas latitudes, al confundir el conflicto social del teatro épico, por el conflicto personal del teatro aristotélico, cambiando, con ello, el sujeto de acción dramática conducente al extrañamiento, al teatro épico; si no es que confundiendo el conflicto ético (social) por el conflicto moral (individual); deconstruyendo, con ello, todo el andamiaje ideológico brechtiano y de la estructura dramática del teatro didáctico.

De ahí la concepción, que fue la de Brecht, de un teatro didáctico, estrechamente vinculado a la enseñanza, a la pedagogía. No un teatro al servicio de la pedagogía (como es el caso de ciertas escuelas en que el teatro puede emplearse como un medio mnemotécnico), ni siquiera una pedagogía al servicio del teatro (entonces el objetivo sería iniciar a los alumnos o a los Participantes en los "misterios" del arte, formarlos para el teatro), sino un teatro que fuera en sí pedagogía y en el que la labor de los ejecutantes (cantantes y actores) consistiera en enseñar instruyendo (Dort, 98).

En mucho, este teatro didáctico sigue la exigencia promovida por Luzán en el siglo XVIII: asignarle al teatro --al drama-- una función, no prevista por Aristóteles; ya que éste no planteó fines, sino que sólo estableció los fundamentos dramáticos. En tanto Brecht sí instituyó una función didáctica a su teatro: "La primera tentativa de Brecht en este sentido es su *Lehrstück*(4) [obra que enseña, obra didáctica]: *El vuelo de los Lindbergh* (5) Brecht lo comentaba así: <<*El vuelo de los Lindbergh* no tiene ningún valor si uno no se instruye: No tiene la calidad artística suficiente para justificar una representación que no buscara instruir. Es un instrumento de enseñanza>> (Dort, 99).

Esto traería consigo otro cambio dramático muy importante: el de la constitución del discurso, en el que las réplicas perdieron su función inicial comunicativa entre los personajes, al indicar "varias veces: <El texto debe ser leído y cantado mecánicamente, con interrupciones al final de cada verso.>" (Dort, 100).

Constitución del discurso que propondría otra forma del desarrollo de la acción dramática --colectiva y no individual: "Esta forma se acerca a la del oratorio o de la cantata, pero con la diferencia de que *El vuelo de los Lindbergh* no está hecho tanto para ser escuchado como para dar ocasión a una 'acción' colectiva, a una celebración en común de la razón..." (Dort, 100).

Si en un principio, en los *Lehrstück*, se impone un imperativo moral, ya que éstos "No obstante, si bien ... la necesidad de transformar al mundo se expresa claramente, resulta abstracta. Quiere ser científica, rigurosa. procede de un imperativo categórico moral, más que social. ¿Qué hay que cambiar en realidad? El todo, pero esto se dice muy pronto. ¿Cambiarlo cómo? ¿A partir de qué?" (Dort, 117).

Razón por la cual los *Lehrstück* aún estuvieran alejados de la estética de su teatro didáctico; al resultar individuales y no sociales: "Por su misma forma, los *Lehrstück*, ejercicios de educación, se condenan a la imprecisión; manifiestan con fuerza la necesidad de un cambio, pero no indican su contenido. El revolucionario brechtiano --el que debía formarse con los *Lehrstück*-- es un tipo, una actitud espiritual, no un hombre" (Dort: 114).

Tendría que pasar tiempo para darse cuenta de que el didactismo de las lecciones no debía ser moral sino ético: "Los *Lehrstück* todavía no son *lecciones de la realidad* y sólo constituyen un aprendizaje antes de abordar la realidad y extraer de ella lecciones: el aprendizaje de una actitud puramente ética. Y, en consecuencia, de una comprensión y de una acción didácticas..." (Dort, 117).

Problema que pudo resolver hasta descubrir las contradicciones dialécticas como el sujeto de la acción dramática, en la escritura de sus obras:

La madre y Santa Juana de los mataderos no nos proponen un conflicto (como los dramas clásicos) ni un proceso (como los *Lehrstück*) sino una sucesión de

contradicciones: el itinerario de un héroe inmerso en el mundo, que actúa sobre este mundo y que es influenciado por él. Pero las conclusiones de las dos obras son opuestas: aquí, este itinerario desemboca en un final feliz: la Revolución y el nacimiento de un nuevo mundo; allá, termina en una situación peor que la situación inicial (Dort, 120).

En la composición dramática, la solución al problema se encontraría al suscitar la situación inicial a partir, no del conflicto, no de los héroes tradicionales, sino de las contradicciones dialécticas que la historia y el mundo --la sociedad-- les imponen; con lo cual, los héroes pierden su individualidad. De manera que si en la situación inicial desaparecen sus conflictos individuales, lo mismo ocurriría en la construcción dramática de sus caracteres.

Como consecuencia, el individuo cobra presencia sólo en la colectividad y, como resultado, desaparece el conflicto individual: el moral, ante el colectivo, de naturaleza ética:

Ampliando el *Lehrstück* a la dimensión de veinte años de Historia, *La madre* lo modifica profundamente: el individuo no debe negarse así mismo para ingresar a la colectividad, y ésta ya no aparece como un todo que hay que cambiar radicalmente; uno y otra pueden confundirse y unirse; la transformación de un hombre se cumple en la transformación del mundo (Dort, 125).

En este proceso, de lograr sus objetivos dialéctico-dramáticos, Dort considera que Brecht llega a constituir una nueva forma de construcción de personajes, al replantear el concepto establecido por la dramaturgia tradicional, en particular la del teatro aristotélico y el del "teatro psicológico",⁴⁷ de "personajes":

Dentro de esta perspectiva, el teatro épico replanteó el concepto de la noción clásica del personaje, tanto en el teatro psicológico, en que se enfrentaban dos o más personalidades ya formadas en un medio invariable, como el teatro heroico, en que el hombre monolítico se enfrenta al mundo, a las fuerzas malas y hostiles, ya para triunfar, ya para sucumbir. Presentando hombres dentro de la Historia, a la vez determinados por ella y que actúa sobre ella; presentando hombres que cambian en un mundo que cambia, Brecht no podía limitarse a individuos perfectamente coherentes e inmutables, a los "personajes" de la dramaturgia clásica; sus personajes debían aparecer como la suma de

⁴⁷ Sobre esta cuestión Peter Brook explica en *El espacio vacío* "En sus textos teóricos Brecht separa el origen de lo irreal, y a mi entender eso ha sido el origen de una gigantesca confusión. En términos semánticos lo subjetivo se opone siempre a lo objetivo, la ilusión se aparta del hecho. Debido a esto, el teatro se ve obligado a mantener dos posiciones: pública y privada, oficial y no oficial, teórica y práctica. Su labor práctica se basa en el profundo sentimiento del actor por una vida interior, pero en público el teatro niega esta vida porque la vida interior de un personaje se califica con la horrible etiqueta de <<psicológica>>. Dicha palabra es inestimable en cualquier discusión viva: al igual que el término <<naturalista>>, puede emplearse con desprecio para concluir un tema o apuntarse un tanto. Por desgracia, lleva también a una simplificación, contrastando el lenguaje de la acción --que es duro, brillante y efectivo-- con el de la psicología, que es freudiano, versátil, oscuro e impreciso" (102-3).

caracteres heterogéneos, como el producto de una serie de acciones y de interacciones, de contradicciones tanto objetivas como subjetivas, constituyendo estas últimas el reflejo de las primeras, pero actuando sobre ellas (Dort, 158).

Al transmutar la construcción de personajes, resulta que éstos, como en *Arturo Ui*: "Apenas son personajes: más bien los objetos y signos del terror y la miseria de los oprimidos. No veo más que un caso en el que Brecht los haya dotado de una existencia dramática autónoma: el de las 'novias' de Puntila." (Dort, 159). De manera que debido a la no individualización, no nos encontramos con caracteres sino con símbolos; con alegorías de personajes, como consecuencia de la abstracción que de éstos hace Brecht.

Sin embargo, para Dort, el efecto de distanciamiento --extrañamiento-- es el determinante para el teatro épico:

El estilo épico brechtiano se basa en este doble movimiento de alienación y de liberación, de abandono y de elección, de consentimiento y negación. Y lo que Brecht llamó el *Verfremdungseffekt*, efecto de distanciación o de alejamiento, (11) no es un simple procedimiento de escenificación o el dogma de no sé qué nuevo formalismo, sino la condición misma de este doble movimiento, de este movimiento de crítica fundamental a su arte (Dort, 184-5).

Esta distancia necesaria conduce, no sólo a la utilización de técnicas de representación, sino también dramáticas; abandonando con ello el esquema del teatro aristotélico, asunto, que en este caso, está estrechamente relacionado con una nueva forma de relato dramático de la historia:

Este alejamiento interviene en todos los estadios del teatro de Brecht: el alejamiento entre los detalles realistas y la Historia esquematizada, entre las mismas escenas de cada obra, netamente separadas unas de otras, entre los decorados y el actor, entre el espectáculo y el espectador de manera que éste discrierna el carácter pasajero, temporal, de la "naturaleza" como un determinado estado histórico del mundo de los hombres (Dort, 185-6).

De manera que la acción dramática, mediante el distanciamiento personal, tiene que buscar otro sujeto de acción dramática, y lo encuentra en la historia del propio sujeto y el objeto del teatro épico, característica que, en sí misma, vendría a ser su elemento toral, desde la perspectiva de la construcción dramática; y no de los recursos escénicos de que se valiera en su práctica teatral, como con frecuencia ocurre al escenificar sus obras:

El centro de gravedad de la obra brechtiana se desplaza, pasa del personaje central, y del ofuscamiento de este personaje ante el mundo, al mismo mundo --un mundo en transformación que puede ser juzgado, si no transformado, por un personaje lúcido, pero

vencido (a diferencia de Madre Coraje, es Galileo quien, en su *autocrítica* final, distanciándose suficientemente de su drama, lo explica y nos da la interpretación más completa) Más que sobre la necesidad de modificar radicalmente la Historia --como consecuencia de un rechazo violento, "moral", de ésta-- Brecht pone ahora el acento sobre la transformación progresiva de la Historia por parte de los hombres, por medio de su acción. Porque hay que comprender esta acción para poder continuarla o rectificarla. De este modo, conocimiento y acción se conjugan más que nunca al mismo tiempo: el teatro es el lugar privilegiado donde se opera su mediación (Dort, 199).

Sin embargo, paradójicamente, nos encontramos con que Dort señala que Brecht, para lograr sus propósitos, su forma dramática épica, tomaría como punto de partida la *acción*, el elemento clave de donde partiera Aristóteles para formular su *Poética*

Tomemos el teatro clásico tradicional, el que deriva de lo que Brecht ha llamado la "forma dramática". Puede estar caracterizado por dos rasgos esenciales. La acción es el producto de conflictos: conflictos de intereses o de sentimientos entre los personajes. Y esta acción lleva a un desenlace: a través de ella, se restablece o se establece un orden, antiguo o nuevo (Dort, 229).

Si bien su principio dramático surge del teatro aristotélico, el seguir el planteamiento dialéctico hegeliano le permitiría establecer una poética particular para su teatro épico:

De Aristóteles a Hegel, todos los grandes teóricos de la "poesía dramática" han afirmado estos dos puntos. Citemos a Hegel, ya que a él, expresamente o no, no cesa de referirse Brecht: <<El objetivo del drama consiste en representar acciones y condiciones humanas y actuales, haciendo hablar a los personajes de los que se trata. Pero la acción dramática no se limita a la tranquila y simple realización de un objetivo determinado; al contrario, se desarrolla en un medio hecho de conflictos y de colisiones, y está expuesta a las circunstancias, las pasiones, los caracteres que la rodean o que se oponen. A su vez, estos conflictos y colisiones engendran acciones y reacciones que, en un momento dado, provocan el apaciguamiento necesario. Así, pues, lo que vemos ante nosotros son objetivos individualizados bajo la forma de caracteres vivos, y situaciones ricas en conflictos; caracteres y situaciones que se entrecruzan, se determinan, recíprocamente, mientras cada carácter y cada situación busca afirmarse, colocarse en primer término, en detrimento de los demás, hasta que toda esta agitación desemboca en una apaciguamiento final>> (1)⁴⁸ (Dort, 229-30).

De donde resulta que para Dort, el teatro épico brechtiano es la conjunción del teatro aristotélico más la dialéctica hegeliana. "Y Hegel precisa: <<Es posible que la conclusión en que desemboca un conflicto encierra la posibilidad de otros intereses que puedan suscitar nuevos conflictos, pero el conflicto, el principal,

⁴⁸ G. K. F. Hegel *Esthétique*, traducción de S. Jankelevitch, tomo III (segunda parte). Aubier, Éditions Montaigne, París, 1944, p. 213

aquel en torno del cual gira la obra, debe encontrar en el desenlace de ésta su apaciguamiento definitivo>> (2)"⁴⁹ (Dort, 230).

De manera que, dialécticamente, el conflicto principal se establece mediante la identificación del sujeto de acción dramática, mismo que encontraremos tanto en la situación inicial, como en el (su) desenlace:

Así, la acción dramática, toda ella dirigida hacia este "apaciguamiento definitivo", instauración de un orden válido para todos, presenta un carácter simbólico. Lo que se representa en la escena no sólo son destinos individuales: es la suerte de toda una comunidad; en todo caso, de la pequeña comunidad que forman los espectadores de la obra. Y la escena aparece como el microcosmos de la sociedad a la que pertenecen los espectadores. Es a la vez el reflejo y la verdad de la sala. Precisemos: *dice* la verdad de la sala. Porque, en el teatro clásico, las palabras de los personajes son las que ligan y desligan la acción (Dort, 239).

Acción que, a su vez, estará determinada por algún elemento dramático, como el ejemplo del teatro (neo)clásico, en el que la palabra es la encargada de esta función. De donde deviene su propio modelo de acción dramática.

Por lo que en la dramaturgia épica de Brecht, la materia prima: "no es el individuo o la sociedad considerados como entidades, sino las relaciones que mantienen los hombres entre sí. Por esto, más que reproducir las ideas o los sentimientos de los personajes, Brecht se dedica a mostrar los comportamientos (los sentimientos pasan por ellos) y sus opiniones (de donde salen sus ideas)" (Dort, 240).

Ni tampoco son los sentimientos, si no que: "La materia prima del teatro épico es la conducta de los individuos. Precisemos: las conductas sociales, históricas. <<El teatro épico se interesa ante todo por el comportamiento de los hombres entre sí, allí donde este comportamiento presenta una significación histórico-social; dicho de otra forma, en lo que tiene de típico>>. (13)"⁵⁰ (Dort, 240).

En este replanteamiento del teatro aristotélico Brecht, según Dort, a partir de la enseñanzas hegelianas:

...sustituye la noción de conflicto por la de contradicción. Los personajes nunca se encuentran en el curso de la escena principal, donde culminaría y se resolvería su

⁴⁹ *Id Ibid.*, p. 222 (Así en el original)

⁵⁰ Bertolt Brecht. *Écrits sur le théâtre*, ya citados. Cf. "Entretien avec Bert (sic) Brecht", p. 18.

combate. Nunca afrontan la sociedad en un cuerpo a cuerpo decisivo ... Y cuando hay encuentros entre los personajes esenciales, a menudo son falsos encuentros: son insuficientes, no desembocan en la explicación decisiva ... En el interior de los mismos personajes no hay, propiamente hablando, ni unidad ni conflicto de sentimientos. De hecho, el personaje brechtiano no es *uno*. Se compone de comportamientos contradictorios. Está hecho de una sucesión de acciones y palabras desencajadas una con respecto a las otras. Nunca toma una forma definitiva. Más exactamente, no cesa de revelársenos más complejo, más variado de lo que podríamos imaginar, no cesa de cambiar ante nuestros ojos, según la situación en que se encuentre (Dort, 240-1 Los puntos suspensivos provienen del original)

Como resultado, en el teatro épico no encontramos individuos, sino relaciones, no sentimientos, sino comportamientos, no conflictos, sino contradicciones, al ser materia del teatro épico no las conductas individuales, sino las conductas sociales, no el encuentro entre personajes sino situaciones.

En cuanto al relato dramático del teatro épico, Dort señala que:

El drama cerrado y delimitado (que nos lleva, simbólicamente, a una situación más amplia, pero que expresa la verdad), en la acción del teatro épico es sustituido por un relato continuo e ilimitado. La cadena de los comportamientos y las palabras, generalmente en desacuerdo, no implican una conclusión. Es raro que una pieza de Brecht concluya con la muerte del protagonista: ... Aquí, ningún apaciguamiento definitivo concluye la obra: no existe ni restablecimiento de un orden antiguo, ni establecimiento de un orden nuevo, ni <realización de lo racional y lo verdadero en sí>. Las contradicciones fundamentales subsisten. Únicamente se han convertido en más "legibles" para el espectador (Dort, 242).

O sea, en el desenlace no tiene lugar el cambio de la situación inicial como en el teatro de tradición aristotélica, particularmente en la tragedia

Ya respecto al efecto de extrañamiento, Dort concluye que en el teatro épico de Brecht el distanciamiento tradicional y el nuevo distanciamiento: el "efecto V", son dos cosas distintas

Más que lo que muestra, lo que importa es la forma en que lo muestra. Aquí interviene la noción de *Verfremdungseffekt* (efecto de alejamiento o extrañamiento). Se trata, tal como él mismo dice, de <llevar al espectador a considerar los acontecimientos de una forma investigadora y crítica> (15)⁵¹ Todavía conviene precisar. Brecht no pretendía haber inventado el "efecto V"; quiere solamente darle una nueva aplicación. Los antiguos "efecto V"; de los que da una larga enumeración (van desde el juego hierático de los actores del Extremo Oriente al monólogo interior de los novelistas modernos, pasando por los procedimientos de la escritura automática de los surrealistas y por la comiquería del "gran actor") <sustraen a la intervención del espectador una realidad de la que hacen algo inmutable> (16)⁵² ... Los nuevos "efecto V" ... permiten <dar a los acontecimientos en que los hombres se encuentran enfrentados el aspecto de hechos insólitos, hechos

⁵¹ 15 Bertolt Brecht *Écrits sur le théâtre*, ya citados. Cf "Nouvelle Technique d'interprétation", p. 148 *Supra*, p 184.

⁵² 16 *Id ibid.*, cf *Petit Organon pour le théâtre*, SS 43, p 184 Referencia directa del original

que necesitan explicación, que no son evidentes, que no son simplemente naturales>. (17) (243).

El propio Brecht en su *Diario de trabajo 1838/1941*,⁵³ apuntaría sus reflexiones sobre el teatro épico, a partir de sus experiencias escénicas, en las que, al igual que en todos sus escritos es difícil separar, delimitar, lo estrictamente escénico de la escritura del drama; como en el siguiente caso sobre la composición dramática:

3.8.40. 1) en la composición de las piezas aristotélicas y en la correspondiente manera de actuar (eventualmente, convendría modificar estos conceptos), al exponer la fábula como una unidad absoluta se favorece el engaño del espectador respecto a la manera en que los sucesos de la escena se cumplen y surgen en la vida real. Los detalles no pueden confrontarse en forma individual con los elementos que les corresponderían en la vida real. Nada se puede "arrancar de su contexto", para ser situado, por ejemplo, en un contexto de la realidad (Brecht, 1977: 140).

Para ello el intermediario entre el teatro ilusionista --aquí identificado con el aristotélico-- se requiere de un mediador entre individuo y realidad, entre ésta y la teatralidad; teatralidad, que viene a ser el distanciamiento, para poder mostrar "los procesos [sociales] retratados", en la composición de la fábula, y en el relato de la misma. Cuestión que se hace extensiva a lo representado por el actor; por lo que: "2) para aplicar el efecto V el actor debe renunciar a la transformación sin reservas en el personaje de ficción" (Brecht, 1977: 140).

La razón de ello se debe a que el personaje de ficción no llega a representar los sucesos retratados; ya que "los sucesos se historizan y se ubican en el medio social", y la única manera de representarlos es mediante el distanciamiento. De lo contrario, estaríamos "dentro del marco de los conceptos del teatro aristotélico" (Brecht, 1977: 141).

En tanto, sobre la cuestión del *realismo*, consideraría que:

4.8.40. ...la opinión corriente es que una obra de arte es tanto más realista cuanto más fácil sea reconocer en ella la realidad. Yo contrapongo la siguiente definición: una obra de arte es tanto más realista cuanto más claramente se reconozca en ella un dominio de la realidad. [...] es necesario tener en cuenta si un artista es realista, es decir, si al escribir procede con realismo, si disierne la realidad a través de todos los velos y engaños, y si interviene en la acción real de su público (142).

⁵³ En la transcripción de las citas se ha respetado la escritura original solo con bajas

Ya que establecer el solo reconocimiento de la realidad en la representación resulta un "mero formalismo", "aunque la forma en cuestión se haya extraído de una obra realista" (Brecht, 1977: 142); como resultado de "las limitaciones impuestas por la dramaturgia aristotélica" (17.0.40, Brecht, 1977: 189), pues lo que importa es el dominio que sobre esta realidad ejerce el creador

Misma limitación que encuentra en la relación naturalismo-teatro aristotélico:

17 10 40 1) la línea de los intentos por lograr copias más eficaces de la convivencia humana parte de la comedia inglesa del período de la restauración, pasa por beaumarchais y llega a lenz. el naturalismo (de los gouncourt, de los zola, de los chejov, los tolstoi, los ibsen, los strindberg, los haupmann, los shaw) señala la naciente influencia del movimiento obrero europeo sobre el teatro, la comedia se convierte en tragedia (¿por qué el *point of view* no cambia de clase?). Cada vez se hacen más patentes las limitaciones impuestas por la dramaturgia aristotélica, las copias no resultan (Brecht, 1977: 189).

Por consiguiente, si bien Aristóteles no habla de los estilos --lo cual era imposible en su momento--, tanto el naturalismo como el realismo fueron dos formas, dos recipientes, en los que perfectamente cupo la dramaturgia aristotélica.

Más adelante Brecht sigue cuestionando algunos de los preceptos aristotélicos, como el de la acción pues, aunque ésta le resulta igualmente esencial, en realidad no la está rechazando, sino que plantea su resemantización y refuncionamiento

17 10 40 2) la acción debe contener "sucisos que provoquen temor y compasión" (*Poética*, IX, 9). la obligación de organizar estas emociones u otras similares dificulta el logro de copias eficaces. [...] basta con que la reproducción sea admisible. Pero la técnica de sugestión y de ilusión, en sí, imposibilita la actitud crítica del público ante los sucesos reproducidos. Los grandes temas sólo pueden llevarse a escena cuando contienen determinados conflictos privados que centran la atención. Esos conflictos atan al espectador, a quien pretende liberar (Brecht, 1977: 189).

De donde podemos establecer que el rechazo a la acción aristotélica conducente a la catarsis vendría ser una de sus premisas fundamentales para poder llegar al "extrañamiento" del teatro épico; como en seguida podemos comprobarlo, a través de sus propias palabras

17 10.40. 3) ...en teoría es muy difícil reconocer que las copias logradas por la dramaturgia aristotélica (la dramaturgia que parte de los efectos de catarsis) adolecen de muchas limitaciones por su función (la de organizar determinadas emociones) y por la técnica que dicha función exige (la sugestión), y es difícil reconocer que de esa manera se condiciona en el espectador una actitud (la identificación) que no le permite adoptar

una postura crítica ante lo que se le está presentando, y que este fenómeno se acentúa más cuanto mejor funciona el arte (Brecht, 1977: 189).

Con ello, negaría rotundamente las premisas fundamentales aristotélicas: las de la peripécia y el reconocimiento, conducentes a la catarsis, generada por esa acción dramática que “debe contener ‘sucisos que provoquen temor y compasión’”; puesto que éstos impedirían el distanciamiento requerido por el teatro épico. En consecuencia Brecht propone una alternativa: *la dramaturgia no aristotélica*, que:

17.10.40. ...permite, en principio, hacer teatro realista y teatro idealista. No interviene para nada en el conflicto entre estas dos tendencias, puesto que sólo se ocupa de la corriente establecida entre la obra de arte y el público. Pero el observador superficial no considera directamente realista porque no está habituado a la aplicación del efecto de distanciamiento y cree ver algo “artificial” en la representación. Una de las cosas que más perturban al observador superficial es su desconocimiento de la diferencia entre realismo y naturalismo (Brecht, 1977: 191).

Estilos sobre los cuales más adelante expondría su interpretación ideológica, en particular sobre el realismo:

...el realismo no sólo se opone al idealismo sino que implica la lucha que acabamos de mencionar; no sólo expone la realidad, sino que la impone contra toda idealización. Como el idealismo, desarrolla elementos estilísticos; como él, estimula convicciones; pero al mismo tiempo se opone (y esta oposición constituye su esencia) a la estilización, en la cual se pierde la realidad, y a las convicciones que avasallan la realidad. Contiene un elemento de relativismo. Sus descripciones son relativamente realistas. Si puede decirse así, es decir, si se ha entendido que el realismo “lleva al combate” la realidad (Brecht, 1977: 191).

Por eso mismo, la realidad y el distanciamiento en su teatro, vendrán a ser el resultado de una interpretación dialéctica de esa realidad:

20.12.40. Por supuesto que el teatro del distanciamiento es un teatro dialéctico. [...] porque es imposible dominar la realidad si no se reconoce su naturaleza dialéctica. El efecto-v permite representar esa naturaleza dialéctica. Ese es su fin; eso lo explica. [...] por lo tanto, la dialéctica (contrariedad, proceso) debe ser concreta. Las incógnitas universales no reciben una respuesta; simplemente se las señala.

Para llegar al efecto del distanciamiento mediante la contradicción dialéctica:

...en lo que al efecto se refiere, las emociones serán contradictorias, se fundirán una en otras, etcétera. El espectador se convierte en dialéctico, en todos los aspectos, permanentemente está presente el salto de lo particular a lo general, de lo individual a lo típico, del ahora al ayer y al mañana, la unidad de lo incongruente, la discontinuidad de lo continuo. aquí actúan los efectos del distanciamiento (Brecht, 1977: 216).

A su vez A. Gisselbrecht en *Introducción a la obra de Bertolt Brecht* establece que ya en Lessing y Schiller puede hablarse de un planteamiento similar al de Brecht,

ya que éstos "quisieron hacer del teatro, según lo expresara el segundo, "una institución de moral" (Gisselbrecht, 110); al igual que en Goethe:

La descripción que Goethe da en alguna parte (*Apéndice a la Poética de Aristóteles*) del espectador de teatro recuerda hasta confundirse la del mismo Brecht: "La intriga llegará a turbarlo, el desenlace a ilustrarlo, pero en nada habrá mejorado cuando vuelva a su 'hogar'; e incluso, si es dueño de un ascetismo suficiente como para autoobservarse, se asombrará al ver que, nuevamente en su casa, ha vuelto a ser tan capaz de despreocupación como de obstinación, de violencia como de debilidad, de amor como de insensibilidad, tal como antes de salir de ella" (Gisselbrecht, 110).

Por lo que "Es preciso que el público reunido pueda 'tomar posición respecto de los hechos representados y de su representación misma'. De donde derivan todas las innovaciones del teatro de Brecht." (112).

Ya respecto de algunas obras específicas Gisselbrecht considera que:

En lugar de una acción donde se entabla y resuelve un conflicto de caracteres, asistimos a una sucesión de cuadros, cada uno de los cuales es la condensación del "gesto" social fundamental propio de una época (sobre todo la nuestra). Entendemos por "gesto" -- término predilecto de Brecht, a quien el comportamiento social de los hombres interesa más que sus debates íntimos-- la manera, incomparable a cualquier otra, en que los hombres de determinada época viven el amor, la amistad el odio (112).

De esta manera, Brecht cambia del todo la estructura dramática aristotélica al proponer una sucesión de escenas en las que sustituye los conflictos individuales, por los sociales; de manera que en lugar de personajes quedan hombres de determinado momento histórico, por lo que:

...el actor debe representar las situaciones en forma histórica: las situaciones históricas son situaciones que no se renuevan, que son efímeras, que están ligadas a ciertas épocas. El comportamiento de los personajes no es en ellas un comportamiento simple y <<eternamente>> humano, contiene algo que la marcha de la historia vuelve caduco, superado y superable, y que lo expone a la crítica de las épocas que siguen (Gisselbrecht, 112-3).

Si bien para nosotros no resulta del todo convincente el que Brecht haya tomado de Shakespeare la división en cuadros, como lo plantea Gisselbrecht en su capítulo sobre "Shakespeare y el cine", consideramos de interés mencionarlo:

Esta técnica en cuadros más o menos independientes unos de otros (llegaba Brecht a sugerir que se viera el *Círculo* en varias veces: un trozo cada vez) proviene a la vez de Shakespeare y del cine. En Shakespeare admiraban los dramaturgos alemanes, empezando por los del *Sturm - und - Drang*, adorados por Brecht (Lenz por ejemplo), el desprecio por las tres unidades, los cambios múltiples y rápidos de lugar y de decorado. *Galileo*, *El círculo de tiza*, *Madre Coraje*, abarcan lapsos considerables; hay numerosas indicaciones escénicas del tipo de "en la primavera siguiente", "diez años más tarde"; parecería *La eneida...* o *Los tres mosqueteros*. Pero si la demostración lo exige, la acción puede reducirse a una jornada: por ejemplo cuando ha de mostrarse la rápida metamorfosis de una apacible comisionista en un *Tigre de Kilkaa* (Gisselbrecht, 114).

Desde esta perspectiva, la cuestión no sólo reside en las escenas independientes, sino en la no observación de las unidades aristotélicas y, en particular, de la acción; aunque aquí, aparentemente, parezcan ser la de tiempo y lugar.

Lo mismo ocurre más adelante en este largo párrafo referido al carácter de crónica de los dramas históricos de Brecht:

También Shakespeare presenta sus dramas como "historias" (en Brecht son "crónicas") y tampoco contaba mayormente con el efecto de la sorpresa: eran dramas históricos, con "acontecimientos" conocidos de antemano y se trataba simplemente de representarlos bien. "Call boys" anuncianaban lo que iba a ocurrir, o resumían lo que acaba de suceder: En Brecht, serán cantores, recitantes, coros --o carteles, tableros, títulos pintados en banderolas--. Tengo curiosidad por conocer no *lo* que va a ocurrir, sino *cómo* va a ocurrir. Por tanto, no hay inconveniente en cortar el relato con entremeses --que tampoco son tales-- (Gisselbrecht, 114-5).

Lo importante aquí no resulta la enumeración de recursos escénicos que podamos encontrar en el teatro brechtiano, ni su posible procedencia; sino la configuración de un relato dialéctico, propiciador del sentido épico de su teatro. Lo mismo ocurre, como ya se dijo, respecto de los recursos del "montaje de actualidades" de Eisenstein, y los otros recursos procedentes del cinematógrafo, indudablemente relacionados con la escenificación, en estrecha relación con el relato dramático; es decir, con su composición.

Pues, como más adelante lo señala Gisselbrecht: "Para Brecht, la mejor forma de narración teatral es la parábola, la 'farsa'; así como la mejor forma poética es la balada" (116). Sin embargo, también aquí encontramos una enumeración de elementos literarios de diversa naturaleza, como son la parábola, comparación retórica (algunas veces clasificada entre los tropos, otras considerada como narración); la farsa, subgénero dramático y, la balada, composición poética; si bien es cierto que un componente importantísimo en el relato y estructura del teatro épico es la parábola⁵⁴: "La parábola, dice Brecht, es

⁵⁴ Parábola (del griego: *parabolé*, comparación).

Sobre éste término, Patrice Pavis en su diccionario de términos teatrales considera que la parábola teatral reúne las siguientes características:

"I. DUALITÉ ET AMBIGUITÉ

*

la más 'astuta' de las formas del arte, pues 'introduce' por rodeo de la imaginación verdades que, de otro modo, quedarían como letra muerta" (Gisselbrecht, 117).

Otro elemento de la dramaturgia de Brecht poco mencionado es el del sentido del humor, que Gisselbrecht hace notar, cuando dice que, "La mayoría de las piezas de Brecht son predominantemente cómicas" (120).

Cuestión, de nuevo, estrechamente relacionada con la composición dramática de este autor; en particular, respecto al desenlace, como consecuencia de su construcción dramática en formas de parábola:

Pero la comedia (y Brecht llamaba así incluso a *Tambores en la noche*) tiene otra ventaja: "Permite soluciones que la tragedia, si todavía se sostiene su posibilidad, no consciente". Está claro: Brecht no cree ya en la tragedia, la entierra alegre (y prematuramente). El desenlace trágico es con frecuencia más catastrófico que instructivo; embota el cerebro del espectador. Por su parte, la comedia "impone el distanciamiento y por tanto la comprensión. La ironía permite el develamiento, y consecuentemente el dominio del problema planteado". No es, por otra parte, necesario que el poeta dé la solución: [...]. Basta con exponerla de manera suficientemente clara para que se imponga al espectador. "Hay que encontrar una solución, hay que encontrarla", implora el dramaturgo: así concluye el *Alma buena* (Gisselbrecht, 122-3).

Une pièce parabolique (ou une *parabole*) se lit également à deux niveaux, tout comme en rhétorique, l'allégorie ou la parabole: le récit immédiat, sorte de <<corps>> perceptible et évident, le récit caché dont l'auditeur doit découvrir l'ame.

Historiquement, la parabole théâtrale apparaît à des époques marquées par de profonds débats idéologiques et par la volonté d'utiliser la littérature à des fins pédagogiques: époque de la Réforme et de la Contre-Réforme, XVII^e siècle philosophique, période contemporaine (BRECHT, FRISCH, etc.)

II STRUCTURE ET FONCTION.

A. La parabole est un genre à <<double fond>>: 1/le plan de l' anecdote, de la fable; il utilise un récit facilement compréhensible et plaisamment raconté. Ce récit est actualisé dans l'espace et les temps; il évoque un milieu fictif ou réel où les événements sont censés s'entre produits. 2/Le plan de la <<morale>> ou de la leçon: trasposition intellectuelle, systématique et théorique de la fable: c'est à ce niveau profond et <<sérieux>> que nous saisissons la portée didactique de la pièce et que nous pouvons, le cas échéant, la mettre en parallèle avec notre situation présent.

[..]

D. La parabole exige, par sa constitution même, d'être traduite en un sous-texte idéologique qui relie l'apparence de la fable à notre propre situation. <<Normalement, cette traduction se fait sans difficulté: derrière *La bonne Ame de Séchouan* (BRECHT) on lira l'impossibilité d'être humain dans le monde de l'exploitation économique, etc. Il arrive toutefois, surtout depuis le drame absurde ou grotesque contemporain, que la leçon soit indéchiffrable. M. FRISCH donné à son *Biedermann et les incendiaires* le sous-titre de *pièce didactique sans leçon*. La dramaturgie de l'absurde interdit toute recherche de significación symbolique; pourtant, elle donne souvent l'illusion qu'elle n'est que l'enveloppe ludique de variétés, essentielles de la condition humaine. Mais elle contrarie parfois toute hypothèse interprétative.

Pourtant, la parabole en saurait être, sans perdre tout son charme, un simple travestissement terme à terme d'un message à transmettre: elle doit toujours garder une certaine autonomie et opacité pour signifier par elle-même (semblable en cela au signe poétique qui vaut toujours par sa seule face signifiante et matérielle)" Pavis, Patrice. *Op. cit.*, pp. 281-2

Para terminar subrayando el papel tan importante que jugara el concepto de un teatro dialéctico en la dramaturgia épica: "Es que entonces se ha hallado un centro, un nudo de contradicciones en el que convergen las de la sociedad entera; el engarce de la parte con el todo aparece entonces de manera plástica y conmovedora. Este método no es otro que la dialéctica" (Gisselbercht, 127).

Conclusión que, por otra parte, está directamente relacionada con la propia composición dramática, del drama social, en el que se entrelazan las líneas dramáticas individual y social en el nudo de la exposición de la situación inicial; de modo que el desenlace estará determinado no por un conflicto particular, sino por el que involucra a "la sociedad entera", resultado del planteamiento dialéctico brechtiano en su dramaturgia y, en consecuencia, sobre la escena.

A partir de todo lo anteriormente mencionado, podemos establecer que en la dramaturgia de Brecht, la interpretación dialéctica efectuada de la realidad devendría en una poética no aristotélica, al transgredir, al no seguir ortodoxamente, las formas tradicionales de la composición dramática y, en particular, debido a su nueva concepción del distanciamiento --extrañamiento--, que diera lugar al surgimiento del así denominado teatro épico.

También extensivo al modelo de teatro social, drama particular al siglo XX, aunque puedan establecerse determinados nexos con la dramaturgia de autores de siglos anteriores, quienes no lograron romper del todo con el teatro aristotélico, por tener una intención distinta, al corresponder a otro momento, a otra coyuntura histórica, diferente a la de Brecht.

Modelo de acción dramática del teatro del absurdo

Como ya dijimos las fuentes del teatro del absurdo se remiten al *Ubu-Rey* (1896) de Alfred Jarry, pasando por la estética y los postulados ideológicos del dadaísmo y del surrealismo, hasta llegar al del existencialismo; en tanto teatralmente se enlazan con el teatro de la crueldad, de Antonin Artaud;⁵⁵ de donde se deriva lo que unos denominan teatro del absurdo (Esslin 1961), antiteatro otros, o, simplemente: *Nouveau Théâtre* (Serreau 1964).

Sin embargo, esta investigadora encuentra otros antecedentes estrictamente dramáticos junto con el de Artaud —*Le théâtre et son double*, 1938—, en la obra de dos dramaturgos: Michel de Ghelderode⁵⁶ (1898-1962), el autor belga de origen flamenco; ya que *Le repas des fauves*, su primera obra, fuera estrenada en Bruselas en 1919; pasando luego a París. En esta ciudad fue estrenada el resto de su producción, sólo después de la Segunda Guerra Mundial. Geneviève Serreau considera por igual, que junto a éste se encuentra Jacques

⁵⁵ Artaud, Antonin (1896-1948). Escritor, poeta, actor y director de teatro francés. Desde 1920 en París, formó parte del grupo surrealista en torno a Bretón (hasta 1926); fue actor con Lugné Poé y colaboró con Dullin. Con Vitrac fundó el Théâtre Alfred Jarry (927-1928) [.] Impresionado por la belleza y la magia de las danzas bálinas, que tuvo ocasión de ver en la Exposición Colonial de París (1931), escribió una serie de manifiestos —reunidos en *Le théâtre et son double* (1938)—, en los que combate el teatro narrativo y psicológico, y propugna la vuelta al teatro de violencia mítica y belleza mágica, que exponga los conflictos más profundos del ser humano, no sólo con la palabra, sino con el lenguaje inexplorado de los gestos y los movimientos. <<Detrás de la poesía del texto, está la poesía pura sin forma y sin texto>>. Como Appia y Craig, Artaud busca un teatro de atmósfera y sugerión, que se dirija más a los sentidos que a la razón. Sus teorías, en las que juega un papel importante el surrealismo han influido profundamente en el teatro moderno, desde el teatro del Absurdo al Living Theatre, Peter Brook, Grotowsky, etc. En 1935 fundó el Théâtre de la Cruauté, en el que estrenó, con la colaboración de Barrault y Blin, *Les Cenci*, basado en una narración de Stendhal y una tragedia de Shelley.” *Pequeño diccionario del teatro mundial. Op. cit.*, p. 21.

⁵⁶ Ghelderode, Michael de (1898-1962). Autor dramático belga de origen flamenco. Escribió en francés. Estrenó sus primeras obras en Bruselas —*Le repas des fauves* (1919)— y pasó luego a París. Asiduo de los circos, barracas de feria y teatros de marionetas populares, fundió en su teatro el medievalismo apocalíptico y visionario de Breughel, y de Hieronymus Bosch, el expresionismo de Ensor y la agresividad de la vanguardia francesa (Jarry, Apollinaire). El hombre entre las fuerzas irrationales del bien y del mal, su ansia de salvación, al margen de cualquier ortodoxia religiosa y la obsesión de la muerte son temas centrales en sus dramas: *Barrabás* (1922), *La mort du Dr. Faust* (1926), *Escurial* (1927), *Don Juan* (1928), *Fastes d'enfer* (1928), *Mogie rouge* (1931), *Sire Halewyn* (1934), *La ballade du Grand Macabre* (1936), *Le club des menteurs* (1955), entre otras. Su marcada tendencia a la crueldad, al erotismo diabólico, el elemento macabro, han contribuido a un cierto redescubrimiento de Ghelderode en el último tiempo, sobre todo a partir del estreno tumultuoso de *Fastes d'enfer*, en París (1949).” *Pequeño diccionario del teatro mundial. Op. cit.*, pp 104-05.

Audiberti⁵⁷ (1899-1965), cuya producción surgiera en la posguerra: *Qual-Quoat* (1946), y en cuyas primeras obras identifica algunos de los elementos dramáticos que vendrían a constituir la estética del absurdo; en especial su manejo del discurso,⁵⁸ entre otros más.

Por otra parte, en los antecedentes de esta corriente, algunos investigadores incluyen al dramaturgo francés Roger Vitrac⁵⁹ (1899-1951), por su procedencia dadaista y surrealista; además del hecho de haber colaborado con Artaud en el Théâtre Alfred Jarry (1927-1928).

Si bien han pasado varias décadas desde que surgiera este fenómeno dramático y escénico aún se sigue discutiendo su posible "nomenclatura", debido a que, como lo señala Esslin (1966),⁶⁰ todos los dramaturgos que podríamos englobar dentro de esta tendencia resultan, en comparación, diversos. Sin embargo, el investigador Wellwarth⁶¹ encuentra en esa diversidad algo común: la presencia de dos rasgos estilísticos, "un tema común": la *protesta*, "y una técnica": la *paradoja*.⁶² De manera que si la estética de Brecht está determinada por la

⁵⁷ "Audiberti, Jacques (1899-1965). Poeta, novelista y autor dramático francés Aigo de Apollinaire y último simbolista; escribió dramas poéticos en forma burlesca, pero con un fondo misterioso e inquietante. Las situaciones fantásticas e inverosímiles, de gran eficacia teatral, son esenciales en sus obras: *Le mal court* (1947), gran éxito comercial que utiliza temas de la comedia dieciochesca, *Le fête noire* (1949); *Pucelle* (1950), variación del tema de Juana de Arco; *La logeuse* (1954), *La hobereute* (1956), y también piezas en un acto, entre ellas *Les femmes du boeuf* (1949)." *Pequeño diccionario del teatro mundial*. *Op. cit.*, p. 24.

⁵⁸ Cf. Geneviève Serreau. *Historia del nouveau théâtre*. México: Siglo XXI, 1976, pp 26-30.

⁵⁹ "Vitrac, Roger (1899-1952). Poeta y autor dramático francés. Se unió al movimiento Dada encabezado por Tristan Tzara, y más tarde al grupo surrealista de -André Breton. Admirador de Jarry colaboró con Artaud en el Théâtre Alfred Jarry, que funcionó de 1927 a 1928 y estrenó sus obras. *Les mystères de l'amour*, uno de los intentos más válidos de teatro surrealista; *Victor ou les enfants au pouvoir*, con elementos del teatro de la Crueldad, que provocó un tumulto en su estreno. En sus obras siguientes, volvió a formas más tradicionales, pero empapadas de elementos surrealistas: *Le peintre* (1930), *Le coup de Trafalgar* (1934), *Le camelot* (1939). Su influencia se refleja en el teatro de vanguardia posterior, por ejemplo en Anouilh, que montó con éxito *Victor ou les enfants au pouvoir*, en 1962." *Pequeño diccionario del teatro mundial*. *Op. cit.*, p. 275.

⁶⁰ Martin Esslin *The theatre of the absurd*, 1961.

⁶¹ George E. Wellwarth: *The Theater of Protest and Paradox*, 1964. *El teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen, 1986.

⁶² "Paradoja (o antilogia o endiáisis) Figura* de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra --razón por la que los franceses suelen describirla como 'opinión contraria a la opinión'-- pero que contiene una profunda y sorprendente coherencia en su sentido* figurado. [...] Igual que el oximoron (*metasemema**), la paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la *contradicción** es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente *

parábola, a su vez la *protesta* y la *paradoja*, determinan al denominado teatro del absurdo --“antiteatro”, teatro de “vanguardia”, o “nveau théâtre”.

El crítico e investigador inglés Eric Bentley (1972) encuentra una contradicción en la definición de *anti-pieza* [antiteatro]:

El mejor teatro de la época de Ibsen fue anti-lírico y anti-elocuente, pero no anti-dramático. Las ideas de un teatro antiteatral, de anti-piezas dramáticas, corresponde a un movimiento enteramente distinto y que hasta ahora registra una producción mucho menor. ¿Es anti-pieza, como su nombre lo indica, el instrumento con que el teatro se autodestruye? ¿O se trata, simplemente de otro estadio en el desarrollo del arte dramático?. La terminología es polémica, y uno no puede, en consecuencia, suponer ufanamente que lo que se llama anti-pieza no sea en realidad una obra de teatro. Las anti-piezas de Eugène Ionesco son mucho más convencionales de lo que da a entender lo que se habla de ella (101).

Y en el uso y construcción del diálogo encuentra la razón de esta contradicción:

Una obra de teatro es, por así decirlo, un trozo de diálogo mucho más extenso que se reduce al número de líneas que uno observa en el texto final gracias al arte de la comprensión. Una pausa sólo puede sobrevivir al arte de la comprensión. Una pausa sólo puede sobrevenir cuando equivale al diálogo, cuando su silencio es más elocuente, más cargado de significación que las palabras (102).

En tanto el tiempo, en relación con el discurso, es el que determina o no la acción dramática:

Para no eludir el asunto con un juego de palabras, permítaseme agregar que a primera vista, la obra de Beckett es demasiado naturalista para ser teatro. Es en la vida, no es en el escenario, donde llenar el tiempo puede llegar a ser el problema. Es en la vida donde “matamos el tiempo”; en el teatro, el tiempo nos mata a todos. [...] *Esperando a Godot* parece ser anti-dramática debido a que la verbosidad es el principio casi-declarado de sus diálogos. Estos hombres hablan para matar el tiempo, por el gusto de hablar. Es lo contrario a *l'azione parlata*, que implica un mínimo de palabras, porque algo más importante está “ocurriendo”. Aquí, al parecer, tenemos un máximo de palabras porque no sucede nada en absoluto... salvo el hecho de esperar (102).

Mientras que para Wellwarth el(es) tema(s) resulta(n) determinante(s) para esta vanguardia. Tanto así que entonces se puede prescindir de cualquier

enunciado*. Ambas figuras sorprenden y alertan por su aspecto de oposición irreducible, pero mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, es decir en la contigüidad de los antónimos, la paradoja es más amplia pues la contradicción afecta al contexto* por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelan su sentido, y pide una mayor reflexión [...] El efecto de la paradoja es de intenso extrañamiento* y, como el oxímoron y la antítesis*, fue una figura usada por los escritores barrocos La paradoja suele combinarse con la ironía*, pero en todos los casos la hondura de su sentido proviene de que presfigura la naturaleza paradójica de la vida misma. [...]” Helena Berinstáin *Diccionario de retórica y poética* México: Porrúa, 1985. pp. 286-7.

interpretación sociológica y psicológica; quedándonos ante lo que podríamos denominar como *teatralidad pura*:

De este árbol brotó la moderna vanguardia teatral; los dramas de Beckett, Ionesco y Adamov (que en 1947 calificó a Artaud como "el más grande poeta de su tiempo"), de Genet, Audiberti y Jean Tardieu, y de los demás dramaturgos de vanguardia. Todos ellos tocaron el tema de la sujeción humana a un hado maléfico; todos ellos prescinden de la sociología y la psicología como instrumentos para la elaboración de caracteres, y todos se mueven en una atmósfera puramente teatral, onírica (48).

Dejando a un lado el tema señalado por Wellwarth, y demás temas que posteriormente encontraremos, hay que subrayar el hecho de que todos ellos prescindieron "de la sociología y la psicología como instrumentos para la elaboración de caracteres". Premisa del teatro no aristotélico, fundamental tanto para los precursores antes mencionados, como para los propios generadores de esta corriente; al igual que para los de la generación inmediata a éstos, como lo son el británico Pinter⁶³ y el estadounidense Albee.⁶⁴

⁶³ "Pinter, Harold (1930). Autor dramático inglés, uno de los autores más significativos del renacimiento teatral inglés de los años sesenta. Ha estudiado en la Royal Academy of Dramatic Art y ha sido actor durante unos años. Su primera obra en un acto, *The room* (1957), se inserta en el Teatro del Absurdo y debe mucho a Beckett y a Kafka, como también sus piezas siguientes: *The Birthday Party* (1958), *The caretaker* (*El portero*) (1960), *The Dumb-Waiter* (*El montacargas*) (1960), (en un acto), *The collection* (*La colección*) (1962) (en un acto). Con extraordinaria economía de medios y a través de magistrales diálogos --síntesis del lenguaje coloquial--, Pinter crea un clima angustioso de peligro latente, en el que sus personajes medio trágicos, medio cómicos, reflejan la soledad, el miedo, la incertidumbre existencial, la brutalidad de las relaciones humanas en los suburbios de las grandes ciudades. Las piezas breves para la radio y la televisión -*A slight Ache* (1959), *A Night out* (1960), *The Dwarfs* (1961), *The Lover* (*El amante*) (1963), *Tea Party* (1965)-, adaptadas en algunos casos al teatro, son variaciones sobre los mismos temas. Con *The Homecoming* (1965), *Landscape* (1969) y *Stlence* (1969) ambas en un acto, y *Old Times* (1971) Pinter alcanza la madurez, estilística y temáticamente." *Pequeño diccionario del teatro mundial. Op. cit.*, p. 201. Por otra parte, hay que señalar que se ha desempeñado como director y promotor de nuevos dramaturgos, además de su exitosa colaboración como guionista del director de cine Joseph Losey. En sus obras más recientes como en *ashes to ashes* (1995), su discurso, al hablar de sucesos y personas concretas se vuelve más sintético y elusivo; al igual que anécdoticamente la superposición de tiempos y espacios imposibilitan establecer una anécdota y, por lo tanto, las historia(s) en cuestión

⁶⁴ "Albee, Edward (1928). Autor dramático estadounidense. Comenzó con obras de carácter crítico: *The Zoo Story* (1959) (*Historia del Zoo*), *The Death of Bassie Smith* (1960), sobre la muerte de la famosa cantante de <<blues>> negra. Las influencias del teatro del absurdo se reflejan en *Exorcism*, *The Sandbox* (1961) (*La caja de arena*) y *The American dream* (*El sueño americano*) (1961) que utiliza algunos hallazgos de Ionesco. Con *Who's afraid of Virginia Wolf* (*Quien teme a V. W.*), gran éxito comercial, crea un melodrama psicológico con los tópicos de Strindberg y Tennessee Williams, que se repiten, después del <<puzzle>> erótico-religioso de *Tiny Alice* (1964), en *A delicate Balance* (*Un difícil equilibrio*) (1966), sobre las relaciones pseudo-complejas entre miembros de la clase alta neoyorquina. Albee ha hecho varias adaptaciones [...] Su última obra: *Box/Quotations from Chairman Mao Tse Tung/Box* (1968)." *Pequeño diccionario del teatro mundial. Op. cit.*, p. 201.

*

Sobre esta cuestión Wellwarth también considera que:

A partir de 1950, en que se produjo la primera obra de Eugène Ionesco, *La cantante calva*, el teatro ha vibrado con el entusiasmo de un nuevo movimiento de creación artística. En Francia este movimiento ha tomado la forma de teatro "de vanguardia", o "teatro del absurdo", como lo ha bautizado Martin Esslin más acertadamente. En el teatro alemán, la de los rompecabezas dramáticos --de brillante construcción, por lo demás-- que han dado a conocer los escritores suizos Friedrich Dürrenmatt y Max Frisch y el austriaco de origen suizo Fritz Hochwälder. Inglaterra ha asistido al auge de los "jóvenes airados", escritores cuyos dramas tienen potencialmente una elevada significación intelectual; significación que, por desgracia, resulta estrangulada por la torpeza de su ejecución práctica. Además, Inglaterra ha producido el teatro "neo-absurdisto" de Harold Pinter y N. F. Simpson, que a pesar de ser algo enigmático y esotérico para el gusto anglosajón, resultaría a la larga más sólido y significativo que el teatro de los "jóvenes airados". Tan sólo América ha sido incapaz de producir el suficiente número de escritores dramáticos que trabajaran al mismo tiempo sobre líneas lo bastante similares como para poder aplicarles el nombre de "movimiento". Ha producido, no obstante, un pequeño número de dramaturgos notables aunque irregulares, entre los que podemos citar a Edward Albee, Jack Gelber, Arthur Kopit, y, por encima de todos, Jack Richardson (Wellwarth, 11-2).

Y, al igual que Serreau, encuentra que la manifestación de este teatro es producto de la corriente ideológica surgida en la posguerra.⁶⁵

Ya que el drama intelectual (a diferencia del comercial, que retrata costumbres sociales) refleja siempre las tendencias filosóficas contemporáneas, no es de extrañar que nos encontremos con una explosión de descontento profundo tras una gran guerra. Del mismo modo que la Primera Guerra Mundial dio lugar a la inmadura obsesión del expresionismo y la desdifiada repulsa del surrealismo y el Dada, la Segunda Guerra Mundial ha estimulado una filosofía de protesta contra el orden social (en el drama inglés y alemán) y contra la condición humana (en el drama francés y en algunos ingleses). La protesta ya no toma la forma de desmelenado histerismo, como en tantas obras de la época de la Primera Guerra Mundial, sino más bien de tranquilo cinismo, fruto de duras experiencias. El saber acumulativo que proporcionaron dos Guerras Mundiales en menos de medio siglo, junto con una serie interminable de atrocidades y obscenidades intercaladas en vez en cuando como una especie de regalo de los dioses, ha hecho de los intelectuales de hoy hombres sin fe. Ya no pueden gritar porque ya no pueden esperar. Ya no pueden hablar directamente a su auditorio porque ya no pueden creer que les oiga. Solamente pueden expresarse indirectamente en sardónicas paradojas (Wellwarth 11-2).

Cronológicamente, en una de sus últimas obras, *Three Tall Women* (1995), sigue experimentando al poner en escena tres personajes que resultan ser uno solo en tres etapas diferentes de su vida

⁶⁵ "basta una etiqueta a la que se acomode la pereza general y todo está resuelto: ya nació una 'escuela' fantasma. Uno de aquellos calificativos [absurdo] pecaba por exceso y el otro por falta de precisión [vanguardia] después de Sartre y de Camus, ya no es posible hablar del absurdo, desentendiéndose de las implicaciones precisas, filosóficas y morales de esa palabra. Ni Ionesco, ni Beckett --que niega serlo-- estaría muchísimo más cerca de Zenón, Descartes o Wittgenstein que de Heidegger, y la moral de Sísifo-Camus, esa manopla de bellas actitudes crispadas, les es extraña a todos ellos. Acaso sólo únicamente las primeras piezas de Adamov --aun cuando no hacen la menor referencia a las teorías existencialistas-- se sittúan en los estrechos límites de un universo planteado como absurdo y yendo a desembocar en el absurdo; pero con más justicia aún podría calificarse a ese universo de neurótico." (Serreau, 4).

De donde concluye que "El absurdo de Jarry, de hecho, es completamente diferente, tanto en estilo como en intención, de todo lo absurdo escrito anteriormente. Los escritores alemanes, ingleses y americanos tienen antecedentes más claramente reconocibles en el drama ideológico convencional" (Wellwarth, 13).

Algunas de las premisas formales que Wellwarth considera fundamentales en la obra de Jarry son las siguientes:

Las líneas escuetas de los dramas de Ubu no nos dan ninguna pista acerca de su sentido real. Como los dramas modernos de vanguardia a los que han dado carta de naturaleza, los de Ubu engañan por su aparente simplicidad (26).

[...][Los dramas de Ubu y el drama de vanguardia *parecen* simplicidad disfrazada de profundidad; son en realidad, profundidad disfrazada de simplicidad (26).

Esta calidad de inocencia se pierde en los trabajos de los dramaturgos actuales de vanguardia que han inspirado más sus teorías en Antonin Artaud que en Jarry. [...] Intentó traducir a términos teatrales el sistema intelectual de Jarry (el sistema de rebelión mediante paradoja) (28).

Jarry aboga aquí por la estilización y la sugestión como medios idóneos de comunicación dramática. Durante años la gente de teatro había sustentado la teoría de que el drama era tanto más perfecto cuanto más literalmente imitaba la vida real (31).

Para él [Jarry] todo drama era una acción en el universo; un universo del que lo único que podía comprender era su implacable hostilidad (32).

Tales características dramáticas riñen abiertamente con la dramaturgia aristotélica, y tuvieron influencia notable en el teatro francés de la posguerra y, posteriormente, en Gran Bretaña, debido a los propios movimientos sociales, provocados por las heridas de esa conflagración mundial. Si bien no puede establecerse un nexo directo entre la obra de los *Angry Young Men*⁶⁶ y los del absurdo, lo que los une es, indudablemente, la presencia de la *paradoja*, proveniente del discurso dramático de Artaud:

El discurso, según Artaud, es un elemento no teatral; por tanto, estrictamente hablando, no tiene sitio en el teatro. La paradoja que se encuentra en la base del sistema de práctica teatral de Artaud es que en lugar de hacer más claro el sentido del drama, en lugar de utilizar los diversos elementos teatrales (escenificación, iluminación, ropajes, movimientos escénicos, etc.) para hacer el drama fácilmente comprensible, es preciso hacer los dramas más difíciles de entender, a fin de que accedan más directamente a la emoción humana instintiva. Lo que Artaud quería decir es que desde que el teatro había descendido, en su opinión, de un ritual a una forma artística, todos los elementos esencialmente dramáticos --es decir, los elementos que distinguen al teatro de todos los demás modos de expresión-- habían sido subordinados al discurso. Todo lo que se había hecho en teatro desde la antigua Grecia estaba fundado en la noción de que el teatro es

⁶⁶ Dicho movimiento fue propiciado por la English State Company, y encabezado por John Osborne.

comunicación a través del discurso. Ahora bien, el discurso es precisamente (como comunicación de pensamientos racionales) lo único que no distingue ni puede distinguir al teatro de otra cosa; lo cual hace de él, en suma, una mera rama de la literatura. Si la comunicación racional a través del discurso es realmente el objetivo último del teatro, entonces, dice Artaud, no tiene sentido tomarse la molestia y hacer el gasto de representar una obra teatral; evidentemente es suficiente con leerla. Se puede obtener información de la palabra escrita tan fácilmente como de la hablada. El teatro, concluyó Artaud, debe ser teatral, y el discurso no es teatral sino literario. En consecuencia, debemos concentrarnos exclusivamente en los elementos que son peculiares y característicos del teatro (Wellwarth, 37-8)

Si bien la paradoja es determinante en la dramaturgia de Artaud, lo cual, en sí mismo, ya riñe con la teatralidad aristotélica; por otra parte, encontramos que el teatro occidental en su desarrollo abandonó todo aquello que Jarry había recuperado para éste: "Después de Ubu, el teatro tenía que volver a sus primitivos orígenes como un atávico rito popular" (Wellwarth, 35); para recuperar esa "emoción humana instintiva", que había sido subordinada al discurso, como única forma de comunicación: "racional" (35).

Razón por la cual Artaud atacó "la representación fidedigna de las obras maestras calificándola de 'conformismo burgués', con lo que significaba la artificiosa superestructura de conducta civilizada que tanto le desagrada" (Wellwarth, 41); ya que éste "creía que una producción debe concentrarse únicamente en aquellos aspectos del drama que son puramente teatrales, es decir, que precisan del concurso del escenario para ser inteligibles" (43).

Por ello, "La idea que Artaud sustentaba respecto a la función de las palabras es semejante a la de Ionesco"⁶⁷ en *La lección*, dice el profesor: "las

⁶⁷ Ionesco, Eugène (1912-1994). Autor dramático rumano-francés. Pasó su infancia en París y su juventud en Rumanía. Se dedicó tarde al teatro –hacia 1950–, después de una etapa como escritor y ensayista en París. Considerado como una de las figuras máximas del Teatro del Absurdo es actualmente, tras una primera fase de no-aceptación por el público, uno de los autores más sólidamente establecidos en el repertorio internacional. Utilizando muchos de los medios y experimentos del Dada y del Surrealismo, comenzó con una serie de obras en un acto –*La cantatrice chauve* (*La cantante calva*) (1950). *La leçon* (*La lección*) (1951). *Les chaises* (1952). *Victimes du devoir* (*Víctimas del deber*) (1953). *Jacques ou la soumission*–[según Geneviève Serreau, escrita en 1950, al igual que *La lección*]– que sorprendieron por su clima de irreabilidad y de obsesión, por su humor grotesco y desorbitado. A esta primera etapa más experimental pertenece la pieza en tres actos *Amadée* (1954) y las piezas cortas *Le tableau* (*El cuadro*) (1955). *Le nouveau locataire* (*El nuevo inquilino*) (1955), y *L'Impromptu de l'Alma* (1958). Con *Le tueur sans gages* (*El asesino sin pago*) (1959) inicia una segunda fase creadora en que se afirma su posición antirrealista y apolítica, su visión absurda de la existencia. *Rhinocéros* (*Rinocerontes*) (1959). *Piétéon de l'air* (*Peatón del aire*) (1963); *Le roi se meurt* (*El rey se muere*) (1962). *Le soif et la faim* (*La sed y el hambre*) (1963).

palabras cargadas de significado caerán, arrastradas por su propio peso, y al final caerán siempre... en oídos sordos" (Wellwarth, 43); al ser las palabras el lastre de la tradición teatral occidental aristotélica. O sea: el predominio de la diégesis sobre la mimesis.

Ya que "Artaud intentaba transmitir a los espectadores la impresión general de un estado de ánimo, más que la comunicación de unos hechos" (Wellwarth, 44). Pero al desplazar la palabra a un lugar posterior; pues, como señala Wellwarth (48) para la elaboración de caracteres los absurdistas no se ocupan de aspectos sociológicos ni psicológicos y coinciden en abordar la imposibilidad humana de escapar a un hado maléfico; además, todos ellos en sus obras muestran una atmósfera puramente teatral, onírica, lo cual traería consigo la falta de caracteres y, con ello, la ausencia de personajes a la manera aristotélica.

Como consecuencia, "En todas las obras de la vanguardia contemporánea la finalidad perseguida es protestar contra las estructuras impuestas por la sociedad al individuo. El método que adopta esta protesta es el método de paradoja, consistente en presentar una verdad mediante un énfasis exagerado en el extremo opuesto" (Wellwarth, 49). Posición conducente a la negación de otros elementos tradicionales del drama: la estructura y el desarrollo aristotélicos.

Un ejemplo de ello son, indudablemente, las primeras obras de Adamov,⁶⁸ en las que nos encontramos con "la ausencia de simpatía y emoción humana, la

hambre) (1965). Sus temas centrales son la incomunicación entre los seres humanos, el miedo a la muerte, la presión que ejercen las normas sociales sobre el hombre, la degradación y la desintegración de los seres y las cosas, etc." *Pequeño diccionario del teatro mundial. Op. cit.*, pp. 134-35.

Estas últimas características de sus obras; además de su posición abiertamente política en contra del socialismo y el totalitarismo soviético, son prueba evidente de su no apolitismo, como muchas veces se interpretó su obra.

⁶⁸ "Adamov, Arthur (1908-1971). Autor dramático francés de origen ruso. Vivió durante la Primera Guerra Mundial en Suiza, luego en Alemania y finalmente en París (1924), donde se unió a los surrealistas. En sus primeras obras, *La invasión* (1950), *La grande et la petite manoeuvre* (*La grande y la pequeña maniobra*) (1950), *La parodie* (*La parodia*) (1952), *Le professeur Taranne* (1953), [...], *Tous contre tous* (*Todos contra todos*) (1953), aparecen los temas clave del teatro del Absurdo; la incomunicación, la ambigüedad y la vaciedad del lenguaje, la soledad, la angustia, tratándose de una manera influida por Strindberg (especialmente *El sueño*) y Artaud en la ruptura con el teatro convencional y en la obsesión casi neurótica. Mientras en estas piezas Adamov muestra al hombre irremediablemente a merced de los mecanismos sociales, en la etapa siguiente —a partir de *El ping-pong* (1955) y *Paolo Paoli* (1957)— muestra que esa sociedad puede ser transformada. Utilizando los procedimientos descubiertos por la vanguardia, pero *

ausencia de comunicación, y, sobre todo, la ausencia de conflicto. [...], Adamov se concentra en este tipo impersonal de drama en el que los personajes carecen de individualidad psicológica" (Wellwarth, 51). Es necesario subrayar de nuevo cómo esta ausencia de conflicto y carencia de psicología en los personajes, se oponen no sólo a la dramaturgia tradicional aristotélica, sino, además, estilísticamente al realismo.

Otro elemento más de la teatralidad aristotélica es el la inconexión del discurso, que en el teatro de Beckett⁶⁹ cambia del todo la función de la acción:

dándole un contenido diferente, Adamov supera el teatro del Absurdo. En sus últimas obras: *La poétique des restes* (*La política de los restos*) (1963), *M. le modérate* (1968) y *Off limits* (1968), [...] Adamov vuelve al clima de obsesiones de su primera etapa sin abandonar su nueva temática, uniendo las dos vertientes de su obra." *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Op. cit., p.10.

Hay que señalar que dentro de su cambio ideológico alcanza la cúspide como dramaturgo en *Primavera del 71*, estrenada el verano de 1963, y referida a los sucesos de la Comuna de París "Alejado ya del teatro del absurdo, al que contribuyó con obras como *El ping-pong*, Adamov intenta aquí, después del triunfo resonante de *Paolo Paoli*, una nueva apertura al teatro documental, sin protagonistas individuales ni concesiones al drama burgués Teatro didáctico, que busca ante todo la eficacia política, su visión se acerca y al mismo tiempo difiere de la visión de Brecht: es un audaz intento de abrir nuevos caminos en la dirección del teatro épico." *Arthur Adamov Primavera del 71*. La Habana Instituto del Libro, 1968, cuarta de forros

⁶⁹ "Beckett, Samuel (1906-1994) Novelista y autor dramático irlandés, con Adamov, Genet y Ionesco, uno de los grandes del Teatro del Absurdo, al que lleva con rigor a sus últimas consecuencias ideológicas y formales. [...] Después de unos años como lector de francés en Dublín se instaló definitivamente en Francia (1937). Con *En attendant Godot* (*Esperando a Godot*), estrenada en París (1953), [...], Beckett conquistó la escena. La farsa trágica de uno vagabundos que esperan la llegada de Godot, personaje indefinido y omnipotente, sintetiza la visión de la vanguardia artística de los años cincuenta-sesenta. Con sus diálogos de frases cortas, llenas de humor seco, y breves explosiones líricas, que descubren el abismo ante el que se mueven los personajes, *Esperando a Godot* es una de las obras clave del teatro moderno. Los temas de la disolución del individuo y la pérdida de la identidad, la imposibilidad del diálogo, la investigación casi obsesiva del lenguaje —heredada de Joyce— se van destilando en sus siguientes obras. *Fin de partie* (*Fin de partida*) (1957), [...] *Krapp's last tape* (*La última cinta*) (1959), confrontación de un hombre viejo con su juventud pasada y su soledad actual. Con *Happy Days* (*Los días felices*) (1961), *Play* (1963), *Va et vient* (*Vien y viene*) alcanza un punto culminante en su camino hacia la pieza dramática desnuda y rigurosa sin concesiones, sin diálogo, apoyada sólo en el monólogo aislado de uno o varios personajes. Otras obras: *All that fall* (*Todos los que caen*) (1957), *Embers* (*Rescoldo*) (1959), piezas breves, y *Acte sans paroles* (*Acto sin palabras*) (1957)." *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Op. cit., pp 31-2.

La visión del director de teatro Peter Brook, sobre este dramaturgo, resulta de las más concretas efectuadas en su momento: "Quizá el escritor más intenso y personal de nuestra época es Samuel Beckett. Sus obras son símbolos en el sentido exacto de la palabra. Un símbolo falso es blando y vago, un símbolo verdadero es duro y claro. Cuando decimos <<simbólico>> nos referimos a menudo a algo tristemente oscuro: el verdadero símbolo es específico, la única forma que puede adoptar una cierta verdad. Los dos hombres a la espera junto a un árbol achaparrado, el hombre que registra su voz en el magnetófono, los dos personajes abandonados en una torre, la mujer enterrada en arena hasta la cintura, los padres en los cubos de basura, las tres cabezas en las urnas: todo son puras invenciones, frescas imágenes agudamente definidas, que están sobre el escenario como objetos. Son máquinas de teatro. La gente sonríe al verlas, pero ellas se mantienen firmes: están a prueba de toda crítica. No llegaremos a ningún sitio si esperamos que nos digan qué significan, aunque lo *

La inutilidad del pensamiento y la consiguiente absurdidad de toda acción humana aparece una y otra vez como tema en la obra de Beckett. Éste es el punto crucial sobre el que descansa todo su pensamiento: si lo último es absurdo, lo inmediato también. [...] El discurso de Lucky es un monólogo larguísimo, inconexo y disparatado, que constituye una parodia de razonamiento lógicamente construido y de la argumentación científica (Wellwarth, 68).

Acción humana substituida por un modelo de discurso irracional, elemento dramático, que resultara la piedra angular del teatro del absurdo, a través de la protesta contra la realidad, al volverle Ionesco la espalda al "realismo":

La aparente absurdidad de todos los dramas de Ionesco es, de hecho, un intento de cruzar los límites de la realidad, de acceder a una *ultra-realidad* que con su mera existencia ridiculice por contraste la realidad cotidiana contra la que protesta. Es decir, que la irracionalidad externa del teatro de vanguardia es consecuencia del uso de una técnica que podríamos describir como la exageración selectiva de la realidad con el fin de señalar lo ridículo de algunos de sus aspectos; la ridiculez esencial de la realidad cotidiana en sí suele pasar inadvertida (Wellwarth, 82).

Mecanismo, que al negar la realidad cotidiana, niega con ello cualquier planteamiento realista, lo cual lleva, consecuentemente, hacia la técnica de la paradoja:

La técnica que exagera determinados aspectos de lo real para poner en evidencia su absurdo es la llamada técnica de paradoja. Ionesco y los demás dramaturgos de vanguardia presentan siempre sus verdades creando situaciones que contrastan tan claramente con la opinión general de lo razonable que parecen a primera vista (o incluso después) insensatas y disparatadas. La idea cobra mayor fuerza, una vez que se ha hecho llegar al espectador, por el hecho de haber sido disfrazado primero de necesidad (Wellwarth, 82).

De lo cual resulta que "las acciones cotidianas" de "los seres humanos", son insensatas; por lo que "Ionesco utiliza el diálogo disparatado para mostrar la absurdidad de la vida cotidiana a través del colapso de la semántica. Ya que [...] El único tipo de comunicación posible es el método indirecto de paradoja. (8)" (Wellwarth, 83-4).

Ionesco establece algunos de los elementos "absurdos" peculiares a su obra por medio de su nuevo modelo de discurso, en el que domina la "parodia de la lógica y del razonamiento científico" (Wellwarth, 86), siempre presente en su obra:

...pues, la fórmula habitual de Ionesco: una escena inicial de cotidiana trivialidad y a continuación una escapada a la fantasía acentuando dicha trivialidad; es como si Ionesco

cierto es que cada una tiene una relación con nosotros que no podemos negar Si aceptamos esto, el símbolo se nos convierte en asombro " (Brook, 73-4.

fuera un dentista tentando un nervio hasta lograr la sensación dolorosa. En *la Cantante calva* recurrió a la acumulativa irracionalidad del diálogo; en *El nuevo inquilino*, al interminable amontonamiento de mobiliario; en *Jack*, a las incesantes exigencias por parte del novio de más y más extravagancias de la novia, y aquí, en *La lección*, a la inversión de las personalidades de profesor y alumna a medida que aquél va enfrascándose en su absurda explicación (Wellwarth, 87).

Así es como llega al absurdo mediante la trivialidad, la incoherencia y la extravagancia, presentes en estas obras; además de la insensatez e irracionalidad de las palabras utilizadas.

Esto, nos muestra, por una parte, la incapacidad física de comunicar; en tanto por otra, mediante el estatismo se llega a "la inflación de una situación hasta conseguir el efecto dramático.(18) La situación estática vista desde todos los ángulos posibles reemplaza así al argumento" (Wellwarth, 101).

Sin embargo, desde el punto de vista dramático, es el uso del discurso el recurso más efectivo y evidente en casi todas las obras de estos dramaturgos. "En la mayor parte de las obras de vanguardia se desencadena, apenas alzado el telón, un ataque rabioso contra la forma y el lenguaje, ataque que produce una conmoción entre el auditorio y lo arranca de la estructura dramática convencional de referencia (Wellwarth, 107).

Mas, desde la perspectiva de Wellwarth, en "Audiberti no opera de esta forma"; posiblemente debido a que en su obra aún el modelo del absurdo no se encontraba conformado; ya que:

Superficialmente, sus dramas semejan dramas ordinarios, salvo por su contexto exótico o desacostumbrado. Todos ellos, sin embargo, tienen algún elemento peculiar, incluso a veces fantástico, que no permite entenderlos como un melodrama corriente. El secreto para la comprensión del teatro de Audiberti —y el de casi todos los escritores de vanguardia— es no pretender que el argumento sea inteligible como tal. Normalmente el argumento es una exposición minuciosa, lógica, elaborada, del asunto del drama; y una discusión sobre el "significado" del drama viene a ser lo mismo que una discusión sobre el "sentido" del argumento. En el drama de vanguardia, por el contrario, el argumento es, o un conglomerado aparentemente heterogéneo de incidentes ilógicamente relacionados entre sí, o una historia perfectamente vulgar con una o dos añadiduras inesperadas que la hacen ininteligibles en términos de las convenciones dramáticas ordinarias. Esto quiere decir que en el drama de vanguardia el argumento carece de importancia *per se*. El vanguardista nunca cuenta una historia. Lo que hace es utilizar incidentes para ilustrar un tema. [...] En el drama de vanguardia, el argumento se encuentra relegado a un lugar ínfimo; sólo el tema importa. Por tanto, es preciso, al estudiar el teatro de vanguardia, *pasar por alto* los incidentes concretos y captar, en cambio, el tema general del autor. Así se puede observar cómo los incidentes de la obra, que en un principio pudieran parecer deliberadamente absurdos, sirven para ilustrar el tema (107-8).

En esta extensa cita podemos encontrar muchos de los elementos dramáticos propios de esta corriente teatral como: no pretender que el argumento sea inteligible; que el significado del drama no es igual al sentido del argumento, sino un conglomerado de incidentes ilógicamente relacionados entre sí; al carecer el argumento de importancia *per se*, nunca cuenta una historia, por lo que está "relegado a un lugar ínfimo"; al importar "sólo el tema", en tanto los incidentes sólo sirven para ilustrarlo, los incidentes concretos tampoco tienen importancia alguna.

Cuando este investigador analiza la obra de Jean Tardieu, a quien también considera dentro de aquellos autores que siguen el modelo de la paradoja y protesta --conceptos más amplios que el del teatro del absurdo--, encuentra que en el drama en un acto, forma preferida de este dramaturgo, lo más importante es que:

Este tipo de drama debe ser una entidad independiente. En vez de tratar un "sujeto" (esto es, un tema, o un relato), debe tratar un "objeto" (esto es, un problema o situación dados). En otras palabras, en vez de escribir *deductivamente* (empezando por un tema o concepto filosófico y presentando una situación argumental específica destinada a ilustrarlo), Tardieu lo hace *inductivamente* (empezando por una situación concreta y dejándola ramificarse hasta que alguna de sus derivaciones toca un tema más amplio, aunque sea sólo de forma anecdótica). Tardieu se limita a la situación o al objeto concreto sobre el que ha decidido escribir, y nunca introduce motivaciones subsidiarias. De esta forma ha dado nueva vida a la pieza de un solo acto, y espera conseguir de la misma "un clavicordio bien templado" (2) (121).

En este sentido, una primera reflexión que puede hacerse, es con respecto de la negación de la dramaturgia aristotélica: del no "sujeto"⁷⁰ "(esto es, un tema, o un relato)", sino el objeto; es decir, una situación, postura que, de cierta manera, construye al drama en un acto a partir de una sola situación; en la que se comprime una "acción completa aristotélica". Pero al final de cuentas, ¿no es esto característico al drama del absurdo? Aunque Wellwarth encuentra como privativo de este autor otra serie de características:

En *Le guichet*, Tardieu ha escogido una situación cotidiana simple y objetiva, la de un hombre realizando sus consultas en un departamento de información. Las situaciones cotidianas no son dramáticas en sí mismas. Lo único dramático es la situación *especial*, el rasgo desacostumbrado en la situación cotidiana, la súbita irrupción de lo grotesco o lo

⁷⁰ Sobre este concepto nos referiremos ampliamente más adelante.

irónico en la rutina. La introducción de lo insólito e inesperado en una situación corriente la agudiza, da un sentido a lo que lo tenía, y produce un impacto en la sensibilidad de los espectadores. En otras palabras, las situaciones realistas sólo pueden hacerse dramáticas mediante la inserción de elementos irreales (Wellwarth, 128).

De donde podemos establecer que "las situaciones cotidianas no son dramáticas en sí mismas", y que sólo "la súbita irrupción de lo grotesco o irónico en la rutina", las convierte en dramáticas.

En tanto la realidad, por sí misma, no resulta dramática:

Nunca ha existido un "drama realista". El llamado "drama realista" ha conseguido su dramatismo mediante el contraste con lo no realista (lo que no constituye un elemento de la vida cotidiana). No existe el drama *tranche de vie*. Cualquier "tajada" de la vida puede ser muy interesante, pero nadie podría leer con seriedad hasta el final un drama cuyo único objeto fuera presentar una tajada de vida corriente, químicamente pura y sin condimentar. M. Tardieu saborea su tajada de vida con esa especie de ironía educada y de humor malicioso que han sido común y erróneamente atribuidos a sus compatriotas en un bloque por críticos que recurren a manidas generalizaciones como substituto del pensamiento. De hecho, esta cualidad es exclusiva de M. Tardieu y de un grupo selecto de pensadores de todas las nacionalidades (Wellwarth, 128-9).

Con lo cual muestra su rechazo total al así llamado "drama realista", pues "Lo fundamental de la fórmula de Tardieu para el drama en un solo acto es que la situación elegida debe llevarse hasta su conclusión lógica" (Wellwarth, 132).

Si bien ya hemos expuesto en síntesis el panorama de la línea no aristotélica del teatro de vanguardia, del "antiteatro", con el breve comentario sobre algunas de las particularidades formales de sus principales representantes e inmediatos seguidores; consideramos necesario detenernos en las reflexiones de Martin Esslin sobre Beckett en: *Mediations, Essays on Brecht, Beckett, and the Media* (1962); estudio que realizara después de la publicación de su celeberrimo *Teatro del absurdo* (1961) —que prácticamente daría nombre a este corriente teatral. En esta obra reflexiona, sintetiza y concluye sobre los principales aspectos de la dramaturgia no aristotélica, a través de la obra del dramaturgo irlandés.

Una de esas primera conclusiones es la de que la dramaturgia de Beckett es un arte que no expresa nada:

Beckett suggests, as an alternative, "an art... weary its puny spoils, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road... and preferring *the expression that there is nothing to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express* [my italics]" (Esslin, 1980: 76).

Debido a que lo más importante es la creación en sí misma, al ser el acto de creación un acto de expresión en sí mismo:

to quote the Beckett/Dyhuit dialogues again, "of this submission, this admission, this fidelity to failure, a new occasion.... and of the act which, unable to act, obliged to act (the artist) makes an expressive act, even if only of itself, of its impossibility, of its obligation." Why, we must ask, if there is nothing to express, no power to express, no desire to express, if there is nothing to express, is there yet this inescapable obligation to express? (77).

Ante tales ausencias, la tensión dramática no surge de los conflictos del hombre sino de la relación que se establece entre la naturaleza material del universo y lo inmaterial de la conciencia; misma que no puede concebirse como inexistente, sino sólo ilimitada y sin fin:

In Beckett's work this tension between the transient, unendingly decaying nature of the material universe and the inmaterial aspect of consciousness, which incessantly renews itself in ever recurring self-perception, plays an important part. Consciousness cannot conceive of itself as nonexisting and is therefore only conceivable as unlimited, without end (83).

Por lo que en Beckett la tensión --dramática-- resulta más dolorosa, ya que sus personajes sólo hasta el final son conscientes de esto:

The more in Beckett's works the material envelope decays and is stripped away, the more painful becomes the tension between the temporal and the infinite. Beckett's characters may lose the capacity for locomotion; their senses may decay; yet their awareness of their own self continues relentlessly; and time can never have a stop: the final situation (83).

Circunstancias generadoras del sentido trágico de estos personajes y de las situaciones "cómicas", no por los actos mismos, sino por su inconsciencia. "It was Kierkegaard also who recognized that a writer engaged in this kind of enterprise must necessarily be a comic as well as a tragic writer" (Essl, 1980: 83). Lo que de cierta manera, para los investigadores, que han ligado al "antiteatro" con las corrientes del existencialismo, sería el punto de partida para la constitución de una forma distinta de construcción dramática a la del teatro aristotélico.

Ejemplo de ello sería el punto de partida de la pieza, del conflicto dramático: la situación inicial, que en Beckett se origina en una situación límite, en que el hombre está reducido a cero, o, alternativamente, colocado muy lejos de los límites de su propia conciencia:

...in the same way Beckett's limit situations in which man is reduced to the point of zero or alternatively, pushed far into the limbo of infinitely continuing consciousness, could be

describes as a kind of differential and integral calculus of the human consciousness. Again and again Beckett plays the game of imagining the two extreme limits of the human situation itself: the position of a consciousness before the moment of birth and in the hour of death and even beyond it -on the one extreme limit, the unimaginable case of a consciousness that cannot yet conceive of the fact of its own existence; on the other, the consciousness that cannot become aware of its nonbeing (86).

Situación estrechamente relacionada con la construcción de personajes, en esa alternancia límite de la conciencia, de concebir su propia existencia entre su nacimiento y su muerte; por lo que no puede llegar a interesarse en su propia existencia; determinando esto, a su vez, una forma distinta de construcción de personajes –evidentemente-- no aristotélica.

Lo mismo ocurriría con lo que podríamos denominar como el espacio del *plot* del *sujet*,⁷¹ en las obras de este autor –al igual que en otros dramaturgos del

⁷¹ Nos permitimos estas libertades lingüísticas, por considerar que estos conceptos dramatúrgicos están identificados, en castellano, con los aristotélicos; lo cual podría dificultar la comprensión de nuestra exposición, por lo que recurrimos a la traducción que de la lengua rusa a otros idiomas se ha dado a éstos. Al respecto, en la traducción al español del artículo de Boris Tomashevski "Temática", en el inciso Trama y argumento, incluido en la antología de Svetlan Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. B. A. Signos, 1970. pp 199-232, se plantea: "Detengámonos en la noción de trama. Llamamos trama al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra.

La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos presentan (1)" [1. En una palabra, la trama es lo que ha ocurrido efectivamente; el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido" [pp. 202-3]

Sobre este tema Tomashevski escribiría en su *Teoría literaria* (136-139) "Pero no es suficiente inventar una cadena entretenida de acontecimientos, restringiéndolos a un inicio y a un final. Hay que distribuir estos acontecimientos, hay que colocarlos en cierto orden, plantearlos, hacer del material de la fábula una combinación literaria. La organización de los acontecimientos constituida artísticamente en la obra se denomina *sujeto* de la obra. El concepto de *sujeto* es complejo, y para su puntualización es indispensable introducir algunos términos de apoyo." *Tioria literatury, Poetika*. Moskva-Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'svo, 1928. New York and London: Johnson Reprint Corporation, 1967, p 136 (Traducción del ruso, APT)

Victor Erlich a su vez, plantea sobre "fable" y "plot" (239-43). "The basic distinction between the external 'referente' of the literary work and its intrinsic 'meaning' stood the Formalists in good stead in revising Veselovskij's conceptual frame. According to Sklovskij and Eichenbaum, 'plot', which is usually considered a part of the 'content', is a much 'and element of form as rime'. 42 In what was clearly an application to the problems of narrative fiction of the dynamic dichotomy between 'device' and 'materials', 43 the Formalists differentiated 'fable' stood for the basic story stuff, the sum-total of events to be related in the work of fiction, in a word, the 'material for narrative construction'. 44 Conversely, 'plot' meant the story as actually told or the way in which the events are linked together. In order to become part of esthetic structure the raw materials of the 'fable' have to be built into the 'plot'. Naturally, it is the latter which holds the center of the stage in the *Opozor* theory of prose. The theme alone, apart from, or prior to, its artistic embodiment, can never account for the esthetic efficacy of a novel or a short story." *Russian Formalism*.

*

absurdo; espacio que a partir de las diversas referencias a que se hace mención en dichas piezas, determina con ello una estructura, una construcción distinta a la aristotélica, particularidad que, a su vez, permitirá un flujo particular del desarrollo de la acción dramática, a partir de "intrincadas estructuras verbales", que encubren la experiencia existencial de los personajes:

First of all, there is the enterly justifiable approach that seeks to elucidate the numerous allusions -literary, philosophical, geographical- in the text. If a reader is to be capable of sharing in the existential experience embodied in these texts, he must have a full understanding of the references that are embedded at various levels in the complex associative pattern of these intricate verbal structures (87).

Por consiguiente, podemos concluir que la estructura dramática está determinada por la estructura verbal, como lo muestran las referencias cruzadas, las alusiones, los juegos de palabras, los retruécanos y equívocos; cuya destreza en el manejo de desvíos de recóndita erudición --por parte de Beckett--, no son conducentes a la solución de la situación inicial, sino de las claves ocultas, a la manera del *thriller*.

De modo que, al no haber exposición de conflicto --a la manera aristotélica--, la estructura dramática en lugar de conducir a una culminación y en consecuencia, al desenlace, inconscientemente nos enfrenta ante un acertijo, a un rompecabezas intelectual; mismo que no permite ninguna manifestación

History Doctrine, The Hague: Mouton, 1969, p. 240. Los número entre paréntesis corresponden a las citas del autor.

Ya desde la perspectiva de la semiótica Keir Elam retomaría esta cuestión en el el inciso "*Plot and fabula*", en su libro: *The Semiotics of Theatre and Drama* (119-120): "The distinction between the dinamic structure of the W/d [Dramatic world] as a mental construct and the structure of the strategic ordering of information corresponds to the Russian formalists' differentiation between *fabula* ('story'), and *sjuzet* ('plot') in narrative analysis. The *fabula*, the basic story-line of the narrative, comprises the narrative events themselves in their logical order, abstracted by reader or critic from *sjuzet* or plot, which is the organization in practice of the narration itself (including omissions, chanches in sequence, flashbacks and all the incidental comments, descriptions, etc., that do not contribute directly to the dinamic chain of events)

Being mimetic rather than strictly diegetic, acted rather than narrated --the drama does not lend itself to a distinction between *narrative* order and the structure of events. None the less, the *sjuzet/fabula* distinction holds good for the drama (see Pagnini 1970) to the extent that the actions and events supposedly occurring in W/d have to be inferred from a representation which is no-linear, heterogeneous (some events are 'seen', others not), discontinuous (the plot passes from one line of action to another, e. g. from the witches to the battlefield and back to the witches [Se refiere a *Macbeth*]) and incomplete (not everything assumes to make up the W/d and its temporal structure will be explicitly shown or described years may pass, large 'gaps' may appear between incidents and have to be filled by the spectator). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen, 1980. pp. 119-20.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

afectiva y/o emocional, pues éstas se encuentran bloqueadas por la actividad racional. Tal efecto podría hermanar de cierta manera --¿mediante la parábola?-- el absurdo al teatro épico. Sin embargo, éstos surgen de dos formas dramáticas diversas --como en un inicio lo señaláramos--, de acuerdo con los propósitos de ambas; ya que:

In Beckett's case the traking down of these numerous cross-references and allusions, puns and assonances, demands such a high degree of skill and leads into such fascinating byways of recondite erudition that it can provide all the excitement and all the culminating pleasure in having found the solution that we get from the best detective thriller. There is, however, an important caution to be kept in mind; in retracing the intricate warp and woof of verbal and conceptual allusions, hidden clues, and concealed correspondences, the critic may unwittingly suggest to the reader that the author has himself intentionally constructed his work as an intelectual puzzle (87).

Por otra parte, al encontrar Esslin que la forma de trabajo de Beckett es espontánea, establece una relación estrecha entre ésta y la manera de trabajar de los surrealistas; al igual que ya lo han señalado otros investigadores, como referencia general, pero sin precisar en qué consiste esta semejanza, que aquí nos explica detalladamente este investigador:

His method of work is spontaneous and always has as its starting point the deeply concentratet evocation of the voice within his own depths. In this there are links between Beckett and the French surrealists of the twenties and thirties, some of whom he met during his first stay en Paris. He differs from the surrealists in that he does not, having summoned up the voices from his subconscious, merely record them in automatic writing. He shapes with all the skill and sense of style of a highly concious craftsman, using the full discriminatory faculty of a skilled literary critic (87).

Pero, a diferencia de escuchar las voces del subconsciente, siguiendo los dictados de la escritura automática, Beckett sólo recurre a ésta para poder armar un rompecabezas dramático de manera extremadamente consciente. Lo anterior nos conduce de nuevo hacia una construcción dramática no aristotélica, a partir de la construcción verbal de los personajes, convertidos en VOCES - PERSONAJES, como en *La última cinta*, o en piezas más recientes:

The three characters of *Play* are stuck in urns, only their heads protude from them [sumergidos más drásticamente que en *Happy days*], and the words they utter, fragments of memory and meditation, are, we gradually realize, rigidly patterned: when they have all been uttered, they are uttered again, and them, as the play closes, the whole sequence seems to start again; no doubt it will continue to be spoken in that order and in that pattern through all eternity (117-8).

Personajes cuya presencia física no importa, sino la manifestación de su más profundo subconsciente presente a través de un discurrir de la memoria --¿el consciente, o el subconsciente?:

Nevertheless, it is the spontaneously emerging, voice that is the raw material on which he works. Inevitably, in the case of a man of such vast and varied learning as Beckett, the voices that emerge from the depths of his subconscious speak a language that reflects his past experience and the stores of associations he has acquired and will therefore be studded with allusions and a wealth of cross references. But these are the outcome of a process that is largely subconscious and certainly wholly free of any premeditation or display of euphuistic cleverness (88).

Tales voces, producto del ¿subconsciente?, dan como resultado un tejido intrincado: principio estructural de su organización dramática, por medio de la organización asociativa de imágenes, de un sueño, modelo de un rompecabezas de palabras cruzadas, que en sí mismo constituye los principios de su composición dramática: "The intricate texture the critic has to unravel is therefore nearer, in its structural principle, to the organic associative organization of images in a dream than to the calculated pattern of a crossword puzzle. The puzzle is there, but is an organic growth, not a deliberate artifact of mystification" (88).

Es por ello que la explicación de los principios determinantes de la constitución de la composición dramática de las obras de Beckett no es una tarea fácil; pues resulta difícil establecer los patrones estructurales de las partes, en su relación con el todo, cuando éste se constituye siguiendo un proceso gradual de eliminación de los sucesos externos, para concentrar progresivamente la acción --dramática, no aristotélica-- del caso en cuestión, o de lo que se trate; generador de un patrón dramatúrgico estático:

Moreover, in an *œuvre* as a single-minded and ruthlessly consistent will itself as Beckett's, the structural patterns thus uncovered will by no means be confined to each work by itself; it will also be possible to trace a larger pattern of design of a higher order of complexity that will emerge if all the single works are seen together as the constituent parts of the writer's total output. Here again the critic can help by allowing the reader to see the parts in their relation to the whole and in their true perspective. The gradual process of eliminating external events in Beckett's narrative prose from *More Pricks Than Kicks* to *How It Is* and the progressive concentration of the action to a static pattern in his plays from *Waiting for Godot* to *Happy Days* and *Play* are cases in point (89).

Como ya lo señalamos en un párrafo anterior, en obras posteriores a los cincuenta y sesenta, el modelo de acción dramática de Beckett se fue

transformando. En este sentido se volvió cada vez más riguroso, transformando su obra en un drama aun más austero de lo que lo que en sí mismo era, en el que el estatismo parecería ser el sujeto de la acción dramática, sin situación inicial, culminación ni consecuente desenlace. ¿Podría sugerirse, entonces, algo más antiaristotélico?

In Beckett's most recent plays, this movement to stricter and stricter patterns seems to have carried him towards a new far more austere form of drama: not only have his plays become *bore* and *more concise*, they have also shed the notions of *characters in action* which is so often regarded as the basic minimum definition of drama itself. In *Not I* our attention is focused on no more than a *mouth* from which words issue. Admittedly, there is an auditor of indeterminate sex who listens to the mouth, and, four times, makes a "gesture of helpless compation." But he seems almost a representative of the audience itself (118).

¿Acaso no podríamos considerar que nos encontramos frente a un caso del minimalismo posmoderno más puro? Y, por lo tanto, ¿frente a la desaparición misma de la palabra como discurso dramático tradicional, al ser reducida a lo esencial de la conciencia y del ser mismo?

A mouth without a face and body, them, on the one hand: a mouth, merely as the orifice from which a voice issues; and, on the other, a face without a body, motionless except for the eyes, *listening to voices*. So thoroughly has the word been reduced to the essentials of consciousness and the self. In Beckett's third recent plays, *Footfalls*, the process of concentration on the minimal essentials is different, but on very similar in lines (118).

Entonces, ¿dónde quedó el drama? ¿Estaríamos finalmente ante lo que inicialmente se había considerado como *antiteatro*?:

All three plays are mondramas. In each of them we are inside the mind of one human being. All three focus the attention on a portion of that human being's body: mouth, eyes, feet. All three achieve total stasis (for even pacing up and down within the narrow range of seven or nine steps amounts to immovility). All three are concerned with memories of a past life, before the final state of stasis afflicted the central characters. All three are very short, which is another way of saying that they are densely concentrated images of human existence. Whittled down to the bare essentials, the stream of consciousness that constitutes the self's only awareness of its own being, a stream that essentially is a sequence of words carried on an inner voice (119).

Si bien el discurrir del pensamiento ya está presente en las novelas de Tolstoi, y el subtexto en la dramaturgia de Chejov, en Beckett esta corriente del subconsciente, en lugar de conducirnos hacia un teatro psicologista, por el contrario, nos lleva hacia una dramaturgia en que los personajes resultan más y más breves, al concentrar densamente en su laconismo la imagen de la existencia

humana. Lo que nos pone de manifiesto el conocimiento de su propio ser por medio de una reducida secuencia de palabras, manifestada por una voz interna: "The stasis of these plays, far from being an absence of action, can thus be seen as, on the contrary, a concentration, condensation, and therefore maximal intensification of the tensions that make conventional plays dramatic. The real world has been left behind by these characters; but having, as it were, fallen out of it" (120).

¿Esto significa el fin de la acción dramática en las últimas obras de este autor, o sólo la confirmación de una estética anti-aristotélica llevada hasta sus últimas consecuencias, al poner un *no* ante esa acción dramática: "If we compare these to Beckett's earlier plays we can see how they condense and concentrate elements that have always been present, but in a more diffuse, more traditionally theatrical form" (119).

Las nuevas corrientes dramático-escénicas de la estética más reciente, parecen dar la respuesta, mediante una nueva organización de los componentes del drama aristotélico; las cuales, a su vez, han venido a establecer otras manifestaciones de teatro no aristotélico.

Pero no nos adelantemos.

Si bien muchos de los absurdistas tienen en común su fuente primaria y principal en Antonin Artaud, del cual constituyeron su propia estética, casi inmediatamente después nos encontramos con otra generación, a la que pertenece Harold Pinter;⁷² entre otros. Dramaturgos cuya producción tiene una fuente más próxima a ellos, como es la de los dramaturgos del absurdo, ya sin nexo alguno con Artaud y, mucho menos, con Jarry.

⁷² "7 Una habitación y algunas concepciones: Harold Pinter". John Russel Taylor. *Teatro de la ira*. B. A.: Paidós, 1968, pp 279-308. Aunque se resiste a relacionarlo directamente con la corriente del absurdo, presenta un amplio estudio monográfico sobre su obra hasta 1962, cuando fuera editada la primera versión, en que hace patente una serie de aspectos dramáticos que precisamente ligan a Pinter al absurdo o, en último caso, al teatro de paradoja; concepto que por igual execra, en franca oposición a Esslin y Wellwarth, respectivamente.

Como Wellwarth lo ha planteado; en el caso de este dramaturgo inglés: "Las obras de Pinter dan siempre la impresión de una ciencia ecléctica, más que la de un impulso creativo. Es como si hubiera leído todas las fuentes secundarias --Beckett, Ionesco y Genet,⁷³ especialmente-- pero no la fuente primaria y principal: Antonin Artaud" (259). Fuente primaria, que por otra parte, como ya ha sido señalado varias veces, no es Artaud, sino Jarry.

No obstante, no podemos negar el valor propio de esta dramaturgia; misma que resulta una derivación consecuente de sus fuentes dramáticas secundarias.

Uno de estos elementos dramáticos, de los que se ha apropiado Pinter, es el de la situación única: "Pinter posee un sentido particularmente agudo de las situaciones escénicas, una percepción notable de lo que 'quedará bien' en escena" (Wellwarth 159).

Otro es indudablemente su sentido del discurso, ya que:

En todos sus dramas, por muy estáticos e incomprensibles que parezcan, Pinter hace gala de un oído realmente extraordinario para captar las pautas de lenguaje de la gente

⁷³ "Genet, Jean (1910). Poeta, novelista y autor dramático francés. Infancia y juventudes difíciles, con temporadas en correccionales y prisiones, donde comenzó a escribir (hacia 1940). Su teatro antinaturalista, que refleja potenciada al extremo, su experiencia personal en los bajos fondos de la sociedad, enlaza con el teatro cruel de Artaud, el teatro de magia y ritual oriental y el mundo maldito de Céline y su exaltación frenética del mal. Teatro de provocación y de subversión de valores, cuyos personajes son los marginados de la sociedad en sus papeles de criados, criminales, homosexuales, negros; víctimas de esa sociedad, que reflejan en una imagen distorsionada: *Le bonnes (Las criadas)* (1947), *Haute surveillance* (1949); *Le balcon*, estrenada en Londres por Zadek (1957) y en París por Peter Brook (1960), *Les nègres* (1959) y *Les paravents* (1961)..." *Pequeño diccionario del teatro mundi al Op. cit*, p. 104.

Dentro de la trayectoria del desarrollo del teatro del absurdo, la dramaturgia de Jean Genet, es la que aparentemente ha ejercido menor influencia directa sobre las dramaturgias mexicanas de los años sesenta. En mucho esto se debe al estudio ideológico que sobre su obra efectuara Jean Paul Sartre *~Saint Genet, Comédien et martyr* (vol. I de las *Oeuvres Complètes de Genet*), Paris: Gallimard, 1953

De allí, al parecer, que en la mayoría de los estudios sobre el teatro del absurdo predomine el análisis contenidista o la interpretación ideológica; señalando sólo la metateatralidad de sus obras como rasgo formal distintivo. Por lo que lo único que podría unirlo al absurdo, parece ser por un lado la paradoja, y por otro su protesta existencial. Por ello resulta de lo más importante el breve comentario que Peter Brook efectuara en su capítulo de "El teatro tosco", sobre las particularidades de la dramaturgia de este autor "Jean Genet sabe emplear el lenguaje más elocuente, pero las asombrosas impresiones que provocan sus obras vienen dadas muy frecuentemente por los hallazgos visuales con que yuxtapone elementos serios, hermosos, grotescos y ridículos. En el teatro moderno hay pocas cosas tan compactas y fascinantes como el momento cumbre de la primera parte de *Las persianas [Los biombo]*, donde la acción escénica es un garrapateo de guerra inscrito en amplias superficies blancas, al tiempo que frases violentas, personajes ridículos y fantoches desmesurados forman un monumento al colonialismo y a la revolución. En esta obra la potencia de la concepción es inseparable de la serie de recursos técnicos que, a muchos niveles, se convierten en su expresión" (Brook, 98)

ordinaria, así como de una gran habilidad para la creación de "suspense" mediante una serie de conflictos sostenidos sólo momentáneamente. El diálogo de Pinter fascina por su misma monotonía y reiteración, precisamente porque el público *reconoce*; ya ha oido antes este tipo de conversación. Ionesco hace lo mismo con un lenguaje corriente en *La cantante calva*; pero si Ionesco prolonga el efecto hasta convertirlo en caricatura (Wellwarth, 259-60).

Cualidades que le dan un nuevo giro dramático al uso del discurso, al no conducir éste al establecimiento de un conflicto e, incluso, al evitar cualquier tipo de enfrentamiento directo por su efusividad; pues:

Pinter sabe siempre dónde debe parar: precisamente en el punto en que se detiene el lenguaje ordinario. Pinter utiliza el diálogo humano como un combate de entrenamiento en que ambos boxeadores se limitan a fintar y parar, evitando tratar la lucha. Sus personajes no están encerrados en cáscaras cerradas y separadas, como los de Ionesco y Adamov: viven convencidos --igual que la gente corriente-- de que pueden alcanzarse mutuamente con sus golpes verbales, pero temen dar en el blanco. (1) (Wellwarth, 259-60).

Otro elemento dramático, del cual Pinter también se apropió, es el del espacio; traducido a una habitación, donde mejor puede observar a sus personajes: "El propio Pinter ha indicado que su objetivo es observar lo que ocurre a la gente. (2) Para conseguirlo, suele elegir como imagen central una habitación --una habitación ordinaria-- y la hace servir de microcosmos representativo del mundo. Dentro de la habitación los personajes se sienten a salvo" (Wellwarth, 260). Habitación recurrente en la mayoría de sus obras.

El crítico Russell Taylor, a su vez, ha denominado las obras de Pinter como *dramas de amenaza*; al encontrar en éstas que Pinter utiliza:

La técnica de arrojar dudas sobre todas las cosas, mediante el recurso de unir a cada afirmación en apariencia clara e inequívoca una afirmación igualmente clara e inequívoca de sentido contrario [...], la encontramos utilizada en forma constante en la obra de Pinter, a fin de crear un aire de misterio e incertidumbre. Las situaciones a que ello se refiere son siempre sencillas y fundamentales, el lenguaje que utilizan los personajes es una reproducción casi misteriosamente exacta del habla cotidiana (en verdad, en ese sentido, lejos de ser el dramaturgo menos realista de su generación, Pinter es el más realista), y sin embargo, en ese ambiente común se agazapan misteriosos terrores e inseguridades, y, por extensión, es puesto en duda todo el mundo exterior de las realidades cotidianas. ¿Podemos conocer alguna vez la verdad de nadie o de nada? ¿Existe alguna verdad absoluta que se pueda conocer? (281).

Como fuera planteado al inicio de este apartado, respecto a las dos líneas que han determinado las vanguardias teatrales en el curso del siglo XX, una de éstas es la del teatro del absurdo, cuyo punto de arranque es Jarry, en tanto sus

sucesores, conocidos como postabsurdistas, e incluso considerados por algunos investigadores y críticos como epígonos del absurdo, parten ya de Artaud, vía Beckett, Ionesco y Genet.

Uno de éstos sucesores es indudablemente Pinter, aunque el crítico británico Russel Taylor no lo considere así, al estar en franca oposición a las tesis sostenidas tanto por Esslim en su libro sobre el teatro del absurdo, como por Wellwarth en el suyo, tantas veces aquí mencionado. Por su parte, otros especialistas lo relacionan con el *Ulises*, de Joyce y *The Waste Land*, de T. S. Elliot, por encontrar en la escritura de Pinter algunas de las referencias provenientes de éstos: la conciencia escindida de la temporalidad, a través de un constante fluir de distintos períodos de tiempos simultáneos; la presencia del pasado en el presente; la ambigüedad de los estados de ánimo, por lo que los estados de conciencia pueden ser intercambiables: espacial y temporalmente, conducentes a la imprecisión de cualquier contexto y de cualquier realidad, como consecuencia de una conciencia escindida espacial y temporalmente.

En tanto, en su composición, la acción dramática no se manifiesta por medio de escenas sino por secuencias, al no ser consecuencia de un desarrollo gradual, a la manera aristotélica.

Estas particularidades, de su estructura, niegan, a su vez, la fábula aristotélica, por la discontinuidad en el desarrollo de la acción dramática, de su particular construcción de personajes --carácter--, reflexión a la que llegamos, siguiendo las premisas teóricas de los modelos de acción dramática planteados por Kurguinian. Personajes indudablemente emblemáticos, en el modelo pinteriano, además de discontinuos y simultáneos; al igual que en el ámbito espacio temporal donde están situados, colocados, por el autor: no se mueven, no se apropien del espacio; por lo que su discurso resulta dramáticamente tan importante --como punto de referencia--, aunque no cumpla la función aristotélica, antes señalada en la construcción del carácter, ya que sólo tenemos la referencia verbal sobre sus pensamientos y estados de ánimo.

Características que, como lo veremos posteriormente, encontraremos en la obra de algunos de los dramaturgos mexicanos del periodo aquí, estudio, obviamente utilizados a su manera.

Finalmente, en este breve repaso sobre el teatro no aristotélico, fundamentalmente de los años cincuenta, se hace necesario mencionar al estadounidense Edward Albee --aunque ya perteneciente casi a la siguiente década--; por ser otro de los dramaturgos considerado entre los punteros de los sucesores del absurdo.

Albee, al contrario de lo que podría suponerse, no es el continuador directo del realismo norteamericano de los años cuarenta, ni del así denominado "realismo social", de los años treinta, ni del teatro "psicológico" de los años cuarenta-cincuenta, puesto que en su obra, además de los rasgos de estas dos manifestaciones dramáticas, prevalecen muchas de las características formales de la tendencia no aristotélica de que estamos hablando. Por otra parte, al igual que Pinter, no se remonta ni a Artaud, ni mucho menos a Jarry, sino a los más inmediatos: Beckett, Ionesco y Genet, como bien lo señala Wellwarth:

En este caso la luz verde llegó de Alemania Occidental, donde se estrenó *El cuento del zoo*, en Berlín, el día 28 de septiembre de 1959. [...] Después de una serie de intentonas fallidas en Nueva York, fue enviada a Europa por un amigo del autor, y allí se representó por fin. Al volver lo hizo con la aclamación de la crítica y con las etiquetas de "vanguardia", "filosofía del absurdo" y "discípulo de Beckett". Así que su puesta en cartel no entrañaba ningún riesgo, y el 14 de enero de 1960 tuvo lugar en Nueva York la primera representación, en el Provincetown Playhouse (352-3).

El cuento del zoo es una obra muy simple y muy enigmática a un tiempo. Es enigmática debido a su última sencillez. Como Ionesco, que es evidentemente su progenitor literario, Albee no trata de decir nada con su drama, que no es más que un pastiche *tranche de vie* en el que se exagera la fantasía; lo que hace es exemplificar o ilustrar un tema. Dicho tema es la enorme --y por regla general insuperable-- dificultad de comunicación entre los seres humanos; o, más exactamente, el efecto enloquecedor del aislamiento forzoso sobre la persona que tiene la desgracia --porque en la sociedad moderna es una desgracia, sin duda alguna-- de poseer una capacidad de amor limitada (Wellwarth 353-4).

Incapacidad de comunicación que estará presente en otras muchas obras, pero, sobre todo, su particularidad dominante: el de "la sobriedad de su construcción y la audacia de su concepción" (Wellwarth 355), desde su *Historia del zoológico*, pasando por *The Sand Box* --está sí considerada por el investigador, como obra de vanguardia, y *El sueño americano*, hasta llegar al monumento a "la

imposibilidad de comunicación incluso dentro de la relación más íntima" (Wellwarth, 360), en *¿Quién tiene miedo a Virginia Wolf?*, de donde resulta lo paradójico de todas estas piezas.

De todo lo anteriormente expuesto sobre el teatro no aristotélico surge una pregunta Y después de esto, ¿qué nos ha quedado?

La respuesta es difícil, ya que, en síntesis sólo quedaría una acción más reducida que en el drama tradicional y, por ello más breve, en la que la abstracción se concentra, la historia se minimiza, el silencio es interrumpido. Todo lo cual constituye una partitura rítmica, reforzada por el impacto visual, la densidad del discurso en cuestión, en cuyo flujo la elusividad sería determinante, complicado por la profusión de elementos visuales dramáticos desplegados simultáneamente (Esslin, 1980: 12-24). Por lo que los mecanismos del video - clip vendrían a conformar un nuevo modelo de acción dramática; pero ya estaríamos hablando de un teatro posmoderno,⁷⁴ como consecuencia lógica del desarrollo del *antiteatro*.

⁷⁴ Dado el hecho de que el propósito de nuestro estudio sobre la dramaturgia mexicana 1970-1990 es el de establecer los modelos de acción dramática dominantes en el periodo señalado, y no la de establecer sus características ideológico-filosóficas, la referencia a la corriente del así llamado posmodernismo estará planteada igualmente desde la perspectiva formal. Es decir a partir de los elementos recurrentes encontrados en diversas expresiones estéticas, como lo veremos en los capítulos donde analizaremos algunas obras, en las que a priori podemos identificar algunos de los componentes dramáticos conocidos como característicos a la estética del "teatro posmoderno" Por lo que la relación que se establezca con dicha corriente de pensamiento será a través de los planteamientos teóricos establecidos en la práctica por diversos investigadores, como una posible poética, o estética del arte actual

Con ello, no ignoramos que corremos el peligro de que nuestro acercamiento al pensamiento de la posmodernidad pueda parecer meramente taxonómico. Sin embargo, nuestro enfoque ha partido del siguiente planteamiento sobre el concepto de posmodernidad:

"Desde el punto de vista (que podemos considerar común a pesar de no pocas diferencias) de Nietzsche y de Heidegger, la modernidad se puede caracterizar, en efecto, como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva "iluminación" que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y de reappropriación de los "fundamentos", los cuales a menudo se conciben como los "origenes", de suerte que las revoluciones, teóricas y prácticas, de la historia occidental se presentan y se legitiman por lo común como "recuperaciones", renacimientos, retornos. La idea de "superación", que tanta importancia tiene en la filosofía moderna, concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valiosos en virtud de la mediación de la recuperación y de la apropiación del fundamento-origen. Pero precisamente la noción de fundamento, y del pensamiento como base y acceso al fundamento, es puesta radicalmente en tela de juicio por Nietzsche y por Heidegger de esta manera ambas se encuentran, por un lado, en la situación de tener que tomar críticamente distancia respecto al pensamiento occidental en cuanto pensamiento del fundamento, pero, por otro lado, no pueden criticar ese pensamiento en nombre de otro fundamento más verdadero. Y es en esto en lo que, con *

Pero, sobre todo, una visión del mundo difícil de poner de manifiesto sobre el escenario con el mismo lenguaje dramático hasta aquél momento prevaleciente. De tal modo que han surgido distintas corrientes teatrales, al igual que ocurriera en sus respectivos momentos históricos.

buen derecho, ambos pueden ser considerados los filósofos de la posmodernidad. En efecto, el *post* del modernismo indica una despedida de la modernidad que, en la medida en que quiere sustraerse a sus lógicas de desarrollo y sobre todo la idea de la "superación" crítica en la dirección de un nuevo fundamento, toma a buscar precisamente lo que Nietzsche y Heidegger buscaron en su peculiar relación "crítica" respecto al pensamiento occidental" (Vattimo, 10).

En nuestra bibliografía hemos incluido otros estudios consultados sobre el tema.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamov, Arthur. *Primavera del 71*. La Habana: Instituto del Libro, 1968.

Bentley, Eric. *La vida del drama*. B. A.: Paidos, 1972.

Bennstáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Pomúa, 1985.

Brecht, Bertolt. *Breviario de estética teatral (Kleines Organon für Theater)*. Estudio Raúl Sciarretta. B. A.: La Rosa Blindada, 1963.

Diario de trabajo I. 1938/1941. B. A : Nueva Visión, 1977.

Brook, Peter. *El espacio vacío*. Arte y técnica del teatro. Barcelona: Península, 1986.

Dieterich, Genoveva. *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Madrid: Istmo, 1974.

Elam, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. London and New York: 1980.

Erlich, Victor. *Russian formalism, History Doctrine*. The Hague: Mouton, 1969.

Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

An Anatomy of Drama. New York: Hill and Wang, 1979.

Mediations. Essays on Brecht, Beckett, and the media. Baton Rouge; Louisiana State University Press, 1980.

Gisselbrecht, A. *Introducción a la obra de Bertolt Brecht*. B. A : La Pléyade, 1973.

González Pérez, Aníbal. *Aristóteles, Horacio, Boileau, Poéticas*. Madrid: Editora Nacional, 1977.

Kurguinián, M. S. "Drama" –*Tioria literaturi*–. Moskva: Nauka, 1964, 238-407.

Luzán, Ignacio. *La poética* (ediciones de 1737 y 1789), Introd. y notas Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid: Cátedra, 1974.

Miralles, Alberto. *Nuevos rumbos del teatro*. Texto. Barcelona: Salvat. 1974.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1980.

Russell Taylor, John. *Teatro de la ira*. B. A.: Paidós, 1968.

Salvat, Manuel. *Nuevos rumbos del teatro*. Texto Alberto Miralles. Barcelona: Salvat. 1974.

Serreau, Geneviève. *Historia del >nouveau théâtre<*. México: Siglo XXI.

Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. B. A : Signos, 1970

Bibliografía consultada:

Tomashevski, Boris. *Tioria Literaturi. Poetika*. Moskva-Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'svo, 1928. New York and London: Johnson Reprint Corporation, 1967 (The Slavic Series).

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad, Nihilismo y hermeneutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1990.

Volek, Emil. *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica, narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Fundamentos, 1985.

Wellwarth, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen, 1966.

III ACERCAMIENTO METODOLÓGICO

MODELOS DE ACCIÓN DRAMÁTICA

Como repetidamente lo hemos venido señalando en esta fundamentación teórica, en la cual hemos expuesto varias reflexiones sobre la composición del drama desde el punto de vista del teatro aristotélico --efectuadas por algunos especialistas seguidores de su *Poética*; además de las que se han llevado a cabo sobre el teatro no-aristotélico, a partir del teatro épico de Brecht y del denominado teatro del absurdo ("antiteatro", teatro de vanguardia, etcétera); reflexiones que hemos delimitado en función de nuestro propósito, para poder establecer un acercamiento metodológico, denominado por nosotros como *modelos de acción dramática*, como ya fuera dicho a partir de las reflexiones que sobre el drama se hiciera el académico soviético M. S. Kurguinián.

Esas observaciones y elementos --componentes dramáticos-- glosados por estos investigadores, apoyan nuestro propósito; sin embargo, las reflexiones teóricas que se hiciera el académico soviético M. S. Kurguinián en su estudio *El drama*, serán la fuente teórica principal de nuestra investigación: determinar los modelos de acción dramática para establecer teóricamente las características dramatúrgicas particulares a las generaciones de dramaturgos mexicanos comprendidas entre 19070 y 1990; por lo que en seguida planteamos los presupuestos teóricos del trabajo de Kurguinián.

Este investigador publicó en 1964, una amplia y profunda indagación sobre el drama como género y especie, en el segundo volumen de la serie: *Teoría de la literatura, problemas fundamentales de los géneros y las especies a la luz de la historia*.

Por una parte, las inferencias a las que llega Kurguinián en *El drama* amplían la perspectiva de los autores ya citados; en tanto, por otra, debido a que en mucho sigue las huellas de las teorías de los formalistas rusos, redescubiertos en esa década, deja atrás las interpretaciones impresionistas, contendistas, psicólogas o sociólogas posibles y demás, como el estudio de la biografía del

autor, y prevalece en sus juicios una perspectiva mucho más centrada en la forma y estructura, respecto al estudio del drama.

Como dicha obra no se encuentra traducida al castellano, nos tomamos la tarea de efectuar su traducción --aún inédita--, circunstancia que nos obliga muchas veces a citar *in extenso*, a fin de poder establecer los modelos de acción dramática para nuestro análisis.

El drama

En las consideraciones generales sobre el drama, Kurguinián nos dice que:

Lo oportuno, la necesidad de la manifestación en un drama en particular, permanecen sin demostrarse; porque con tal acercamiento, incluso no se hace el intento de mostrar la necesidad de la encarnación precisamente *dramática* de un tema en particular, de un problema, de un carácter; en otras palabras, se ignora la obra artística real, la realización indispensable en ella de la unidad genérica. Por lo visto, es indispensable no limitarse a las características de tal o cual rasgo del contenido y de la forma, compartidos por el drama con obras de otros géneros y especies literarias; sino concentrarse en lo más específico que le es inherente al drama: en *las reglas particulares de la acción dramática*, diferentes a las de la epopeya; las cuales, permaneciendo inalterables en ciertos principios propios, sin embargo, en esencia se transforman bajo la influencia del "espíritu" del tiempo (Kurguinián 4).

La necesidad de recurrir al drama para la encarnación artística de una época en particular, se puede poner de manifiesto sólo desde adentro, partiendo desde la esencia del contenido de las reglas formales y estructurales de sus géneros esenciales: la comedia, la tragedia y el drama, propiamente dicho; capaces de encarnar la compleja dialéctica del desarrollo social, los profundos avances históricos y las agudas e irreconciliables contradicciones. (Kurguinián 1964 4)⁷⁵

De donde podemos colegir que la acción dramática es igual a la correlación de las leyes sociales, como nueva forma de manifestación de la acción social.

Esta es la dialéctica que se pone de manifiesto, desde un principio a través de los cambios en la sociedad, mismos que no se dan de manera repentina, al considerar Kurguinián que lo nuevo madura "subrepticiamente en las entrañas del régimen existente"; estableciendo sólo así el cambio de lo viejo por lo nuevo, lo cual genera una nueva especie de acción de las leyes sociales; en este caso de la acción dramática:

Al haber surgido en la literatura de la antigua Grecia la necesidad histórica y artística de la creación de una nueva especie de acción: de una acción dramática, su correlación con las leyes sociales y de las exigencias de la época puede ponerse de manifiesto en el análisis de las particularidades de esta misma acción, plasmadas en tal o cual obra que nos interesa de ese período (6).

⁷⁵ Los números de página corresponden al texto de nuestra traducción.

Situación inicial

Así, para poder determinar la acción dramática, una condición *sine qua non*, es establecer en el drama cuál es la situación inicial:

Es importante revelar el significado especial de la posición inicial en el desarrollo de la acción dramática, no para el establecimiento de sus particularidades formales, sino a nombre del examen de las leyes de su contenido (12).

[...] El contenido del drama y su idea se ponen de manifiesto en correlación directa con el desenlace, con la posición inicial de la acción; porque en la posición inicial está contenido sólo aquello que se realiza en la acción, en tanto que en la acción se realizan todos los momentos que conforman "el punto de partida"; "aquella situación, de donde debe desarrollarse este conflicto". (9) (Kurguinián 12).

De manera que la situación inicial guarda estrecha relación con el desenlace, y la forma en que la acción dramática llega a provocar éste es lo que determina un modelo de acción dramática en particular:

En otras palabras, la acción dramática, sí, por supuesto, está construida de acuerdo con sus reglas iniciales, y no sobre la destrucción de éstas, tiene, por medio de su único fin y énfasis, la transformación de la situación inicial, que ocurre en tales o cuales formas. De aquí, tales características siempre señaladas de la acción dramática, como la actividad, la orientación hacia un fin determinado, e igualmente la interacción especialmente directa sobre el público. No en vano el drama, el teatro en todas las épocas, se convierte en arena de la lucha ideológica más aguda (13).

Una vez establecida la diferencia entre la acción en el drama y en la épica, mediante un original análisis sobre su funcionamiento en el Canto Noveno de la *Odisea*, de donde parte la fábula del *Ciclope*, de Eurípides, Kurguinián pasa a determinar las características propias de la acción dramática, en su relación con la situación inicial, estableciendo que:

La acción del antiguo drama griego está dirigida hacia una u otra transformación de la situación inicial, si no es que a su total destrucción. Precisamente, el carácter diferente de los cambios de la situación inicial determina, como esto quedó aclarado en la mismísima primera etapa del desarrollo del drama, la necesidad del surgimiento de los géneros dramáticos fundamentales y de su especificidad (33).

Géneros

Sin embargo, la acción dramática, a su vez, varía, dependiendo del género dramático de que se trate; ya sea el de la tragedia o el de la comedia --como géneros primigenios: "Sacar a luz lo particular y específico de las estructuras de los géneros que se conformaron en la antigua literatura griega, significa volver de nuevo a las particularidades de la propia acción dramática" (Kurguinián, 34).

En la acción dramática son determinantes las características particulares de cada drama, que guardan y determinan tanto la situación inicial como el desenlace: "Para comprender la especificidad del género, debemos referirnos de nuevo a las reglas de la acción dramática, ya analizadas por nosotros en forma general, y seguir tras su realización en los ejemplos genéricos más brillantemente expresados" (35)

Como consecuencia de que:

A la acción dramática, como ya se dijo, le es inherente la capacidad de la simultaneidad y reducción de todos los estadios precedentes: cada momento de la acción es como si "fuera lanzado a la situación inicial".

Esta particularidad de la acción dramática, el significado especial en ella de la situación inicial es más evidente y actúa de manera determinante en el desenlace, el cual tiene un gran significado en la organización de la forma dramática. En el desenlace la acción dramática es como si nuevamente regresara a la situación inicial chocando con ella y, precisamente, en el desenlace tiene lugar la revelación y la manifestación más completa del carácter, de los cambios y transformaciones logrados como resultado de la acción; en otras palabras: de las particularidades de la construcción de la misma acción del drama (35).

Tragedia

Por ello, si se trata del género trágico:

Al final de la tragedia surgen fuerzas completamente nuevas nacidas únicamente en la acción, gracias a las cuales el desenlace actúa no sólo como contraste extremo sino como antítesis profunda de la situación inicial (37).

Y, cuando se trata de la comedia, su comportamiento --o función-- es distinta:

Desarrollándose de la situación inicial hacia el desenlace, la acción de la comedia, simultáneamente constante en cada uno de los momentos fundamentales de su movimiento progresivo, regresa *directamente* a la situación inicial. (Kurguián 40).

Así, en la propia construcción dramática de la antigua comedia griega se presentan dos formas, dos posibilidades de la interacción del hombre sobre el mundo que lo rodea.

Los principios de la comedia encarnan las posibilidades del cambio de la situación inicial en cuestión, al igual que su rectificación. De allí el "frenaje" particularmente cómico del conflicto surgido, el espontáneo y constante regreso a la situación inicial, su delimitación; y no su desarrollo. En la comedia no hay una reorganización fundamental de la situación inicial, los cambios que tienen lugar en ella no portan un carácter destructivo.

En tanto,

En la tragedia, por el contrario, se afirma la posibilidad y capacidad del hombre y de la humanidad de entrar en una lucha irreconciliable con la situación inicial insatisfactoria, que va más allá de sus consecuencias. Al luchar contra la imperfección y el mal del mundo que lo rodea, el héroe de la tragedia a cambio de su vida, bienestar o felicidad, aspira al cambio, a la reestructuración del orden dado de cosas, aporta a éste nuevos fundamentos y principios (44).

Situación que precisamente se manifestó a través de la forma en que tuvo lugar la acción dramática.

Si bien la mayoría de los estudios sobre los géneros parten de la *Poética* de Aristóteles –formulada por él a más de un siglo después de la muerte del último “clásico”: Aristófanes; y si bien sus fundamentos teóricos siguen siendo válidos, la propia experiencia sufrida por el drama ha determinado matices particulares, en mucho, como consecuencia de los propios cambios histórico-sociales y estéticos; no siempre tomados en consideración por los seguidores del célebre estagirita. Así resulta vital para nosotros el establecimiento, por parte de Kurguinián, del funcionamiento de la acción dramática en el drama clásico:

El antiguo drama griego del periodo de su plenitud brinda las posibilidades de juzgar las principales particularidades estructurales del drama, a diferencia de la epopeya, y pone de manifiesto los rasgos específicos de la estructura interna de dos formas genéricas fundamentales de la época. No obstante, esto no significa que el drama griego origine determinados modelos eternos de estructuras genéricas aplicables, *sin duda alguna*, a la comedia y a la tragedia de las épocas históricas posteriores. El drama griego, tanto en sus formas genéricas y como especies, fue engendrado por su época, por sus leyes históricas definitivamente concretas, que le eran inherentes, por las relaciones específicas entre el hombre y el mundo (45-6).

Condición que precisamente se manifiesta a través de la forma en que tiene lugar la acción dramática:

La especificidad de la antigua comedia y tragedia se hace sentir, no sólo en la participación del coro, de lo cual ya hablamos, sino en un significado especial, de primer orden, dominante en toda la organización de la acción de un proceder o de los actos. En otras palabras, no es el carácter, sino la fábula (la “parte” principal de la tragedia, según definición de Aristóteles) la que yace en la base de la acción, determinando la esencia de los conflictos y de su resolución.

No sólo en la comedia, sino también en la tragedia, la personalidad del héroe y su carácter individual tienen significado, en tanto éstos se manifiestan por un acto y a través de sus acciones. Precisamente, es el proceder y no la personalidad, no el carácter, el que pone directamente de manifiesto la esencia del conflicto. Esto no significa que el carácter de los héroes (fundamentalmente de los héroes protagonicos de la tragedia) quede agotado por el proceder. Sabemos, no sólo sobre la voluntad inquebrantable y el arrojo de Antígona, sino también de su suavidad femenina, de sus sueños, del amor, del matrimonio, de la felicidad. Sin embargo, estos sueños, que se revelan en la escena del adiós con los amigos y conciudadanos (la endecha del coro), al igual que en general todos los rasgos de carácter, no se ponen de manifiesto directamente en el proceder, sólo tienen una relación indirecta con la acción trágica; respecto de la esencia del conflicto (46).

Aquí ya podemos plantear una conclusión parcial: siguiendo la perspectiva aristotélica en el drama clásico, son los actos, la conducta, las acciones de los

actantes los que determinan el modelo de acción dramática en este período histórico:

En la antigua comedia y tragedia griegas, un rol particular de la conducta (es decir, de la acción real inmediata dirigida a la transformación de la situación existente de las cosas) testimoniaba sobre las grandes posibilidades de un hombre en particular, en la época de la plenitud de la polis ateniense, sobre el significado social de su actividad, de su iniciativa. El papel dominante del proceder en la comedia y en la tragedia de aquella época habla igualmente respecto a que las contradicciones vitales que se encontraban en la base de los conflictos representados, no obstante su agudeza, portaban un carácter local, es decir, estaban ligados a determinados aspectos de la vida social; pero no se extendían a todo el organismo social (46).

Mas, si bien los actos de los actantes resultan los dominantes y, por tanto, determinantes para la acción dramática, pues se encuentran en estrecha interrelación, de manera unitaria, con los demás componentes del drama.⁷⁶

También se demarcan las particularidades y la especificidad de las fábulas de la tragedia y de la comedia; mitológicas y tradicionales en la tragedia; actuales en la comedia, dictadas por el momento político de la contemporaneidad. Sobre las diversas construcciones del sujeto [asunto, A. P.], tratan las enseñanzas de Aristóteles, respecto a las peripecias; aunque la palabra "sujeto" no es utilizada por el propio Aristóteles, la especificidad del género también se manifiesta en el diálogo de los personajes y en el ambiente escénico, al igual que en la sucesión de las partes dialógicas y corales, que nosotros llamamos secundarias, han sido detalladamente descritas en trabajos especiales y en cursos teóricos.

[...]

Entre tales categorías estéticas generales como el carácter, el asunto, la fábula, la composición, y las reglas del género literario, en el caso en cuestión, entre las reglas del drama, hay un complejo enlace dialéctico, una interdependencia (48-9).

En este sentido, tales categorías estéticas o componentes dramáticos, se imponen una sobre las demás y, en el momento en que sobresale alguna, ésa es la que conlleva, en sí misma, la acción dramática, transformando, así, el modelo de acción dramática anterior:

Al realizarse la acción dramática, de acuerdo con sus reglas específicas, al someterse a su influjo, el carácter, la fábula y la trama, juegan al mismo tiempo un papel muy importante en la mutación histórica de las formas de la especie y del género, más firmes que éstos; es decir, de aquellas mismas reglas de la acción dramática, en cuya "dependencia" se encuentran éstas. Precisamente con el cambio de las fábulas, de los asuntos, de los caracteres, de la composición y demás, comienza el resquebrajamiento de los principios de la acción misma, de su más o menos reestructuración substancial (49).

⁷⁶ Cf. detalladamente Tomashevski, *Op. cit.*, pp. 131-80.

Con los cambios, se provoca una reestructuración del drama y, a su vez, un tipo específico de composición dramática, en que los demás componentes cumplen una función diferente:

En los límites de la antigüedad, la reestructuración se manifestaba, ante todo, en el surgimiento de ciertos tipos de subgéneros de la comedia, de la comedia de caracteres y de la comedia de intrigas. Una y otra se desarrollaron en el período helénico, y posteriormente en la literatura romana de Plauto y Terencio. El propio nombre de estas comedias y tipos señalan, que lo que se encuentra en la base de las nuevas características aportadas por ellos son los cambios en las fábulas, en la composición (la intriga) y las nuevas funciones del carácter (49).

Un ejemplo de lo anterior, en el que la situación inicial determina un nuevo modelo de acción dramática, lo encontramos en el *Edipo de Sófocles*, en relación al de Séneca; el primero como modelo de acción dramática del drama clásico, y el segundo del drama latino:

En el centro de la acción de *Edipo Rey*, se encuentra la ansiedad de acudir a cualquier precio en ayuda de su pueblo, sacario del horrible estado en que se encuentra, que constituye la situación inicial del drama; en tanto que, en Séneca en la base de la acción del drama se encuentra los sufrimientos como resultado de una culpa involuntaria, que se aclara de manera *infausta*.

Precisamente la aclaración, la revelación de la situación inicial, y no el ataque inherente a la tragedia antigua, consecuentemente y dirigido en contra de él, se torna en premisa principal de la acción en la tragedia de Séneca. No en vano el coro no incita a Edipo a la acción, únicamente lo compadece por sus sufrimientos, infunde un sentimiento de terror y de desolación (52).

Y ya, estrictamente, sobre la acción dramática, ésta, en el primer *Edipo*, está determinada por el hecho de asumir sus propios actos, en tanto en el segundo, la reflexión, el alegato, la exposición de sus motivaciones y actos, es lo que determina, a su vez, esa acción. No hay que olvidar la presencia cultural del arte de la retórica y el predominio de una ideología sustentada en la concepción del Derecho Romano, presentes tanto en la sociedad como en la obra dramática del filósofo Séneca. Así, se puede notar que la acción dramática de los actos del Edipo sofociano, pasa a la palabra, al discurso, a la elocuencia, manifestada por medio del alegato del héroe senequiano, para justificar sus actos.

El Renacimiento

En época posterior, cuando al hombre de la Edad Media ya se le reconoce individualmente por nombre y apellido ---recordemos que éste último es producto de la alta Edad Media, a partir de los siglos XI-XII-- éste alcanza su individualidad,

al dejar de ser considerado sólo como parte del grupo social. Es posteriormente, hasta el Renacimiento, cuando llega a considerársele *persona*, por lo cual se le asigna un *rol* social (cf. Duvignaud), y, así, ya puede convertirse en actante, como personaje. Esta circunstancia histórica trajo como consecuencia que en el drama nos encontraremos con que:

En las obras de los precursores de Shakespeare se manifiesta en forma muy clara la influencia de las formas de la antigua comedia y tragedia, interaccionando de manera compleja con las particularidades del drama nacional. Las antiguas formas de la acción dramática fueron resucitadas por ellos y colmadas de nuevas ideas sociales. Pero fue hasta la época posterior al Renacimiento —en la obra de Shakespeare— cuando la acción dramática aparece en aquellas nuevas posibilidades, nunca antes vistas (al mismo tiempo ya subyacentes en la antigua comedia y tragedia), que hacen de su forma, la más adecuada al contenido estético de la época. El drama clásico del Renacimiento busca y propone nuevos principios de la acción dramática, correspondientes al estado del mundo en cuestión y al lugar que ocupa en él el hombre nuevo (57).

De allí que entonces surja un nuevo modelo de acción dramática, ya que:

No obstante, en cualquier obra de Shakespeare constantemente se siente el dominio magistral de las leyes seculares e invariables del género escogido —tras ellos permanece el papel del “germen” fundamental y firme de la acción.

Por lo que sobre la persona, sobre el individuo, recaerá la función de la acción dramática

Por ejemplo, en *La fierecilla domada* el curso de la acción, la sucesión de las escenas, su relación entre ellas, invariablemente se organizan por la lucha de los novios de Bianca y la “indomable” Catalina; es decir, directamente de la situación inicial por la situación subrayada, que varía en forma riquísima, mostrándose desde los aspectos más diferentes; manifestándose en todas sus posibilidades en el transcurso de la acción de la comedia, para sólo hasta la última escena del último acto —como lo hacía Aristóteles— mudarse justo en lo opuesto (58).

Hegel señalaría al respecto: “Aquí el interés se encuentra en la grandeza de los caracteres, los cuales gracias a su inventiva o estado de ánimo y su capacidad, ponen de manifiesto, al mismo tiempo, el estar más allá de las situaciones de su vida y de sus acciones e, igualmente, ponen de manifiesto una riqueza absoluta del alma, como una fuerza real”. (11) (Kurguinián 71).

Como podemos percatarnos, más que los actos de los personajes, son sus comportamientos individuales los que determinan la acción dramática. Ya libres de cualquier señalamiento socio-grupal que los predeterminara, por lo que la acción en el drama isabelino se centra en el personaje; hecho radicalmente contrastante con el drama español; en el que su comportamiento está

predeterminado por el pensamiento religioso; al ser la ideología cristiana el rector de los comportamientos de los actantes.

Como consecuencia, en la dramaturgia de Shakespeare nos encontraríamos con una gran riqueza de conflictos, como manifestación de los caracteres individuales:

En la comedia antigua, para eliminar el conflicto provocado por la contradicción, era suficiente llevar la acción a un contraste respecto a la situación inicial, a la condición, a la situación (la transformación del decrepito Demos, en un joven; a los belicosos esposos, en pacíficos, solícitos maridos; del Pluto ciego, en vidente, etc.) (59).

En tanto que,

En Shakespeare el conflicto cómico se resuelve al alcanzar el contraste psicológico más interno y profundo con las relaciones negativas prevalecientes entre la gente, al principio de la comedia y en el curso de su acción. Porque ni más ni menos, las transformaciones y reformas político-sociales particulares, como esto acontecía en la comedia antigua; en tanto que las percepciones del mundo contrapuestas por su esencia, y los principios de las interrelaciones humanas, son el resultado de la acción en las comedias de Shakespeare; precisamente en esto consiste el contraste de la comedia entre el nudo y el desenlace.

Es el carácter y no la fábula, la lógica de los acontecimientos y estados internos, y no solamente la cadena de acontecimientos y actos (5), los que comienzan a tener un significado decisivo en el desarrollo de la acción dramática y de su resolución. El desplazamiento al primer plano, de estos importantísimos recursos estéticos del Renacimiento, determina los aspectos innovadores de la construcción interna de la acción (60).

Renacimiento, rasgos innovadores en la tragedia

No obstante, en este nuevo modelo de acción dramática, los demás componentes dramáticos se reordenan, constituyendo una estructura dramática particular, en relación a la clásica y latina, puesto que:

En las tragedias de Shakespeare logran el desarrollo posterior y la profundización, las reglas descubiertas en la antigüedad de la acción de la tragedia --aquellas mismas reglas clásicas de ésta, las cuales se encontraban en la base de la obra de Esquilo, Sófocles y Eurípides. El género de la tragedia, en su estructura misma, que encarnaba la idea de lo irreconciliable respecto a una situación inicial dada, respecto a la idea de la afirmación del nuevo principio al precio de la destrucción del héroe que luchaba, no podía haber resultado más adecuado a la obra madura de Shakespeare. No sólo la profundización de los problemas morales y sociales sino de la visión del mundo, la manera misma de la visión estética y el reflejo del mundo separa a la tragedia de Shakespeare de su comedia; la cual se refiere no sólo a otro período de la obra del gran dramaturgo sino a otra etapa del realismo de la época del Renacimiento. La tragedia de Shakespeare permite sentir toda la complejidad de la trama real y de la interdependencia de las categorías del género, de la especie, del método y del estilo; los cuales no siempre se encuentran distantes; como lo veremos posteriormente (en un ejemplo, aunque sea del romanticismo), actúan en tal armonía plena, concordancia y unidad, enriqueciéndose recíprocamente, y profundizando uno en el otro; como en el caso dado, cuando

precisamente la forma genérica de la tragedia resultaba totalmente adecuada al método estético del Shakespeare maduro (71-2)

En este nuevo modelo, la situación inicial juega un papel no menos importante, pues los conflictos se desarrollan y solucionan de manera particular, gracias a la forma en que tiene lugar la acción dramática.

Al igual que en las comedias, la situación inicial de la acción de las tragedias de Shakespeare por principio se diferencia de aquello a lo que estaba ligado a este concepto en la literatura antigua. En ellas la situación inicial no puede concentrarse en la escena que abre la acción, debido también a la multiplicidad de planos de la acción, que le es característica a las tragedias. Por ejemplo, la línea de Gloucester/Edmond [*El Rey Lear*], o Ofelia/Laertes/Polonio [*Hamlet*]. Tienen un inicio del todo independiente, y sólo en forma paulatina se van mezclando a la corriente fundamental de la acción. Sin embargo, otra cosa es más importante. En la tragedia antigua la situación inicial debería dar idea de la interrelación de los personajes y de las acciones precedentes en los acontecimientos; los cuales servían como premisa directa para la realización del comportamiento. En la tragedia de Shakespeare las funciones de la situación inicial se amplían y profundizan porque el conflicto se determina en ellas, no por una causa concreta dada, provocada por situaciones concretas dadas, sino por un carácter nuevo, que no cabe en el sistema de las viejas relaciones, cuyo choque con el mundo que lo rodea actúa como universal y omnímodo (73).

Por lo que:

La situación inicial de la acción pierde su determinación local, cesa de asociarse al origen de la tragedia, por las escenas introductorias, es como si ésta se dispersara casi a todo lo largo de la acción (73).

Otro nuevo concepto dramático establecido por Kurguinián, ya mencionado por los teóricos del drama aquí citados, mas no determinado del todo, es el de la prehistoria que, como componente dramático, será definitivo --posteriormente-- tanto para el desenlace como para la estructura del drama de la Ilustración; pero que en el drama de Shakespeare no resulta todavía determinante:

Por otra parte, toda la prehistoria de los acontecimientos y todo lo que se refiere al destino de los héroes, se reduce en ellos a lo mínimo, literalmente a algunas cuantas frases (en *Otelo*, por ejemplo), el diálogo "introductorio" es del todo imperceptible, lleno de plasticidad, pasa en forma natural a ser la acción fundamental. Con frecuencia, la colisión surge desde las mismas primeras palabras, y, a veces, incluso desde la primera mención sobre el héroe de la tragedia (74).

Es indudable que, entre las particularidades de la composición dramática característica al drama de Shakespeare, está la creación de varias líneas dramáticas y, en particular, que éstas no son paralelas sino que se encuentran en estrecha interacción de una con la(s) otra(s), constituyendo, así, un complejo sistema dramático, en el que el desarrollo del carácter de los personajes viene a

resultar indispensable, de allí la individualidad del héroe y el *roi* que juega como persona, al convertirse en persona/personaje; como anteriormente fuera señalado:

Un rasgo fundamentalmente nuevo, aparece en las tragedias de Shakespeare; precisamente se trata de la "singularidad" del héroe --que consolida todas las líneas de la acción, todos sus planos; también decisiva, al final de cuentas, para el destino de todos los personajes, para el desenlace-- aquellos rasgos de su carácter que se salen del marco de las nociones feudales y burguesas sobre la esencia espiritual del hombre. El *pathos* de las tragedias shakespeareanas, se encuentra en la revelación de una enorme, realmente grandiosa fuerza de éste héroe, que podría parecer solitario y al final de cuentas precipitado, que actúa en una época que "requería y generaba titanes", no obstante, que las perspectivas de su desarrollo era el triunfo de los pigmeos. Con toda la acción, con todas las particularidades de la construcción de sus tragedias, Shakespeare afirma el significado socio-histórico del hecho mismo de la existencia del hombre nuevo, de una nueva época (78).

Tragedia española-Shakespeare

En esta síntesis sobre los cambios que ha sufrido la acción dramática, en relación a la función que cumplen los componentes dramáticos, resulta obligatorio detenerse en algunas reflexiones de Kurguinián sobre el drama español; mismas que no requieren de explicación alguna, respecto al modelo de acción dramática que siguen:

Si ponemos atención al drama español del siglo XVII, no es difícil descubrir que las tragedias de Lope de Vega son precisas, claras y lógicas en su tipicidad genérica; no obstante toda su particularidad nacional, por principio son cercanas a las tragedias de Shakespeare; diferenciándose en forma radical de las obras de Calderón, del último trágico del Renacimiento español y europeo. A las tragedias de Calderón les es característica una intensa propensión a vincular, o mejor dicho, a unir los principios más diversos de la acción en un todo voluminoso, contradictorio, resquebrajado (no es fortuito el que con mucha frecuencia incorporen a Calderón al barroco) e inconsecuente (94).

Un investigador de Calderón escribe sobre la pieza *El Príncipe Constante*, que "En ella se han fusionado algunos temas que se apuntalan y aclaran unos a los otros" (43). La multiplicidad de planos de la acción, este rasgo distintivo y substancial, como vimos anteriormente, pertenece a la dramaturgia del Renacimiento y es igualmente característica para Calderón. Sin embargo, en él estos diversos planos --temas-- resultan como si precisamente "se apuntalaran", es decir, desplazan gradualmente unos a los otros, teniendo lugar una selección particular y un tamizado: los menos significativos se apartan a un plano posterior y pierden completamente su valor; en tanto que el tema central --el problema-- la línea, elevándose de estos fragmentos, ocupa una posición dominante, permanente en esencia, como el único centro en movimiento de la acción (94-5).

Al estar el propio héroe determinado por los demás componentes dramáticos dominantes que determinan la acción dramática de la tragedia española:

La acción trágica de Calderón no pierde su propia especificidad principal: la inclinación irreconciliablemente destructiva, respecto a la situación inicial. Sin embargo, esta acción

que se desarrolla inquebrantablemente, aquí tiene lugar por la fuerza que se encuentra tras el hombre: la religiosidad fanática de Fernando lo mueve como si casi fuera un principio externo. Su acto heroico no es mayor a la manifestación del complejo carácter del héroe mismo sobre muchas de las cualidades y posibilidades humanas en él puestas. El carácter trágico creado por Calderón está privado de rasgos múltiples. Está construido sobre un sólo rasgo, sobre una pasión fundamental y dominante, que gradualmente desplaza todos los rasgos restantes y domina sobre ellos. Así también, en el carácter y en la estructura de la acción misma que pasa a través de muchos escalones, pero aspirando a concentrarse en una colisión central, se percibe la tendencia a la linealidad de la acción que anticipa a la tragedia neoclásica; respecto al rigor de la forma, que se esconde tras la abundancia, externamente en desorden, de los recursos creativos; propios de la dramaturgia de Calderón (98-9).

En tanto, respecto a la comedia, nos encontramos con que, a diferencia de la de Shakespeare, se constituye un nuevo modelo de acción dramática, pues la fábula pasa a ocupar el lugar dominante:

En el dominio del género de la comedia, en las postrimerías del Renacimiento, en la forma misma se establecen progresos. Los retrocesos de la estructura de la comedia shakespeareana se manifestaron, ante todo, en el reforzamiento de la importancia del movimiento externo de la fábula (de los sucesos, de la intriga) por cuenta del carácter y de sus manifestaciones multifacéticas. Pero el rasgo más substancialmente nuevo se señalaba en la comedia pos-shakespeareana en Ben Jonson, *Volpone*, en particular, en Beaumont y Fletcher, Calderón, sobre todo, en *El alcalde de Salamea*. En las obras de estos autores tiene lugar el renacimiento del principio satírico, muy fuerte en las comedias aristofánicas, disminuido en la comedia de la antigüedad tardía y casi ausente en Shakespeare y en Lope de Vega (99).

[...]

La comedia pos-shakespeareana es como si regresara de nuevo a las fuentes del género: a la comedia antigua griega, y saliera precisamente de aquellos momentos, que a fuerza de particularidades específicas para su época, resultaron menos desarrolladas en las comedias de Shakespeare, y en las de Lope de Vega.

[...]

Con todos estos rasgos, que más o menos se manifestaron, la comedia del Renacimiento tardío preparó directamente los progresos en la estructura de este género, que se dieran en la época del neoclasicismo (100)

Neoclasicismo

Ya en el período neoclásico nos encontramos con que el modelo de acción dramática está más relacionado con el drama latino que con el propio drama clásico, al pasar la acción dramática al discurso como elemento dominante en su composición dramática.

Y no fue para menos el hecho de que los conflictos fueran establecidos por la propia ideología del absolutismo, al determinar la colisión entre el sentimiento y el deber, entre la pasión y la razón.

A los ideólogos del absolutismo (ante todo nos referiremos a su clásico surgimiento en Francia), les fue inherente la idea ilusoria, respecto a que la solución de los conflictos

sociales, al igual que la formación de la personalidad ideal, del ciudadano ideal, dependía, ante todo, y hablando con propiedad, exclusivamente de la voluntad, de la razón y, en general, de los esfuerzos conscientes; al igual que de los ideales de sus súbditos, quienes sometían sentimientos y pasiones personales al deber y al honor (105-6).

Tales conflictos se manifestaban dramáticamente a través del discurso de los actantes, mas como consecuentemente tenían que llegar a una resolución, por la propia naturaleza de los conflictos, sólo podían hacerlo mediante la reflexión, y manifestarla en forma oral, discursivamente, ya que:

Como quiera que sea, pero la decisión racional, la aspiración a la claridad juegan un papel en el curso de la acción de la comedia del neoclasicismo, después de que su personaje o personajes han vuelto a la razón y han abjurado de las pasiones, la confusión, el caos, los equívocos, desaparecen casi automáticamente y se establecen las relaciones que conducen a la resolución del conflicto (108).

Como consecuencia:

Uno de los factores decisivos en la comedia y en la tragedia del neoclasicismo se vuelve factor subjetivo: e igualmente el momento inicial de la acción y su desenlace en mucho dependen de tal o cual decisión subjetiva de la razón sobre la pasión (106).

[...]

Además, como más adelante lo veremos, este principio no agota la naturaleza extraordinariamente contradictoria de la acción en la dramaturgia del neoclasicismo y no determina por completo su construcción. El racionalismo, la acentuación de los factores subjetivos en el surgimiento de las colisiones y en su solución, así de claro se expresa, por ejemplo, en una pequeña farsa (3) cómica de Molière como *Sganarelle*, sólo puede servir de introducción previa a la especificidad característica, para el neoclasicismo, de la acción de la comedia (106).

Por ello:

En una palabra, mientras los personajes se dan más a los sentimientos, en forma más irracional y sin salida se complican sus relaciones mutuas (106).

[...]

Lelio, que desde el primer minuto del encuentro ha acusado a su prometida, sólo ahora colocado frente a la necesidad de dar una respuesta precisa, clara y lógica, es capaz de darse cuenta de sus sentimientos y formular sus pretensiones. La introducción del elemento mínimo de sensatez resulta ser suficiente para la solución de la colisión, para la superación de todo el malentendido, del error (107).

Sensatez y raciocinio que tienen que manifestarse verbalmente, por lo que si, por una parte, el discurso en el drama latino está constituido fundamentalmente por tiradas monológicas, ya que el interés dramático se centraba en las normas de la retórica; por otra, está henchido de conceptos propios de la ciencia del derecho romano; como consecuencia del alegato sobre la justificación de los actos cometidos, determinando, con ello, la articulación formal del lenguaje.

De allí la leyenda negra de que el teatro latino no hubiera sido escrito para representarse –por la ausencia obvia de accidentes y colisiones físicas, con las que generalmente se ha identificado la acción dramática–, sino para ser leído. En tanto que la diferencia radical del discurso neoclásico se centra, no en la acción dramática como sujeto, sino en el discurso como objeto de ésta. En el discurso lo más importante resulta, por una parte, el pensamiento racionalista –Decartes– y, por otra, su composición estilísticamente formal, siguiendo las reglas de una poética que prestara más atención a la perfección de su versificación, y al preciosismo en su composición.

Por otra parte, no obstante lo anteriormente señalado, no podemos dejar de considerar lo que significa la práctica del discurso en la propia cultura francesa; por lo que no es nada raro que, hasta el día de hoy, siga siendo determinante en la formación actoral; y, ésta, oficialmente, siga impartiéndose en el Conservatorio, particularidad evidentemente notable que, por igual, sigue cultivándose por el teatro nacional francés, en especial por la compañía de la Comédie Française.

De allí que la aspiración mayor fuera la señalada en la poética de Boileau, sobre el cuidado en el pulido de los versos del discurso del diálogo monológico, como inherente a la tragedia:

No es fortuito que por ello, fuera de inmediato relacionado por Boileau con <la alta idea de la Tragedia>. La preocupación respecto al discurso, respecto a su resonancia, está vinculada al tono elevado, característicos a la tragedia del neoclasicismo, con el rol del contenido del diálogo (124).

{...}

En ninguna de las épocas anteriores, el diálogo fue tan intenso y agudo, tan dialécticamente refinado. También nunca antes fue tan “agresivo”, respecto al monólogo, tan evidentemente pretendiente del predominio. Pero el asunto no consiste en esto. Lo fundamental es que el diálogo nunca había jugado un papel tan importante por sí mismo, no se encontraba en proximidad tan inmediata a la esencia substancial de la colisión. Por supuesto que para cada drama el monólogo y el diálogo son componentes indispensables, substanciales a la forma. Pero, con mucha frecuencia, ambos componentes, al mismo tiempo que se encuentran más alejados de la base del contenido, intervienen, ya no sólo en calidad de forma, sino en calidad de material (124-5).

Esto traería consigo el desplazamiento del discurso a un primer plano, fuese éste dialógico o monológico, como portador de la acción dramática:

El aumento del papel del diálogo brota en forma natural e indispensablemente de “las características” del error, como nueva fuente y portador de la colisión trágica. Cuando en el centro de la colisión se encontraba el carácter, el diálogo servía como medio de la

explicación de tal o cual de sus manifestaciones, de revelación de las interrelaciones con otras personas, de manifestación de sentimientos internos (por otra parte, para este último fin preeminente servía el monólogo), pero nunca actuó en calidad propiamente de reflexión, vituperación o disputa.

Es como si el neoclasicismo retomara parcialmente el "diálogo", la palabra misma con su significado literal (conversación, vituperación, discusión), generalmente mucho más cambiado y amplio en el drama, donde el diálogo sirve de forma de expresión de la acción dramática. Es suficiente recordar los diálogos-disputa en *Andrómaca* o en *Fedra*, de Racine; en *Horacio* o en *El Cid*, de Corneille, héroes que en sus duelos verbales manifiestan una maestría oratoria tan auténtica, de un refinamiento dialéctico. Pero esto no es sólo adorno del discurso, no es un enamoramiento de la forma; pues es lógico, racionalmente exacto, el discurso construido tan admirablemente, capaz de desvanecer los extravíos o, por el contrario, reforzarlos, prevenir de un paso en falso, o empujarlo hacia él. La fe en la palabra portadora y pregonadora de la razón; era la particularidad diferenciadora de las épocas del neoclasicismo y de la Ilustración. Es por ello que el diálogo se tornara en la forma más importante de la personificación de la colisión, en todos sus estadios y en todas sus peripecias (125-6).

También, y como consecuencia de lo anterior, al fundamentar la acción dramática en el discurso, esto traería consigo la presencia indispensable de un nuevo personaje: *el confidente(a)*; también presente bajo la vestimenta del gracioso o el sirviente que, por igual, asumieran ese rol, del mismo modo que en el drama español, cumpliendo una función del todo estructural y no para el desarrollo de la acción dramática, sino de la trama:

Al ocurrir esto, los discursos del héroe de la tragedia están casi dirigidos al auditorio silencioso que está de acuerdo en todo (no en vano en los dramas de esta época casi es obligatorio que estén presentes los confidentes y las confidentas); es decir, en esencia, el héroe se dirige hacia sí mismo y de cualquier manera la presencia de la segunda persona es indispensable, ya que obliga al que habla a formular sus pensamientos en forma clara y precisa (lo cual no es necesario en el monólogo). Todo esto de ninguna manera es indiferente, ya que la lógica misma del discurso ayuda a adoptar tal o cual determinación, realizar un acto, como si éste emanara por sí mismo de la cadena de los silogismos expuestos consecuentemente (los diálogos de *Fedra* con la Nodriza en Racine; Ximena con Elvira, en *El cid*, de Corneille, y muchos otros) (128).

Otra aportación más del discurso como generador de la acción dramática, en particular del discurso monológico, fue, sin duda alguna, el surgimiento de un nuevo héroe. Éste, a diferencia de participar activamente, de manifestarse a través de sus actos, lo hacía, fundamentalmente, mediante sus reflexiones, de lo que resultaría un héroe más introspectivo que los anteriores de Shakespeare. De allí también que los héroes calderonianos se aproximen más a los neoclásicos, que a los del teatro isabelino:

El creciente papel del diálogo es consecuencia e índice de aquél papel que adquiriera en la tragedia del neoclasicismo el factor subjetivo: tanto el nudo como el desenlace de la colisión precisamente de tal o cual determinación subjetiva, de la victoria de uno de los

principios internos —de la razón o del extravío— que luchan en el alma del hombre (128-9).

No obstante, todo lo anteriormente señalado sobre la acción dramática, el propósito de alcanzar a toda costa la perfección, no sólo del verbo sino también de su estructura dramática, este modelo se caracterizaría porque al final de cuentas sufriría una fisura en el desenlace, debido a que:

...no importa cuan triunfante o solemne sonara el *pathos* de la razón en la tragedia del neoclasicismo, éste no agota su contenido contradictorio. Y no importa hasta qué punto pareciera monolítica o compleja su forma, esta contradicción del contenido evidentemente da a saber de sí también en la estructura de la acción de la tragedia (129)

Por lo que la acción dramática incluso llega a manifestarse a través de los personajes y papeles secundarios, mediante información específica, incluyendo la de los personajes incidentales o sobre situaciones incidentales (Kurguinián 129-33).

Desenlaces en el neoclásico

Ahora bien, la razón de la fisura, antes señalada, en la estructura dramática, la encontramos en que, debido a la propia naturaleza de la acción dramática, determinada por el discurso, un elemento, una fuerza extraña, ajena, vendría a resolver el conflicto. De este modo, éste sería un elemento extradramático, de naturaleza ideológica, como manifestación del orden del poder absoluto reinante, a través de una autoridad, si no es que con la presencia inesperada del propio rey:

Desde el punto de vista del desarrollo de la acción, es absolutamente evidente la necesidad de estas escenas. Sin embargo, éstas se perciben como una conclusión artificial de la acción, es artificial porque no comprende todo el contenido de la tragedia: el problema de la inadmisibilidad de la colisión misma de la pasión y el deber es del todo eliminado al final. No en vano el papel principal lo juegan en el desenlace personas que no toman ninguna, o casi ninguna, participación en el desarrollo de la acción (Horacio el Viejo, Túlio, Valerio).

Así, la contradicción interna de la acción de la tragedia neoclásica emerge también a la superficie de manera del todo visible y clara: la escrupulosamente cuidada perfección y armonía de la forma sufre una fisura (133).

[.]

En otras palabras, el derrocamiento de las posibilidades “apaciguadoras” de la razón, la negación de la legalidad de la colisión misma entre el sentimiento y el deber, también se convierte, ya formalmente, en el factor fundamental y principal del desarrollo de la acción. La contradicción del contenido, que se esconde bajo la armonía visible de las tragedias de Corneille y Racine, fue insuperable en el terreno del neoclasicismo. Ésta

pudo haber sido hecha estallar sólo desde afuera; en la literatura, engendrada por una nueva situación histórica (134).

Acción dramática en el drama de la Ilustración

A su vez, el drama de la Ilustración trajo consigo un nuevo modelo de acción dramática, desplazando con ello al anterior:

Cierto es que la tragedia y la comedia ocupan en la dramaturgia de la Ilustración un lugar importante (es suficiente mencionar los nombres de Voltaire, Lessing, Beaumarchais, Sheridan). Pero la innovación de la dramaturgia de esta época consiste, principalmente, no en la renovación y desarrollo de las viejas estructuras de los géneros, sino en la formación de uno nuevo, que fue de tal manera orgánicamente indispensable en la situación histórica en cuestión, que inclusive en aquellas obras, que formalmente conservaron una base trágica o cómica, tuvo lugar una especie de "germinación" de una nueva estructura a través de la vieja. Paralelamente a la creación de las obras tuvo lugar la asimilación de esta nueva forma genérica --todos los dramaturgos de la Ilustración fueron al mismo tiempo teóricos del drama (140).

Ejemplo de ello resulta el propio Beaumarchais quien, al reflexionar sobre la escritura de su obra *El barbero de Sevilla*, manifestó:

Yo... no me proponía hacer de este pleno nada más que una pieza divertida que no cansara... Si yo, en lugar de haberme mantenido en los límites de la sencillez cómica, hubiera deseado complicar, desarrollar e inflar mi plan sobre... la armonía dramática, ¿entonces hubiera sido posible que omitiera la posibilidad incluida en este mismo suceso, del cual tomé para el escenario precisamente lo menos desgarrador? (111) (Kurguiñán, 141).

¿En qué consistió el nuevo elemento transformador del modelo anterior? En el papel que vino a jugar la *prehistoria*, algo que se encontraba ya presente, pero no en forma evidente, en la situación inicial de los anteriores modelos, lo cual resultaría definitivo, tanto para la composición dramática como para el desenlace del drama de la Ilustración. De tal manera que también tuvo lugar un cambio, una transformación, en la presentación de la situación inicial y de su integración final con el desenlace:

Como se concluye de la reflexión subsiguiente, esto que permaneció más allá de los límites de la comedia más "desgarradora", es la prehistoria de las relaciones de los héroes: el descubrimiento del parentesco de Bartolo y Fígaro pudo haber cambiado substancialmente el curso de la acción.

[...]

Pero mientras esto no ocurriera en *El Barbero de Sevilla*, la acción no está concentrada sobre aquellos cambios que hubieran provocado, en la posición y estado interno de los héroes, el descubrimiento de su prehistoria; sino en el desarrollo perfectamente cómico de la situación inicial que se ha desarrollado frente a los ojos de los espectadores; que se presenta en las primeras escenas (141-2).

Sin embargo, la acción dramática está del todo relacionada con la aparición de un nuevo personaje: el héroe proveniente de la burguesía, aún en proceso de formación, como lo fuera Figaro y, en particular, con su origen --su pasado, su prehistoria-- desconocidos en la situación inicial:

El pasado de los héroes, mencionado en la introducción a *El Barbero de Sevilla* --el que Figaro es hijo ilegítimo del doctor Bartolo y Marcelina, hoy ama de llaves del castillo de Almaviva-- comienza a complicar la acción y jugar un rol significativo en la segunda parte de la célebre trilogía --en la comedia *Las bodas de Figaro*--. No en vano ésta, a diferencia del "divertido e infatigable" *El Barbero de Sevilla*, fue designada por el propio Beaumarchais como una pieza difícil" (112) --precisamente difícil-- en el sentido de la complicación de los fundamentos de la acción que se encuentra en esta pieza. El momento dramático del reconocimiento, que tiene lugar en el III acto de *Las bodas de Figaro*, en la escena del juicio, que ha permanecido más allá de los límites. *El Barbero de Sevilla*, es el más estremecedor y no simplemente corona el desenlace feliz; como ocurría en muchas comedias de Shakespeare (*Noche de Epifanía*), o en Molière (*El Avaro*); sino que cambia substancialmente todo el curso y carácter de la acción. Los lazos de parentesco que vinculan, como esto queda aclarado para Marcelina y Figaro, privan al conde de toda esperanza en su boda, que para siempre hubiera separado a Figaro de Susana. Simultáneamente en mucho se consolida la posición del héroe de la comedia que lucha contra el conde (142-3).

Posición de los héroes debida a los propios cambios surgidos en la correlación de fuerzas sociales: burguesía-aristocracia:

De esta manera, el contenido de la acción en *Las bodas de Figaro*, su tendencia fundamental no sólo es el cambio de las primeras relaciones entre los personajes sino además la revelación de las existentes; si bien debido a tales o cuales circunstancias de actitudes y nexos, han permanecido desconocidos. Precisamente, esta revelación también aporta a la trama y a los caracteres de los héroes de la pieza, el elemento dramático, serio y "estremecedor" (144).

Como lo señalamos desde un principio, en el cambio y transformación de los modelos de acción dramática no podemos dejar de considerar que este fenómeno sea el resultado de meros cambios en el gusto estético sino, en esencia, debido a los propios cambios histórico-sociales; circunstancia que a partir del drama de la Ilustración, se haría más notoria, como lo señala Plejanov:

G. V. Plejanov, en su obra "Literatura dramática y la pintura francesas del siglo XVIII, desde el punto de vista de la sociología", vincula el florecimiento del drama de la Ilustración, precisamente al período del desarrollo, relativamente pacífico, que gradualmente ocupara posiciones sociales dominantes de la burguesía. "Criatura de la aristocracia --escribe Plejanov-- la tragedia neoclásica imperaba indivisiblemente y sin discusión en la escena francesa, mientras... dominaba la aristocracia... Cuando el dominio de la aristocracia comenzó a someterse a la impugnación... entonces descolló el drama burgués junto a la tragedia neoclásica que rápidamente tendía a la decadencia..."

Plejanov, posteriormente desarrolla la idea de que con la conclusión de esta situación relativamente pacífica, que había sido substituida por una situación de "lucha encamizada", de nuevo surge la necesidad de una tragedia que afirmara la intransigencia

heroica, respecto a lo existente: esto "debilitó el interés hacia el drama burgués, como consecuencia de la cotidianidad burguesa de su contenido, y por mucho tiempo retrasó la muerte de la tragedia neoclásica" (115) (Kurguinián, 145).

[...]

Pero esto ocurre, como también lo dice Plejanov, ya en la siguiente etapa histórica, mientras que en la época de la Ilustración tiene lugar una ofensiva firme del nuevo género [el drama burgués] sobre las formas tradicionales que le cedían el camino (145).

¿Cuáles fueron las aportaciones al desarrollo del drama que trajera consigo el modelo de acción dramática del drama de la Ilustración:

Con frecuencia aseguran que la cualidad del drama de la Ilustración con mayor perspectiva era la ampliación y renovación de la temática, la presentación de un héroe nuevo, el nexo con la vida en forma más directa que en la dramaturgia del neoclasicismo, etcétera. Sin embargo, estas innovaciones indudablemente no fueron sólo características para el drama, éstas fueron resultado del afianzamiento del nuevo método y estilo en la literatura de la Ilustración, en general, y pueden ser en igual medida atribuidas a todos los géneros que se desarrollaron en ella (158).

El Sturm und Drang

Posteriormente, los cambios, las transformaciones de los modelos de acción dramática se van dando en un intervalo mucho menor y, con mayor frecuencia; conforme ocurren vertiginosamente, los cambios histórico-sociales, a principios del XIX los cuales, incluso, en algunos casos conviven --cohabitán-- en un mismo momento, como lo hemos podido apreciar. Cuestión de la que seremos también testigos a lo largo de este mismo siglo y, en particular, en la segunda mitad. Un ejemplo de ello, en esta primera etapa histórica, sería el modelo de la acción dramática del *Sturm und Drang*.⁷⁷

Las primeras obras de Goethe y, en particular, las de Schiller, están indudablemente, relacionadas con la dramaturgia de la Ilustración no sólo en el plan ideológico sino respecto a la proximidad de algunos principios de la acción, de su estructura. Ya es característico, por ejemplo, que el esclarecimiento de las circunstancias desconocidas a

⁷⁷ *Sturm und Drang*. Movimiento literario-político alemán... Impulsado por la Ilustración plantea radicalmente el problema central del humanismo burgués, la realización libre y absoluta del individuo. Su tema clave, expuesto de manera iconoclasta y subversiva, es el conflicto entre el hombre y la sociedad, que encuentra en los dramas de la época su mejor expresión. Siguiendo el ejemplo de Homero, Ossian y especialmente Shakespeare los autores del *Sturm und Drang* (Goethe, Schiller, Lenz, Klinger, etc.) luchan contra la sociedad establecida. El radicalismo de sus planteamientos crea un aparente e irreductible antagonismo entre razón y sentimiento, sujeto y sociedad, naturaleza y cultura, que les conduce al individualismo casi irracional, a la exaltación del héroe titánico, del genio creador. Formalmente, los autores del *Sturm und Drang*, que despiden el teatro como plataforma de agitación, renuncian a las tres unidades del teatro clásico francés, escriben generalmente en prosa o en verso libre, en un lenguaje naturalista, lleno de fuerza, capaz de expresar pasiones desatadas, sentimientos exaltados, etc. *Pequeño diccionario del teatro mundial*, op. cit. p. 242.

los héroes, precedentes al inicio de la acción, ocupa un lugar importante tanto en *Los bandidos* (el odio que desde la niñez ha madurado en Franz Moore contra su hermano mayor, de lo cual no sospecha el resto de los personajes; descubierto sólo hasta el final mismo de la acción), como en *Perfidia y amor* (los crímenes que han llevado al poder al presidente von Walter, producto de todas las fechorías ocurridas durante el transcurso de la acción); al igual que en *Götz von Berlichingen* (la historia de Götz y Wastlingen). Pero el esclarecimiento de las circunstancias precedentes y la liberación de los héroes, provocadas por el desconocimiento de los extravíos, no conjura la catástrofe, incluso cuando el esclarecimiento ocurre "oportunamente" (Kurguinián, 161-2).

No obstante, la cercanía de ciertas particularidades de la acción dramática del *Sturm und Drang*, a las del neoclasicismo: "el antagonismo entre razón y sentimiento, sujeto y sociedad" y, con el drama de la Ilustración, la prehistoria, en este modelo resulta de principal importancia el héroe, respecto a su visión del mundo.

La postura del héroe se pone de manifiesto antes que nada como una concepción del mundo —sus puntos de vista, creencias y convicciones— se toma el centro de la obra, cobra un significado decisivo importantísimo (suficientemente significativo por sí mismo). Los héroes "rabiosos" del *Sturm und Drang* en su odio para con el "siglo de tinta", pero, al mismo tiempo, indecisos e indeterminados en sus acciones prácticas, aportaron a la dramaturgia la inspiración, el lirismo "ardiente", la vena "ditirámbica" (palabras de Bielinski), cuya presencia puso el principio característico al drama de la primera mitad del siglo XIX, al surgimiento, tras el marco de la estructura del género, en nombre de la encarnación del nuevo héroe, de su contradictorio espíritu de rebelión (162).

Por otra parte, la acción dramática se acerca a la propia manifestación de los actos de los personajes, al presentar éstos sus acciones --producto de su posición ante el mundo— como la fuente de las colisiones que se dan en una conjunción de actos e ideas:

Ante la dramaturgia occidental de esta época, se encontraba la tarea de la representación de tal conflicto, de tal colisión; cuya esencia —debido a diversas causas sociales para diferentes decenios y literaturas nacionales aisladas—, pudo ser encamada, no tanto en las manifestaciones externas del héroe, sólo en la búsqueda interna, en las contradicciones, en la lucha, que le fueran características. Los recursos del drama "no bastaban" para poner de manifiesto la importancia del nuevo carácter, de sus posibilidades revolucionarias potenciales; de allí la inclinación hacia la lírica, hacia la epopeya, hacia la búsqueda de la forma sintética, que caracterizaron esta época (163).

[...]
Nuevos fenómenos en el campo de la forma, de la especie, de género --ante la inclinación al lirismo-- se encuentran en total correspondencia con aquél método caracterizado en las conocidas opiniones de Marx y Engels --por el método de poner de manifiesto los caracteres, mediante el cual los héroes actúan ante todo como "portadores de ideas"; es decir, el de poner de manifiesto los aspectos subjetivos del carácter, prevalecientes sobre los objetivos: sobre la revelación de sus relaciones e interrelaciones con otras personas, con la representación de las conductas, de las acciones, y demás (163)

El paso que aproxima la idea a la acción lo dan Schiller y Goëthe por medio de la lírica y la épica; cambiando, con ello, las premisas aristotélicas --respecto de la composición del drama-- dominantes hasta su momento:

El pensamiento de Schiller y Goëthe es ya extremadamente característico, en el sentido de que entre la epopeya y, ante todo, la epopeya contemporánea y la tragedia no existen diferencias substanciales. Al exponer las posturas que más les interesaban de la *Poética*, de Aristóteles, Schiller subraya, en particular, lo siguiente: "Por eso, él mismo, pudo decir que la epopeya está contenida en la tragedia y que quien es capaz de desempeñarse, en ésta última, puede tener un juicio sobre la primera, ya que la esencia universal activo-poética de la epopeya, está contenida también en la tragedia" (130) (Kurguinián, 166).

[...]

Esta idea, sobre la proximidad fundamental entre la esencia de la epopeya y la del drama, también pasa como un hilo conductor en el artículo conjunto de Goëthe y Schiller "Sobre la poesía épica y la dramática": "El poeta épico y el dramaturgo están subordinados por igual a las leyes generales poéticas, de manera principal a la regla de la unidad y a la de la acción que se desarrolla, ambos interpretan objetos análogos y ambos pueden utilizar cualquier tema..." (131), etcétera. Schiller, precisamente, considera que el drama contemporáneo descubre esta proximidad entre los géneros, la posibilidad y la necesidad de la inclusión en el drama del tales o cuales rasgos épicos (Kurguinián, 167).

...La tragedia, en su concepto más elevado --escribe Schiller-- siempre tenderá a elevarse hasta la epopeya y únicamente así ésta llegará a ser un fenómeno de la poesía. Exactamente así mismo el poema épico podrá tender a descender (132) hasta el drama, y únicamente así la tragedia corresponderá en forma total a la noción genérica de la poesía; esto quiere decir, que lo que hace obras poéticas al poema y al drama, es lo que las aproxima uno al otro" (133) (Kurguinián, 167)

[...]

De esta manera Schiller no simplemente constata la proximidad del drama y de la epopeya sino también la explica. Éste muestra en forma muy concreta y evidente, cómo y por qué tiene lugar esta aproximación característica e indispensable para el drama contemporáneo. Schiller cuenta cómo al trabajar en *Don Carlos* y *Wallenstein*, constantemente percibía la atracción del propio material hacia "el desarrollo" por cuenta de la "exposición", es decir, por cuenta de las escenas precedentes al surgimiento de la colisión fundamental (135). (Kurguinián, 167).

Como podemos percarnos, los dos elementos que se combinan --el lírico y el épico--, se encuentran en estrecha relación en este nuevo modelo de acción dramática, y son, en primera instancia, el propio material dramatúrgico y el épico, con la inclusión del elemento del tono lírico. Sin embargo, en la composición, el desarrollo de la acción dramática, siguiendo a la epopeya por medio del "desarrollo" de la exposición de la situación inicial, que si bien considera Schiller, concluye al establecerse el nudo, en realidad continúa, llegando hasta el desenlace, como él mismo lo explicara:

Schiller estimaba esta tendencia como directamente contrapuesta a la característica del drama "normal", donde la exposición se funde con la acción y no tiene un carácter independiente" (136). en las mismas obras creadas por él ("los poemas dramáticos") todo

ocurre precisamente a la inversa. "...mi primer acto (en *Wallenstein*, M. K.)... es estático y representa la condición en cuestión, aún propia, sin cambiarla" (136). En la siguiente etapa de trabajo, este primer acto se convierte en una parte independiente de la trilogía, sin embargo, el mismo Schiller considera que es mejor unirla con la segunda, caracterizada por él, de la siguiente manera: "... en este drama de *Wallenstein* todo se reduce a la exposición, que concluye con el nudo... el último drama se llama *Traición y muerte de Wallenstein*, éste es propiamente una tragedia. Debido a que la exposición ha sido dada con anterioridad, y ya hay un nudo, la acción se desarrolla sin cesar desde la mismísima primera escena" (138) (Kurguinián 168).

La aproximación entre la idea y la acción, se daría literariamente a través de lo lírico y de la épica; como ya lo hemos señalado anteriormente; de allí que al resultado se le conozca más como poema-dramático --*Fausto*-- , que como drama-epopeya; no obstante la evidente función de la exposición, situación que sería más clara en el casi simultáneo modelo de acción dramática del romanticismo:

¿Cómo explica Schiller la necesidad de tal ampliación épica de la exposición y, en general, del poder "del espíritu épico" sobre el dramaturgo? Él lo explica indicando que la tarea de la literatura contemporánea y, en particular de la tragedia, no es la representación directa de tal o cual conflicto, sino el estudio y conocimiento de sus premisas, de sus factores y causas que lo han predeterminado. Para alcanzar las fuerzas esenciales, profundamente ocultas en la vida contemporánea (en el mundo antiguo eran accesibles y claras, por lo que las formas de su manifestación estética pudieron ser simples, "ingenuas", unívocas), son indispensables los esfuerzos comunes en todos los recursos y formas del conocimiento estético, de la imagen (Kurguinián 168).

El romanticismo, Victor Hugo

Posteriormente, el germán lírico anteriormente mencionado, conduciría al género poético de la oda, la cual permitiría el feliz matrimonio del principio poético con el dramático --a partir de la épica: de manera tal que el resultado sería la constitución del modelo de acción dramática del romanticismo, en el cual el poema dramático alcanzaría su forma definitiva:

"Hugo, ya en una etapa posterior (en los años veinte), confirmó, en el prefacio a su drama *Cromwell*, la vigencia y lo indispensable de estos poderes amplios y responsables del drama:

El drama encierra en sí toda la poesía por completo. La oda y la epopeya contienen en sí... los gémenes del drama, en tanto que en el drama estas dos están contenidas en el desarrollo; éste asimiló en sí la esencia de éstas... sobre todo, la poesía lírica corresponde al drama... nuestra época es preminentemente dramática, por lo mismo, en alto grado lírica... en la poesía contemporánea todo tiende hacia el drama... (139)

Esta concepción sobre el drama-tragedia, ya conformado hacia fines del siglo XVIII, principios del XIX, fue llevado a la práctica, con mayor plenitud y atrevimiento, en la obra de Byron. En él se torna particularmente innegable aquel papel determinante que juega para el nuevo carácter, para la constitución de la nueva tragedia en sus funciones y

rasgos específicos; ya presentes en la dramaturgia del *Sturm und Drang* (Kurguinián, 171).

De nuevo, aquí el héroe del poema dramático volvería a la introspección, como consecuencia de la defensa de su propia individualidad, misma que sólo muestra a través de sus sentimientos y, cuando lo hace por medio de sus actos --heroicos--, éstos lo conducen ineluctablemente a la autodestrucción:

Así, de nuevo, como ocurriera en la época del Renacimiento, el carácter se convierte en el portador de la antítesis trágica. Sin embargo, si en Shakespeare el portador de lo trágico era un carácter multifacético, íntegro en sus actos, en sus sentimientos --sus vivencias y relaciones con otras personas--, en el romanticismo la esfera del héroe trágico es el mundo interno, su percepción del mundo. Los actos del héroe, la relación con las otras personas, las circunstancias de su vida son fortuitas y propiamente casi neutras para la revelación de su esencia verdaderamente trágica. La ruptura irreconciliable con la realidad circundante, características para el héroe de cada obra del romanticismo, se determina, ante todo, por sus cualidades subjetivas y por sus capacidades, por los requerimientos orgánicos del héroe romántico para la reflexión, el análisis y el autoanálisis (171-2).

Por lo que: "La exposición de la tragedia romántica, de su situación inicial, se constituye como demostración y revelación de estas características distintivas del héroe, que lo colocan en relaciones específicas con el mundo que lo rodea" (Kurguinián, 172). Lo mismo que ocurrirá con el héroe de Byron y Shelley; al igual que, de cierta manera, ocurriría con el de Goethe y el de Schiller.

La comedia y la tragedia rusas

Un nuevo modelo de acción dramática de la comedia es el que ya anuncia *El Inspector* (1836), de Gógol, en la primera mitad del siglo xix, por la recuperación del elemento satírico --componente dramático presente en la comedia aristofanesca, mas posteriormente olvidado por la aparición de la comedia de caracteres y de situaciones, tan cercana a la comedia burguesa de costumbres--, mismo que reaparecerá hasta la comedia del siglo xx.

Por otra parte, en la obra dramática de Pushkin nos encontramos con algunas características de un nuevo modelo de acción dramática, posteriormente desarrolladas también en el drama moderno. Al respecto, sobre las tragedias de éste último, dejemos la palabra a Kurguinián, ya que sus conclusiones sobre las innovaciones de Pushkin en el género de la tragedia, en mucho nos servirán para la mejor comprensión del drama moderno, en particular de la tragedia moderna:

Parecería que no puede haber desenlace tan poco tradicional, tan poco común para la tragedia, que la última escena de *Boris Godunov* --en ésta no se encuentra ni uno sólo de los personajes principales de la trama-- la vida de uno de ellos se ha cortado antes de la escena final, el destino posterior de otro no está claro; en el centro del final resultan personas que habían jugado un papel muy secundario en el transcurso de las escenas precedentes y demás. Con esto, las últimas escenas --en Lóbni y en el Kremlin-- resultan un desenlace genuinamente trágico, que da fe sobre la destrucción de la situación inicial y la afirmación de una nueva situación antitética que se le contrapone (201-2).

En la cual la construcción dramática se encuentra estrechamente ligada al carácter de los personajes --¿psicología?--:

La evidente libertad épica de la construcción, lo fragmentario de las escenas, corresponden a lo particular, al carácter personal de los propósitos, de las acciones y de los sentimientos de los personajes: los difíciles cuidados, pensamiento y sufrimientos del "advenedizo" Godunov, quien pretende el poder, la ternura de sus sentimientos de padre, y del secreto del alma henchida de "pecados"; los actos atrevidos del inteligente, astuto y temerario Grigóri, y de sus inesperados arrebatos de sinceridad; las intenciones cobardes de Shuiski; los cálculos y *convicciones* de Púshkin y de Borotínski; la ambición de Marina; el interés y la rapacidad de los extranjeros, todo esto escrito generosamente a la manera de Púshkin (tan profunda y plena), que ante la brevedad visible deja la impresión de la perfección) en las escenas de *Boris Godunov*. consagradas a cada uno de ellos (Kurguinián, 202-3).

Sin embargo, no es la individualidad de los personajes lo que determina el desarrollo de la acción dramática y, en consecuencia, el desenlace --en una palabra, la estructura dramática--, al resultar el pueblo, el personaje colectivo, el eje principal de ésta:

La unitaria línea común de la acción y el pensamiento creativo fundamental de la obra se afirma, precisamente, con ayuda del principio "sismático" de la construcción: el destino de los personajes aislados, de sus victorias, derrotas y luchas, se presentan como algo que surge y desaparece esporádicamente y, con esto, con particular expresividad matiza aquél eje fundamental y firme de la estructura, del destino del pueblo, que se conserva desde el principio hasta el final, y asegura su integridad. En el desarrollo de la acción tiene gradualmente lugar el retroceso, la derrota, la perdición de aquellos que sin elevarse hasta lo colectivo; permaneciendo indefinidamente lejos del pueblo, pretenden un lugar preeminente en la solución de las cuestiones colectivas del Estado, saltando al primer plano de la acción trágica del pueblo, del único portador y representante del principio substancial de lo colectivo, y a el desplazamiento a un primer plano de la acción trágica del pueblo, del único portador y representante de lo colectivo; del principio substancial, que se eleva sobre los propósitos particulares y los intereses egoístas de los restantes personajes de la tragedia (203).

Pero, indudablemente, donde encontramos la aportación innovadora de Púshkin, es cuando señala que lo trágico no resulta del final catastrófico de las contradicciones, sino del carácter de los personajes:

Tanto el desenlace de *El caballero avaro*, como el de *Mozart y Salieri*, son trágicos, en el sentido de que en éstos actúa, con especial precisión, una contradicción irreconciliable del carácter; en cada momento precedente. Esta irreconciliable contradicción trágica

actúa con particular precisión en la catástrofe que estalla en los finales. No obstante, precisamente gracias a esto, en las escenas finales se pone de manifiesto, de manera extraordinariamente clara, que el principio trágico no es ni el único, ni el determinante de la acción de estas originales obras dramáticas. Pues la contradicción de los caracteres, tanto de Alberto, como de Salieri, que constituyen el momento inicial, no sólo cambia en algo auténticamente contrapuesto, como ocurre en la tragedia "pura", sino que cumpliendo con el *principio genérico del drama*, no sólo cambia en el sentido, de que aparece con todas sus fuerzas destructivas; aún no reveladas al principio de la acción (210).

En tanto en sus *malin'kie tragedie*, logra la síntesis trágica a través de los conflictos internos de sus personajes:

Púshkin creó en las *tragedias pequeñas* otro tipo de estructura diferente al de *Borís Godunóv*, aunque igualmente sintético. La propia problemática de estas obras y los caracteres que se destacan, que por su desgarramiento interno se anticipan a los héroes de Dostoevski, condicionan las particularidades genéricas de las *tragedias pequeñas*. Precisamente aquí Púshkin se aproxima a los descubrimientos de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, como ya veremos posteriormente, la trama orgánica de la estructura trágica y de la estructura propiamente del drama, en esta nueva etapa histórica actúa con un ropaje del todo nuevo (212).

Ostróvski

A su vez, la dramaturgia de Alexander Ostróvski, considerada dentro de la corriente del realismo crítico --o como manifestación del drama social--, planteó el establecimiento de este último modelo de acción dramática.

Sobre los escenarios, particularmente en los de Francia, se hicieron sentir los cambios y transformaciones que se dieran en la vida social de las últimas décadas del siglo XVIII, junto con las de las dos primeras del XIX. No obstante el interés particular de Napoleón, durante el Imperio, por mantener viva la tragedia neoclásica,⁷⁸ ésta tuvo que convivir con el recién nacido romanticismo y demás modelos de acción dramática que entonces se multiplicaran, como el drama de la revolución, el drama y comedia burgueses, la comedia y drama musical burgueses, el melodrama y el *vaudeville*; entre otros más, como el drama social; los cuales posteriormente fueron transformándose con el correr de los siglos XIX y XX. Pero es indudable que el modelo más destacado sería, sin duda alguna, el

⁷⁸ Cf. más ampliamente; Boidziev, G. N. et al. *Historia del teatro europeo II*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976, pp. 208-306. Y S. S. Mokul'skii, et al. "Tiatr perioda Konsul'sva y Imperii" (E. Finkel'shtein, L. A. Lievborg). *Istoria zapadnoevropeiskovo tiatra III*, Moskva: Iskusstvo, 1963, pp. 102-24.

melodrama. No hay que olvidar que el drama burgués tuvo diversas manifestaciones en diversos países, entre las que se distinguió particularmente el drama de costumbres y su correspondiente manifestación en la comedia.⁷⁹

⁷⁹ Al respecto, no hay que olvidar el drama y la comedia de costumbres españolas, cuyo precursor fue indudablemente Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) quien, en el prólogo a sus comedias, en *Obras*, Madrid, Aguado 1830, II, 1, pág. XXVIII), efectúa una serie de reflexiones sobre lo que podemos considerar su *poética*, misma que determina el modelo de acción dramática de la comedia de costumbres, sobre la cual Kurguiñán no se detiene, por lo que recurrimos a lo expresado por este comediógrafo, al respecto: "La fórmula y estilo de Moratín." Hablando en tercera persona, como si de un *alter ego* se tratase (costumbre muy propia de nuestro autor), decía Moratín en el prólogo a sus comedias originales:

Don Leandro Fernández de Moratín, que ya tenía compuesta por aquel tiempo la comedia El viejo y la niña, luchando con los obstáculos que a cada paso dilataban su publicación, meditaba la difícil empresa de hacer desaparecer los vicios inverterados que mantenía nuestra poesía teatral en un estado vergonzoso de rudeza y extravagancia. No bastaban para esto la erudición y la censura; se necesitaban repetidos ejemplos; convenía escribir piezas dramáticas según el arte (5).

¿Cuál era el arte? Muchos teóricos de su siglo insisten en la necesidad de respetar las reglas clásicas: Luzán, Montiano, Nasarre. . En el prólogo el dramaturgo analiza minuciosamente las condiciones que había de cumplir toda buena comedia para ser conforme al arte y, en consecuencia, buena. Ante todo debía reunir las dos cualidades principales de utilidad y deleite; "sería culpable el poeta dramático que no se propusiera otro fin en sus composiciones que el entretener dos horas la pueblo sin enseñarle nada".

Y, en seguida, Moratín define lo que es comedia:

Imitación en diálogo (escrito en verso y prosa) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de efectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud.

Después explica detalladamente su definición, párrafo por párrafo (citamos lo que nos parece más característico, pero respetando siempre el orden de Moratín y destacando en cursiva —como él— los párrafos que comenta) (por las propias características del formato, nosotros lo hacemos a la inversa, A. P.):

- 1) Imitación: "no copia [...] verosímil, pero no cierto, semejante al original, pero idéntico nunca".
- 2) En diálogo: "pone en la escena figuras que obrando en razón de sus pasiones, opiniones e intereses, hacen creíble al espectador (hasta donde la ilusión alcanza) que está sucediendo cuanto allí se le presenta".
- 3) En prosa o en verso. "La comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica; y [...] forman una fábula verosímil, instructiva y agradable [...]. Imitando, pues, tan de cerca la naturaleza, no es de admirar que hablen en prosa los personajes cómicos; pero no se crea que esto puede añadir facilidades a la composición [...]. No es fácil embellecer sin exageración el lenguaje familiar cuando se han de expresar en él ideas y pasiones comunes, ni variarle, acomodándole a las diferentes personas que se introducen, ni evitar que degeneren en trivial e insípido por acercársele demasiado a la verdad que imita".

Estos mismos obstáculos hay que vencer si la comedia se escribe en verso... [...] sólo el romance octosílabo y las redondillas se acercan a la sencillez que debe caracterizarla, y aun mucho más el primero que las segundas. La facilidad, la energía, la gracia, la pureza del lenguaje, la templada armonía que debe resultar de la elección de las palabras, de la dimensión variada de los períodos, de la contraposición de las terminaciones asonantes, todo será necesario para llevar a su perfección este género de poesía, que parece que no lo es".

- 4) Un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas: "Creyó en efecto Moratín que si en la fábula cómica se amontonan muchos episodios, o no se le reduce a una acción única, la atención se distrae, el objeto principal desaparece, los incidentes se desenvuelven, los efectos no se motivan todo es fatigosa confusión. Un solo interés, una sola acción, un solo enredo, un solo desenlace, eso pide, si ha de ser buena, toda composición teatral".

*

Con todo, aún lo trágico y la tragedia nunca se habían rebajado hasta tales esferas de la vida: prosaicas, ordinarias, sin pretensiones. Nunca, incluso en el papel del héroe y heroínas trágicos, habían actuado tales caracteres ordinarios, al parecer, no dignos de atención. Jamás el conflicto trágico había transcurrido en las profundas esferas psicológicas, ni se había manifestado con ayuda de tales componentes finos y multiformes, como en el drama de la época que ahora nos interesa. Entonces se crearon nuevas formas de tipos dramáticos: el drama trágico de costumbres, el drama lírico trágico psicológico, e inclusive la comedia psicológica trágica (Kurguián, 216).

[...]

Por supuesto, en cada drama, tragedia y comedia los personajes persiguen fines diversos, parten de diversas motivaciones, tienden hacia la realización de varios planos: unos a la conservación de la situación inicial, otros a su cambio o destrucción (219).

Fines y motivaciones que determinan al personaje, por lo que la construcción de éste y sus acciones, ahora establecerán el modelo de acción dramática, al enfrentarse con las situaciones adversas en las que se encuentra, manifestando así su carácter, y ya no a la manera de Shakespeare:

Claudio, el asesino, el usurpador --tío de Hamlet-- tiende hacia la conservación de la posición lograda por él, a ello también aspiran todos sus allegados; Hamlet mismo, y las personas que sienten simpatía por éste, tienden a lo contrario. Sin embargo, en esto consisten las leyes de la acción trágica: que los actos, vivencias y relaciones de los personajes que tienden a lo diferente, ligados entre sí por relaciones de causa y efecto, los colocan de una u otra manera en una misma situación respecto a la situación en cuestión: voluntaria o involuntariamente las destruyen al ser arrastrados del todo por un ritmo específicamente destructivo (si podemos expresarnos así) de la acción. Los

5) entre particulares: *"Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones, y el estilo en que debe expresarse. No usurpe a la tragedia sus grandes intereses, su perturbación terrible, sus furores heroicos. [...] No siga el gusto depravado de las novelas, amontonando accidentes prodigiosos para excitar el interés por medio de ficciones absurdas de lo que no ha sucedido jamás, ni es posible que nunca suceda. No se deleite en hermosear con matices lisonjeras las costumbres de un populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono".*

6) La oportuna expresión de efectos y caracteres: *"si en todos los hombres existe una fisonomía y un gemo que los particulariza y los distingue, mal acierta a imitarlos el que los iguala en la escena y a todos los hace sentir, discurrir y obrar de una manera idéntica".*

7) Resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad: *"conviene que algunos sean ridículos, pero todos no, porque sin esta contraposición no parecería la deformidad en toda su luz, ni existiría la necesaria degradación en las figuras, que tocadas con diferente fuerza deben quedar subalternas a la que se presenta como principal".*

8) Remendadas por consiguiente la verdad y la virtud: *"desempeñará el poeta el objeto de utilidad general que debió proponerse. Enseña la verdad cuando apoyada su doctrina en los conocimientos de la física, en el exacto raciocinio de la filosofía, en la crítica y buen gusto de la literatura y de las artes, rectifica los errores adquiridos en la enseñanza de malos estudios, o en el ejemplo de personas preocupadas o estúpidas; y el pueblo, a quien habitualmente rodea espesa nube de ignorancia, halla en el teatro la única escuela abierta para él, donde se le desengaña sin castigarle y se le ilustra cuando se le advierte."* Manuel Camaró Gea, *El barón, El sí de las niñas* [1803 y 1806, respectivamente]. Leandro Fernández de Moratín prólogo a, Barcelona, Plaza & Janés, 1984 (Clásicos 21): pp. 11-59

Reglas que en su práctica dramatúrgica resultan mucho más evidentes, como forma de expresión de la comedia de costumbres, posteriormente desarrollada por Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), y llevada a su culminación por Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873)

destinos de todos los héroes, incluso de los más secundarios, incluso de los que se encuentran en alguna parte de la periferia, se conmovieron y flauearon, como ya lo señalamos, bajo la interacción de las fuerzas de este movimiento destructor.

[...]

Así piensa, así percibe el héroe de la tragedia, el lejano, hostil y ajeno a él personaje, al que Hamlet no sólo nunca le consegró sus sentimientos y pensamientos sino por el contrario, siempre se esforzó en engañarlo y burlarse de él. Todo esto una y otra vez es la constatación de que el héroe trágico de la tragedia actúa y lucha en una atmósfera trágica, en que lo rodean dimensiones trágicas proporcionales a él; en tanto la acción se desarrolla por leyes trágicas adecuadas a él (220-1).

A su vez el "héroe" en Ostróvski: la Katierína de *La tormenta* (1860), para nada es igual al anterior

Respecto a la heroína trágica de Ostróvski, todo resulta diametralmente opuesto: incluso la gente más cercana a Katierína, quienes la compadecen, simpatizan con ella, la aman (Boris y Tíjonov), no son capaces de percibir su carácter, sus acciones trágicas, porque las dimensiones trágicas, la atmósfera trágica está simplemente excluida para ellos, ellos se encuentran en otro plano, viven en otro mundo (221).

[...]

En *La tormenta* también se percibe la atmósfera de renovación, de destrucción de la atmósfera existente, característica para los desenlaces de las tragedias (223).

Carácter, que a su vez, al manifestarse a través de sus acciones, determinará otro modelo de acción dramática; dentro ya de otro medio muy particular, sin semejanza alguna con los marcos sociales anteriores:

La esencia trágica del nuevo carácter, ya no se expresa ahora en el elemento lírico que prevale sobre la acción dramática. Lo trágico entra orgánicamente en la estructura del drama, se encarna no sólo en los sentimientos y pensamientos del héroe sino también en muchos de sus actos y acciones, externamente reducidos por marcos familiares, cotidianos muy modestos, pero que tienen un gran significado fundamental; ya que en todos las manifestaciones "insignificantes", internas y externas del héroe, se hace sentir la incompatibilidad; respecto a la realidad circundante (223-4).

Ibsen

Sin duda alguna, La manifestación más específica de este nuevo modelo de acción dramática resulta *Casa de muñecas*, de Ibsen:

El célebre drama de Ibsen, está por igual construido con base en un complejo entrelazamiento y contraste reciproco de los principio dramáticos y trágicos. En este piano son otra vez particularmente dignos de atención la culminación y el desenlace del drama.

[...]

Ella [Nora], por una parte, se esfuerza por conjugar el desenmascaramiento, por otra parte, incluso en lo más profundo del alma, ansía la aclaración, porque, como está determinado para el héroe que participa en un conflicto trágico irreconciliable, no tiene miedo de ser consecuente, llegar hasta el final (Kurguinián, 225).

[...]

Con ello, la situación inicial se restablece con el mismo curso de la acción, y se conserva en toda su idilicidad primigenia. Sin embargo, precisamente aquí se pone de manifiesto la complicación de los principios del desarrollo de la acción del drama por las leyes de la

estructura trágica. Esta última no conoce, ni reconoce el movimiento inverso. Su movimiento siempre es ofensivo y destructivo, respecto a la situación. Es justo en aquel momento cuando la acción del drama regresa a la situación inicial, Nora rompe irrevocablemente con el pasado y el presente, destruye todas las bases sobre las cuales su vida estaba construida (228).

De esta manera fueron desplazados los conceptos sobre el héroe trágico, sobre el propio concepto de lo trágico; por la falta de heroicidad de los actos del personaje, mismo que se tornan cotidianos y sin relevancia alguna

Así, de manera cardinal cambia la propia noción sobre el héroe trágico, el carácter trágico, que antes estaba asociado a la noción del carácter heroico, a la imagen de un hombre destacado, poco común en todos sentidos (130-1).

[...]

De esta manera, en este drama, lo trágico también penetra orgánicamente en la estructura de la acción dramática, precisamente este entrelazamiento estrecho resulta ser la condición de la manifestación de la esencia del nuevo carácter en esta nueva etapa histórica en cuestión (232-33).

Chejov

Ahora bien, la conformación del “nuevo drama”, resulta impensable sin la participación de Chejov; quien llega a la “antítesis trágica” --como acción dramática-- a constituir parte intrínseca de las complejas interrelaciones del todo nuevas, las cuales determinarían a su vez la constitución de una estructura, a partir del contenido dramático:

En la conocida carta a Chéjov sobre *El tío Vánia* [1899] Gorki denominó esta obra “un nuevo tipo, del todo nuevo, del arte dramático”. Escribió: “... Cuando el doctor, después de su larga pausa, habla del calorón en África, me estremecí de admiración ante Su talento” (171) (Kurguinián, 233).

[...]

Y así es esta frase de Ástrov, aparentemente vacía, que pareciera no decir nada, como si no fuera al asunto, sacude por su contenido, por su entera fuerza trágica particular chejoviana y, al mismo tiempo, permite por ello, sentir la fuerza del talento del dramaturgo, quien con ayuda de tales sencillos recursos, con tal elegancia y laconismo transforma, sometiendo, a su idea creativa, las leyes más complejas y firmes de la estructura genérica. En efecto, desde el punto de vista de la estructura del drama, el desenlace de éste, propiamente hablando, se inicia justo a partir de estas palabras de Ástrov, así ocurre, y en ellas se centra fundamentalmente; en todo caso en aquella línea, que se realiza por medio de Ástrov (234).

Sin embargo, a la inversa de la estructura trágica, este personaje no es, no resulta, el héroe trágico sino un componente más de la situación, en la cual no interviene, no participa en su transformación, al igual que el resto de los personajes; de allí que no resulte, no se provoque, ninguna catástrofe:

Pero Ástrov, al igual que Vánia y Sonia, siendo partícipe de lo trágico no está limitado por la situación trágica, encontrando salida de ella, rompe con ella, la aparta; aunque

esto tiene lugar, como lo veremos, por nuevos caminos, con nuevos recursos, con ayuda de los matices psicológicos más sutiles (234).

{...}

Ástrov, Sonia, el tío Vánia, todos ellos, cada uno a su modo, se contraponen de manera trágica e irreconciliable a Serebriakov y sus semejantes. Pero esta contraposición no termina catastróficamente para ninguno de ellos con la ruina. Y, lo que es aún más importante y fundamental para la innovación de Chejov, es que para ninguno de ellos, no sólo para Ástrov o Sonia, sino también para el tío Vánia, las relaciones con los Serebriakov no son las más importantes, no ocupan el primer plano en sus vidas (235).

{...}

Su intransigencia, su fuerza, no pueden, al igual que en Ástrov, y en Sonia, manifestarse del todo, en la situación en cuestión, y en relación a ella. Estos rasgos, indispensables para el héroe trágico en los dramas de Chéjov, se manifiestan, en que el héroe sale fuera del marco de la situación, resulta superior, en relación a ésta (236).

Si bien Chejov desarrolla el modelo de acción dramática ibseniano, también lo transforma por medio de la síntesis, del laconismo conducente a la presencia y participación de un nuevo elemento: el subtexto, el cual determina su modelo de acción, a partir de la antítesis trágica de su composición –a través del relato– y de la construcción de personajes; pero, en particular, con un nuevo uso del discurso, de un discurso que resulta “inconexo”, al conllevar, en sí mismo, dicho subtexto:

Las desavenencias debidas a las situaciones, fuera de las cuales no puede percibirse la estructura genérica de los dramas chejovianos, tiene lugar de distinta manera: ya sea con ayuda de pormenores habituales, insignificantes, como en la escena anteriormente citada; ya, al contrario, con la introducción de un patético monólogo lírico que con franqueza se eleva sobre las “insignificancias de la vida”, sobre la situación en cuestión (el monólogo de Ástrov sobre los bosques, el monólogo de Sonia al final del drama y demás), ya, finalmente, con la introducción de tales frases importantes, “inconexas”, como la frase sobre el calorón en África, que se ha vuelto célebre, y demás (237).

Inconexión del discurso, derivada de la propia inconexión de la situación dada por el relato dramático, como consecuencia de la antítesis trágica, particularidad de la dramaturgia de este autor:

La innovación de Chéjov se manifestó, ante todo, en lo inconexo de la situación. Con todo, el rasgo en cuestión, de la estructura genérica, se encuentra en plena correspondencia con la particularidad fundamental del estilo chejoviano, caracterizado como “estilo inconexo”.⁸⁰ Tal coincidencia en las reglas del género y del estilo es muy característica. Al no tener posibilidades de detenernos en esta cuestión especial (la correlación del género y estilo), señalaremos que en el drama de fines del siglo XIX, principios del XX, el estilo juega un papel preeminente en la realización de la acción y en la determinación de sus particularidades.

⁸⁰ Cf. el capítulo “Estructura interna de la imagen”, en el libro primero de *Tioria literatury*. Moskva. Izdatel’svo Nauka, 1962.

Los matices, subtexto lírico, los personajes dramáticos secundarios, no "significantes", y, en general, todos los personajes inertes, todo esto está dirigido para realizar aquella correspondencia específica de los principios trágicos y dramáticos; a través de la cual se realiza la idea creativa fundamental de la obra (Kurguiñán 238).

[...]

Además, resulta interesante que la inconexión tiene un enorme significado decisivo para la línea trágica del drama, como rasgo, tanto de la acción como del estilo (239).

El naturalismo

No obstante que el modelo de acción dramática transita por la línea del realismo, tanto el modelo de acción dramática en la obra de Ibsen como en la de Chéjov, no sería hasta el momento de la aparición del modelo de acción dramática del naturalismo, cuando quedarán en claro las particularidades de ambos modelos, a partir de la diferenciación entre ambos estilos establecida por Zola,:.

La primera tendencia literaria de fines del XIX que se contrapone al realismo o, para ser precisos, que hace saber su deseo de deslindarse de éste por una serie de cuestiones, fue el naturalismo. Es necesario advertir, de inmediato, que mucho en el programa y práctica de los naturalistas fue (y precisamente así fue comprendido por los participantes mismos de esta tendencia) la continuación de los principios del realismo: la aspiración a una reproducción exacta de los fenómenos de la naturaleza, un interés fijo respecto a la vida doméstica, al ensanchamiento de la temática social (los naturalistas anuncianaban que para el arte no había temas "prohibidos", ni "bajos", todos estos rasgos del naturalismo parecería como si ayudaran a establecer una aproximación entre el arte y la vida; a su representación objetiva. Sin embargo, para los escritores y dramaturgos naturalistas fue característica la substitución de las motivaciones sociales por las biológicas, la exageración del papel de la herencia, como si fatalmente predeterminara el comportamiento del hombre en la sociedad, de sus contingencias, de su destino. Los propios naturalistas se inclinaban también en la base de sus diferencias y que iban muy lejos, respecto a la estética del realismo; predeterminantes de la decadencia del drama (244).

La razón de ello la encontramos en el rechazo que Zola hiciera a un "falso carácter trágico", ya que éste:

...considera consecuentemente que el realista naturalista no anda tras lo trágico y la grandeza, partiendo de que <el nivel medio rebaja a todos>. La tarea principal del escritor "experimentador", consiste en poner de manifiesto el poder de las premisas biológico-objetivas de los antecedentes de la herencia, y demás. Éstas tienen para el escritor-naturalista, según aguda observación de Laforgue [Jules, 1860-1887], el significado de una cierta "fatalidad orgánica que conduce a un nuevo tipo de desenlace del tipo *deux ex machina*". (176) (Kurguiñán, 245).

[...]

La utilización de este término dramatúrgico, en la reflexión sobre los desenlaces característico al naturalismo, es muy adecuado: "La fatalidad orgánica" de los desenlaces --sobre la cual habla Laforgue-- actúa particularmente con gran precisión y, en particular evidente contradicción con las tendencias realistas del naturalismo; precisamente en el drama naturalista (245-6).

De manera que de las premisas del realismo, establecidas a partir de las situaciones y de los personajes en cuestión, en el naturalismo sólo resulta importante la presencia de los genes hereditarios, mismos que determinan el desenlace de la situación inicial; por lo que la herencia biológica de los personajes vendría a establecer el modelo de acción dramática del naturalismo, dejando de lado la influencia del medio social al que pertenecieran éstos:

No son las interrelaciones reales, existentes entre los personajes y el antagonismo social que se interpone entre ellos, sino las leyes biológicas igualadoras de todas las personas, según los naturalistas, las que se revelan en el último acto del drama y determinan el curso y desenlace de la acción. No es fortuito que el suicidio de Helena, que se presenta no sólo como un acto de predestinación sino también de la no aceptación del medio ambiente, de ninguna manera, al final del drama, se encuentra en el centro. En el primer plano del momento final de la acción: la separación del viejo borracho Krauze; quien, al igual que en el primer acto, retoma de la taberna entonando una cancióncilla obscena.

[...]
A diferencia del drama realista, en general, y de los dramas del mismo Hauptmann: *Michael Kramer*, *Los tejedores*, *Los solitarios*, y otros, en los que la acción se realiza por el descubrimiento de las complejas interrelaciones de los personajes y de la exposición fina y profunda de su mundo interno, de los complejos matices psicológicos, en el drama *Antes del amanecer*, todos estos componentes paulatinamente pasan a un plano posterior, porque el curso de la acción y de su resultado son determinados, al final de cuentas, por la relación de los personajes, respecto al principio que pesa sobre ellos, que no depende de éstos; en relación a su voluntad y sus aspiraciones (Kurguinián 249-50).

De allí que:

La reconcentración de la acción en la revelación en tal o cual forma de la fatalidad descolante, la presencia en el drama de cierto principio general, que se encuentra sobre las relaciones reales de los personajes claramente manifestadas en el drama naturalista (los mismos rasgos podrían ser puestos de manifiesto, por ejemplo, en *Espectros* [1881], de Ibsen), no excluyen, sin embargo, la presencia en ella de componentes realistas tradicionales, del fundamento social de la acción, puesto de manifiesto con suficiente precisión (150).

Simbolismo

Casi conviviendo con el drama naturalista y realista, nos encontramos con otra corriente dramática, con otro estilo literario: el simbolismo:

El siguiente paso es el camino de la transformación de la forma del drama romántico por la revelación de la fatalidad (que sin embargo no tiene nada en común con la fatalidad biológica de los naturalistas); lo dieron los simbolistas.

[...]
El drama simbolista es particular e insólito, inclusive por lo más extremo, por los indicios que de inmediato saltan a la vista: la atmósfera, los personajes, la fábula (250)

Insólito al sólo conservar el diálogo de las premisas dramáticas aristotélicas, como componente estructural:

[...]

Con frecuencia se subraya que, en el drama simbolista y, en especial, en los dramas enumerados de Maeterlinck, de hecho no hay componentes de estructura dramática, excepto el diálogo y, por ello, los dramas pueden ser considerados más como poemas filosóficos simbolistas; en los que el diálogo se conserva como un rudimento formal simplemente externo (Kurguinián, 253-4).

A la inversa de Chéjov, aquí el discurso no contiene, en sí mismo, nada más de lo que se constata en éste; por lo que no podemos hablar de subtexto alguno, al cumplir éste, en el simbolismo, la función de constructo del modelo de acción dramática, determinando el discurso, con su tensión, la función principal dramática: el de la atmósfera, un nuevo concepto escénico-dramático, hasta el momento poco tomado en consideración, tanto en el texto dramático como sobre el escenario. De manera que las didascalías se integrarán como componente dramático no previsto en la poética aristotélica:

Así el diálogo en los dramas de Maeterlinck, precisamente este diálogo puramente dramático es el "constructor" de una estructura dramática específicamente dada. Al mismo tiempo, estas funciones constructivas del diálogo actúan precisamente aquí en forma más directa y al desnudo que en el drama realista; gracias a que se empobrecen extremadamente, reduciéndose al mínimo (no hay intriga, ni caracteres, ni psicología, ni muchas otras cosas más) los recursos de la realización de la acción dramática. Sobre las funciones constructivas desnudas del diálogo da claramente fe de ello esta observación, que parecería inesperada en relación a esto: la acotación que pone en marcha (siempre muy clara en Maeterlinck, y, en general, en los simbolistas), se repite casi literalmente, como regla, en las próximas réplicas intercambiadas por los personajes (254).

Si en el drama ibseniano el diálogo tenía un significado dramático directo; en tanto en Chéjov se proveía de un subtexto, la cuestión resulta diferente en el simbolismo; ya que la característica fundamental del discurso, es que en éste:

...se priva, al parecer, completamente, de su función integradora, de servir de medio de enlace y de esclarecimiento de las interrelaciones que se establecen entre los personajes; porque el diálogo pone de manifiesto la relación de cada uno de los parlantes, no respecto al interlocutor y, en general, no respecto a los personajes del drama sino, ante todo, respecto a un cierto "tercero", en primer grado importante para cada uno de los parlantes; de nuevo esto resulta ser aquello esperado; el presentimiento que con más o menos clara sensación surge desde el principio mismo del drama, constituyendo su situación inicial (257).

Y ya sobre los principios que determinan la estructura del drama simbolista y, en particular, sobre la situación inicial, Kurguinián concluye que:

Los sucesos catastróficos que tienen lugar en cada uno de los dramas de Maeterlinck, mencionados por nosotros (la muerte del sacerdote en el drama *Los ciegos* [1890], la muerte de la enferma en *La intrusa* [1899], el suicidio en la obra *Allá, adentro* [*L'intérieur*, 1894]), no constituyen la situación inicial: el principio trágico se conserva en ella, lo trágico no surge como resultado de la reacción de la situación sino que se pone

de manifiesto en ella como fundamento; es decir, en general no se realiza en la acción, sino como si se encontrara "ante" y sobre ella.

De tal manera, en el drama simbolista desaparece el "dualismo" de la formación de los dos principios (el dramático y el trágico), que constituía la cualidad más característica del nuevo drama realista (259).

El drama modernista

Todos los investigadores del drama coinciden en que las escuelas modernistas, consideradas como de vanguardia, tienen su antecedente en Alfred Jarry (1873-1907) quien, con su *Ubú Rey* (1896), marcó el surgimiento de una dramaturgia en la que se relegan del todo los principios aristotélicos, particularidad común a las otras manifestaciones dramáticas de las vanguardias, de las tres primeras décadas del siglo XX. Éstas, a su vez, determinarían su modelo particular de acción dramática, y no sólo el inventario de la presencia de los elementos insólitos en ésta; situación que también guardan las manifestaciones dramáticamente-escénicas de las llamadas vanguardias de los años cincuenta-sesenta, de este mismo siglo.

Por ello le corresponde a otra manifestación dramática, la del teatro comprometido, establecer la siguiente transformación de los modelos de acción dramática, siguiendo la tradición aristotélica --total o parcial--, en particular, a lo que podemos denominar drama social del siglo XX. El cual ha enriquecido el desarrollo de la dramaturgia del siglo XX.

Sobre este modelo de acción dramática, Kurguinián plantea las siguientes consideraciones:

"¿Escenas?" ¡No! Escenas se acostumbra denominar algo que no es *una pieza*. Esto es una obra dramática íntegra, pero es más que una pieza. A esto hay que llamarlo de *alguna otra manera*" (201), escribió Nemirovich-Dánchenko [Vladimir, 1858-1943] a Gorki [Aleksei –Maximovich Piechkov– 1868-1938], después de haber leído *Yegor Bulichov y los otros* [1931].

[..]

"...Una obra dramática total, pero *más que una pieza...*" estas palabras determinan con mucha precisión no sólo la especificidad de la obra más importante de Gorki-dramaturgo sino también la tendencia, extraordinariamente característica para el drama realista de la dramaturgia del siglo XX en general.

Estas pueden seguirse, con mayor claridad, en la obra de Gorki y Brecht [Bertolt, 1898-1956], pero parcialmente también se les puede descubrir en el realismo crítico, por ejemplo en Shaw [Bernard, 1856-1950] (175-6).

La particularidad específica de este nuevo modelo de acción dramática es la de que al:

...gran drama del siglo XX lo caracterizan los descubrimientos que tienen lugar en el terreno del drama como género y no en el terreno del drama como especie. La aspiración a crear "composiciones mayores que una pieza", se reduce a la búsqueda de ciertas forma sintética, que representa en sí el resultado no sólo de la combinación orgánica complicadísima de los principios estructurales de todas las formas genéricas de la especie dramática, en tanto que de la compleja y orgánica interacción del drama con la epopeya. Precisamente a esto conduce la formación de un nuevo, no sólo inter-género, sino en el sentido conocido de una forma inter-especie de la composición dramática "mayor a la pieza", la cual nos lleva más allá de los límites del género del drama. No sólo la transformación del género, sino los progresos y descubrimientos que conmocionan todo el sistema de las especies y los tipos; determinan una tendencia específica del desarrollo del drama para el nuevo siglo (Kurguinián 275-276).

Sobre las consideraciones que Kurguinián ha efectuado, con relación al tema de los géneros, en mucho hemos sido testigos en el ejemplo del teatro latinoamericano, a partir de la dramaturgia de la posguerra pues la estricta delimitación de géneros y estilos, fue violentada con mucha frecuencia por los dramaturgos, al recurrir --indistintamente--, al eclecticismo genérico y estilístico; para lograr sus propósitos dramáticos y escénicos; al igual como ocurriera a principios de nuestro siglo

Las revueltas en el dominio de los géneros condujeron, a principios del siglo XX, al predominio, inclusive al reinado absoluto de la novela; en tanto que la transformación de los límites genéricos, la interacción de las estructuras de las especies condujo hacia la absorción y asimilación por la novela de muchos de los principios del drama. El florecimiento de uno de los géneros épicos más importantes se hacia entonces acompañar por la suplantación y decadencia del drama (277).

En la revuelta que ocurriera --para Kurguinián-- a consecuencia de la tendencia hacia la "síntesis inter-genérica e inter-especies", independientemente de la problemática genérica y estilística, el modelo de acción dramática del drama social es determinado por el hecho de que el desarrollo de la acción se establece en el plano colectivo --lo social--; en tanto el particular --el individual-- desarrolla la historia, la anécdota, en cuestión:

¿Cómo se inicia y en qué se manifiesta aquél progreso en las bases de la estructura que trajo consigo otros cambios importantes, qué significan en su totalidad el paso de la forma sintética a la creación de la composición dramática "mayor a la pieza"?

Este progreso se inicia, parecería ser inclusive común, sin embargo muy particular, pero que va muy lejos en sus consecuencias en los dos planos de la acción. Éste se desarrolla en el plano de las interrelaciones individuales de los personajes y en el nivel de las relaciones de cada uno, respecto a los problemas colectivos vitales y sociales que surgen en relación al empuje tempestuoso de las nuevas fuerzas históricas, cuya presencia, en tales o cuales formas, se encuentra obligatoriamente presente en la literatura del siglo XX. Las posiciones sociales de los héroes, sus puntos de vista y convicciones, claro que siempre constituyeron un elemento importante tanto de los caracteres como del sujeto de la obra, actuando incluso, algunas veces, como una de las premisas estimulantes de su desarrollo. Pero en la dramaturgia del siglo XX (al igual que en la literatura de esta época en general) las posiciones político-sociales de los héroes, descuelan como el principio de la acción misma que pretende la posición predominante y determinante de la estructura del drama (Kurguinián 278).

La interacción del plano de las relaciones personales (después las designaremos convencionalmente: plano individual) y, al segundo, plano ideológico (designarémosle plano colectivo), se determina en el drama de manera extraordinariamente compleja y contradictoria, pero al final de cuentas productiva. Esta interacción conduce a la transgresión de las fronteras entre la difusión orgánica de sus principios (278-9).

En este modelo, la acción dramática en la que no participan todos los personajes -que es desarrollada por la trama a través del relato de la historia de los personajes, siguiendo los conflictos individuales-, la acción dramática da un salto a la esfera de los problemas colectivos como acción dramática. Esto no significa un desarrollo paralelo de ambos planos, resultado de esta fusión, sino que éstos cumplen las dos funciones anteriormente desarrolladas por un sólo componente dramático. Ejemplo de ello es la estructura dramática de *La casa de las penas* (1891), de Shaw; al igual que en una de las primeras obras del Gorki-dramaturgo.

Los enemigos (1906):

En el drama *Los enemigos*, el plano colectivo de la acción se pone de manifiesto en forma lenta y paulatina. Pero con la misma fuerza, hasta con cierta inflexibilidad, éste se apodera de todas las líneas; que parecieran ser del todo independientes de la acción.

[...]

El primer acto de la pieza es particularmente ruidoso, lleno de gente, inquieto. Se crea la sensación de que la acción se encuentra desmembrada intencionadamente en varias líneas con la misma validez, cada una de las cuales puede convertirse en la conductora del desarrollo subsiguiente.

[...]

Así, ni una de las líneas de la acción, señaladas en el primer acto, se distingue como la fundamental y rectora. Es precisamente en este desmembramiento y, gracias a él, que se descubre un segundo plano colectivo de la acción. Éste lo conforman las relaciones de cada uno de los personajes y el advenimiento de las nuevas fuerzas, no obstante ser de manera absolutamente diferente a los nuevos principios de vida que los rodean a todos ellos.

Desde el mismo primer acto de los dramas de Gorki-dramaturgo (203), se crea una compleja interacción y una singular "lucha cuerpo a cuerpo", entre líneas aisladas del sujeto, que constituyen el plano individual de la acción y de su fundamental plano colectivo (282-3).

[]

Tal correlación, de la línea individual y de la colectiva, es característica para todo el drama, por ejemplo: la escena con la participación de Nádia, Griékov, Kleopátra, por igual se inicia del aparente desarrollo libre e independiente de la línea individual, se continúa con "el punto de enlace", con lo colectivo y concluye con la victoria de ésta última. Los nudos aislados de la trama, como si fueran del todo independientes, paulatinamente van formando una línea central fundamental, y allí mismo son absorbidas por ella.

[...]

De esta manera, ninguno de los planos significa una infracción de la unidad de la acción inherente al drama. La libertad casi épica creada por él, de la desviación de un personaje de la vida individual y de las relaciones individuales no tiene lugar, debido a la amplitud épica y a la plenitud; sino gracias al esclarecimiento del segundo, del plano colectivo, del principal para la acción del drama (292).

Gorki y Brecht

Si bien podríamos considerar a Shaw como el precursor del drama social, dicho modelo de acción dramática lo torna Gorki más incisivamente ideológico --dados los problemas históricos, políticos, sociales y económicos de Rusia--, y ya no sólo planteados como un problema ético por parte del irlandés. Modelo de acción dramática que casi desde un principio tomara características particulares, del todo combativas, por ser esencialmente políticas en la dramaturgia de Brecht.

Al respecto, Kurguinián efectúa una profunda reflexión sobre ambos dramaturgos, al analizar dos de sus obras de la madurez. Análisis que nos pone de manifiesto como se desarrollan ambos planos dramáticos: el individual y el colectivo:

Yegor Bulichov y los otros [1931], de Gorki, y *La vida de Galileo Galilei* [1938], de Brecht, contienen en sí muchas más escenas no ligadas a la línea individual de la acción, que con las ligadas a ésta. A casi todos los personajes que se encuentran con Bulichov, los estimula a afectuar estos encuentros el interés personal, egoísta, el deseo de "arrancarle", aunque sea algo, al capital del moribundo ricachón (Kurguinián, 292).

Hablando con propiedad, realmente la línea individual no llega a conformarse en el drama. Por ejemplo, es muy importante, desde este punto de vista, el intento de los "afectuosos" parientes de declarar fuera de sus cabales a Yégor, casi nunca se le presta atención, sólo se le recuerda de paso (293).

[...]

Así, en una de las escenas más significativas del drama: la búsqueda de la reflexión, separa por completo el desarrollo de las interrelaciones individuales de los personajes: desde el punto de vista de los últimos, toda esta escena, como muchas otras, no es más que una "digresión", un "desvío".

Lo mismo puede descubrirse en *La vida de Galileo Galilei* y en otras obras de Brecht. La escena que pinta la epidemia de la peste, por ejemplo, es como si tuviera relación respecto a la lucha cuerpo a cuerpo del sabio Galileo con Roma y la Inquisición, lo que constituye el eje fundamental de la trama; pero desde el punto de vista no científico, sino más general --ético, la búsqueda filosófica de Galileo y de sus discípulos--, es decir, desde el punto de vista de las relaciones de Galileo con el futuro, con la historia, con la humanidad, éste tiene un significado de primera importancia. Sólo

relativamente en esta escena que ampliamente pone de manifiesto el carácter de Galileo, quien no tembló ante la muerte para salvaguardar su descubrimiento, se aclara todo al final del drama, éstas son las escenas que dibuja a Galileo después de haber abjurado (recordemos especialmente su última conversación con Andrea Sarti). Galileo reflexionando profunda y dolorosamente sobre su vida, se repreba, no encuentra justificación a su abjuración; que él explicara como debido sólo al temor que le infundiera el sufrimiento, la muerte; el mismo Andrea, fundándose sólo en la conducta de Galileo durante la peste, rechaza semejante explicación y justifica a su maestro su aspiración a conservar la vida, Andrea la ve por igual como una forma de servidumbre a la ciencia y a la humanidad (294).

En consecuencia, Kurguinián concluye que:

Los dramas de Gorki y de Brecht, observan con pleno rigor la regla de la unidad de la acción dramática, pero al mismo tiempo ampliaron en mucho las fronteras y posibilidades de esta unidad acercando la estructura dramática, sin perder, para su especificidad, lo épico (Kurguinián 295)

Como resultado de la transgresión al modelo aristotélico hasta entonces dominante:

La ampliación de las fronteras y de las posibilidades de la regla de la unidad se expresa en el debilitamiento de aquellos nexos que existieron en el drama tradicional entre cada momento subsecuente de la acción y el precedente. El nexo entre los momentos de la fábula de la acción, que siguen directamente uno tras otro, se percibe, en el nuevo drama, en forma mucho más débil que antes, pero en cambio, las escenas que se han aproximado, que continúan una a la otra, resultan "íntegramente ideológicas", encontrándose incluso a gran distancia unas de las otras. Así, por ejemplo, la escena con el Trompetista, que tenía una continuación directa en la escena de la conversación con Shúra, está separada de ella por muchas entrevistas y conversaciones, que de ninguna manera derivan de ella; la escena de la peste en *La vida de Galileo Galilei*, está separada de las escenas del final que han tomado en ella sus fuentes durante actos completos, etcétera (296).

Con lo cual, se trae consigo el cambio de naturaleza de la situación inicial:

El debilitamiento y la desconexión de la cadena de la dependencia causa-efecto en temenos aislados se completa por la movilización máxima de las capacidades propias de la acción dramática para el acopio de todos los momentos de la acción, respecto a la inicial; es decir, con aquello que le es propio a la estructura dramática, cuya presencia garantiza la integridad de la forma en su especificidad genérica; no obstante todos los procesos que quebrantan esta integridad (296).

Transformación que por igual trae consigo la subsecuente composición y desarrollo de la acción dramática:

Surge la pregunta ¿cuál momento de la acción, por ejemplo en *Yegor Bulichov* . . ., hay que considerar inicial? A primera vista (en relación a todo lo que anteriormente se habló sobre el alejamiento del plano de la trama, por el ideológico), parece que el punto de partida de la acción es la escena de la primera conversación de Bulichov con Pavlín. Sin embargo, esta impresión es engañosa: no obstante que las primeras escenas están construidas en el plano individual, que ocupa en este drama una posición secundaria, la situación inicial consiste en aquellas relaciones existentes en la familia y en lo que rodea a Bulichov (o, en la familia y lo que rodea a los Bardín, o entre Galileo y los funcionarios y el clero de Roma); porque todo el segundo plano de la acción, que revela las relaciones

de los personajes, respecto a los cuestionamientos generales de la vida, sus impresiones, que invaden la vida con nuevos principios, siempre surge con base al primer plano individual, en el apartarse de él. El mismo grado del plano colectivo se revela en correlación (y sólo en correlación!) con los que paulatinamente van perdiendo más y más su significado en el desarrollo de la acción, que aún siguen siendo su premisa fundamental por el plano individual, el plano de las relaciones individuales de los personajes (297).

Ya respecto a la propia estructura dramática, determinada por este tipo de acción, nos encontramos con que:

En una palabra, todo lo que ocurre en el transcurso de la acción, se relaciona en una u otra forma con aquella disposición de fuerzas y de relaciones que se van conformando al principio del primer acto, y esto es el rasgo de la estructura dramática de la acción en su significado como especie.

[...]

¿Y de qué manera se manifiesta e interaccionan entre sí los principios del género, y cuál de ellos actúa en calidad de conductor del principal? Volvamos, como siempre lo hiciéramos en relación a la definición de la especificidad genérica de tal o cual obra, hacia las escenas finales de las obras. Es como si sus finales fueran típicos en su estructura para el drama en el sentido genérico de esta palabra: éstos atestiguan respecto a la conservación de la situación inicial (297-8).

Para finalizar, esta composición mayor a la pieza, como lo señalara Nemirovich-Dánchenko, respecto a la pieza de Gorki, tiene, como modelo de acción dramática, la particularidad de que los personajes y las relaciones constitutivas de la situación inicial, no son precisamente aquellos del desenlace. Pues como lo señaláramos en páginas anteriores, el hecho es que, en el plano social, quienes traen consigo el desenlace, no son necesariamente todos los participantes; aunque "Realmente al final de todos los dramas mencionados pueden descubrirse aquellos mismos personajes y aquellas mismas relaciones que constituyeron la situación inicial..." (Kurguinian, 198).

Sin embargo, lo más relevante de esta posición teórica, sobre el drama social, es la identificación de la situación inicial y su desarrollo, como determinante de la composición dramática y, en consecuencia, del establecimiento del modelo de acción dramática:

Esta firmeza visible de la situación inicial es como si acercara la composición dramática (mayor a la pieza) a una simple (pieza). Sin embargo, hacia el final de estos mismos dramas no es fácil descubrir los elementos que también están presentes en la acción de la comedia, por ejemplo, en lo infructuoso de la colisión que surge. Es suficiente recordar, no sólo los conflictos, ya mencionados por nosotros en este plano, en el drama de Shaw, en el que según palabras de uno de los héroes, así y "no sucedió nada", pero es el desenlace de Yegor Bulichov..., en el que el conflicto familiar está privado de cualquier resultado.

Los principios dramáticos (en el sentido del drama como género) y cómicos de las composiciones dramáticas (mayores a la pieza) son extraordinariamente claros. Es más difícil descubrir en éstos la estructura trágica. No obstante, precisamente ésta es particularmente importante y principal en aquella síntesis de los principios genéricos que les son característicos a estas obras (298-9).

ELEMENTOS DETERMINANTES DE LOS MODELOS DE ACCIÓN DRAMÁTICA

Tema e idea

Como hemos podido constatar a todo lo largo de este trabajo, el interés de todos los estudiosos de la teoría dramática se centra particularmente en el tema y a la idea, ésta última considerada no como forma ideológica, sino identificándola como esencia misma de la acción dramática.

Toda obra literaria representa en sí un cuadro total de la vida (tanto la épica como la dramaturgia). O expresa cualquiera vivencia total (la obra lírica).

Esto es, la obra literaria es igual a un mundo cerrado en sí mismo. Inclusive las grandes obras literarias como *La Ilíada*, *La Odisea* o *La guerra y la paz* están limitadas por marcos precisos. La vida de determinados pueblos en determinada época, en determinada etapa de su desarrollo, sucesos y gente que caracterizan esta etapa

La unidad, la integridad de la obra literaria está condicionada por cierto contenido que descubrimos en ella.

En las obras dramáticas y épicas, en una u otra forma, todo se encuentra interrelacionado con los conflictos que se muestran, con las situaciones, con los caracteres, con los actos de la gente y, en las obras líricas, con las vivencias que se expresan. Sin embargo, de acuerdo con Hegel, cada obra en particular tiene sus propias características:

.. en el drama, por ejemplo, el contenido es un acto determinado: el drama deberá mostrar cómo se realiza ese acto. Pero la gente realiza muchas cosas: conversan, en los intervalos comen, duermen, se visten, pronuncian éstas o aquellas palabras, etcétera.

Pero aquello que no se encuentre relacionado con determinado acto de la gente, los que constituyen el verdadero contenido del drama, no deberá incluirse en éste; ya que el que se incluya en éste deberá tener un significado, respecto a este acto

Igual podría ser con una pintura, la cual no sólo abarcara un momento de este hecho, sino incluyera una cantidad de situaciones, personajes, acciones y cualquier clase de otros sucesos que, efectivamente influyeran en una trama compleja del mundo exterior pero que, en este momento, no tienen ninguna relación con un acto en particular señalado, y no están al servicio de su característica más determinada

Pero de acuerdo con las exigencias de la caracterización, en la obra de arte deberá incluirse sólo aquello que pertenece a la manifestación y expresión realizada

precisamente sólo de determinado contenido; ya que nada deberá ser superfluo (Hegel, *Lecciones de estética*).

No nos cabe la menor duda, respecto a que todo lo descrito y enumerado por este pensador, llega a constituir lo que él denominó *acto*; mas, para ello, debe establecerse una cohesión de ideas, que sólo puede alcanzarse mediante la unidad total y absoluta de éstas.

Cohesión de ideas

De allí que todo sea unitario y sólo se perciba y se aprecie en su totalidad. Por lo que todo debe estar interrelacionado, y sólo son comprensibles en sus relaciones e interrelaciones, como partes de un todo.

Una lectura rápida y superficial de la obra dramática no nos permite desentrañar: la multiplicidad del contenido, su unidad estricta; diversos personajes, episodios, detalles. Como por ejemplo, el(es) personaje(s). Sólo cuando penetramos en la obra, entonces se nos ponen de manifiesto las relaciones e interrelaciones entre tales componentes dramáticos, que se nos muestran con los acontecimientos, con las escenas. Sólo así podemos comprender la posición que guarda el autor en relación con sus personajes. Todo lo que ocurre en *Antígona* está determinado por cómo está todo interrelacionado.

¿Qué es, consecuentemente, aquello fundamental, aquello que trasmite a cada obra su unidad? ¿En relación a quién, o a qué, hablamos sobre la representación en la verdadera creación de arte, de todo lo indispensable y la ausencia de lo superfluo? La respuesta la encontraremos en la manera y en la forma en que Sófocles llevara a cabo esa cohesión de ideas, planteadas por él, a partir de conflictos candentes de su momento.

En la Antigüedad consideraban que lo unitario de la obra de arte se determinaba por la unidad del personaje principal. Pero ya Aristóteles había reparado lo equívoco de tal punto de vista, al señalar que los relatos sobre Hércules seguían siendo diferentes, a pesar de que estuvieran dedicados a una sola persona; en tanto que la *Ilíada*, que narraba sobre muchas personas, no dejaba de ser una obra unitaria. La naturaleza unitaria de una obra no la confiere

el personaje principal, sino lo unitario de la cuestión que se plantea en ella; en la unidad de la idea que se pone de manifiesto en ella.

Por ello, cuando hablamos de que en la obra se da lo indispensable, nos estamos refiriendo a esta unidad que, al haber alcanzado la obra ese carácter unitario de la cuestión planteada, traducida a acción dramática a través del personaje; o, a la inversa, cuando en ella hay algo que sobra --o, falta-- ocurre lo contrario —en la dramaturgia aristotélica.

Tema

Respecto a este término, *tema* se utiliza hasta hoy con distintos significados: unos lo consideran como el material vital (referente a la vida) que se toma para la representación (para reproducirlo); otros, como el problema fundamental que se coloca en la obra⁸¹

Desde esta perspectiva, en la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela, resultaría que el *tema* es igual a la lucha de liberación del pueblo mexicano del régimen porfirista.

Este planteamiento nos permite establecer, en primer lugar, que como *tema* podemos comprender el material vital que generalmente se reduce al estudio, al análisis de los objetos representados. En segundo, y esto es lo principal, que el concepto de *tema*, como el problema fundamental de la obra, procede de su relación orgánica con la *idea*; lo cual fue señalado cabalmente por Gorki: "El tema es la idea, que ha nacido en la experiencia del autor, dictándoselo la vida, pero

⁸¹ Ejemplo de esto puede ser lo manifestado por el doctor Germán Viveros, especialista en estudios clásicos y del teatro del siglo XVIII novohispano, en una entrevista: "Cuál es el motor último de la reacción teatral. Voy a poner un ejemplo: Plauto, autor de la antigüedad romana, escribió muchísimo y si uno pregunta cuál es el tema de tal obra y de tal otra, le dirán a uno que se trata de una intriga amorosa entre esclavos, o el de tal otra es la relación entre padres e hijos, y se pueden encontrar así muchos temas; pero si uno escarba en las obras nos topamos con un motor último de la creación de este autor que, desde mi punto de vista, es la cotidianidad. Y entonces resulta que el tema real ya no es lo anecdotico, sino que uno ve lo que hace tantos siglos le interesó a este autor: hacer notar que la vida humana está hecha de pequeños detalles cotidianos. Esto es lo que me hace decir que todo lo que Plauto escribió, toditito, va a manifestar su interés en la cotidianidad del ser humano como individuo, ni siquiera como ser social a esto llamo yo ir tras la esencia de la creación teatral. En el caso del teatro mexicano, esto es lo que a mí me interesa: cuál es la esencia del teatro mexicano en el siglo XVIII". *Acotación. Tercera época año 1, núm 2, julio-diciembre, 1991*, p.30. En tanto a nosotros lo que nos interesa, agregariamos, es la dramaturgia mexicana comprendida entre 1970-1990, vista desde esta perspectiva

que ha anidado informemente en el recipiente de sus impresiones y, requiere de encarnación en imágenes, excita en él el deseo al trabajo de darle forma".

Algunos autores subrayan en el propio título el carácter problemático de sus temas: Proust: *En búsqueda del tiempo perdido*, Tolstoy: *La guerra y la paz*, Gorki: *La madre*. Por ello, la comprensión del tema sólo puede alcanzarse mediante un riguroso análisis de la obra como un todo.

Si no se explica la diversidad total del cuadro representado de la vida, no penetraremos en la complejidad de la problemática, o de la temática de la obra (es decir: en todo el encadenamiento de las cuestiones planteadas --al final de cuentas-- que se refieren al problema fundamental); la cual sólo permite en realidad comprender el tema en toda su significación concreta e irrepetible. Por lo tanto, no es necesaria la búsqueda del tema en algún o algunos lugares de la obra, no extraerla de alguna frase sino de todos los elementos del contenido dramático, expresado en forma correspondiente, llegar a la comprensión de lo general y, una vez representado, nuevamente volver a lo particular, comprobando y precisando los resultados del trabajo efectuado.

Ahora bien, el tema, como la idea, sólo lo encontramos en la unidad compleja de todos los elementos constitutivos del drama como acción dramática, en la multiplicidad de personajes, escenas, sucesos, para poder llegar al problema fundamental de cualquier obra.

Así, como podemos ver, lo dibujado por el autor --sucesos, situaciones y caracteres--, está sometido a las tareas de poner de manifiesto la unidad fundamental del tema, que penetra en el contenido total de la obra, a través de la acción dramática.

Concepción de la idea fundamental de la obra dramática

De allí que sea definitiva la concepción de una idea --de la idea-- fundamental de la obra; por lo que los dramaturgos no sólo se plantean tales o cuales problemas, sino también buscan los caminos para su solución --dramática--; correlacionan lo representado con los ideales sociales sancionados por ellos, a partir de su posición moral, ética, política y filosófica.

Por ello, si bien no estamos considerando la idea como acción dramática, igual a ideología, tampoco podemos ignorar el hecho de que la propia ideología -- del autor-- determina, a su vez, un cúmulo de ideas a las que recurre -- premeditadamente o no--, lo cual determina directamente su obra dramática como un objeto estético específico. De allí que el tema de la obra está siempre ligado a su idea fundamental

En este sentido, la idea fundamental de la obra literaria, al igual que el tema, se pone de manifiesto en la riqueza de su contenido en cada episodio, cada personaje y cada detalle aislado, en las verdaderas obras de arte que participan en su descubrimiento. La concepción de la idea de la obra requiere de la asimilación de todo lo representado en ella; sin esto, la noción de la idea será muy abstracta y superficial.

Para que el sentido sea puesto de manifiesto, en forma más completa, es indispensable comprender la función de las ideas --ideología-- en la novela o en el drama de cada personaje, de cada suceso, de cada pintura.

Por otra parte, la comprensión de la idea de la obra literaria exige tomar en consideración el significado ideal-emocional de todos los fenómenos mostrados por el escritor. Si no podemos correlacionar con las ideas de la obra el episodio mostrado, o el personajes presentado en ésta, entonces, consecuentemente nuestra suposición sobre la idea de la obra es aún incompleta, y algunas veces incorrecta.

Sin embargo, aunque resulte paradójico, se puede dar el caso contrario, como ocurriera con los románticos, y con la recepción de las obras de Bertolt Brecht en la ex Unión Soviética, en pleno reinado del "realismo socialista":

The irony is that in those cases, like the French Romantic Movement, in which the artists concerned are determined to put a common ideology into practice, their conscious striving for similar ends often covers up deep unconscious differences; whereas in those "movements" in which the practitioners are unaware, consciously, of any common endeavour, we often find very deep inner similarities and connections. Brecht's plays, although written in an orthodox Marxist spirit, were for many years not performed in the Soviet Union because they were too highly stylised --"formalist"-- and did not comply with the compulsory realist style, which the rulers there proclaimed the only truly Marxist approach to drama (Esslin, 1979: 59-60).

¿El drama es palabra?

En lo que respecta a esta cuestión el propio Esslin responde: "...the words (the literary component of the dramatic fragment) are secondary. The real information conveyed in the little scene when acted lies in the *relationship* of two characters, the way they react to each other" (Esslin 16).

En tanto ya respecto a la pregunta sobre la naturaleza del drama como representación de la vida real, como manifestación social, agrega:

All play activity of this kind is essentially dramatic, because it consists of a mimesis, an imitation of real-life situations and behaviour patterns. The play instinct is one of the basic human drives, essential for the survival of the individual as well as of the species. So drama can be regarded as more than a mere pastime. It is profoundly linked to the basic make-up of our species (Esslin 20).

Roles sociales⁸²

En tanto sobre los individuos y los roles sociales que éstos desempeñan en el drama, para él:

Drama is one of the most potent instruments of this process of instruction or brainwashing--sociologists would call it the process by which individuals internalize their social roles.

Dramatic forms of representation -and in our society every individual is exposed to them daily through the mass media -are one of the codes of behaviour to its members (Esslin, 20).

Pero no sólo desempeñan un rol social en relación con su comportamiento, ya que ese rol social es esencialmente de naturaleza política:

...This makes theatre an extremely political, because pre-eminently social, form of art. [...] but also in very practical terms teaches them, or reminds them of, its codes of conduct, its rules of social coexistence. All drama is therefore a political event; it either reasserts or undermines the code of conduct of a given society. Playwrights like Ibsen or Shaw attacked the social codes of their society; conventional drawing-room comedy probably reaffirmed the social code of the upper classes that formed its audience. This political aspect of theatre is underlined by the fact that most of modern, developed nations have their national theatre (an institution which makes an important contribution to each nation's image of itself and defines it in relation to its neighbours) and, indeed, their national play which is performed at important occasions as a kind of ritual reaffirmation of nationhood (Esslin 29-30).

[...]

Shakespeare's historical plays have had a very important part in defining the identity of England and are thus political realities of highest order (Esslin 31)

[...]

Likewise, changes in a nation's mood will become visible through drama (Esslin 31).

⁸² Cf. sobre este tema Jean Duvignaud ha escrito ampliamente en su obra *Sociología del teatro*, en los capítulos "Dramatizaciones sociales" y "Puesta en escena de los roles y de las máscaras"

...it will be evident that the mood, the ideals, the identity image of the nation have decisively changed. This makes drama a very potent indicator and instrument of political change (Esslin 32).

Esto es lo que legitima el uso de corrientes, escuelas, métodos y modelos dramáticos, a los que han acudido los distintos miembros de las generaciones o grupos a los que nos referiremos; al igual que los determina como autores nacionales. Y, al mismo tiempo, lo que legitima la utilización de los modelos llegados del exterior en las dos décadas señaladas, como sería la estética del absurdo y del teatro brechtiano —a los *precursores*—, y la estética del posmodernismo —los *novísimos dramaturgos*—. En particular, por estar hablando, a lo largo de casi tres décadas, de una sociedad en particular, como es la nuestra, circunstancia que nos permitirá reflexionar sobre una posible teoría dramática de la práctica dramatúrgica nacional.

Precensores, nuevos y novísimos dramaturgos

Por lo que la forma de utilizar los componentes del drama, es lo que determina la unidad generacional, o la unidad de las tres diversas manifestaciones dramatúrgicas a las que nos referiremos en nuestro estudio: los *precursores* de la nueva dramaturgia, los *nuevos dramaturgos* y, por último, los *novísimos dramaturgos*, como anteriormente lo hemos manifestado. El resultado de ello determinará la constitución de una tipología específica para cada una de las tres organizaciones particulares de los recursos dramáticos tradicionalmente conocidos. De allí que siendo en sí mismos muy diversos, en su diversidad constituyan la unidad, de la que ya se ha hablado extensamente.

Por una parte, utilizando el procedimiento seguido por Martin Esslin, respecto a las características distintivas que tienen en común los dramaturgos denominados por él bajo el rubro del teatro del absurdo, agruparemos a los dramaturgos pertenecientes a cada una de las generaciones; objeto de nuestra investigación, y lo que determina el que se les haya definido *generacionalmente* como tales.

Por lo que, volvemos a repetir, esta investigación sigue pautas similares a las de Esslin, respecto a los dramaturgos del "absurdo": "I tried to isolate and

analyse what the plays of Ionesco, Adamov, Gent, Pinter, etc., had in common" (1979: 58-59); al igual que distinguir los rasgos que los caracterizan individualmente.

Por otra parte, del análisis particular de algunas de las obras de estos creadores, estableceremos la modelización de las mismas, por lo que, para ello, seguiremos metodológicamente la propuesta de lo que hemos denominado *modelos de acción dramática*, fundamentándonos en el planteamiento teórico del investigador M. S. Kurguiñán; además de lo ya expresado sobre el concepto de *acción-tema*, como el signo distintivo del drama, como determinante de la acción en el drama, en el sentido establecido por la preceptiva aristotélica; al igual que lo señala Esslin:

In Greek the word *drama* simply means *action*. Drama is mimetic action, an imitation or representation of human behavior (with the exception of the few extreme cases of abstract action which I have mentioned). What is crucial is the emphasis on action. So drama is not simply a form of literature (although the words used in a play, when they are written down, can be treated as literature). What makes drama drama is precisely the element which lies outside and beyond the words and which has to be seen as action --or acted-- to give the author's concept its full value (1979: 14).

De ninguna manera pretendemos efectuar un análisis académico determinando cada uno de los aspectos señalados en cada una de las obras a estudiar, pues hacerlo sólo nos proporcionaría un enlistado descriptivo o nos permitiría constituir una taxonomía. Nuestro propósito es establecer, por una parte, cómo, a través de los mismos componentes, se constituyen diversos modelos de acción dramática, de acuerdo a cómo se efectúen y realicen tanto la selección como la combinación de elementos; en tanto, por otra, nos permitirá establecer cuál de los componentes resulta ser el dominante en cada modelo de acción dramática en general, como grupo o corriente y, en cada obra, en lo particular, lo inherente, al autor en cuestión. Lo anterior nos permitirá llegar a una reflexión teórica a partir del análisis de un *corpus* de autores y obras seleccionados con tal fin.

Las premisas para establecer dicho *corpus*, fueron:

- Que alguna de sus obras haya obtenido un premio de dramaturgia;
- Que alguna de sus obras haya sido objeto de una puesta en escena memorable;
- Que alguna de sus obras trate algún tema antes no presentado;

- Que alguno de los temas ya presentados haya sido tratado desde una nueva perspectiva;
- Que alguna de sus obras sea dramáticamente innovadora
- Y, que como autores dramáticos, se hayan iniciado o dado a conocer en la dramaturgia nacional, entre los años de 1970 a 1990.

En los caso de que algunas de sus obras aquí estudiadas, traspasen los límites temporales establecidos, consideramos esto como algo necesario, para poder mostrar la génesis y conformación de los modelos de acción dramática de los autores incluidos.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada

- Aristóteles. *Poética*, Introducción y traducción de Francisco P. Samaranch. México, CUEC/UNAM. s/f., 41 pp.
- Bentley, Erik. *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidos, 1972.
- Boiadziev, G. N. et alt. *Historia del teatro europeo I y II*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*, Ensayo sobre las sombras colectivas. México, F. C. E., 1966.
- Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. New York: Hill and Wang, 1979.
- Kurguinian, M. S. "Xarktieri y obstoiatel'sva". *Tioria literaturi*. Moskva: Nauka, 1962, p. 376.
- "Drama". *Tioria Literaturi, Rodi y Yandri*. Moskva: Nauka, 1964. 238-362.
- Luzán, Ignacio. *La poética* (ediciones de 1737 y 1789), Introducción y notas Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid: Cátedra, 1974.
- Makul'ski, S. S. *Istoria zapadnoevropeskogo teatra*. t. I y III. Redactor. Moscú: Gosudarstviennoe Izdatiel'svo, 1956 y 1963.
- Tomashevski, B. *Tioria literaturi. Poetika*. Moskva-Leningrad: Gosudarstviennoe Izdatiel'svo, 1828.
- New York and London: Johnson Reprint Corporation, 1967 (The Slavic Series).
- Usigli, Rodolfo. *Itinerario del autor dramático y otros ensayos*. México: La casa de España en México/ FCE, 1940.
- Viveros, Germán. Entrevista. *Acotación, Tercera época*, año y, núm. 2, jul.-dic., p. 30.

Bibliografía consultada

- Aristotel'. *Poetika*. Moskva: Gosudarstviennoe Izdatiel'svo <Judoystviennoi Litieraturi>, 1957.
- Bualo. *Poeticheskoe Iskusstvo*. Moskva: Gosudarstviennoe Izdatiel'svo <Judoystviennoi Litieraturi>, 1957.
- Lessing. *Lakoon*. Moskva: Gosudarstviennoe Izdatiel'svo <Judoystviennoi Litieraturi>, 1957.

IV LOS PRECURSORES

HACIA UNA DRAMATURGIA NACIONAL NO ARISTOTÉLICA

En la década posterior a la de los años cincuenta, una vez comenzado a agotarse el modelo de Estado dominante, las glorias del "milagro mexicano", del "desarrollo estabilizador", mostrarían su transitoriedad, con la agudización de los conflictos y problemas sociales y políticos.

Los primeros signos de ese agotamiento se pondrían de manifiesto a mediados del sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines, explotando al concluir su mandato, con la huelga estudiantil de 1958. En tanto el carismático presidente Adolfo López Mateos al asumir la situación de 1958 a 1964, afrontara el rechazo incipiente al modelo de Estado propiciado durante el régimen alemanista, por parte de una generación a la que ya no beneficiaba directamente, como a sus mayores.

Por otra parte, la impugnación al modelo social revolucionario de esos sexenios, no supo satisfacer las exigencias de los sectores sociales emergentes, al continuar insolubles los conflictos sociales que, se arrastraban desde la década anterior.

A lo anterior hay que agregar que la propia transformación social experimentada por nuestra sociedad había llegado a un punto muerto, al resultar demasiado estrechos los patrones de conducta pre establecidos por padres represivos así como por la sociedad y el Estado. Condiciones que trajeron como consecuencia el rechazo al conservadurismo, a esa actitud reaccionaria de la sociedad hacia los componentes de la nueva generación; para quienes también los espacios, en los que se moviera la anterior, se habían agotado y cerrado con ellos.

Resultado de lo anterior fue la manifestación de una ruptura --brecha generacional-- del todo evidente en la segunda mitad de los años sesenta.¹

¹ Una amplísima crónica sobre este tema y las manifestaciones sociales, culturales y políticas que tuviera lugar en nuestro país --principalmente en esta capital-- durante esta década, la encontramos en el libro *Días de guardar*, de Carlos Monsiváis, en el que recogiera una serie de artículos que bien podríamos considerar

Así, de hecho, a mediados de esa década nos encontramos con que, las formas dramatúrgicas nacionales, antes exitosas, se habían agotado, tanto en la escena, como en la escritura; al igual que las propias referencias sociales de sus contenidos, propiciadores del florecimiento y auge de la dramaturgia nacional de la década anterior.

A ese estancamiento --con sus naturales excepciones-- contribuirían el conocimiento y divulgación del teatro y dramaturgia de la vanguardia europea de la posguerra. Entre los agentes coadyuvantes de la renovación del lenguaje de la puesta en escena nacional están la Compañía de Teatro Universitario, Teatro en Coapa, Teatro del Caballito, Poesía en Voz Alta y Teatro de Arquitectura; cuya influencia sería definitiva en los años sesenta y setenta.

Tal interés en la renovación del lenguaje escénico, de cierta manera entorpecería de cierta manera el desarrollo de la dramaturgia nacional del primer lustro de la década de los sesenta; cuando esta tendencia propició un estancamiento, al pasar a un primer plano el interés del director por la puesta en escena.

Es importante señalar que, si bien estas condiciones habían creado un público específico para lo que pudiéramos llamar la vanguardia teatral mexicana --fuertemente influida por los movimientos de vanguardia europeos y estadounidenses--; por otra parte, también habían propiciado --a fines de la segunda mitad de los cincuenta-- el surgimiento de un nuevo público aficionado a las comedias y dramas de costumbres estadounidenses y, en particular, a la comedia musical. Público que, en mucho, definiría los repertorios y el auge de un tipo de teatro, cuyo objetivo fundamental era divertir, hacer pasar un rato amable

como una radiografía de los años sesenta, mismos que, por lo descriptivo y extenso, resulta difícil de citar en este espacio.

Por otra parte, no debemos de olvidarnos de la presencia del pensamiento marxista, de las tendencias "revisionistas", de la plataforma ideológica de la llamada Escuela de Frankfurt y, principalmente, de la imagen de Herbert Marcuse, así mismo de las teorías de Fanon en los medios intelectuales y académicos. En tanto, en los medios literarios y culturales no pasaría inadvertida la presencia de los escritores de la generación *beat*, dentro del marco de la contracultura nacional.

al espectador, al no tener relación alguna con lo que acontecía en nuestra sociedad.

En esa situación se encontraba la dramaturgia nacional, incapaz de atraer al público, ante la imposibilidad de poder competir con el teatro de los creadores de la vanguardia local, generadora del teatro de autor --del director de escena--, con el teatro procedente del West End y de Broadway y, ya no digamos, de la posibilidad de poder transformar la propia sociedad al ser ésta producto de un modelo de Estado.

Estado, cuya premisa fundamental era el autoritarismo, mismo que, a partir del funesto año de 1968, pusiera al descubierto --ya abiertamente-- su naturaleza represora. Finalmente, durante el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), la estrategia de gobernar, adoptada sucesivamente por los tres últimos presidentes, llegaba a su agotamiento, entrando en plena crisis. Prueba de ello fue el abierto uso del ejército por parte del Ejecutivo, como órgano represor de la sociedad civil.

De allí que los temas, la problemática y conflictos, junto con las propias formas de escritura dramática resultaran caducos, ante un arte escénico que ya había ensayado otras expresiones estéticas: el teatro del absurdo y el teatro brechtiano, en las que incursionaran algunos dramaturgos a principios de esa década. El absurdo: Héctor Azar (*La appasionata*, estrenada en 1958). El teatro didáctico de Brecht y, en alguna ocasión, el absurdo: Luisa Josefina Hernández y Maruxa Villalta (*Historia de un anillo*, 1961 y *Cuestión de narices* estrenada en 1966, respectivamente). Amén de algunos otros dramaturgos de principios de los años cincuenta como Jorge Ibagüengoitia: *El atentado*, 1961; Salvador Novo: *Cuauhtémoc*, 1962; Sergio Magaña: *Cortés y la Malinche* (estrenada en 1967), Emilio Carballido: *Yo también hablo de la rosa* (estrenada en 1966).²

Si bien es cierto que continuó la producción dramática nacional, y que surgieron nuevos dramaturgos, los contenidos y los modelos de acción dramática

² En su libro *Convention and Transgression* (1997), la investigadora Jacqueline E. Bixler señala la pertenencia de otras obras anteriores de este autor a la estética brechtiana

imperantes en sus obras, siguieron los del costumbrismo o de la comedia y drama de costumbres, incluso en los dramaturgos considerados como de la *generación intermedia* —Hugo Argüelles. Por lo que ante las claras preferencias y gustos sociales por el espectáculo, éstos resultaron desarmados ante la preferencia del público por el espectáculo.

Al ser adoptados estos modelos de escenificación por los directores, algunas obras de dramaturgos nacionales alcanzarían el éxito: *Landrú*, de Alfonso Reyes (escenificada por José Gurrola en 1963); *Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz*, de Emilio Carballido (escenificada por Dagoberto Guillomain en 1963); o de algunas obras del Siglo de Oro, como *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, dirigida por Héctor Mendoza (1966), traducidas escénicamente a espectáculos que vinieron a desarrollar las tendencias posteriores del teatro universitario de director-autor.

Tal situación trajo como consecuencia una verdad evidente: la descontextualización social y nacional dominante del teatro.

Si efectuamos un recuento del repertorio de los teatros oficiales, universitario y profesionales, por nombrar sólo los principales productores del arte escénico, nos encontraremos —sobre todo en la primera mitad de los años sesenta— con la ausencia de la dramaturgia nacional en las producciones teatrales más importantes de esos años. Un vistazo a las crónicas y críticas de *Testimonios teatrales de México* (Solórzano, 1973), que abarca la actividad teatral de esta década, resulta más que ilustrativo. La veracidad de lo expuesto podemos comprobarlo mediante un examen del repertorio dominante de las puestas en escena —principalmente del primer lustro—, y de las manifestaciones escénicas de éxito —en los resúmenes de 1963/1969, incluidos en este libro.

¿RUPTURA O CONTINUIDAD?

En los últimos años se ha insistido en clasificar a los dramaturgos nacionales desde dos perspectivas: ya sea por la década a la que pertenecen, o generacionalmente, como a continuación lo veremos. Así, nos encontramos con la denominación de los dramaturgos de los años cincuenta, sesenta, setenta,

etcétera, o con el criterio de determinarlos como pertenecientes a tal cual generación: a la primera, segunda, tercera; etcétera, a partir de Usigli.³

Sin embargo, existen otras denominaciones, las cuales tampoco aclaran del todo las peculiaridades de la dramaturgia nacional en su devenir, al referirse a los dramaturgos de diferentes maneras: como costumbristas, o de la *generación intermedia*,⁴ con relación a la de los años cincuenta,⁵ y a la posterior, como *nueva dramaturgia*; entre cuyos autores se encuentran los considerados como la *generación perdida*,⁶ por el investigador estadounidense Burgess

A estas denominaciones nosotros agregamos, en 1990, la de *novísima dramaturgia*⁷ y, más recientemente, la de *precursores --1966-1970--*,⁸ no por el hecho generacional o temporal, sino por las características dramatúrgicas de sus textos dramáticos, en los que adoptaran algunos de los componentes del teatro

³ Esta es la perspectiva desde la cual el crítico Fernando de Ita plantea su análisis sobre la dramaturgia mexicana en su antología de *Teatro mexicano contemporáneo*. Madrid: Centro de Documentación Teatral/FCE, 1991, pp. 13-77.

⁴ En el tomo 3 de *Inventario teatral de Iberoamérica, Escenario de Dos Mundos*, la crítica Olga Harmony tampoco delimita un criterio al respecto, pues incluye en ésta a muy distintos dramaturgos, con las mismas características señaladas anteriormente por de Ita. En esta generación incluye a: José Agustín, Pilar Campesino Juan Tovar, Dante del Castillo, Felipe Santander, Willebaldo López, Antonio González Caballero, Oscar Villegas, Miguel Sabido, Vicente Leñero y Hugo Argüelles (1988: 121-3).

⁵ La crítica Malkha Rabell en ese mismo *Inventario* incluye en esta generación: "La generación de los cincuenta" a quienes siguen al 'realismo' norteamericano y británico, a través de la obra de Usigli: Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y a Jorge Ibarguengoitia; a cuyos nombre agrega lo mismo que a Héctor Mendoza, a Rafael Solana, Ignacio Retes, Federico Schoeder Inclán, Elena Garro, Luis G. Basurto, Felipe Santander; para concluir con Héctor Azar. (117-20). A su vez, Edgar Ceballos en su *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano siglo xxi*, la denomina como "Generación del medio siglo" (1996: 471-2).

⁶ En un principio, al igual que el investigador Ronald D. Burgess, en *The New Dramatists of México 1967-1985* —y en otra serie de artículos—, incluimos en nuestro artículo: "La nueva dramaturgia", publicado en el anteriormente mencionado *Inventario...* (1988: 124-6), casi los mismos nombres de los dramaturgos considerados por él, como pertenecientes a la *generación perdida*, y que nosotros agrupamos bajo el rubro de *nuevos dramaturgos*, debido al hecho de haberse dado a conocer éstos en los ciclos de lecturas y de representaciones anunciados como *nueva dramaturgia* (124-6). En la actualidad, al profundizar en las características de la escritura dramática de este grupo de autores, hemos matizado nuestro criterio, como aquí puede ponerse de manifiesto.

⁷ Para distinguir a esta camada de los anteriores, también se les ha denominado como jóvenes autores: Estela Leñero. "Cuatro obras de teatro de jóvenes autores" (1991: 37-8).

⁸ En esta generación consideramos a aquellos autores que rompieron con la poética aristotélica en el segundo lustro de la década de los sesenta; anteriormente incluidos en la *nueva dramaturgia*: Oscar Villegas, Enrique Ballesté, Willebaldo López, Pilar Campesino, Vicente Leñero y José Agustín.

no aristotélico.⁹ En tanto a raíz del desastre económico a partir de 1982 y sus crisis consecuentes hasta 1987,¹⁰ y las condiciones históricas –nuevo orden social, nuevo modelo de Estado– a partir del mismo año 1982, determinado por el establecimiento del régimen neoliberal, estas condiciones definieron los temas, conflictos y personajes, en la producción de las nuevas camadas de creadores dramáticos.¹¹

Condiciones que, a su vez, traerían consigo formas dramatúrgicas diferentes y diversas a las utilizadas por los autores de la generación precedente, al igual que de nuevas formas de composición dramática, al resultarle limitadas las anteriores, para poner de manifiesto su propia visión del mundo, trayendo consigo, de nuevo, la ruptura y la continuidad en el desarrollo de la dramaturgia nacional.

Ante tal panorama se hizo necesaria la aparición de una escritura, de una dramaturgia, que pudiera romper los nexos con la producción dramática del pasado reciente de los años cincuenta --aún presente-- y que permitiera la manifestación de una escritura comprometida con su realidad, respondiendo a las necesidades sociales y estéticas del momento, para poder surcar la brecha generacional surgida en ese lapso. Hay que recordar que el año clave de 1968 pondría al descubierto un país constituido, en su mayoría, por jóvenes, hasta ese

⁹ En una ponencia presentada en la Universidad de Kansas: "Aspectos formales en la escritura dramática mexicana [más reciente]", publicada en *Latin American Theatre Review*, Fall 997 (91-7), planteamos algunos aspectos de escritura posmoderna en algunos de estos autores; como característica formal distintiva.

¹⁰ cf. Óscar González López, "Fobaproa: Debate en todo el país", "Excélsior" (01.06.98): 6A.

¹¹ Al respecto, en un artículo sobre el estreno de *Tempranito y en ayunas*, una de las primeras obras de Jaime Chabaud escribiríamos: "Una de las particularidades que los hermanos [a los *novísimos dramaturgos*] es la de ser portadores de una visión del mundo muy diferente de la que hasta hacia poco denominábamos 'nueva dramaturgia'. Si estos reconocidos dramaturgos: González Dávila, Rascón Banda, Sabina Berman, Tomás Urtusátegui y varios más, no tenían nada en común, respecto de su percepción del mundo, sí compartían la forma de afrontarlo, mediante el mismo acercamiento –ideológico– al ponerlo de manifiesto, teniendo como objetivo principal penetrar en el mundo del medio social o histórico en que se encontraban inmersos sus personajes. Sin embargo, estilísticamente no tenían nada en común.

Todo lo contrario sucede con los 'nuevos-jóvenes-dramaturgos', quienes parten del mismo objeto provocador: la sociedad manifestada en sus múltiples facetas. sociedad a la que enfrentan de manera volitiva, física y visceral; muy lejos de la contención y de ciertos escrúpulos de los dramaturgos anteriores. De allí que su estética sea una estética de la fealdad, para representar al lado feo, para representar el lado oscuro del mundo que los rodea; pero tomado, asumido como una cotidianidad [en formal] irreverente, sin el más mínimo asomo de culpa por el pecado original (*Idiáscara* 2 (1990): 117-18).

momento no tomados en consideración por institución o autoridad oficial alguna, ni por la familia.

Por ello, se hizo presente la urgencia de un cambio, de una transformación, en la escritura dramática ante el agotamiento del modelo usigliano dominante en los años cincuenta. Transformación iniciada a mediados de la década de los años sesenta, manifestada en una dramaturgia que alcanzaría amplia difusión y un éxito relativo hasta casi finalizar la década posterior; en tanto, su pleno reconocimiento lo logaría a mediados de los años ochenta. Justo en el momento en que aparecieron los primeros brotes de otra forma de escribir y hacer teatro, coincidentes con el surgimiento de un nuevo modelo del mundo.

Por tal razón podemos hablar de una dramaturgia que, se definiría por completo entre los años setenta y noventa, período que abarca casi tres generaciones: la de los *precursores*, la de los autores de la *nueva dramaturgia* y la de los *novísimos dramaturgos*.

Ya específicamente sobre el agrupamiento "generacional" lo hemos efectuado a partir de: temas, personajes, conflictos y la forma de exponerlos, pero, en particular, por *las características dramáticas* de sus obras; además de las consideraciones de Martin Esslin sobre los "absurdistas", enunciadas inicialmente en nuestro planteamiento teórico, para definir nuestro concepto generacional.

HIPÓTESIS

Por lo tanto, la hipótesis a desarrollar y comprobar sería la de que la Dramaturgia mexicana, de los años 1970-1990, se ha manifestado en estrecha relación con las cambios que la sociedad mexicana ha sufrido durante ese período; no como una ruptura respecto de la anterior de los años cincuenta, sino como continuidad de la misma, a través de tres generaciones, que la han transformado en su composición dramática, a partir de los temas y conflictos planteados, por ser éstas algunas de sus características dramatúrgicas predominantes.

Circunstancias, que a su vez ha llevado a estas tres generaciones, a la adopción de modelos y corrientes dramatúrgicas, que determinaremos a través del análisis de piezas específicas de la producción dramática de los autores

seleccionados –considerados por nosotros como los representativos de cada uno de estos grupos–, valiéndonos para ello del acercamiento metodológico de las premisas establecidas por los modelos de acción dramática, para así conformar una posible teoría dramática de la escritura nacional comprendida en este periodo.

DE LA DRAMATURGIA ARISTOTÉLICA A LA NO ARISTOTÉLICA

Durante el segundo lustro de los años sesenta, la transformación experimentada por la dramaturgia mexicana, como consecuencia de las influencias recibidas del teatro europeo escenificado a partir del segundo lustro de los años cincuenta, determinó el surgimiento de varios dramaturgos, quienes ensayaron otras formas de escritura dramática.

Tales influencias fueron determinadas por dos modelos de acción dramática: el teatro del absurdo y el teatro de Brecht, ajenos a la tradición nacional continuada por los autores herederos de la poética aristotélica-usigiana. Si bien es cierto que en el segundo lustro de los años cincuenta, y a principios de los años sesenta, en algunas obras de dramaturgos nacionales podemos encontrar indicios de los nuevos modelos. Dichos modelos aún no se habían integrado del todo al tejido dramático, sino que se mostraban aisladamente, muchas veces de manera contradictoria, al albergar ambas tendencias una misma pieza.

Por lo que la ruptura, a través de la integración y apropiación de uno u otro modelo, con respecto al anterior –muchas veces considerado como costumbrismo–, sólo la encontraremos una vez iniciado el segundo lustro de los años sesenta.

SEIS CALAS EN LOS PROLEGÓMENOS PARA UNA DRAMATURGIA NO ARISTOTÉLICA

En la práctica, sobre el escenario, entre los primeros en presentar como rasgos distintivos las premisas de esos modelos en su producción, están Willebaldo López (Leopoldo Willebaldo López Guzmán, 1944): *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital* (1967); Pilar Campesino (María del Pilar Campesino y

Romeo, 1945): *Los objetos malos* (1967); Enrique Ballesté (1946): *En alguna parte, algún tiempo* (1967); Vicente Leñero (1933): *Pueblo rechazado* (1968) y José Agustín (José Agustín Ramírez, 1944): *Los atardeceres privilegiados de la Prepa seis* —*Nos estamos viendo las caras* (1968)—, estrenada hasta 1970, aunque ya antes su relato: *¿Cuál es la onda?* (1968), fuera tomado y escenificado por los jóvenes en diversos planteles de educación media superior al parecer el mismo año de su publicación.

Entre los dramaturgos mencionados, hay que señalar aparte la producción dramática de Óscar Villegas (Óscar Raúl Villegas Borbolla, 1943), cuya *Paz de la buena gente* (1966), publicada en 1977, al igual que *El renacimiento*, escritas junto con *El señor y la señora*, sería estrenada en 1980, razón por la cual, siendo su obra la que más marcadamente señala la transición entre el modelo de acción dramática aristotélico al no aristotélico, el análisis de su obra concluye el presente capítulo.

¿DRAMÁTICO SOCIAL O TEATRO DE PROTESTA Y PARADOJA?

Podemos considerar la pieza de Willebaldo López:¹² *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*,¹³ como una de las primeras en abandonar el modelo usigliano aristotélico, por seguir el modelo de acción dramática muy próximo al del drama social. Por otra parte, si tomamos en consideración las características del modelo del teatro brechtiano, en esta obra nos encontraremos, por igual, con determinada presencia brechtiana, tanto en lo conciente a su estructura y composición dramáticas, rompiendo con las aristotélicas, como en relación con los componentes tradicionales del drama y del drama costumbrista mexicano de los años cincuenta.

¹² Leopoldo Willebaldo López Guzmán, nació el 13 de julio de 1944 en Queréndaro, Michoacán. Cursó la carrera en Arte Dramático en la EAT/INBA (1961-1964). Estudió actuación y pantomima con Alejandro Jodorowsky; en tanto composición dramática con Emilio Carballido y Wilberto Cantón. Actor, director, dramaturgo, guionista de cine y radio, libretista de televisión. Ha recibido múltiples premios por estas actividades en 1967 por *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*, en 1968 por *Cosas de muchachos*, en 1972 por *Yo soy Juárez*, en 1973 por *Pilo Tamirano Luca* —traducida al inglés—. *Vine vi y mejor me fui* ha sido traducida al alemán, y su adaptación al cine de *Tereso y Leopoldina*, ganó el concurso SOGEM de guiones de cine (1990). También ejerce la docencia en teatro.

¹³ Obra estrenada en 1967, en el 1er Festival de Primavera, dirigida por su autor, recibió el Primer Premio “B” —autor— y el 1er. Premio, actor Julio Castillo

En la economía campesina se puso de manifiesto el cambio socioeconómico, la transformación sufrida por el país durante la década de los años cincuenta, en particular, en las unidades productivas de carácter familiar, reproducidas en sus condiciones de vida y de trabajo, las cuales se fueron degradando hasta llegar a una producción primaria autosuficiente, sin excedentes para el mercado.

En tanto que las ciudades se vieron favorecidas por ese modelo de desarrollo económico, provocando con ello la concentración demográfica en éstas y de las actividades socioeconómicas, como consecuencia de una estrategia política, protectora tanto de la industria, como de las áreas de servicios; al igual que de la actividad agropecuaria, al transferir a ésta y al sector industrial, una proporción importante de capital, con el fin de:

Generar divisas mediante la exportación de productos agropecuarios para el Financiamiento de la importación de bienes de capital, materias primas y pagos por capital y tecnología para la industria nacional.

Abastecer de materias primas la industria nacional, con frecuencia a precios inferiores a los del mercado mundial.

Alimentar a precios bajos a la población urbana para mantener bajo costo de subsistencia del trabajo obrero y, consecuentemente, bajos salarios.

Aportar gente, no sólo como mano de obra para la industria y otras ocupaciones modernas sino también para integrar una reserva de desocupados o marginados urbanos... (Warman 1980 187-9).

Lo anterior originaría la marginación del campesinado, la migración de éste a la ciudad, con la consecuente oferta de mano de obra barata y su secuela: el desempleo. Con ello, se provocaría un desarrollo desigual del país entre el campo y la ciudad así como entre las diversas regiones, como podemos constatarlo hasta el día de hoy. La consecuencia de la estrategia rural del desarrollo agrícola establecida a partir de los años cuarenta, provocaría una profunda brecha económica y social entre el campo y la ciudad que, en el transcurso de varios sexenios, se ha venido arrastrando sin cambio alguno

Precisamente Willebaldo López escribe su primera obra *Los arrieros...*, sobre las consecuencias de este éxodo, al tomar como personajes a campesinos prototípicos, representantes de tal situación, quienes se enfrentan a dos visiones: la rural y la urbana, y a los patrones de conducta de distintos grupos sociales

citadinos. Así, por medio del contraste de los opuestos establece el conflicto --su escisión cultural e interna-- que, a su vez, determina su estructura, siguiendo el desarrollo de una historia individual --familiar--, a través de breves anécdotas de diversas situaciones por las que atraviesa el protagonista, que van cambiando por medio de rupturas --al culminar en cada escena la situación en cuestión. En consecuencia, dicha estructura está determinada por la sucesión de las escenas presentadas de manera acumulativa.

Por otra parte, entre una situación y otra no media una acción surgida de un proceso causa-efecto, como lo determinaría una poética aristotélica --unidad de acción--, a través de los actos y comportamientos de los individuos, conducentes al establecimiento de las características definitorias de los personajes, sino que media una anécdota general, ésta, sí, con su inicio, medio y fin.

A su vez, lo anterior nos presenta una serie de prototipos, en los cuales se encuentra ausente, precisamente, su carácter, al no haber construcción individual de éstos --siguiendo el modelo aristotélico, o el del teatro psicológico--, y al desempeñar roles sociales de los diversos individuos rurales y urbanos que López hace desfilar frente a nosotros, conforme se desarrolla(n) su(s) respectiva(s) anécdota(s).

Cierto que López nos muestra el comportamiento campesino y el ciudadano, más éstos sólo cumplen la función de caracterizar los diversos tipos sociales, a los que corresponden los actantes; lo cual, es evidente hasta el final, cuando los campesinos asumen los comportamientos ciudadanos, mismos que son los encargados de propiciar el (los) conflicto(s) que, se van sucediendo, tal como ocurre en la escena 3, con la Alemana, en la que mediante el tratamiento fársico se logra la comicidad, por la incongruencia física y cultural.

(Se escuchan los gritos de los arrieros arreando y acicateando a sus burros, mientras que se ilumina una zona residencial de la capital, con una mujer corpulenta y fea tomando el sol y rodeada de todo tipo de bebidas. Se acentúan los gritos de los arrieros y la mujer se sobresalta.)

Padre.- (Acompañado por su hijo, aparece guiando unos burros imaginarios y gritando)
¡Leeeña de encino y de pinooooo. !

Hijo -¡Leeeñeñaaaa.. !

Padre.-*(acercándose a la mujer)* Patrona... aquí está su leña de encino pa su baño o chimenea...

Alemana. -*(Con marcado acento extranjero y con ademanes y gritos agresivos)* ¡¡Fueras!! ¡Fueraaa...! ¡Largo de aquí! ¡Fueras! Nada más vienen a mirar qué se roban... ¡Ladrones! ¡Fueras de aquí! *(Lanza un alarido al reparar en los burros imaginarios)* ¡Quiten esos animales de aquí! ¡Se comen mis tulipanes...! ¡Mis prados...! ¡Mis flores! ¡Qué barbaridad! ¡Se están comiendo mis tulipanes *(Lanza otro alarido y se tambalea, queriendo sufrir un desmayo, cuando descubre que un burro se hace excremento en un prado)* ¡Cacal! ¡Se hace caca...! ¡Mis prados! ¡se hace cacal *(Tratando de impedir que el burro continúe su acción de defecar)* ¡Hagan algo! ¡Quiten esa porquería de aquí...! *(Empujando a los arrieros)* ¡No lo dejen, no lo dejen...!

Padre. -*(Sorprendido y molesto)* Pos así debe ser... ¿No? ¿O que usted nunca hace lo que el burro? (Carballido, 1979: 124).¹⁴

De allí que al surgir el conflicto —mediante el contraste y la oposición de dos mundos diferentes, tanto de su cotidiano como de su imaginario, del choque de dos culturas y formas de comportamiento opuestas—, éste sea de naturaleza, social, colectiva, y no individual, personal.

Al respecto, el discurso juega un papel muy importante, por ser el encargado de desarrollar cada una de las situaciones, más que de los actos o de la acción dramática. Ejemplo de ello resulta la tirada monológica del:

Político.-*Silencio!* apenas hay tiempo para ensayar mi discurso. *(Empieza dirigiéndose a los arrieros y después a una multitud, en un tono demagógico y politiquero)* ¡Hermanos campesinos...! Con el dolor que sus problemas y su situación actual me producen quiero hacerles un llamado... ¡Que esperen... que esperen... ¡Que no se desesperen. Que se aguanten como hombres que son, herederos de una raza fuerte y valiente. Yo les prometo solucionar sus problemas, sus hambres, sus miserias, darles apoyo económico... y sobre todo, trabajo, mucho trabajo, mucho trabajo. resumiendo en sí..., les prometo una gloria, todos un paraíso... *(Con voz temblorosa)* ¡Oooh, patriotas! Todo se lo debemos a aquellos gloriosos días. Aquellos gloriosos días bañados en sangre de los mártires... ¡Días revolucionarios... días de progresol nosotros gozamos... Sííí. Gozamos. Gozamos el fruto cosechado por los héroes de la revolución... *(Solemne)* Como decía un gran hombre: "Revolucionarse o morir". Así pues.... *(Agresivo)* Revolucionémosnos o muramos. *(Melodramático)* Yo como ustedes soy padre, esposo y fui campesino. aunque no lo crean, yo también sufro miseria y privaciones. *(Enérgico)* ¡Pero no, me sé aguantar! Así ustedes, hermanos..., aguantense. Esperen, esperen y no se desesperen. Confíen en lo que yo les digo. Yo soy su guía, su ejemplo, su candidato... Aunque no lo crean...., están gozando paz. Aunque no lo crean están gozando libertad. Aunque no lo crean, están gozando... gozando...!

Padre.-*(En tono burlón)* ¡Yo tampoco lo creo...!

Político.-*(Confundiéndose)* ¡Silencio...! En qué iba... en qué iba...

Hijo.-*(Ayudándole con burla)* En que dijo mi apá que no creía lo que usted dice...

Político.-*Eso no!* Venía lo de los días gloriosos... (125-6).

¹⁴ Todas las citas corresponden a la publicación Willebaldo López: *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*. Emilio Carballido. Teatro joven de México. EDIMUSA, 1979, 115-49.

Sin embargo, la intención crítica de ridiculizar, de mofarse del discurso y de la retórica demagógica nacional, neutraliza cualquier intento de crítica política o social, al resultar más importante dramática y escénicamente el propio modelo retórico de la parodia.

Si bien encontramos muchos de los elementos del teatro didáctico, sin embargo, no se establece del todo un cuestionamiento crítico, al sólo mostrarnos los males, sin las causas que los originan, ya que la intención escénica se centra en el comportamiento del individuo, no en el mal social. Por lo que, ideológicamente, la problemática resulta más de carácter moral que ética. Como consecuencia, no llega a realizarse plenamente el modelo del drama social.

Así, vemos que la ciudad, al transformar primero al padre, de un campesino honesto y trabajador en un borracho, es vista como un ente pernicioso; por ser la generadora de los conflictos y no la sociedad.:

Viejo. -Que viva el chínguere..., etc., (Sale de escena).

(Estando el padre completamente tirado, regresa el hijo, seguido por su Esposa y su madre.)

Hijo. -Ahí ta mi apá... en todo el día no lo hice que se fuera pa'l rancho. Ya lleva tres días dando de vueltas por la sierra y no quiere llegar. Dice que le da vergüenza.

Madre. -(Enojada) ¡Qué vergüenza, ni que vergüenza ..! Pero, mira nada más cómo está de puerco... si él no tomaba.

Hijo. -Pues ya toma. (135-6).

Para luego hacer sentir su efecto pernicioso sobre el hijo, una vez de vuelta a ésta:

(De pronto aparece corriendo el Hijo al ser perseguido por la Prostituta, la cual lo golpea con un zapato en una forma agresiva. el hijo anda vestido como gañan y con una nueva forma de movimientos y, manera de hablar) (140).

Como consecuencia de ese cambio, generado por el nuevo ambiente en que vive, tiene que terminar mal:

(Los Borrachos y las prostitutas gritan y corean, mientras que la Pordiosera continúa con su letanía. En un movimiento brusco, el Hijo incrusta su navaja en el cuerpo del Gañan y éste rueda por el suelo. La Patrulla se acerca dando de alaridos) (140-1).

Así, recorre el mismo camino a la inversa, no obstante eludir la justicia, se precipita hacia su caída al no identificarse ya con sus orígenes, con su condición de campesino:

(Se acentúan los zumbidos de las sirenas, mientras que se cambia de la ciudad al campo. aparece el hijo vistiendo ropas agringadas y denotando borrachera.) (143).

De esta manera triunfa la ciudad que contamina a todo aquel que emigra ésta:

(... aparecen los turistas con sus respectivos Guías, corriendo en desorden de un lado para otro como si compraran y fotografiasen cosas. La Madre aparece sentada con un montón de frutas sobre el suelo. La esposa corre de un lado a otro y les ofrece a los Turistas su mercancías, el Hijo se encuentra bebiendo alcohol al tiempo que ostenta un letrero que dice: "Albañil, yesero, carpintero, etc." Y el Niño les limpia rápidamente los zapatos a los Turistas con su franela para pedirles dinero.) (148).

Mas acto seguido se neutraliza esta acción con un remate chusco de la situación:

Guía 1. -¡Estamos haciendo patria...!
Guía 2. -¡Trayendo aquí las divisas...!
Guía 1.-Y el turismo las reporta...
Guía 2. -Utilidades genuinas (148).

Por lo que no se hace esperar la debacle total:

Esposa. -*(se enfurece cuando ve que el Niño agarra la botella de alcohol, y dándole un trago, hace gestos de repugnancia) ¡Ya visto lo que está haciendo este muchacho por tu culpa...! (Al Niño) ¡Chiminot! ¡Chimino...! Trae acá esa porquería...! (El niño corre asustado con todo y botella) (147).*

De allí que no es el sistema, sino la ciudad, con sus habitantes y costumbres, la que corrompe, pierde al individuo.

Otra ruptura con el modelo usigliano de los años cincuenta es un uso distinto del discurso pues, a diferencia del costumbrista y anecdotico, el de López se convierte en la manifestación del conflicto y de los roles sociales de los actantes, cumpliendo, así, con una función dramática y no sólo referencial:

Padre. -Pos sí. ... pero espero que no estén tan muertos de hambre como los de acá. allá se han de entretenir con los aserraderos grandes, que sí tienen pa pagarles las mordidas y comprar permisos... ... No creo que les echen el ojo a mis burros.

Lucio. -Tu ya ni la resina quieres ir a vender a la Villa...

Padre. -(Furioso) ¿A los baños públicos? ¿Pa que me paguen una picotada? Mejor se las dejo a las viejas pa que la quemen en la cocina.

Nemesio. -Pues ya vites lo que nos pasó por argüenderos... en la fábrica resinera nos la pagaban mejor que en los baños... Pero por querer que nos la pagaran mejor y andar haciendo huelgas, agarraron sus chivas y se largaron a otro lado...

José. -Y nos dejaron con tamaña batea de babas, con toda la resina amontonada.

Lucio. -¡Tú mismo oiste al gobernador... ¡Nos hablo rete bonito, nos prometió que no los iba a dejar ir... y hasta ahorita los empinados seguimos siendo nosotros.

Padre. -Pues creo que está mejor... antes nomás ellos ganaban...: ahora ni ellos ni nosotros... estamos parejos. Por eso me voy pa la capital... Aquí estamos podridos, espero que allá no. (120-1).

Con ello, el discurso se convierte en el sujeto de la acción dramática. Si bien el discurso, en particular las réplicas anteriores, nos presentan los problemas sociales de este grupo de campesinos que, los obliga a tomar una posición, ésta no llega a convertirse en una postura ideológica.

No podemos dejar de señalar las abundantes y extensas didascalías, a cuya utilización se ve obligado el autor, al no haber relación de causa efecto entre una situación, una escena y otra, por lo que el autor necesita describir ampliamente, dicha situación, actitudes o comportamientos de sus actantes, representando determinados roles sociales, de donde surge otro nivel de discurso, estrechamente relacionado con la estructura dramática de la obra.

Sin embargo, en *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*, podemos encontrar ciertas características dramáticas correspondientes al modelo de acción del drama social, en la presencia de dos líneas dramáticas: la individual y la social. La primera, relacionada con esta familia campesina y sus costumbres rurales, patrimoniales, la cual desarrolla la anécdota, la historia en cuestión. Y, la segunda, relacionada con la sociedad, con los tipos y situaciones sociales que van presentándose, conforme va desarrollándose la historia individual de los miembros de esta familia, al experimentar una serie de vicisitudes que, si bien podríamos considerarlas como peripecias por las características de su estructura dramática, con base en situaciones anecdoticas, éstas, de cualquier manera, transgreden el modelo de acción dramática aristotélico.

Al trascender la anécdota y la propia descripción y presencia de las costumbres rurales y citadinas, la acción dramática se genera a través de los contrastes de los roles sociales presentados y de su discurso ideológico, en las diferentes situaciones por las que van pasando los personajes, a todo lo largo de la anécdota general.

Por ello, es indudable que nos encontramos frente a una adecuación de la técnica del teatro didáctico, en la utilización externa del distanciamiento, al utilizar diversos recursos como rompimientos escénicos, mas no dialécticos, es decir, dramáticos.

Otro de los principales componentes de esta obra, procedente del teatro didáctico es el narrador o relator, en la figura del Muchacho cantor, inicial; luego los Guías de Turistas --1 y 2--, con sus correspondientes grupos que, en lugar de distanciar, se encargan de darle cohesión a la estructura dramática, pues aunque, en cada aparición provocan un efecto cómico, permite la conclusión del cuadro en cuestión, mediante lo paradójico del inicio de una nueva situación; efecto que, al mismo tiempo, consigue provocar una antítesis entre los sucesos que se cuentan y los estribillos de Guías y Turistas, de donde deviene el efecto cómico, recurso que también utiliza López en el desarrollo de las situaciones.

Hay que señalar el hecho de que la participación incidental de estos actantes, si bien cumplen las dos funciones antes señaladas, por otra parte, están muy cerca de escenificar breves entremeses, intencionalmente dispuestos para establecer un distanciamiento o cambio de situación.

Las canciones, en particular el subrayado del estribillo de la canción inicial, es otro de los recursos externos del distanciamiento, con las que muchas de las escenas concluyen. Aunque, en el caso de la canción del Viejo --el padre--, al principio del segundo acto, establece un cierto equilibrio con la canción inicial del primero.

Es necesario hacer notar que en el Texto Espectacular,¹⁵ casi hasta el final, se señala sólo un oscuro para el cambio de escena:

(Mientras se hace el oscuro para el cambio del campo a la capital, aparecen los Turistas con sus respectivos Guías...) (145-6).

En tanto que en todas las demás escenas no había habido oscuro ni cambio alguno.

Por otra parte, ideológicamente, el distanciamiento de la acción dramática no se realiza, al predominar finalmente el conflicto familiar, el conflicto individual, sobre el conflicto social. Esto es, la situación inicial está dada por la crisis familiar en el campo y, en la culminación, la historia de la familia es la que determina el

¹⁵ Cf. Villegas, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa, Girol Books, 1991. Para éste, el texto espectacular, a diferencia del dramático, es aquél que tiene una realidad física y no imaginaria.

desenlace, como consecuencia de la crisis de identidad y socio económica que se sufren en la ciudad.

No hay que olvidar que el regente de la ciudad, Ernesto Uruchurtu --conocido por su mano de hierro--, tuvo que comenzar a frenar la emigración del campo a la ciudad, como consecuencia del desarrollismo del país, bajo el régimen de Miguel Alemán (1946-1952), al comenzar la invasión de vendedores ambulantes y la aparición de las "Marías", con montones de fruta sobre sus rebozos, sentadas en la banqueta de las calles principales del centro de la ciudad. Política que se mantuvo hasta finalizar el régimen de Adolfo López Mateos (diciembre de 1964), pues Uruchurtu volvió a ocupar el mismo puesto durante este sexenio.

De allí la paradoja de estos arrieros de 1967 quienes, para huir de su miseria en el campo, se asimilan a la miseria de la gran urbe.

Así, podemos constatar el hecho de que la escritura dramática de esta obra corresponde a una nueva situación histórica y social del país, ya que, a mitad de los años sesenta, entró abiertamente en crisis el modelo social, económico y político que tuvo lugar en la década anterior. Crisis manifestada a través de una marcada agudización de las diferencias mencionadas entre el campo y la ciudad.

Razón por la cual, esta obra resultó innovadora pues su problemática estaba muy lejos de los temas urbanos característicos a las clases socialmente emergentes, dominantes en los escenarios de su momento, tratados, por lo general, como dramas de costumbres. Al parecer, al no tener el autor la misma procedencia, su percepción de la realidad y las costumbres de la capital le permitieron centrar su atención sobre temas, conflictos y personajes hasta ese momento dejados de lado por los dramaturgos urbanos, además de presentarlos desde una perspectiva estrechamente ligada a una experiencia cotidiana económica y social distintas.

Por lo que el texto dramático de *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital* se desarrolla a partir de una serie de situaciones cotidianas, con un

lenguaje coloquial humorístico, por medio del cual se expone el entorno social y económico del país en ese momento, poniendo, así, de manifiesto el drama sufrido por la gente sencilla, tanto en el campo como en la gran urbe. Drama provocado por el agotamiento del modelo económico, político y social imperante en el país. Situaciones que resultan contrastantes por la inmediatez de las mismas, además de los caracteres, los roles sociales estereotipados, muchas veces caricaturescos, o fársicos, en sus comportamientos y reacciones.

Sin embargo, si bien se muestra la situación socioeconómica dominante en el país, además de la condición humana de diversos tipos sociales que constituyen la fauna de la ciudad, desde una perspectiva reprobatoria, el mismo tratamiento humorístico elegido le impide llegar a la sátira y, por tanto, al drama social, por la limitación ideológica de esa perspectiva, por lo que la frustración predomina sobre la lucha social, al convertir a los personajes en caricaturas de sí mismos que, como única salida, sólo pueden autodestruirse por la vía más fácil.

Aquí podríamos señalar lo doloroso que resulta el humor de López y el pesimismo que se desprende de su mensaje fatalista, pues resulta imposible transformar la realidad y al hombre mismo, por la imposibilidad, de hecho, de transformar en ese momento la sociedad mexicana en la realidad. Cuestión que, por otra parte, en mucho nos recuerda los desenlaces de algunas de las obras didácticas de Brecht.

No obstante, si bien dichos temas y conflictos resultaban de naturaleza cotidiana, determinados por el diario acontecer de las costumbres de los personajes, referidas a cuestiones inmediatas, de la subsistencia más elemental de éstos, López, en su estructura dramática, llega a superar el ámbito de una dramaturgia costumbrista, hasta entonces dominante, al haber subvertido la dramaturgia aristotélica, siguiendo en principio el modelo de acción dramática del teatro brechtiano.

LA JUVENTUD Y LA EDUCACIÓN EN LOS SESENTA

En la década de los sesenta, la presencia de los jóvenes urbanos sobre el escenario de la hermosa capital se mostraría de manera diferente a la de la década anterior, desde la visión de los años felices: *Las cosas simples* (estrenada en 1953), de Héctor Mendoza (1932), hasta la pérdida de la inocencia: *¡Malditos!* (1958),¹⁶ de Wilberto Cantón (1923-1979), pasando por la lección moral de *Las alas del pez* (estrenada en 1959), de Fernando Sánchez Mayans (1924).

Tres obras que nos muestran el devenir de los adolescentes, a lo largo de un decenio (la obra de Mendoza se sitúa en 1951), en el que las relaciones sociales sufrieron una vertiginosa transformación, desde las puerilidades cotidianas de un grupo de preparatorianos, ante el despertar a la vida sentimental

¹⁶ El estreno de esta obra no pudo efectuarse en la Ciudad de México debido a la prohibición por parte de la censura teniendo éste que efectuarse en la ciudad de Guadalajara (21.10.58); posteriormente se presentó en la ciudad de Monterrey, N. L. Sobre la obra escribiría el crítico Rafael Solana, quien la viera en un ensayo general, escribió: "En torno a esta obra se había formado un ambiente de cierta expectación, pues no faltaba quien temiese, de entre quienes no la conocían, que fuera una obra atrevida, y aun inmoral. Nuestra opinión es que, por el contrario, es una obra moral. Al revés de lo que ocurre con muchas otras, que son desde un punto de vista indiferentes, que tratan asuntos que no tienen que ver con problemas de conducta (como S. O. S., por ejemplo), y a diferencia también de obras que tratan estas cosas con desenfado y superficialidad [...] la obra de Cantón toma muy en serio los problemas éticos, los aborda con valentía, hace denuncias y propone remedios. El tema que escogió esta vez el moralizador dramaturgo, es la corrupción de la juventud, y durante la comedia no solamente se copian las costumbres de algunos jóvenes descarriados, sino que se busca la explicación de esos descarrios y se apuntan medicinas para ellos. Obra así, pensamos que tendría que ser recomendada por las autoridades y las ligas de decencia, pues su montaje puede ser muy beneficioso y sus enseñanzas muy edificantes [...] sus personajes, la mayor parte de los cuales son jóvenes que plantean el problema de si por su deficiente educación debe considerárseles culpables o víctimas; si culpables, llevan su castigo, si víctimas, hay que buscar a los verdaderos culpables y castigarlos a ellos" Luis G. Basurto. *Teatro mexicano 1958*, selección y prólogo de, México: Aguilar, 1959, p 243. Por su parte, Mateo A. Sáenz, hijo, publicó en "El provenir", de Monterrey, N. L.. "El problema central presentado es el de la juventud a la que se ha dado en llamar 'rebelde sin causa' y que, como exactamente se plantea en la obra, no es sino 'víctima de los prejuicios de una sociedad que casi está muriendo'. Esa juventud que se rebela contra lo errores de sus padres y que 'viviendo en una sociedad en que triunfan el político inmoral, el comerciante ladrón, el artista de cine de vida licenciosa', está ávida de superar a los demás y es a esos 'héroes' forjados por el decadente medio a quienes debe superar. Esa juventud, a la que ha faltado la correcta dirección de sus impreparados padres y el estímulo certero de la sociedad en que se desarrolla '¿Y a quién debe culparse en última instancia? ¿A los jóvenes víctimas de su medio? ¿A los padres sometidos a la influencia absorbente de la pantanosa sociedad? ¡No!, ni a uno ni a otros' Wilberto Cantón aprovecha el símbolo de la leyenda bíblica de la expulsión de Adán y Eva del paraíso, para decir que padres e hijos desorientados no son sino 'Malditos en busca de su paraíso perdido' y que este concepto puede extenderse a todos los hombres, porque el problema no es individual, sino fundamentalmente social 'Es necesario transformar a la sociedad', concreta el mensaje de esta obra teatral" *Ibid.* p. 245 A su vez, Emilio Carballido escribiría en el prólogo a la primera edición de esta obra, vol. XV de la Colección de Teatro Mexicano, 1969: "El único defecto formal de *Malditos* resulta difícil de censurar la reiterada preocupación del autor por no dejar oculta la intención social, pedagógica de su obra" *Ibid.* p. 247

—vistos a través de la perspectiva amable de su autor, casi su contemporáneo—,¹⁷ hasta los problemas, *cuasi* existenciales, de otros jóvenes pertenecientes a una generación posterior: “los rebeldes sin causa” (*¡Malditos!*). Cuya secuela, la ausencia física de la presencia paterna y de la falta de ética familiar (*Las alas del pez*), fue cuestionada por Mayans, aunque desde una perspectiva individual, no social, muy de acuerdo con la época.

En la primera obra nos encontramos dramáticamente frente a un amplio panorama de los diversos tipos, constituyentes de la fauna preparatoria, pertenecientes a las diversas clases sociales del momento, en particular de la media y sus diversos estratos. Éstos son presentados en sucesivas escenas que, por acumulación, van desarrollando la acción, sin dejar de ser la exposición un cuadro de costumbres:

Las cosas simples tiene la sencillez de un cuadro de costumbres estudiantiles, de la más espontánea humanidad; es el dibujo fresco, vívido y vivaz, sin mancha, de un sector de la población universitaria que se reúne en una nevería y juega a la aventura amorosa. No hay rasgos inciertos, ni grises, ni incompletos. Es una comedia de prematura madurez.

A nadie extrañó, pues, que *Las cosas simples* fuera seleccionada como merecedora del premio “Juan Ruiz de Alarcón” de la Agrupación de Críticos. Su realismo, además, tiene un tono de optimismo, lógico en los pequeños conflictos juveniles de estudiantes preparatorianos (Magaña-Esquível, 1984: 149-59).

En tanto, la segunda obra resultaba, según el crítico Rafael Solana: “Más melodramática que cómica, aunque tenga escenas de comedia de costumbres”

¹⁷ En su momento, Salvador Novo escribiría sobre el autor y la obra (20.06.53): “... me dispuse a ver *Las cosas simples*. Reconocía a todos los chicos —Héctor [Gómez], Emilia Carranza, Miguel Córcega, Tara Parra, Pepe Solé. Pero mi placer, mi contento, ni dimanaban de que los quisiera a todos paternalmente; sino que emanaba de la obra misma: de su frescura, de su limpieza, de su autenticidad. Aquella juventud bulliciosa en su propio medio rodeada, levantaba de tal manera la escena, que hasta Fernando Mendoza, el único actor de más edad en el reparto, aparecía infundido por una humanidad, por una realidad, que no luce en otras obras” (I: 145). Y más adelante: “Y me contó [Mariano Ramírez Vázquez] que los muchachos de teatro del Instituto [Nacional de la Juventud Mexicana] tienen también, y desde antes que se estrenara en el Ideal, puesta la obra de Héctor [Mendoza], y con un entusiasmo, que muchos de los papeles les salen mejor que en el Ideal. Y que le ha encantado verla” (145).

Más recientemente Fernando de Ita ha comentado: “Hector Mendoza [...], deslumbró a sus contemporáneos con una comedia en tres actos que ganó el premio a la mejor obra de 1953, titulada *Las cosas simples*. El autor contaba únicamente con veintiún años cuando se hizo notar con esta historia sobre un grupo de estudiantes universitarios, que nos sirven ahora para darnos cuenta hasta qué punto se ha transformado aquella candida, casta, pueril juventud mexicana, en los últimos años. En los días de su estreno en el Teatro Ideal, aquel juego de niños resultó prácticamente un manifiesto juvenil en el que los adolescentes del medio siglo se vieron fielmente reflejados. El tema es la vida diaria de un grupo de estudiantes de clase media, representada de modo tan ajustado a la realidad del momento, que hoy nos parece completamente inverosímil aquello que fuera tan cierto, tan parecido a los hechos” (1991: 61).

(Basurto, 1959: 243); mientras que la tercera, en definitiva, vendría a ser un drama de costumbres,¹⁸ con diálogos, a través de los cuales se expresaba al respecto el propio autor.

En una palabra, en estos dramaturgos, con mayor o menor oficio, dominaba el modelo de creación dramática aristotélica; en el que la construcción de personajes –supuestamente de su carácter– se manifestaba casi exclusivamente a través de un diálogo informativo, cuestión de la que en algunos momentos, se salvó el texto de Cantón, por las situaciones de la trama que se suscitan en algunas escenas.

Las contradicciones sociales en el medio urbano tuvieron que agudizarse para que los anteriores modelos de conducta de los jóvenes, incluso los de los contestatarios de entonces, los así llamados “rebeldes sin causa”, fueran superados por una nueva generación más activa, más combativa, al oponer resistencia al orden establecido, cuya actitud provocaría lo que hoy conocemos como brecha generacional.

Este nuevo espíritu lo encontramos en la dramaturgia de Enrique Ballesté,¹⁹ aunque, adelantándonos, desde una perspectiva idealista, sino es que romántica, antes de que pasara, en la siguiente década, a una dramaturgia socialmente combativa a través del Centro Libre de Experimentación Teatral (CLETA, 1973), del cual fue cofundador.²⁰

¹⁸ “*Las alas del pez* planteaba el conflicto entre las ilusiones juveniles, las ansias frescas de una existencia vivaz fincada en el amor y la libertad de elegir el propio camino, y la sórdida y raquítica y sombría realidad del mundo exterior y de las circunstancias familiares”. Antonio Magaña-Esquível. *Teatro mexicano del siglo XX IV* Selección, prólogo y notas de, México: FCE, 1980, p. 199.

¹⁹ Enrique Ballesté nació el 10 de octubre de 1946, en la ciudad de México. Cursó la carrera en Letras Hispánicas y en Literatura Dramática y Teatro en la FFyL/UNAM, a mediado de los años sesenta. Narrador, poeta, compositor de música para teatro; actor, dramaturgo y director de teatro. Cofundador del grupo Zumbón y de CLETA (1973). Cultivador de la creación colectiva para espacios y públicos populares. Con *Vida y obra de Dalomismo*, ganó el premio a la mejor obra en el Concurso de Primavera de 1969. También ganó el PNT/INBA/Mexicali 1988 con *Puente alto*. Ha realizado diversas giras con su grupo por EUA, al igual que por Latinoamérica. Muchas de sus canciones ya forman parte de la lirica popular nacional.

²⁰ Cf. tanto sobre su dramaturgia, y su activismo teatral: Esther Seligson. *El teatro, festín efímero: “Artesanos y trovadores (Enrique Ballesté y Los Flores Guerra)”,* México: UAM, 1989 (Cultura Universitaria 52), pp. 143-154 Miguel Ángel Pineda Temas de teatro “*Los Flores Guerra, la reunificación*”. México CNCA, 1995 (Periodismo Cultural), 179 186

Aún siendo estudiante de la licenciatura en arte dramático en la FFyL estrena *En alguna parte, en algún tiempo*, en el primer Festival de Primavera (1967), en el que también participaron y fueron premiados Willebaldo López y Pilar Campesino. Ballesté, a su vez, logró de inmediato la popularidad entre los jóvenes estudiantes con esta obra --de la que, por desgracia no se conserva copia alguna--, no obstante que como compositor y cantante ya fuera ampliamente conocido. Esta popularidad la consolidaría al año siguiente con la escenificación de *Mínimo quiere saber*.

En este sentido, Ballesté siguió la misma línea de sus inquietudes sociales, de su percepción de todo lo que rodea, en particular la educación de los jóvenes, la relación con la familia y su medio social, con sus consecuentes problemas existenciales, es la que seguiría al escribir y escenificar *Vida y obra de Dalomismo*, la cual fue merecedora del premio a la mejor obra en el Tercer Festival de Primavera 1969, así como al de mejor escenógrafo (Sergio Valdés), mejor actriz (Martha Acosta, la única mujer del reparto), y una mención al propio Ballesté como director.

Sin embargo, el premio a la mejor obra no le fue otorgado por unanimidad, pues, si bien Lía Engel y Juan Tovar, como jurados, se habían dejado seducir por la escenificación, al igual que el público enloquecido, Malkha Rabell, Sergio Magaña y Vicente Leñero no estaban tan convencidos.

Juan Tovar resumiría la obra de la siguiente manera:

Vida y obra de Dalomismo, una farsa que sí tiene de modelo a la vanguardia. Ballesté [...] muy joven estudiante universitario, demuestra inventiva, sentido del humor y valentía política y social. Su personaje central sirve de hilo a una progresión satírica que empieza en la familia y termina en la situación mundial (la mejor resolución que recuerdo de la última Gran Guerra) pasando por la escuela y el Estado (Magaña-Esquível, 1972: 211).

Por su parte, la periodista Quitti reseñaba en el *Diario de la tarde*:

La noticia del triunfo de la obra de Enrique no resultó del todo inesperada, después de haber visto el entusiasmo que despertó la noche de su estreno en el teatro Comonfort. Un numerosísimo público, en su mayoría universitarios, visiblemente conmovidos, aplaudió y vitoreó la historia de Dalomismo, el estudiante idealista y noble, que después de mirar Impotente cómo se destruyen unos a otros, sin poder hacer nada para impedir el fin de la humanidad, decide volver a nacer para intentar transformarla. La obra, escrita y actuada con humorismo y sensibilidad, tuvo otros méritos que el público reconoció (Magaña-Esquível, 1972: 212).

Como podemos percatarnos, el tema y los conflictos expuestos por Ballesté habían rebasado la candidez de los personajes de Mendoza, e incluso a los propios textos de apenas dos años antes, dejándolos muy atrás. En tanto, su dramaturgia había traspasado radicalmente el modelo aristotélico anterior, siguiendo, en mucho, al de la farsa del absurdo, por una parte, y al distanciamiento del teatro brechtiano por otra; integrados sin ningún intencionalidad, ni afán de búsqueda formal, sino por la propia combativa posición ideológica de su autor. La misma Quitti agregaba: "Los temas de Enrique, los mismos que expone en su teatro, son siempre el amor, la libertad, la paz y la esperanza; elementos de un mundo ideal al que él aspira" (Magaña-Esquivel, 1972: 213).

El propio Magaña-Esquivel asentaba en su estudio liminar a este tomo de Teatro Mexicano:

Vida y obra de Dalomismo, de Enrique Ballesté, que no es una pieza acabada pero que tiene escenas, situaciones, figuras muy plausibles en tomo a la rebeldía de la juventud ante esta sociedad de consumo expuesta al peligro del exterminio absoluto por culpa de las potencias atómicas que se disputan el dominio del mundo. (29).

Un análisis riguroso de la obra podría mostrarnos que si por una parte es posible considerarla como una pieza inacabada, por otra, pone en evidencia un modelo dramático no aristotélico. De hecho nos encontramos con una dramaturgia de protesta y paradoja, que para nada correspondía a los cánones tradicionales, y mucho menos a lo que se había hecho en la dramaturgia nacional.

De ahí que Juan Tovar determinaba la pertenencia indudable de este texto dramático a una vanguardia, en la que confluyen tanto, el teatro brechtiano como el absurdo galopante. Por eso pareció no acabada, desde el punto de vista aristotélico, como salta a la vista desde los prolegómenos de la escena inicial:

Padre.-[...] Este panorama desolador es producto de una palabra lanzada por ti sin ton ni son. ¡Repite! ¿Al decir te equivocas, quisiste decirme te equivocas? ¿Quisiste la desgracia de tu hogar y tu país?

[...]

Madre.-Un retraso de quince segundos y medio. Debe ser a causa de mi estado.

Padre.-No es la primera vez; muchas veces has estado encinta y, sin embargo, no retrasabas.

Madre.-Algún trastorno interno ha de haber conectado mi condición de madre con mi condición de trabajadora.

Padre.-Pretextos. Bueno, dejemos a un lado la discusión, ya que has aceptado el error, y hablaremos del alumbramiento. ¿Es tiempo de que nazca?

Madre.-Sí; aunque siempre los dejo un poco más de lo debido para enseñarles que no vamos a estar a su disposición, y que tendrán que defenderse por sí mismos.

Padre.-Muy sabia lección. Hay que forjarlos hombres.

Madre.-A éste le he aplicado doble tratamiento por rebelde. Patea mucho. (Magaña-Esquível, 1972: 217).²¹

En el fragmento anterior encontramos la relación innegable con el estilo de la farsa del absurdo y del teatro de paradoja,²² al igual que en lo que acontece dramáticamente de inmediato:

Padre.-Excelente. Es bueno ser precavido, no se sabe nunca lo que va a caer del cielo. (*Ruido de un avión que cae*.)

[...]

Moti.-(*Entrando. Tiene alas de papel en la espalda.*) ¡Ay! ¡Ay! ¡Vaya golpe! Ese helicóptero parecía loco. Poco faltó para estrellarnos. ¡Ay! ¡Mi espalda!

Padre.-¿Quién es usted?

Moti.-Disculpen por entrar en esta forma... ¡ay! Pero fue culpa del helicóptero.

Padre.-¿De qué helicóptero?

Moti.-Uno que se iba a estrellar contra mí.

Madre.-¿Contra usted?

Moti.-Sí, contra mí. Volaba tranquilamente... (217-8)

En tanto, en la cadena de sucesos, situaciones y comportamientos, que no responden a lógica alguna, se nos presenta la conducta familiar habitual, producto del orden establecido, determinante del estado de cosas, en el que la simulación determina al individuo. Así, mediante la paradoja, Ballesté nos muestra la deshumanización, producto de esta sociedad, de este mundo:

Padre.-Tome asiento.

Moti.-Gracias, es usted muy amable.

Padre.-(*Duro.*) No es amabilidad, es costumbre.

Moti.-De todas formas, gracias.

Padre.-Decía...

[...]

Madre.-Despreocúpese, son tonterías.

Moti.-Muy agradecido, señora, es muy amable...

Madre.-(*Dura.*) No es amabilidad, es costumbre (218)

De manera que las normas sociales han determinado formas de ser desprovistas ya de significado alguno, por eso cualquier desvío de lo establecido resulta

²¹ Todas las citas corresponden a la publicación: Enrique Ballesté. *Vida y obra de Dalomismo*. Antonio Magaña-Esquível. *Teatro 1969*. México: Aguilar, 1972, 209-82.

²² Cf. Wellwarth. *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen, 1985.

atípico y, posiblemente, peligroso, así es que hay que tener cuidado con quienes alteren ese orden:

Madre.-¿Y cómo es que usted vuela?

Moti.-Es que soy de otro país, y ahí...

Madre.-¡Ha! Ahora entiendo. El que sea de otro país lo explica todo.

Moti.-¿Lo explica todo?

Madre.-Su forma de vestir..., su forma de... caminar.

Moti.-¡Caminar! ¿Aquí no vuelan?

Padre.-Claro que no volamos. Las personas de otro país, si quieren, pueden volar, las del nuestro no deben (219).

No hay que olvidar que ese mismo orden social, determinado por el Estado, la iglesia y la familia, a través de ligas de la decencia y otras más, había establecido rígidas normas de comportamiento, de formas de conducirse y de vestirse, en ese momento violentadas por la penetración cultural estadounidense y británica, a través de la cultura del rock y, en particular, de todo el concepto generacional impuesto por el grupo musical británico de los Beatles; sin embargo, el alogismo y el absurdo de *Vida y obra de Dalomismo*, provenían de los referentes de las propias normas del comportamiento social nacional:

Padre.-Claro que aquí no volamos. Las personas de otros país, si quieren, pueden volar, las del nuestro no deben.

Moti.-¿También eso es costumbre?

Padre.-Eso es decencia.

Madre.-¿No le parece así?

Padre.-¡Qué preguntas haces! Nuestra decencia es nuestra decencia, y ningún extranjero debe extemar su opinión respecto a su validez, así como nosotros no extemamos nuestra opinión acerca de la validez de su vuelos. Si ellos prefieren volar, que vuelen, ya sufrirán las consecuencias. ¿Entendido? (219).

El autoritarismo y la rigidez patriarcal que coartaban el comportamiento de los jóvenes ante esas formas culturales extranjeras, sería razón suficiente para que los contemporáneos de Ballesté encontraran en éstas una salida a sus inquietudes; pues la adopción de esas simples formas en boga de ser y vestirse les permitía manifestarse como eran. Si bien con ello alcanzarían una identidad propia, por otra parte, perturbarían ese orden social establecido, incisivamente puesto en evidencia por el autor:

Madre.-¡Aaayyy!

Moti.-¿Qué pasa?

Madre.-¡Vaya patada que me ha dado! Creo que ya se aburrió allí adentro.

Padre.-*(Obvio)* Dalo a luz.

Madre.-Sí, es tiempo.

Moti.-¡Oh! No me había dado cuenta. Va ser madre. Felicidades.

Padre.-Le suplicaría evitar eso.

Moti.-¿Eso?

Padre.-Felicidades.

Moti.-¿Por qué?

Padre.-*(a la madre.)* Ve al otro cuarto y, cuando termines, tráelo, para conocerlo.

Madre.-Como ordenes. *(Sale la Madre.)*

Padre.-Si le dice felicidades, va a creer que lo que hace es algo único y sin precedente y no sólo un proceso común y corriente que no tiene por qué ser alabado. Se alteraría el orden y se crearian graves prejuicios a los sistemas establecidos. ¿Pensaba crear confusión y alteraciones en nuestro país al decir felicidades? (220-1).

Lo absurdo de lo que acontece alcanza el punto más alto de lo ilógico después de que la madre da a luz, al dejar al recién nacido a cargo del extranjero, al tener que ir a entregar un pedido, por lo que el siguiente acontecimiento, en el que Moti pronuncia las palabras mágicas, resulta del todo posible:

Por lo poderes que tengo

Y la gracia de los fuertes,

Hazte grande, ¡y no molestes!

(El bebé crece y se vuelve joven.) (224).

Y concluye el primer cuadro con la misma situación del inicio en casa de los padres, indicadora de una posible repetición del mismo proceso, una vez que el joven, quien ha quedado a cargo de Moti, ha escogido como nombre: Dalomismo. En tanto, el desenlace de este primer cuadro se da a través de una tirada monológica, emitida por la Voz grabada, anunciadora de la próxima escala de un vuelo, que plantea un distanciamiento de tipo brechtiano, al mismo tiempo que dará lugar a una nueva situación, sobre los días --no los años-- de aprendizaje del joven Dalomismo:

Voz.-(...) Pero aun sabiendo las distancias, el número de las personas y la cantidad de industrias, no hemos podido precisar si Dalomismo fue, es o será un ciudadano importante en Santiago, Capital de la República de Chile (Magaña-Esquível, 229).

A partir de este momento, del ámbito familiar pasa al social, aunque el comportamiento de los padres en mucho responde a formas políticas establecidas determinadas por un Estado con tintes totalitarios. De manera que lo individual, lo personal, estará en estrecha relación con lo determinado socialmente por tal Estado, mismo que guarda el orden establecido; por lo que no importa para nada la individualidad:

Maestro.-Sobre una ciudad dejamos caer veinticinco bombas de alta potencia y, a consecuencia de la explosión, obtenemos veinticinco monedas de plata. Dígame: en qué

proporción están las monedas y las bombas, cuánta gente murió a causa del bombardeo, y si hicimos bien en emplear ese método para obtener dinero, tomando en cuenta que con él, compramos cajitas de chicle.

Alumna -No lo sé. No me importa. Y aceptaré lo que usted diga.

Maestro -Mientras toma su desayuno, lee en el periódico que tres hombres de sesenta kilos cada uno, mataron a una divina de quince kilos con un puñal. Dígame, ¿sería capaz de embarrarte mantequilla a su pan y proseguir como si nada?

Alumna -Claro que sí. Adoro la mantequilla.

Maestro -Y ahora atención. Mucha atención. Es usted una brillante profesora de las viejas teorías, y ante usted llega un joven sustentando métodos extraños para la consecución de la libertad. Estos métodos son más efectivos, más rápidos y no causan dolor, por lo tanto afectan gravemente su tranquilidad. ¿Cuál será su posición al respecto? (233-4)

El resto de la anécdota de este segundo cuadro, guarda un parentesco muy cercano a *La lección*, la farsa de Ionesco,²³ con la diferencia de que el absurdo de ésta lo encontramos en relación a un cuestionamiento existencial, en tanto la obra de Ballesté, nos presenta un problema substancial de pervivencia, en la vida cotidiana latinoamericana:

Maestro -Pero volvamos al orden y continuemos la ceremonia. No extralimitemos nuestra dicha. Con lo que me ha demostrado estoy más que satisfecho y bien dispuesto a otorgarle sus preseas. (Lee.) Habiendo respondido justa y cabalmente a todas las preguntas del examen profesional, y apoyado en la investidura que llevo, concedo el título de Maestra de las Viejas Teorías de Enseñanza a la Señorita Fulana de Tal, asimismo le confiero la medalla "Cualesquiera es buena" por haber demostrado los suficientes valores y méritos para integrarse a la sociedad y a la vida cómoda y sin complicaciones (234-5).

El absurdo local nos conduce en seguida a los problemas de aprendizaje de Dalomismo, por medio de la metateatralidad, pues en esta nueva situación el Maestro y la Alumna resultan ser quienes fueran sus padres:

Dalomismo -¿Usted era la persona que hacía el papel de mi padre?

Maestro -Sí.

Dalomismo -¿Y usted el de mi madre?

Alumna -Sí.

Dalomismo -Entonces, ¿por qué ahora son un maestro y una alumna?

Maestro -Primera lección que tiene que aprender, jovencito; tanto en esta obra como en la vida, no siempre vamos a representar un solo personaje.

Alumna -O lo que es lo mismo, nos siempre somos lo que fuimos, ni seremos lo que somos.

Maestro -Esta máxima encierra un gran sentido de renovación.

Alumna -Y también encierra traición y engaño.

Maestro -*(A la alumna.)* ¿Cómo se atreve a intervenir dos veces seguidas? ¿Olvida que aquí el maestro soy yo? (236).

²³ Escrita en 1951 y estrenada en México en 1960, dirigida por Alejandro Jodorowsky

Por una parte, no importa lo absurdo de la situación, al imponerse siempre el orden establecido, que no permite ninguna subversión de ese orden:

Alumna.-Yo también soy maestra. Acabo de pasar el examen.

Maestro.-No basta con el examen. Lo que cuenta es la experiencia. Los años.

Alumna.-Creí.

Maestro.-Creí... creí... Me decepciona, señorita Fulana de Tal. Pensé que usted no era como los demás alumnos que he tenido.

Alumna.-Disculpe...

Maestro.-No hay disculpa posible. Es igual a ellos. En seguida tienen título, y ya se creen con derecho a intervenir en todo, olvidando el respeto a las añejas instituciones (236).

En tanto, por otra, Ballesté cuestiona los métodos de enseñanza y la enseñanza misma, en las diferentes esferas de la vida por las que va atravesando el joven.

Una vez más, el cuadro segundo concluye con una tirada monológica --también a cargo de la Voz--, cumpliendo con la misma función dramática del anterior: por un lado estableciendo el distanciamiento con lo acontecido en éste y, por otro, anticipando la situación de la siguiente escena, cuya acción tiene lugar en Washington, para poder cuestionar al militarismo, al armamentismo, por considerarlos una amenaza para la humanidad:

Voz.-[...] En el año de 1921, en Washington, se celebró una conferencia internacional en la que se acordó limitar el armamento naval, a pesar de las investigaciones minuciosas que hemos hecho, no sabemos si Dalomismo asistió a la conferencia representado a su país, si estuvo al tanto, por el periódico, de los acuerdos tomados en la Asamblea o, en el último de los casos, si pasó accidentalmente frente al edificio en donde se llevaba a cabo el suceso trascendental, suceso que enorgulleció a Washington, capital de los Estados Unidos de América (238).

Tópico que no podía pasar inadvertido en este momento, cuando en el mundo, después de la Guerra de Corea, había resurgido el militarismo francés y estadounidense en la guerra de Vietnam, y la amenaza de éste último en Cuba, durante la crisis de los misiles (1961), junto con el intervencionismo soviético en los países pertenecientes a su esfera política (en Hungría y Checoslovaquia, 1968); más la amenaza de una tercera guerra mundial con bombas de hidrógeno.

Por medio de un serie de situaciones que, complican la anécdota, de manera tal que, esta misma, deja de tener valor dramático en el tercer cuadro en medio de tanta confusión provocada por tales absurdos --al igual que en los anteriores. Nos encontramos frente a los acontecimientos nacionales recientes,

como todavía lo fuera la matanza del dos de octubre de 1968, acontecida en Tlatelolco:

Rey.-(*A Dalomismo.*) ¡Inaudito! ¡Inaudito! su actitud es reprobable. Merece un jalón de orejas. Es usted un extranjero pernicioso. Un agitador. Un terrorista. Un joven desorientado. Un subversivo. (*Le arrebata la pistola.*) Deme acá esa arma. Aquí se respeta el orden y se está en contra de la violencia. Tome. (*Dispara cuatro veces sobre Dalomismo. Éste sigue igual. El Rey lo empuja para comprobarlo.*) No es posible. Estoy seguro de que acerté (259-60).

Más clara no puede ser la referencia sobre las declaraciones del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, responsable de los sucesos anteriores, parafraseadas por Ballesté en esta tirada monológica del Rey:

De ser posible, y cuando pase su enojo, ingrese en nuestro equipo de competencia. No le guardo rencor; este tipo de ofensa no crea en mí la venganza. pero en otra ocasión, apunte hacia donde no esté yo. ustedes desprecúpense; mi muerte no impedirá que el progreso continúe. Mi hijo tomará las riendas de la nación y todo seguirá siendo igual. Nadie será capaz de arrebatarles sus harapos y sus mendrugos. Vivirán con sus tareas de siempre (*Muere. Pausa. Los Mendigos están asustados; después empiezan a correr.*) (250).

A través de la presencia de este personaje, de nuevo nos encontramos con otra referencia dramatúrgica procedente del teatro del absurdo, de la pieza *El rey se muere*, otra obra de Ionesco, estrenada en nuestro país ese mismo año de 1968, cuando tuvieron lugar los sucesos mencionados, sobre los que a continuación se refiere Ballesté, desde una posición militante, de artista comprometido.

Paradoja y grotesco son los recursos utilizados, mediante la inversión de los sucesos, de donde surge la comicidad de este absurdo, al utilizar el propio discurso oficialista, con el que el Estado pretendiera justificar esos hechos:

Mendigo 1º.-¡Auxilio! ¡auxilio! ¡Han matado a nuestros reyes! ¡Les tendieron una emboscada! ¡auxilio! ¡Son extranjeros, que quieren invadirnos!
Mendigo 2º.-¡Pronto! ¡El ejército! ¡Auxilio! ¡Pronto! ¡Vengan a capturarnos!
Mendigo 1º.-¡Aún es tiempo de impedir su acción! ¡Socorro!
Mendigo 2º.-¡Traen tanques y aviones! ¡Rápido! ¡La patria peligrat!
Mendigo 1º.-Desean implantar sistemas ajenos a nuestra forma de ser! ¡Están locos!
¡Corran! ¡Corran!
Mendigo 2º.-¡Quieren que todos comamos! ¡Son agitadores! ¡Son perniciosos! ¡Auxilio!
¡Auxilio! (*salen.*) (250, las cursivas son nuestras).

Como consecuencia, el modelo dramático del absurdo se subvierte, al igual que el del teatro épico, para de nuevo concluir este último cuadro del primer acto, con el recurso del distanciamiento, otra vez a través de la participación del narrador, de

la Voz, esta vez anunciando el arribo a "Madrid, capital de España", donde Dalomismo y Moti serán protagonistas de otras aventuras.

En este cuadro utiliza como material dramático lo ocurrido durante la Guerra Civil Española, como referencia histórica, al situar la acción en los Calabozos de Palacio, a donde han ido a parar Dalomismo y Moti. Cuadro que cambia de tono y de planteamiento dramático al centrar la acción en la reflexión sobre la libertad del hombre y el destino del pueblo.

Al respecto, es importante señalar el hecho de que tanto la situación como la discusión que se da entre el Carcelero y el Conspirador, en mucho recuerdan al personaje de Servando, de una obra posterior de Oscar Liera: *Las fábulas perversas* (estrenada en 1986), y algunas escenas --cuando éste estuviera prisionero en varias cárceles españolas--, aunque, por su planteamiento, resultan muy distintas.

Si bien en este cuadro recurre a la reflexión ideológica, concluye de la misma manera que los anteriores, con la participación del narrador, a través de la Voz, anunciando la llegada a "Belgrado, la capital de Yugoslavia. Yugoslavia, estado federativo de Europa, compuesto de seis repúblicas." (265).

Esta vez, la escena *En la plaza, un homenaje*, resulta más breve, y está determinada por la propia situación: un homenaje oficial que se le rinde a Dalomismo, en el que el juego cómico está a cargo del discurso oficial y oficioso, a través del juego de palabras de la retórica propia a este tipo de discurso, además del juego teatral, con el que el autor hace guiños al público:

Canciller.-Su actitud me hace llegar a los extremos y decirle que, queriéndolo o no, Dalomismo tendrá que participar.

Moti.-¿Por qué?

Caciller.-Porque el autor de la obra así lo estipula. Así lo ordena.

E incluso el propio Ballesté se hace presente, cuando Moti inquierte por el autor, que no es otro que el mismo Enrique Ballesté:

Moti.-[...] ¿Cómo se llama?

Canciller.-Enrique.

Moti.-Eso lo tendrá que comprender Enrique. Por muy bien que haya dibujado a Dalomismo, éste ha adquirido vida propia, ha tomado conciencia de sus problemas y pretende resolverlos a su manera. El no salir, para él, es una forma de enfrentar los problemas.

Escena concluyente con un juego metateatral evidente, muy característico de la puesta en escena de la época:

Canciller.-El Embajador de No Importa Dónde, aún no ha dicho sus parlamentos.
Moti.-Lo lamento.
Canciller.-Me niego aceptar este acto como un acto frustrado (268-9).

Con diversas variantes escénicas y dramatúrgicas se desarrollan la cuarta y quinta escenas, en las que el militarismo ha acabado con los hombres en la Tierra, quedando como únicos sobrevivientes Moti y Dalomismo, testigos de esta hipotética hecatombe, que no puede permitirse, según reflexiona Dalomismo, pues, para evitarlo cuenta con los recursos teatrales:

Dalomismo.-Puede ser. Puede que no diga lo suficiente para ser un prototipo de buen personaje. Puede que mi historia no encaje perfectamente con este final. Puede ser que esté diciendo demasiado. La acción justifica mi actitud. Lo real es que soy sincero y conozco mi fin. Volvamos al origen de esta historia. Es necesario. (278-80).

Para ello, Dalomismo tendrá que nacer de nuevo, y lograr que el destino de la humanidad sea diferente, aunque ésta no quiera aceptarlo, porque significaría la destrucción, el fin de ese orden establecido:

Voces.-¡Mi hijo está loco! ¡Vamos a la destrucción! ¡Está llorando! ¡Está riendo! ¡Allá va! ¡No, por allá! ¡Quiere nacer! ¡Quiere nacer! ¡el caos! ¡La debacle! ¡está llorando! ¡Está riendo! ¡Ahora va hacia allá! ¡No! ¡Hacia acá! ¡Mi hijo está loco! ¡Está loco! ¡Está loco! ¡Está loco! (Lentamente cae el Telón.) (282).

Como podemos constatar, la estructura, está constituida por una serie de situaciones difíciles de adivinar, por tener lugar una sucesión arbitraria de escenas, a través de las cuales Ballesté plantea una amplia gama de críticas al orden establecido: familiar, social y nacional; a través de un cuestionamiento ético, político y filosófico. Además de jugar –utilizando el recurso de la parábola brechtiana-- con una serie de pensamientos antitéticos, en los cuales satiriza todo contra lo que arremete por medio de situaciones y personajes absurdos, gracias a la manipulación arbitraria del discurso de los personajes.

Después de lo anteriormente asentado, sale sobrando reflexión alguna, para mostrar la no pertenencia de este texto dramático al modelo de acción dramática aristotélica, que lo diferencia de la corriente dramática nacional dominante hasta ese momento, como lo ha mostrado la propia obra. Sólo nos

quedaría subrayar que lo mismo ocurre con la suscitación ideológica de una dramaturgia comprometida, social, política e ideológicamente, por lo que podemos considerar esta obra como perteneciente al modelo de acción dramática del teatro social.

A su vez, el tema de la juventud sufriría una transformación radical, al dejar de lado lo individual, lo personal, el descubrimiento natural de la vida --*Las cosas simples*--, o el proceder de la sociedad y de los padres --*¡Malditos!, Las alas del pez*--; frente al descubrimiento de lo colectivo, ante un mundo deshumanizado en el que el joven Dalomismo --los jóvenes-- se encuentra desgarrado y escindido por las normas familiares y sociales establecidas, por un Estado fascistoide, en el que el individuo ha dejado de tener valor alguno.

LA PAREJA EN EL DRAMA SOCIAL

Pilar Campesino,²⁴ como ya se señaló, también se dió a conocer en el Primer Festival de Primavera de 1967, con la obra: *Los objetos malos*.²⁵ En ésta --al igual que en su siguiente obra: *Verano negro*, y más tarde en *Octubre terminó hace mucho tiempo*--, nos encontramos con dos preocupaciones fundamentales, que se pusieron de manifiesto en ese momento: una social, y otra de carácter individual.

Ambas posiciones estrechamente relacionadas con la contracultura que se definiera con mucha precisión en el segundo lustro de los sesenta, como preocupaciones de una generación que tuvo que enfrentarse al autoritarismo de un sistema en crisis; condiciones que habían propiciado el surgimiento de una brecha generacional, conducente a la toma de posición por parte de los jóvenes.

Esta alternativa de una cultura, de una ética y estética combativas, que impregnó de inmediato a Pilar Campesino --entonces Retes--, inicialmente la

²⁴ María del Pilar Campesino Romero nació el 15 de julio de 1945 en la ciudad de México. Conchuyó estudios de psicología en la UIA. Poeta, dramaturga, guionista de cine y libretista de T. V. Fue becaria del CME --rama teatro-- en 1969. Sus adaptaciones cinematográficas y guiones originales han recibido un amplio reconocimiento. El estreno de su obra *Octubre terminó hace mucho tiempo* fue prohibido en 1970 por las autoridades de la ciudad de México. En la década de los años ochenta estuvo alejada de la dramaturgia; a la cual ha reingresado a partir de los noventa con su actual tendencia de teatro poético.

²⁵ En el cual obtuvo tres menciones honoríficas para obra, dirección --Gabriel Retes-- y escenografía --David Antón.

pondría de manifiesto cuestionando el racismo desatado en los Estados Unidos con *Verano negro*, como consecuencia de los movimientos integracionistas, en su lucha por los derechos civiles. De allí que su teatro, por el contenido político en cuestión, siguiera los modelos y la estética del teatro de denuncia, del teatro combativo del momento:²⁶ algunos elementos del teatro épico, elementos simbólicos y expresionistas, el discurso con carga ideológica, el uso de coros, personajes, máscaras y la delimitación evidente de los campos e ideas antagónicas.

Si bien la presencia brechtiana es evidente, por otra parte nos encontramos con el impulso, la fuerza que cobrara entonces el teatro contestatario, de protesta social de los grupos juveniles europeos y estadounidenses, en los cuales el teatro callejero y de cuestionamiento social, estuvieron jugando un papel estético social muy importante.²⁷

Conflictos que entonces se pusieron de manifiesto en las relaciones cotidianas de la pareja, en el momento en que aún no estaban delimitados los roles sociales pertenecientes al hombre y a la mujer dentro de la coyuntura de la contracultura que se viviera, conflicto mostrado dramáticamente por esta dramaturga en *Octubre terminó hace mucho tiempo*.

El estreno de esta obra, habiéndose programado para diciembre de 1970, no se efectuaría hasta 1971,²⁸ cuando fue escenificada en la ciudad de Nueva

²⁶ Debido a la transformación del cotidiano y el imaginario nacionales, gracias a la difusión del marxismo --con todas sus tendencias y deformaciones locales--, el desarrollo de la Revolución Cubana y la lucha contra la penetración estadounidense; el desencanto de la juventud ante el orden establecido y los cuestionamientos que se hiciera ésta sobre su existencia y el rol familiar, social y político que desempeñaba; encontrando la salida en las formas de la contracultura estadounidense: la corriente hippie, con el uso de todo tipo de drogas, con la vida en comunas --el rechazo a la unidad familiar y las formas de vida social establecidas--, los hijos de las flores --paz y amor--, junto con su posición antibélica, la cultura del rock, y demás manifestaciones culturales del momento.

²⁷ San Francisco Mime Troupe, grupo ambulante de guerrilla teatral (1959) Ronie Davis; Bread and Puppet Theater (1962); Peter Schumann, Open Theater (1964); Joseph Chaikin; Teatro Campesino (1965); Luis Valdés, por citar sólo los grupos principales, seguidores, en cierta manera, del teatro épico brechtiano, en su conformación de un teatro político, contestatario, que pudiera enfrentarse al teatro digestivo burgués, para responder al llamado social del momento.

²⁸ En la publicación de esta obra en la antología *Más teatro joven*, se señala en la nota de presentación de la autora “*Octubre terminó hace mucho tiempo*”, se presentó a las autoridades competentes y a la crítica el 29 de diciembre de 1970, en el Teatro Ofelia de la ciudad de México. Habiéndosele negado el permiso oficial para abrir temporada por cuestiones de índole moral y política. Concretamente, la pieza atentaba contra los

York; después de haberse prohibido representarla en la ciudad de México. La razón de ello no sería algo inesperado, pues el tema de esta pieza estaba estrechamente relacionada con los conflictos que el país había vivido en 1968.

Situación que Campesino sintetiza al inicio del segundo acto, en el artículo escrito por Elena, su protagonista, como su colaboración para la revista en que trabaja; leído en voz alta para que Mario, su pareja, exprese su opinión. Artículo en el que a manera de relatoría, Pilar Campesino sintetizaba los sucesos comentados por la prensa, hasta el momento en que se convocara al fatídico mitin del 2 de octubre.²⁹

Elena.-*(Leyendo)* Empezó con un enfrentamiento de origen confuso entre dos pandillas y terminó en movimiento nacional. a los ocho días de iniciado el conflicto y a petición del regente de la ciudad y del propio secretario de gobernación, el ejército sofocaba la "violencia injustificada, puesta en marcha por una minoría mezquina, que pretende desviar el camino ascendente de la Revolución". El tercer batallón de paracaidistas acordonaba la ciudadela. El presidente del Congreso del Trabajo condena los actos vandálicos de los provocadores profesionales. La agitación estudiantil carece de razón de ser para el presidente de la Comisión Permanente del Congreso. El Partido Popular Socialista apoya al señor presidente de la república y responsabiliza de lo ocurrido a las fuerzas imperialistas. Las autoridades oficiales se niegan a dialogar públicamente con los líderes estudiantiles; la pérdida del año escolar parece inminente. La tropa castiga con las culatas de sus fusiles a la juventud rebelde. Catorce tanques acorralan contra la multitud concentrada en el Zócalo. Armados con tubos y varillas de acero, un grupo de enmascarados ataca la Vocacional 4. Alrededor de 200 sujetos asaltan a mano armada la Vocacional 7; el cuerpo de granaderos se limita a mirar. El ejército toma Ciudad Universitaria y se posesiona del casco de Santo Tomás, tras largas horas de batalla campal entre estudiantes y cuerpos policiales. ¿Muertos? "Ninguno". El Consejo Nacional de Huelga convoca a un mitin y manifestaciones en la histórica Plaza de las Tres Culturas, el día 2 de octubre, a las 17 horas (Carballido, 1982: 223-4).³⁰

En este sentido la importancia de esta obra no sólo reside en su nexo directo con el casi prohibido tema de lo ocurrido en ese año de 1968, sino en lo que existencialmente suscitaran esos acontecimientos en un amplio sector de la

artículos 6º y 7º de nuestra Carta Magna. El estreno mundial de la obra tuvo lugar en el Community Center de la ciudad de Nueva York, en noviembre de 1971. La pieza se estrenó finalmente en la ciudad de México, el día 26 de septiembre de 1974, en el Teatro El Galeón, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes. Habiendo alcanzado, en temporada regular, las 100 representaciones con la develación de la placa correspondiente (Carballido, 1982: 199-200).

²⁹ Misma forma que tienen las crónicas que Carlos Monsiváis escribiera en esos años y recopilara en su libro *Días de guardar*, editado el 31 de diciembre de 1970.

³⁰ Todas las citas corresponden a la publicación: Pilar Campesino. *Octubre terminó hace mucho tiempo. Mas teatro joven de México*. México. EDIMUSA, 1982.199-242

población, en particular en los contemporáneos, tanto en esa generación como en la subsecuente, que vivieron los hechos de una u otra manera.

En el caso particular de esta dramaturga resulta muy importante su toma de posición ante el mundo masculino, en el que la mujer no tenía la misma importancia que el hombre, al cual debía sumisión como consecuencia de la opresión sociocultural, determinada por patrones establecidos en la vida cotidiana familiar; pues no obstante que políticamente ya había conquistado el voto, en la práctica social y familiar la mujer no contaba con los mismos derechos.

Históricamente, esta toma de posición daría paso al proceso del reconocimiento de lo masculino y lo femenino, conducentes posteriormente, al surgimiento del movimiento feminista; de seguro, el movimiento revolucionario más importante de la segunda mitad del siglo XX, que trajera consigo el reconocimiento de la mujer, y el inicio del eclipse del patriarcado, tan arraigado en nuestro país, con el reconocimiento de la mujer en la sociedad y de su rol social en ésta.

En este preciso momento, se dió este cambio en la sociedad urbana, cuando la mujer comienza a manifestarse con mayor libertad a través de sus inquietudes políticas, como única escapatoria, huída, del machismo denigrante que la tenía atada a la maternidad de una cultura cotidiana hogareña. Es cuando, en su auxilio, llega la contracultura del momento, la cual le permite intentar una alternativa de vida. Conflictos que se pusieron de manifiesto en las relaciones cotidianas de la pareja, cuando aún no estaban delimitados los nuevos roles que, respectivamente, debían corresponderle al hombre y a la mujer, dentro de la coyuntura histórica del momento.

Por otra parte, quienes habían participado directamente en esas protestas políticas pertenecían a las clases medias urbanas de la capital de la República, y con su actitud de rechazo, al referido autoritarismo, se habían radicalizado y enfrentado a éste, intentando lograr un cambio en el orden social e individual, situación mostrada por Campesino a través de los dos jóvenes protagonistas, alrededor de los cuales gira este conflicto socio histórico:

Elena.-(*Observando detenidamente*) ¿Por qué no te decides, Mario? Esa beca es nuestra oportunidad. ¿O es que ya no te atraganta este pinche país de mierda?
Mario.-(*Terminante*) No pienso claudicar, Elena.
Elena.-(*Con rentín*) "No pienso claudicar, Elena". ¡Aj! Cualquiera diría que es definitivo.
Mario.-(*Contrariado*) ¡Carajo! ¡Y no es definitivo un movimiento que está sacudiendo al país entero? No es definitivo cuando ha hecho tambalear al presidente?
Elena.-¿Cuando ha hecho qué?... Por favor, Mario. Mídate, maestro. (*Repite para sí, zahiriente*). Tambalear al presidente... ¡Qué iluso! (201).

Si bien esta es la línea dramática que en *Octubre terminó hace mucho tiempo* determina el conflicto personal, mostrado por esta dramaturga –también generador de la historia–, por otra parte, nos encontramos con el conflicto político, con la línea dramática que desarrolla la acción.

Como podemos ver, dos son las líneas dramáticas planteadas en esta obra desde la situación inicial, hasta su desenlace: la personal –individual–, y la social –ideológica–, mediante la exposición de esta relación de pareja; líneas dramáticas que, por otra parte, interactúan una en la otra. De manera que, tanto la composición como la construcción de personajes, van desarrollándose, a través de las situaciones que se nos van mostrando, en una mañana cualquiera de su vida en común:

[*Mario*] Abre la nueva cajetilla de cigarros y la tira de papel celofán se la enrolla a ella en el anular.
Elena.- (*Sorprendida*) ¿Es mi regalo?
Mario.- (*Indiferente*) ¿Tu regalo?
Elena.- (*Tras una pausa, tímida*) Estoy embarazada.
(*Mario, perplejo, la mira, olvidándose del cerillo encendido*).
Mario.-¿Cómo?
Elena.- Em-ba-ra-za-da.
Mario.-¿Embarazada?
Elena.- Vamos a tener un hijo.
Mario.-¿Un huevo?... (*El cerillo se consume, quemándose los dedos*) ¿Tú vas a poner un huevo? (*Elena asiente. Su semblante se endurece*) Elena sabes perfectamente que esta clase de bromas me revientan el hígado. (202-3).

La relación entre lo individual –lo particular– con lo socio político –lo colectivo– resulta muy estrecha, como en esta escena, en la que de lo personal se ha pasado a lo social, al activismo político de él y, sin transición alguna, se retorna la relación personal, desarrollada vertiginosamente, hasta alcanzar un acentuado grado de euforia cotidiana:

Mario.- (*Abrumado*) ¿Comprendes lo que significa, mi vida? (*Se levanta*) ¡Un chavo! ... ¡Un hijo, Elena! ¿Te das cuenta? (*La felicidad lo agobia. Se abalanza sobre ella*) ¡Te amo, imbécil! ¡Te amo como el más pinche de los degenerados! (*La levanta en vilo y gira*

con ella en los brazos.) ¡No tienes madre, carajo! ¡Eres la vieja perfecta! (La suelta repentinamente, lanzándose en busca de una botella para descorcharla.) ¡Esto tenemos que celebrarlo! (203).

De allí que en las situaciones que van sucediéndose, el discurso resulte determinante para enterarnos de la visión del mundo de Mario, respecto de los roles sociales que ambos desempeñan en nuestra sociedad, roles impuestos y dominantes hasta ese momento. Por lo que el conflicto dramático provocado por el no conformismo de Elena, al rechazar, al no aceptar, el rol que socialmente se le ha designado por su condición de mujer, la hace enfrentarse al machismo incombustible de su pareja, rol tradicionalmente sancionado social y familiarmente.

En tanto, por otra parte, se ponen de manifiesto los conflictos sociales, planteados dentro del propio relato sobre los históricos sucesos que estaban teniendo lugar, a través de un discurso cargado ideológicamente, sin dejar de ser del todo generacional, con sus giros y expresiones propios.

A diferencia del discurso generacional de la literatura de la onda –como posteriormente veremos–, del todo individualista, como manifestación de un grupo social impregnado por la contracultura, producto de la brecha generacional, Campesino trata denodadamente de cuestionar el machismo de su marido, a través de un discurso social, en el cual se establece la contradicción entre una militancia política de izquierda como la de Mario, quien aún no ha podido despojarse de su rol social; producto de su educación patriarcal, del cual no ha podido substraerse, ni de los comportamientos de los jóvenes de su época. A continuación podemos constatar lo anterior, pues Mario, eufórico, y ante la imposibilidad de brindar, recuerda tener escondido un carrujo de marihuana:

Elena. -(Grandilocuente) Prométale, prométale, prométale... ¡Prométale, lo que sea pero! (enmudece al ver el cigarrillo de marihuana que le descubre ufano) ¿De donde lo sacaste?

Mario. -Me lo regalaron.

Elena. -¿Quién?

Mario. -¡No me interrogues, Elena!

Elena. -¿Quién te lo dió, Mario?

Mario. -Dijiste que le llegarías, ¿no es cierto? Dijiste que no tendrías miedo, que conmigo sería otra onda, que yo...

Elena. -(Perdiendo los estribos) ¡Tú, tú, tú, tú, tú. ¿Por qué tengo que ser yo la que cede siempre?

Mario. -No le saques.

Elena. -¡Es puro snobismo!

Mario. -¡Qué snobismo ni qué acho cuartos! Lo que pasa es que tu bajo coeficiente intelectual y el lamentable origen de tu cuna han hecho de ti un pigmeo mental, burgués, lleno de taras y de complejos (204).

Discurso generacional que, por otra parte, muestra la presencia de la contracultura del momento, a través de las actitudes adoptadas por los jóvenes, como única forma de manifestación de protesta personal, ante la autoridad represora, mediante la transgresión y/o el rechazo ante la institución, refugiándose en las drogas. El desarrollo de esta situación así lo muestra.

A través de la creación de éstos dos personajes, Campesino integra armónicamente lo individual a lo social desde la situación inicial hasta el desenlace. Siendo los conflictos políticos el núcleo del drama, éstos se encuentran en un primer plano, en tanto en un segundo, se encuentran los personales, surgidos en su relación de pareja, en relación a su proceder, como representantes de dos grupos sociales distintos, a los que pertenecen uno y otro.

De modo que la delimitación entre ambas líneas dramáticas resulta difícil de establecer, por encontrarse del todo empalmadas; como se observa en esa discusión:

Elena. -(Hiriente) Y todavía tienes el descaro de llamarte revolucionario.

Mario. -(Envanecido) Métete esto en la cabeza, Elena: el hecho de ser o no ser revolucionario nada tiene que ver con el de ser o no drogadicto, independientemente de que la marihuana y los hongos no son drogas.

Elena. -Ah, ¿no?

(Le vuelve la espalda).

Mario. -Vete al carajo!

Elena. -¡Vete tú!

(Termina de recoger la mesa y se dispone a lavar los platos sucios)

Mario. -(Mirándola complacido) Qué bella eres maldita (va hacia ella) Pareces una virgen.

Elena. -Panzona.

Mario. -(Apretándola contra sí) Apenas.

(La besa. Elena se zafa delicadamente; abre la llave y comienza a enjabonar los trastes).

Para, de nuevo, sin transición alguna, envolvernos en una realidad política amenazante:

Elena. -¿Seremos libres algún día, Mario?

Mario. -(Apoyándose en las declaraciones publicadas por la prensa) Papá gobierno cerrará la Universidad si no levantamos la huelga.

Elena. -¿Y qué esperan?

Mario. -Destituir al menos a un pinche funcionario de segunda categoría, ¿no crees?

Elena. -El movimiento fracasó, Mario.

Mario. -(Fracasó, tu abuela! Cuatro meses de represión y masacre debían bastarte para...

Elena. -¿Para qué? ¿Qué caso tiene hablar y hablar de reformas radicales, de violencia instituida, de lucha a muerte, de irresponsabilidad política, de dignidad humana, etcétera, etcétera, etcétera, cuando los arranques de rebeldía no se orientan contra el podrido sistema en el que estamos hundidos, Mario? (205).

La progresión dramática de esta situación, o dilatada escena única, que constituye la totalidad de la pieza, está determinada por una estructura narrativa en la que encontramos muchos recursos cinematográficos, mediante los cuales son presentados ambos planos: el social y el personal. De manera que la exposición fragmentada de los cuestionamientos existenciales, políticos y sociales, determinantes del conflicto como pareja, logran la unidad dramática, al estar ideológicamente unidos mediante el montaje y la edición.

Recursos que, además, determinan ritmo y desarrollo vertiginosos, debido a la superposición de los diversos fragmentos de la situación dada y la sucesión de tiempos y espacios mínimos. Con éstos Campesino llega a constituir un relato dramáticamente contrapunteado, por los consecuentes puentes de acción dramática, que tal recurso narrativo cinematográfico va suscitando, en el que las didascalías –a manera de guión literario, cinematográfico– juegan un papel muy importante, transformando, así, la estructura dramática imperante hasta el momento.³¹

Particularidades que, por otra parte, plantean serios problemas al director de escena, al no contar en el teatro con todos los recursos de los diversos planos y ángulos con que cuenta la cámara, junto con el manejo del tiempo y espacio del relato cinematográfico. Por otra parte, la utilización de este relato dramático desarrolla acumulativamente los conflictos y la propia transformación de éstos, mediante el ejercicio de un discurso, en el que la acción dramática va generándose en lo retórico, a través de diálogos cotidianos, al llevarnos de una situación a otra, surgida por el fluir del propio discurso.

Discurso mediante el cual la autora muestra lo individual por medio de la manifestación verbal de los personajes, al mismo tiempo que plantea cómo el

³¹ Hay que señalar que en la actualidad, la utilización de dichos recursos cinematográficos ha sido superada, es decir, se han integrado al relato dramático de manera más amplia, que a fines de los años sesenta

deterioro de la pareja es producto del caos social, que ha conducido sus relaciones amorosas a un callejón sin salida. Simultáneamente, los terribles sucesos del 68 son los que tornan frágil su unión, ante la imposibilidad de que el entorno responda a sus demandas sociales como individuos.

De allí la imposibilidad de que los personajes salgan de un círculo vicioso impuesto por el orden social y político establecido. De allí lo rotundo del contenido de este drama de una generación y lo premonitorio del conflicto de la pareja que, décadas posteriores, vendría a ser uno de los temas principales en la dramaturgia actual, a partir de los años ochenta.³²

Por lo que, además de la reconsideración de este tipo de relaciones --que los dramaturgos de la generación más reciente están planteado a su manera-- nos encontramos con un modelo de acción dramática, en el que lo político y lo social desarrollan el conflicto; en tanto lo personal desarrolla la historia de manera tal que resulta difícil establecer si nos encontramos ante un drama social o una pieza sobre los conflictos de la vida en común de la pareja.

Tema cuyo planteamiento dramático resultara del todo diferente al de *Una ciudad para vivir* (estrenada en 1954), de Ignacio Retes, en el que el creador (Alfonso Guajardo, el protagonista, es un escritor) es devorado por la ciudad, debido a las relaciones y el orden social dominantes en ésta, que casi llevan al fracaso su relación matrimonial, pues la pareja debe cumplir con todas las expectativas que socialmente de ella se esperaban; mismas que se subvierten en *Octubre terminó hace mucho tiempo*, en una situación de pareja muy similar pero que, dramáticamente, se desarrolla de manera muy diversa, de acuerdo con la situación del momento.

Así, en la obra de Retes, siguiendo del todo el modelo aristotélico, finalmente nos encontramos con un drama de costumbres; en tanto que en la de Campesino, el propio rompimiento con ese modelo --en particular la subversión tanto de la fábula, como de los caracteres--, da origen a un texto dramático en el

³² Sabina Berman: *El jardín de las delicias* --*El suplicio del placer*-- (1978), *Bill* (1979), *Muerte súbita* (publicada en 1989), *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993); Leonor Azcárate: *Un día de dos* (1982); Estela Leffero: *Casa llena* (1983), entre otras más.

que al haberse integrado del todo lo individual a lo social, en el tejido dramático, se llegan alcanzar las características del modelo de acción dramática del teatro social.

Al respecto, hay que señalar que en este texto, Campesino dejaría muy atrás el desnudo discurso político, contestatario, que nos presentara anteriormente en su teatro casi panfletario --*Verano negro*, 1968; anticipador del teatro de grupo de los setenta; pieza en la que los personajes e ideas sociales y políticas planteadas, resultaban del todo antagónicas, al ser presentadas en blanco y negro, de manera maniquea, a través del enfrentamiento racial en los Estados Unidos, entre víctimas y victimarios.

Por otra parte, dentro de la confusión manifiesta entre los planos de la realidad, con las del teatro dentro del teatro y del guión cinematográfico, domina una nueva perspectiva en sus personajes: la introspección, la reflexión, al centrar su problemática en la propia existencia; dejando de lado el desnudo y evidente aspecto político y contestario de sus dos obras anteriores.

Acertadamente Ronald D. Burgess manifiesta al respecto: "her shift from a predominantly political theme to one that questions the composition of reality suggests the kind of change that became common, with later playwrights" (1991: 35)

¿TEATRO DOCUMENTAL O TEATRO SOCIAL?

Vicente Leñero³³ irrumpió en el quehacer dramático con *Pueblo rechazado* (1967-1968),³⁴ teniendo tras sí una amplia experiencia en el periodismo y en la

³³ Vicente Leñero nació el 9 de junio de 1933 en Guadalajara, Jalisco. Estudió en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García (1956), e Ingeniería Civil en la UNAM, donde se recibió en 1959. Ha realizado la mayoría de las labores como periodista en *Claudia*, *Revista de revistas* y *Proceso*, al igual que en el diario *Excélsior*. Guionista de radio y cine, libretista de televisión, narrador y dramaturgo. Desde hace muchos años dirige un taller de creación dramática, lo cual le ha permitido reflexionar sobre la teoría y práctica dramáticas, además de impulsar a las nuevas generaciones, como la denominada *Nueva dramaturgia*. Ha sido becario del CME (1961-1962 y 1953-1964), y de la Fundación Guggenheim (1967-1968). En 1986 recibió el Premio Literario Jalisco por obra realizada y en 1992 el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón por su trayectoria teatral, entre otros premios. En la actualidad pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte, Categoría Emérito

³⁴ Sobre esta obra, al igual que sobre el autor, puede consultarse una amplia bibliografía, a diferencia de los demás dramaturgos incluidos en este capítulo, por lo que en nuestro análisis le hemos dado preferencia a los juicios críticos

narrativa. Hay que recordar que, en 1963, recibió el Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral con su novela *Los albañiles*.

Después del estreno de esta primera obra dramática, nos encontramos con una concepción dramático escénica distinta de las que hasta entonces habían planteado las generaciones anteriores en el teatro mexicano, seguidoras de la teoría dramática usigliana y de las formas del realismo, entonces imperante:

Una de las propuestas era su esquema de división en géneros para la construcción dramática, pedagógicamente útil, pero tan peligrosa para la creatividad como todos los esquemas. La otra era el realismo que, a partir de Ibsen y Shaw, la escuela de Usigli presentaba como la ruta válida para el teatro mexicano. Un realismo modernizado por los propios discípulos con el nacionalismo revolucionario y comprometido, a la manera del realismo socialista, con el discurso original de la revolución mexicana (Enríquez, 1991: 955).

Por otra parte, su propia formación de ingeniero, aunada a sus estudios de periodismo, constituyeron dos premisas decisivas para alejarlo de las posturas de la poética aristotélica predominante, vía Usigli, como lo ha señalado Enríquez, pues "llegaba a la literatura desde la ingeniería --con toda la pasión del ingeniero por las estructuras--" (956). Si bien estas premisas lo alejaban del resto de la producción dramática, por otra parte lo aproximaban a la renovación del discurso dramático nacional a través del modelo de acción dramática del teatro documental que, en ese momento, dominaba la escena mundial:³⁵

Vicente Leñero llegó al teatro con una obra de protesta, que él y los empresarios calificaron de teatro-documento. *Pueblo rechazado*, sin dejar de ser documento humano, y seguramente por serlo, era teatro-protesta, con todas sus implicaciones polémicas. Recuérdese: es el "caso Lemercier", el caso del ilustre fundador del Monasterio Benedictino Santa María de la Resurrección en Cuernavaca, que planteó ante el Santo Oficio el valor científico del psicoanálisis para descifrar la auténtica vocación de los monjes y eliminar simulaciones y desviaciones de la vida religiosa que podían llegar, y llegan, al homosexualismo. *Pueblo rechazado* hizo ver que los problemas de los monjes son problemas humanos y que para tener más firme fe en Dios es preciso afirmar la fe en el hombre (Magaña Esquivel, 1972: 27-8).

³⁵ Si bien los antecedentes los encontramos ya en el teatro de Büchner --*La muerte de Dantón*--, en el de Brecht y en la teatralidad de Piscator, a principios de esa década había retornado con Rolf Hochhuth: *El vicario* (1962, dirigida por Piscator, 1963); *El caso Oppenheimer* (1964), de R. Kipphardt; *Persecución y muerte de Jean-Paul Marat, representada por los pacientes del Hospital de Charenton, bajo la dirección del marqués de Sade* (escenificada en 1964), *La indagación* (1965) --oratorio en prosa rítmica, sobre los campos de exterminio nazis--; *El canto del fanteche lusitano* (1967); entre otras obras de teatro documental de Peter Weiss.

Teatro que, de acuerdo con las premisas establecidas por Patrice Pavis en su *Dictionnaire du théâtre*, más que de protesta, la obra de Leñero resulta más cercana al teatro documental: "Genre théâtral qui se donne pour tâche de n'utiliser pour son texte que des sources authentiques qui sont sélectionnées et <<montées>> en fonction de la thèse sociopolitique de l'oeuvre" (1980: 412).

Tales son los rasgos dominantes de este texto dramático compuesto a partir de información tomada de fuentes reales, luego seleccionadas y estructuradas, mas no en función de una tesis sociopolítica, sino humanística; pues Leñero mantiene una actitud más próxima al teatro crónica. El autor no juzgaba ni tomaba partido por ninguno de los bandos protagonistas de los conflictos expuestos en su obra, al predominar su naturaleza "profesional del periodismo, fascinado por la objetividad del género y enemigo, por tanto de los partidismos, los compromisos morales y los mensajes" (Enríquez, 956).

Misma actitud dominante en el resto de su teatro crónica posterior e, incluso, en el resto de sus obras que rebasan esta tendencia dramática inicial; actitud o posición, que el autor señala proveniente de T. S. Eliot, como resultado de la impresión que le había provocado la puesta en escena de *Asesinato en la catedral* (Leñero, 1982:24), escenificada una década antes por el grupo de Poesía en Voz Alta (1957-1958).

Sobre la pertenencia de *Pueblo rechazado*, a la corriente del teatro documental, tenemos que recurrir, de nuevo, a la definición de Pavis:

Mais c'est surtout, depuis les années Cinquante, que cette dramaturgie devient une technique éprouvée: sans doute faut-il y voir une réponse au goût actuel pour le reportage et le document vrai, à l'empire des médias qui inondent les auditeurs d'informations contradictoires et manipulées, et au désir de répliquer selon une technique similaire. Le théâtre du document est l'héritier du drama *historique** critique et de la *parabole** brechtienne (laquelle n'hésitit pas à présenter sur scène des schémes ou des tableaux explicatifs pour documentaire le spectacle) (412).

De acuerdo con esta concepción, encontramos que, efectivamente en su obra, Leñero sigue las premisas fundamentales del drama *histórico crítico* y de la *parábola brechtiana*, si hacemos caso de la aclaración expresada por Pavis entre paréntesis: "(laquelle n'hésitit pas à présenter sur scène des schémes ou des tableaux explicatifs pour documentaire le spectacle)". Así, surgiría su propio

modelo de teatro documental, respondiendo no sólo al gusto del momento, sino a las necesidades de una teatralidad nacional, para la cual resultaba ya demasiado estrecho el modelo aristotélico-usigliano, al igual que el costumbrismo y "realismo" de la dramaturgia de la década anterior y del primer lustro de los años sesenta.

El propio Leñero ha escrito sobre su concepción de lo documental: "No pensaba en una obra estrictamente testimonial porque temía que el conflicto quedara reducido a una simple anécdota local. Ambicionaba que mi obra tuviera dimensiones universales y sirviera para ilustrar sobre todo la libertad de búsqueda en la Iglesia y la crisis de las instituciones" (Leñero, 1982: 24).

Esta misma actitud fue adoptada con relación a su teatro histórico, como lo muestra en una entrevista que le hizo Kirsten F. Nigro --la principal investigadora de la obra de este creador:

K. F. N. -¿Cómo ves la diferencia entre el drama histórico y el drama documental?
V. L. -La diferencia que yo podría establecer es la de intención. El drama histórico normalmente no se preocupa por el presente y es más como un escape hacia el pasado. Y el drama documental, un poco como lo entendían Peter Weiss y Piscator, es tomar el pasado para reflejar nuestro presente. Claro, en un continente como Latinoamérica, donde todo está por escribirse, todo es documental, todo nos está hablando de nuestro presente. Yo creo que esclarecer las historias de la Revolución Mexicana es el presente, porque están ocultas, porque no se han discutido suficientemente. El hablar de nuestros héroes es un presente terrible, porque no hemos hablado nunca descarnadamente de ellos. El tratar algo desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencias históricas o políticas, es darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental (Leñero, 1985: 20).

Actualidad ya sea de los propios temas, como en los casos de *Pueblo rechazado* y *Compañero* (1969-1970), o la historia como presente en *El juicio* (1971) y *El martirio de Morelos* (1980-1981). Cuestiones sobre las que abunda en un artículo de Judith Y. Bissett:

Como lo ve Leñero, no hay diferencia esencial entre el teatro histórico y el documental. El teatro histórico como el de Magaña o Sartre es efectivo cuando, "su finalidad es extraer del hecho histórico significados más universales, con respecto al hecho histórico... más intemporales". (7). La historia no sirve como un modelo o lección para el presente, sino como otro camino que le permite reflejar al hombre su propia realidad. El escritor transforma la historia, inmediata, en un momento teatral porque la crisis que representa coincide con sus puntos de vista personales. Una obra es una combinación de vivencias personales... que se convierte en teatro (8) (Leñero, 1985: 7).

Por otra parte, los investigadores --como Bruce Swaney-- han insistido en encontrar la fuente de la dramaturgia de esta obra en Brecht:

De Piscator, detrás y de Peter Weiss, muerto recientemente, se encuentra la presencia de uno de los autores más influyentes en el teatro contemporáneo: Brecht. Hemos tenido que esperar muchos años para que las proposiciones brechtianas fueran asumidas y desarrolladas, procurando hacer de la escena un espacio de análisis y sobre todo de encuentro con el espectador (Leñero, 1982: 11).

O como Bissett quien en su artículo ya citado --"El drama histórico y documental de Vicente Leñero, construcción de la versión alternativa"--, al analizar *Pueblo rechazado* establece la relación guardada entre la técnica de Brecht con la seguida por Leñero (8-9).³⁶ Concepción que, de cierta manera, se contrapone con la última frase del párrafo anteriormente citado de su análisis: "Él construyó los hechos en forma dramática con la cual él quería revelar, no los hechos, sino los factores que estaban implicados. Su trabajo funcionaría 'al margen del hecho histórico'" (Leñero, 1985: 8).

Al respecto, posteriormente el autor se encargaría de expresar sus propias intenciones:

Pueblo rechazado y *Compañero* constituyen para mí una reflexión sobre ciertos fenómenos actuales. Ambas obras se inspiran y se fundamentan en los comportamientos de personajes reales. Pero el propósito de ellas no consiste en transcribir textualmente a esos personajes, sino en interpretarlos libremente para elaborar una reflexión personal --insisto en lo personal--- sobre los problemas contemporáneos que ellos ejemplifican y que a mí me interesa analizar desde mi muy subjetivos puntos de vista (Leñero, 1985: 26).

³⁶ "En la obra [*Pueblo rechazado*] hay tres estructuras brechtianas fundamentales. Primero, están los coros representados por grupos que se confunden entre el público y los aspectos íntimos del conflicto. En segundo lugar, toda la obra está dividida en una serie de escenas, a menudo rotas, o confundidas regularmente con otras, por secuencias de sueños. Tercero, los mismos caracteres son anónimos --muestran intereses particulares: por ejemplo, el obispo y el sacerdote, quienes significan, respectivamente, las fuerzas y, nuevamente, los supuestos intereses de una institución establecida como la iglesia católica. El carácter impersonal del grupo que retratan los coros se rompe en ocasiones por la intervención de un narrador, pero esta ruptura, normalmente refleja los sentimientos del grupo. Los monjes dejan el monasterio o escogen permanecer y expresar sus propias opiniones, pero los que se quedan están divididos en dos grupos, aquellos que apoyan al Prior y quienes no lo hacen.

Los coros son el dispositivo más importante de la obra brechtiana. En este caso están formados por los miembros del monasterio y representantes de varios grupos de interés: los católicos, los periodistas y los siquiatras. Su función es enmarcar el conflicto desde cada uno de los puntos de vista y actuar como un fondo para los conflictos entre los caracteres principales. Su canto persistente y la rápida distribución de las acusaciones estereotipadas, dan a menudo la impresión de un asalto de locura y caos" (Leñero, 1985: 8-9).

Más adelante agregando: "Esto me hizo pensar en la validez que tiene este género de teatro, en lo vigente que resulta plantear, escénicamente, las reflexiones personales de un escritor sobre temas de actualidad" (26).

En varias ocasiones, Leñero se ha referido a cómo surgió la necesidad de pasar del periodismo, de la narrativa, del guión radiofónico y del libreto de televisión a la dramaturgia, al igual que ha relatado los antecedentes, la historia de los sucesos que dieron origen a *Pueblo rechazado*,³⁷ por lo que resulta innecesario referirse a éstos. Sin embargo, su relatoria sobre tales antecedentes en *Vivir del teatro* (1982: 19-40), nos permite seguir el proceso de creación dramática de esa obra.

En 1962 permaneció en el monasterio de Santa María de la Resurrección, durante el proceso de la escritura de su novela *Los albañiles*. En 1965 realizó un reportaje sobre el escándalo provocado por la experiencia psicoanalítica ocurrida en ese lugar, y sobre la cual el propio Leñero ya había tenido conocimiento en 1962. Posteriormente, cuando el Vaticano y el Santo Oficio tomaron medidas en contra de esa experiencia, Leñero, como periodista había seguido el caso paso a paso.

Sus reflexiones sobre el proceso de escritura de la obra nos muestran sus intenciones dramáticas, al igual que sus particularidades específicas:

No pensaba en una obra estrictamente testimonial porque temía que el conflicto quedara reducido a una simple anécdota local. Ambicionaba que mi obra tuviera dimensiones universales y sirviera para ilustrar sobre todo la libertad de búsqueda en la Iglesia y la crisis de las instituciones. Por eso el protagonista no se llamaría Lemercier sino Prior; el psicoanalista sería Analista, no Quevedo, y el obispo, no Méndez Arceo. Bajo este criterio me tomé todo género de libertades respecto a la historia real, pero también, excediéndome, sin solicitar a Lemercier su autorización, utilicé el Padrenuestro reproducido en su libro *Dialogues avec Christ* para la escena de la misa, y fragmentos de su homilía *Trente ans perché sur un sycomore* para los monólogos del Prior. Algunos otros documentos, como la intervención de Méndez Arceo durante el concilio, como declaraciones de Lemercier en sus entrevistas con Luis Suárez y como las opiniones de los monjes aparecidas en un reportaje de Robert Serrau en *Paris-Match*, entraron a formar parte de la obra impunemente saqueados (Leñero, 1982: 24).

³⁷ "¿Por qué un teatro documental?" (Leñero, 1985: 23-8). *Vivir del teatro* (Leñero, 1982, 19-40), o han sido expuestos en otros artículos o entrevistas a varios investigadores de su obra, al igual que éstos se han dado a manera de prólogo en las ediciones que se han hecho de esta obra, después de su primera edición

Tal entreveramiento de materiales, junto con su propia experiencia vivida en el monasterio, además de la relación establecida con algunos de los protagonistas, aunados a su propia intencionalidad dramática, no siguen estrictamente ni las premisas del teatro documental, ni tampoco la dialéctica del teatro brechtiano. De allí que nos encontremos más cerca de un ejemplo de teatro social, más que del testimonial o teatro documental.

No obstante, un hecho evidente fue la ruptura establecida con el teatro aristotélico, característica que de inmediato fue rechazada por el director teatral José Luis Ibáñez; quien no tuvo interés en dirigirla, al encontrarse con una estructura dramática, con una poética, aún no del todo aceptada, aunque ya, para ese momento, se contaba con diversos ejemplos en la obra de varios dramaturgos mexicanos quienes utilizaban algunos de los recursos del teatro brechtiano. Las objeciones que, sobre su obra, hizo Ibáñez como director, a Leñero como autor, después leerla, lo llevaron a no aceptar dirigirla, como lo señala el propio Leñero:

Primero: las objeciones de detalle. Yo hacía sostener al Prior una serie de diálogos con Cristo, en los que ese Cristo —a la manera de lo que luego veríamos en *El diluvio que viene*, con la voz de Dios grabada por Manolo Fábregas— hablaba fuera de escena. Y eso no —me dijo José Luis Ibáñez—. Eso es antiteatral, horrible. Pero en fin, como error secundario podía corregirse. Lo deveras grave, lo irremediable, era la concepción misma de la pieza, su composición dramática. Ahí no tenía salvación *Pueblo rechazado*, porque traicionaba el sustento básico de un auto sacramental: la lucha de fuerzas, tú sabes —me dijo José Luis Ibáñez—. Dos fuerzas; el mal y el bien, Eros y Tanatos o lo que tú quieras, combatiendo entre sí. Pero ojo, cuidado: no basta con que estén presentes las dos fuerzas; en tu obra aparecen, claro, ¿pero qué ocurre?, ¿por qué no hay commoción dramática? No hay dramatismo porque esas dos fuerzas se encuentran desniveladas. desde el principio, las del mundo del Prior tiene todas las de ganar, dramáticamente hablando. Las fuerzas que se le oponen, los cardenales, los católicos, nunca se presentan como verdadera amenaza y eso destruye de entrada toda tensión. Y sin tensión no hay obra; sin verdadera lucha no hay auto sacramental posible. Revisa los autos de Calderón de la Barca, estudia *La cena del rey Baltazar*. el género tiene sus reglas y las reglas del género no pueden violarse (Leñero, 1982: 25-6).

No es que el diálogo entre el Prior y Cristo, en la versión que el autor le presentara a José Luis Ibáñez, resultara antiteatral sino que pertenecía a una estética no realista, al igual que los propios autos, ya que, en la mayoría de éstos, tanto los santos, como las alegorías y símbolos del teatro religioso, están muy lejos de ese estilo.

Tampoco se trataba del hecho de que las fuerzas estuvieran desniveladas, sino del hecho de que no se trataba de conflictos individuales,³⁸ sino del enfrentamiento desigual entre dos posiciones ideológicas, en el que la fuerza triunfante contaba con el poder de la represión, de la coacción; contra la que lucha su protagonista, como lo ha manifestado Leñero, por "la libertad de búsqueda". No se trataba de cuestiones individuales, sino del conflicto de fe dentro de la propia Iglesia; por lo que las consecuencias alcanzaban dimensiones trágicas, como producto de esa desigualdad de fuerzas.

Lo mismo podemos decir sobre la falta de conmoción dramática, debido a la ausencia de una catarsis provocada por el reconocimiento de una peripecia igualmente individual, a la manera aristotélica, pues se trata de otro modelo de acción dramática, de un teatro de ideas, mismo al que Usigli aludiera en su artículo: "Hombre al teatro".³⁹

Me parecería arbitrario clasificar a Leñero, por una sola obra, dentro del neoexpresionismo, pero es visible que apela a diferentes recursos característicos de ese estilo, y motivados por la influencia indicada. Por ejemplo, los Coros de periodistas, de visitantes, de monjes, es decir, la voz unánime, la voz social podría agregarse, que es de más fácil manejo que la voz individual de los personajes de teatro. Aquí, sin embargo, la influencia brechtiana se marca sobre todo en la relación que existe entre los dilemas, extremos y afines, de Galileo y del Prior, a más de la idea de aportar elementos de renovación cada uno en su terreno. Sólo que, a la inversa de Brecht, que retrata a Galileo histórico hasta el punto de justificar la abjuración, Leñero mantiene a su personaje en una línea de acción y carácter, lo que podría definirse como catarsis contrastadas (Leñero, 1882 1: 31).

Sólo que el paralelismo establecido por Usigli, entre ambas piezas, no es total, ya que en Brecht la abjuración de Galileo corresponde a una sola escena donde se muestra sólo un gesto del sabio. Acto que debido a las circunstancias históricas se vió obligado a tomar en cuenta y que, por otra parte, nos muestra su fragilidad como hombre; en tanto, el enfrentamiento del Prior con la Iglesia es el que

³⁸ Sobre la construcción de personajes, Bissett nos dice que: "Leñero toma sus caracteres de la vida real para dar a su trabajo dimensiones universales. Las cualidades esenciales de los caracteres que Leñero toma del pueblo, deben ser, por un lado, capaces de caracterizar una particularidad --ser relatadas para una personalidad particular, y general-- pero también de ser identificables en otros casos similares, en condiciones semejantes. Aunque, por ejemplo, los caracteres en *Pueblo rechazado* son fácilmente identificables con los que participaron en la controversia, sus acciones en escena, no recrean el conflicto exactamente como pasó. Para Leñero el incidente significa más que una situación difícil de la Iglesia Católica en México" (Leñero, 1985: 6).

³⁹ Publicado en *Méjico en la Cultura*, suplemento de "Novedades", 9 de febrero de 1969. 3-7 pp.

determina todo el drama. Desde esta perspectiva, el conflicto en *Pueblo rechazado* resulta individual, como lo señala el propio Usigli, de manera que no podemos hablar de un planteamiento dialéctico.⁴⁰ Peculiaridad que sí podemos encontrar en los personajes no individualizados, agrupados en diversos coros, recurso utilizado por Leñero, al que astuta y maliciosamente alude Usigli para, entre líneas, señalar la impericia de construir personajes, pues "la voz social '...es de más fácil manejo que la voz individual de los personajes del teatro'" (Leñero, 1982 1: 31).⁴¹

Pero donde no le cabe la menor duda sobre el acierto de Leñero es en la identificación de *Pueblo rechazado* como un drama de ideas, más feliz que la pieza de Peter Weiss, *Persecución y muerte de Jean-Paul Marat, representada por los pacientes del Hospital de Charenton, bajo la dirección del marqués de Sade* (escenificada en 1964):

Pero donde la pieza de Weiss tiende a desdoblarse y alargarse en reiteraciones de movimiento y de frases, la de Leñero se mantiene en cierto modo en el dominio de la abstracción. Ideas y sentimientos son expresados en general en escorzo, sugeridos o apuntados sin mayor desenvolvimiento, fuera de las tiradas del Prior y, en todo caso, menos repetitivos. Esto indica a un tiempo sobriedad y suficiencia de expresión dramática y falta de oficio de autor, defecto que se cura con el tiempo. Al "mejor que sobre y que no falte" de muchos dramaturgos, Leñero opone un sobrio "Mejor que falte y no aburra" (Leñero, 1982 1: 32).

Por desgracia, posteriormente Usigli no se explaya sobre lo que él considera la característica fundamental de la dramaturgia brechtiana: *el extrañamiento*, ni tampoco queda claro si este recurso se encuentra o no en la obra de Leñero, pues sólo plantearía que:

No me interesa, ni es importante, que Leñero aparezca en la escena mexicana como un neobrechtiano o un neoespresionista. Tampoco es interesante, ni importa, que yo sea esencialmente aristotélico, es decir, creyente en el teatro como en una comunión y no, como, según la teoría de Brecht, en una enajenación, alienación o extrañamiento entre el espectador y la obra (33).

⁴⁰ Cf. Louis Althusser "El Piccolo, Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista) *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI, 1967, 107-25

⁴¹ Mismo "pero" que el crítico Luis Reyes de la Maza encontrara en la obra como falta de pericia del dramaturgo, al ver la pieza desde una perspectiva aristotélica; aunque terminara perdonándole la vida: "Puede objetársele que sea su pieza una 'aria coreada' y que sea en los monólogos donde alcanza mayor brillantez literaria, pero es explicable en un novelista al escribir teatro..." (1984: 139)

Asunto importante a dilucidar para establecer si en la práctica teatral, en la experiencia que el público tuvo durante y al final de la representación, había ocurrido alguna reacción --desde la perspectiva aristotélica-- o no --desde la perspectiva brechtiana del distanciamiento--, con lo cual negaría la catarsis, misma que sí se presentó, a juzgar por la prensa y las propias memorias de Leñero.

Ahora bien, lo que sí es indudable, y el propio Usigli así lo manifestó, fue el hecho de que con esta obra se inició un nuevo discurso dramático generacional, que cortó, definitivamente, con el modelo anterior, tantas veces aquí mencionado:⁴²

Lo que es importante y sí interesa, creo, es que el aristotélico pueda comprobar en la obra del neoexpresionista la presencia viva del teatro inmutable, de la esencia del impulso dramático original por sobre los medios técnicos de realización de la idea, que corresponden a la época y la escuela de cada uno al orden que ahora llaman bárbaramente "generacional" (33).

Por ello, tenemos que regresar a lo planteado por Leñero, respecto a que más que seguir el modelo del teatro documental, su fuente de inspiración había sido el misterio moderno sobre la muerte de Tomás Becket: *Asesinato en la catedral*

⁴² Hay que hacer una aclaración al respecto, ya que tanto Mauricio Magdaleno, como Juan Bustillo Oro, en su Teatro de Ahora, ensayaron un teatro político escénica y dramáticamente en sus propias obras; ligado, por una parte, a un estilo no realista --el expresionismo-- y, por otra, al teatro político de Piscator: "La tendencia expresionista de Bustillo Oro está ausente en el teatro de Magdaleno, si bien ambos comparten la tendencia ideológica liberal. Lo que para Bustillo Oro era un modelo artístico a seguir, Piscator y su teatro de masas; para Magdaleno, era una ideología a seguir, pero no un modelo artístico. Magdaleno tiende más hacia el rasgo realista, y menos hacia la alegoría o expresión simbólica" (Río, 1993: 135) Consideramos que estos juicios de Marcela del Río son demasiado rotundos; ya que la lectura más superficial de *Pánuco 137* (1932) --de Magdaleno--, nos mostraría, su no pertenencia al realismo, ni a un teatro aristotélico absoluto en la construcción de los personajes, al igual que en su estructura dramática. Al parecer, el propio contenido socio político, como manifestación de una protesta ideológica, lleva al rechazo estilístico del realismo y nos conduce hacia el expresionismo; como podemos ver en el teatro de Piscator y Brecht; al igual que en las obras dramáticas de Ricardo Flores Magón: *Tierra y libertad* (1915) y *Verdugos y víctimas* (1917-1918). Sin embargo, lo que es indudablemente cierto, es la presencia de la influencia del Teatro Político de Piscator en ambos dramaturgos nacionales: "Al mismo tiempo, en Europa, él [Bustillo Oro] estaba absorbiendo las nuevas formas teatrales de denuncia político-social: el teatro de masas de Piscator y de los expresionistas alemanes. Así, el resultado tenía que ser una representación de la revolución, en la que convergían: lo mítico, lo social y lo revolucionario --no sólo en relación con la ideología política, sino también con los procedimientos teatrales--. Puede deducirse, de acuerdo a los resultados, que Juan Bustillo Oro para representar lo mítico, encontró como su mejor modelo el teatro griego; y para representar la lucha revolucionaria, el modelo del teatro político de Piscator. Sin embargo su trilogía [San Miguel de las espinas] no sigue puntualmente, ni el modelo de Piscator, ni el modelo formal del teatro griego, aunque tome algunos de sus elementos. ¿Cuáles son los elementos que toma? De Piscator, la temática con mensaje para las "masas", y el modo de representación simbólica de ciertos personajes. Del teatro griego, principalmente: la estructura de trilogía, el coro y su sustrato mítico" (46)

(1935), de T. S. Eliot, a lo que Usigli hace alusión en esta misma "Reseña Periodística", al exponer el parentesco de la obra de Leñero con el teatro brechtiano, con el teatro documental:

"Se impone ir en orden y empezar por asentar desde luego que en diversos aspectos de orden moral Vicente Leñero es un caso poco común entre nuestra gente de letras: tiene la dignidad y el decoro de reconocer y reivindicar las influencias que operaron sobre él en la elaboración de esta primera pieza y en el marbete de "teatro documental" bajo el que se clasifica. T. S. Eliot, con su *Asesinato en la catedral*, Bertolt Brecht, particularmente con su *Galileo Galilei*, Peter Weiss con su *Marat-Sade* constituyeron los antecedentes, pero también las afinidades y los encuentros, las semejanzas y las diferencias de familia intelectual. Quizá lo que más preocupó a este autor fue la analogía evidente entre su pieza y la primera de Eliot, no sin razón. Leñero basa su obra en un acontecimiento, un documento, en fin correspondiente a la realidad y a la vida inmediatas de México (Leñero 1982 1, 30).

En este sentido, la reflexión de Usigli apoya nuestra tesis respecto de que este eclecticismo condujo a Leñero a una expresión particular del modelo de acción dramática correspondiente al drama social; ya que en *Pueblo rechazado*, tanto la situación inicial, como el desenlace, están estrechamente relacionados con la línea dramática individual del Prior, en tanto la ideológica con la línea dramática opositora. Siguiendo tal modelo de acción dramática, la primera línea desarrollando la anécdota, la historia sucedida en cuestión: el enfrentamiento personal con los representantes de la Iglesia y el propio Analista; en tanto la segunda línea determina la acción, por medio del planteamiento ideológico de la libertad dentro de la Iglesia misma –como antagonista–, apoyada por una sociedad conservadora que también lo repreba; además de la presencia de los coros, como representantes de esa sociedad, no individualizados, como el Prior, según lo planteara Usigli.

Pensamos que estas características dramáticas, provenientes del modelo de acción dramática del teatro social, son las que han confundido a la mayoría de los investigadores de la obra dramática de Leñero, al considerarlas como pertenecientes a la estética brechtiana, como Bissett lo determina en su artículo, pero que, en una comparación más rigurosa con el teatro épico, nos mostrarían que no cumplen del todo con las premisas de esta estética; fundamentalmente por la ausencia de distanciamiento.

Sin embargo, la propia personalidad del Padre Lemercier, no obstante aparecer en la pieza bajo el nombre de Prior, está presente de principio a fin como individuo y sobre él se centra el drama, de allí que tampoco se llega plenamente al modelo de acción dramática del teatro social.

Por ello, si bien no tenemos un drama social, sí ideológico, planteado a través de la perspectiva del psicoanálisis, el cual vino a conmover los cimientos del orden cultural y moral de la sociedad mexicana de la época.

LA REBELIÓN DE LA JUVENTUD: LA BRECHA GENERACIONAL

Margo Glanz en *Onda y escritura en México* considera que la literatura de los años sesenta se manifestó a través de dos formas: la de la *onda* y la de la *escritura*; atendiendo más a su *literalidad*, que a su *narratividad*: "podríamos clasificar los textos en dos secciones más o menos precisas, la de los jóvenes que optan por la 'onda' usando una expresión que ya se volvió lugar común, y la de los que prefieren la 'escritura' para emplear otro término, que en México ha utilizado sobre todo Salvador Elizondo" (Glanz, 1971: 3).

Expresión literaria que trajo consigo los cambios y problemas sociales por los que atravesaba el país, como ya señalamos, consecuencia de la crisis sufrida por el Estado. Crisis agudizada durante el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), en el cual la brecha generacional se hizo notoria y evidente en el rechazo de los jóvenes a seguir las normas determinadas por el *establishment*, aunque limitado a ciertas manifestaciones –las permisibles hasta cierto punto por el Estado y la sociedad:

"Ahora se trata de los jóvenes, nueva clase social, nueva raza humana que se líquida en oleadas progresivas cada vez que una de sus generaciones alcanza la terrible edad de los treinta años, cada vez que alguien sobrepasa 'la Inferioridad y la belleza', símbolos de la juventud, que dice Gombrowicz. Este dividió este mundo cercenado ya no únicamente en clases sociales, sino en edades, configura un nuevo paisaje humano, un nuevo paisaje social. El *establishment* intenta correrlos, minándolos desde adentro, copiando sus vestimentas, liberando aparentemente la convención de la moda, destruyendo el marco de lo 'decente' en el ropaje en las costumbres, abriendo la pornografía, vendiendo en los *department stores* los disfraces desestilados que los *hippies* ostentaban como símbolos de su singularidad, elevando a millones las cifras de discos en que surgen los *Animales* o se masturban los *Doors*, reproduciendo con toda la potencia de la electrónica los alaridos de los *Mothers of Invention*, difundiendo las declaraciones de John Lennon que niega el poder de unificar a los jóvenes que en un momento dado pudieron haber tenido los *Beatles*, industrializando la destrucción por la droga, aunque también lo hagan con el nálpalm" (13).

De allí que, fundamentalmente, los jóvenes se centraran en una actitud individual y en comportamientos personales, censurados dentro del espacio, del ámbito hogareño y de los recintos sociales y oficiales —escuelas, lugares de trabajo, etcétera—; teniendo, por ello, que buscar sus propios espacios para poder realizarse. De allí la segregación y, al mismo tiempo, la socialización, el espíritu gregario adoptado para poder ser ellos, para manifestarse en la vida cotidiana; al igual que en el *ghetto* de la literatura:

“Esta amenaza se sitúa en el límite de la acción desenfrenada que el adolescente juega, con esa dinámica de grupo que tiene necesidad de desplazarse, de recorrer las ciudades, de viajar por los barrios, por los cafés, por las muchachas. La acción se frena de repente cuando la autocontemplación obliga a iniciar una autocritica, una delimitación, a fijarse un contorno. Acción detenida y delimitación desdibujada serían la ruptura de la ‘onda’, la inserción pausada en el establishment. Su rebeldía sería escasamente un instante pasajero dentro de un devenir preforjado de antemano y encuadrado en los estrechos límites de la sociedad que lo conforma. A veces la imagen que la sociedad tiene es producto de sus divagaciones” (10)

Lo anterior trajo consigo un giro en los gustos musicales, formas de vestir, arreglo personal —cabellos largos—, pero, sobre todo, en el discurso, elementos a través de los cuales se puso de manifiesto esa brecha generacional, al adoptar también patrones culturales en boga de otras latitudes.

Así se produjo una forma de ser que, a su vez, conformó una percepción del mundo, con su correspondiente moral y ética. Tales comportamientos se volcaron, se pusieron de manifiesto, quedaron registrados en los contenidos y formas de una nueva literatura: “Este fenómeno, la gestación de una corriente literaria que se va contagiando de influencias cosmopolitas a la vez que se inspira en la tradición anterior, aunque pretende ser en el fondo una narrativa de ruptura, crea a fin de cuentas un terreno nuevo en el que deberá surgir de verdad la gran novela mexicana” (6).

Una narratividad de ruptura en la que:

“El dinamismo de la acción y el lenguaje creado por el propio adolescente para apartarse de los demás, de los adultos y del mundo que él cree establecido, nos llevan a su mundo en el momento en que se encuentra sumergido en esa visión que lo desdibuja al tiempo que pretende estampar su efígie.

La barrera establecida no es totalmente invulnerable, desde la adolescencia se enfrenta con fingida indiferencia al adulto, desde el rabillo del ojo lo contemplan con pretensiones de ignorarlo; el deterioro de la familia, los desgastes de la edad, la necesidad de entrar en ese sistema se perfilan como la amenaza que destruirá su intención de permanecer en la ‘onda’, de ser auténticos, de preservar su adolescencia

morbosamente y a veces hasta prorrogándola fuera de tiempo para ubicarse en una ridícula actitud de *play boy* del subdesarrollo. En resumen todo ello no es nada más que un clisé que subraya lo epidémico, comprobando cuando se ha logrado superar como en el caso de Sáinz en *Obsesivos días circulares*" (10).

Sin embargo, nos encontramos con que si bien, por una parte, en sus propios reductos lograron "ser", y pudieron manifestarse "libremente", fuera de éstos tuvieron que someterse, aceptar las reglas del juego tanto familiares como sociales. De allí que tuvieran que ser parte de lo rechazado, según lo manifestara la investigadora Margo Glanz: "si seguimos substituyendo --aquí eliminamos "dandismo" y ponemos "desaliño"-- vuelve a describir al hippie y al joven que rechaza el sistema por principio, enfundado en una actitud de protesta, pero desorganizada, amorfa, autodestructiva. El hippie está en contra del *establishment*, pero vive de él" (11).

Por lo que la protesta individual, manifestada a través de las modas y comportamientos personales, descubriría consecuentemente:

Las luchas políticas, la transformación social, el descuadre de un mundo establecido, pareció otorgarle un perfil definitivo por 1968. Pero el compromiso político, la protesta, la manifestación contra la guerra de Vietnam, la descreencia en las autoridades, llámesela familia o Estado, la odorización contra los desodorantes, la suciedad contra la limpieza, el amor como contra *slogan* de la violencia, han venido a ser las actitudes definitorias de este movimiento que puede transformar la sociedad, pero casi a pesar suyo (11).

Cierto que ya Vicente Leñero se había atrevido en *Los albañiles* a constatar el discurso realista de sus personajes, cual cronista de su momento, como lo señalara Solórzano en su reseña al estreno de esta pieza:

La mejor cualidad de la obra es el afortunado uso de los vulgarismos dentro del diálogo. Por el rescate del contenido esencial de ese lenguaje popular, su poder de comunicación es siempre testimonial y directo. El vulgarismo recobra en ese texto su índole profunda y original, al margen del idioma, pues según la forma en que es enunciado puede expresar los sentimientos más opuestos; desde la ira extrema hasta la más acendrada ternura (Solórzano, 1973: 38).

Lenguaje popular no acostumbrado hasta ese momento ni en la dramaturgia ni sobre el escenario nacionales --aunque sí permitido en la letra impresa--, debido a las normas establecidas por la decencia, salvaguardadas por la sociedad y el Estado, a través de la censura oficial y la autocensura. Prueba de ello es que la versión de *Los albañiles* en novela había sido publicada en 1963, y el discurso

ordinario y áspero de los protagonistas había sido aceptado; sin embargo, al ser escenificada cambió la recepción de la obra por parte de la crítica especializada:

1) ¿Porqué Vicente Leñero tuvo la infeliz ocurrencia de trasladar su novela ganadora de premios españoles al teatro? *Pueblo rechazado*, su primera pieza teatral, fue elogiada sin reservas desde esta crónica semanal, porque estaba bien escrita, con un diálogo bellamente construido, con situaciones dramáticas llenas de interés y con un asunto original. En cambio, *Los albañiles* ni está bien escrita, porque amontona palabrotas y las arroja donde caigan, escribir un diálogo coloquial de camión de segunda, (...) (Reyes de la Maza, 1984: 157-8).

Cuestión que tampoco llegó a escandalizar a la crítica literaria (desde una perspectiva moralista, restrictiva, de la gente bien, decente), cuando se publicaron *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), de José Agustín, ni *Gazapo* (1965), de Gustavo Sáinz, narrativa en la que el discurso fue el principal elemento distintivo de esta nueva literatura:

Con Sáinz y Agustín el joven de la ciudad y de clase media cobra carta de ciudadanía en la literatura mexicana, al trasladar el lenguaje desenfadado de otros jóvenes del mundo a la jerga citadina, alburera, del adolescente; al imprimirle un ritmo de música pop al idioma; al darle un nuevo sentido del humor —que puede provenir del *Mad* o del cine y la literatura norteamericanos—... (Glanz, 13).

Sin embargo, en la dramaturgia, como ya vimos anteriormente, los representantes de esta brecha generacional se manifestarían a través de diversos discursos literarios, como pudimos percibirnos en la obra de Willebaldo López, Enrique Ballesté y Pilar Campesino —posteriormente lo veremos en el caso de Óscar Villegas—, quienes no pertenecen al grupo de la *Onda*.

Por lo que el caso de José Agustín⁴³ como dramaturgo resulta del todo único; aunque algunos de sus comportamientos correspondieran al patrón de conducta de:

¿Una nueva clase social? Hasta cierto punto El joven se ha agrupado en movimientos estudiantiles masivos, ha rechazado las definiciones y las formas de vida de la sociedad anterior, ha adquirido conciencia política, ha cambiado su vestimenta, ha elegido nuevos lenguajes de comunicación, ha intentado crear una nueva moral sexual y hasta evadirse del mundo 'viajando' con la droga e instalándose en el sonido (Glanz, 14).

⁴³ José Agustín Ramírez nació el 19 de agosto de 1944 en Guadalajara, Jalisco. Estudió en la FFyL/UNAM. Narrador, guionista, ensayista, conferencista y dramaturgo. Desde la adolescencia ejerció el periodismo. Es uno de los principales iniciadores de la corriente narrativa surgida a mediados de los años sesenta, conocida como la *Onda*, que marcará una nueva etapa en la literatura nacional. Si bien provocaría el escándalo con sus dos primeras novelas *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), también captaría de inmediato la aceptación nacional e internacional con su primer libro de relatos (1968), entre los que se encontraba *Cuál es la onda*, el más famoso de todos.

Desde el primer momento, la dramaturgia de José Agustín siguió las dos tendencias de la narrativa de los años sesenta, de acuerdo con lo planteado por Glanz: la de la *onda* y la de la *escritura*. La primera en *Los atardeceres privilegiados de la Prepa Seis* (1969), y la segunda en *Abolición de la propiedad* (1968).

En *Los atardeceres privilegiados de la Prepa Seis* –*Nos estamos viendo las caras*–, encontramos muchas de las características de la literatura de la *onda*:

A partir de ese lenguaje híbrido, casi postizo, que corresponde a un tipo de hombre emparentado con el pícaro –de allí el término germanía que utiliza Monsiváis–, se gesta una piel especial que, como la indumentaria, diferencia al joven 'In', al que no es 'fresa' o hasta al que lo es pero no lo siente, del mundo 'otro', del mundo de los adultos, del mundo enajenado. Una nueva estampa y una forma especial de comunicarse lo aíslan y lo sitúan del otro lado, de la inferioridad, la inmadurez y la belleza (Glanz, 18).

Lenguaje y forma de una escritura que alcanzaría su máxima expresión en su relato *¿Cuál es la onda?*⁴⁴ en el que llevaría a la culminación el uso de los recursos inherentes a ese estilo de narración, en el que formalmente es imposible separar el discurso de la estructura propia del relato. Relato que a su vez, concentraría las demás particularidades de la literatura de la *onda*: manejo del tema, del espacio, del tiempo, el comportamiento de los personajes: sus gustos, intereses, preocupaciones, anhelos, frustraciones; su individualismo, su visión del mundo, y la presencia de todas las manifestaciones de la contracultura del momento.

Al respecto, es importante señalar, que la estructura formal tan compleja de ese relato, por su propia arbitrariedad literaria, no tendría dificultad alguna para ser escenificada, como lo hiciera notar Antonio Magaña-Esquivel en su recuento anual: "Una temporada memorable la de 1969", sobre las actividades teatrales de ese año: "¿Dónde queda este joven y novedoso José Agustín como presunto dramaturgo, con una pieza, *¿Cuál es la onda?*, que al menos merecía la suerte de que la hayamos visto más gentes en una temporada formal?" (Magaña Esquivel, 1972: 29).

⁴⁴ Este relato fue publicado en el volumen: *Inventando que sueño* (Mortiz, 1968).

La razón de ello se debió a que los preparatorianos lo habían hecho suyo, apropiándose de ese texto; antes de que se publicaran y escenificaran sus dos primeras obras dramáticas, arriba mencionadas, al haberse reconocido como los protagonistas del relato, por compartir del todo su manera de ser, sus inquietudes e insatisfacciones.

Las escenificaciones habían sido presenciadas por un público específico: los estudiantes —como las obras de Ballesté—, estableciendo la relación directa con los textos dramáticos, por su propia expectativa social y generacional; además de haberse representado dentro de sus propios recintos. De allí el clamor de Magaña Esquivel, pues el público teatral no había tenido la posibilidad de ser testigo de esta manifestación escénica, casi propiedad de los jóvenes.

Posiblemente eso se haya debido a que el relato contenía todo aquello con lo que se identificaban los jóvenes de ese momento, en tanto la pieza se constreñía —anecdóticamente— a la escritura dramática de un solo hecho, aparentemente estrecho, como el de un episodio en la vida escolar.

Decímos aparentemente estrecho, pero desde el punto de vista anecdótico, ya que, en el fondo se nos estaba presentando una réplica del orden establecido en la sociedad de ese momento. Siguiendo el modelo del orden familiar y del orden civil de la cultura urbana del momento, la Maestra personificaba, en su comportamiento, el mismo autoritarismo, el mismo abuso del poder, que le brindaba su posición, ejerciendo la coacción pues, de no haber obtenido lo que deseaba, era de esperar la represalia.

Por lo que la fábula de esta pieza en un acto nos muestra las vicisitudes amorosas, producto de los escarceos de una pareja de adolescentes —Rebeca y Luis—, en los que se entromete la Maestra quien, indudablemente atraída y excitada sexualmente por su alumno, ejerce arbitrariamente su autoridad, haciendo uso de su posición, para tratar de romper esa relación que empieza a florecer, con el fin de lograr sus propósitos eróticos.

De allí que el sujeto de la acción dramática no sea ni lo planteado por la fábula, ni las situaciones, ni la anécdota, sino el paralelismo existente en el orden

social y el orden individual. A través del ejercicio del poder, del autoritarismo --reproducidos en las relaciones que se establecen en un salón de clases entre los alumnos y el maestro, entre la autoridad y los subordinados--, se nos revela el hostigamiento evidente por parte de la Maestra; presente desde el principio mismo de la pieza:

[Maestra] -No te excites, muchacho. Conmigo no tienes problemas --*puntualiza la maestra, tranquila pero seria*-- puedes mirarme las piernas las veces que *quieras*, pues entre otras cosas, para eso son. Desde hace mucho tiempo me resigné a que los muchachos como tú sean tan *cínicos*. (Carballido, 1979: 201).⁴⁵

Y más adelante en la misma escena:

Luis traga saliva. Le inquieta el tono de la maestra, quien en veces lo mira autoritaria y en otras voluptuosa.

[...]

[Maestra] --La cosa. Qué manera de *hablar*, Luis. Y no me digas maestra, qué barbaridad, por favor. Es muy impersonal, tu sabes [...], me das la impresión de que así se pierde cierto *calor* que es necesarísimo *aquí*. Ya ves que yo te digo Luis, no alumno. (201-2).

Al ver la cautela de Luis, ante tal acoso sexual la Maestra no duda en mostrarle quién domina la situación, para obligarlo acceder a sus intenciones:

[Luis] --Este, maestra, perdón, no?

[Maestra] --*Por favor*, Luis. Tus trabajos, muchacho, han sido de *plano siniestros*.

[...]

[Maestra] --Yo te estoy hablando con sinceridad, muchacho. me interesa que progreses. No creo que seas *idiota* o algo, sino que te has descuidado y tú sabes por qué. ¿Verdad que sí sabes?

[Luis] --Le juro que no, señorita Linda.

[Maestra] --Bueno, pues porque te la pasas *zumbando* alrededor de esa muchachita esta, Rebeca, con la que siempre te sientas.

Rebeca en el patio, escucha con mayor atención. Luis se queda callado (203)

[...]

[Maestra] --¡Qué niño tan coqueto eres, qué barbaridad! Mira, Luis, ahora te voy a hablar con el corazón en la mano, por favor, *deja* a la niña esta, Rebeca.

[Luis] --Pero

[Maestra] -- La dejas y vienes a mi casa a *estudiar* conmigo y vas a ver qué bien preparado vas a salir. Vas a ser la envidia de todos, te lo juro. Pero para eso es necesario que dejes a Rebeca por la paz; supongo, muchacho --*cambia el tono, casi austero*--, tu me entiendes.

[...]

[Maestra] --Pues mi interés es porque, sencillamente, yo te quiero, ¿ves? Es así, así de fácil, a mí no me cuesta nada decirlo. Yo te quiero, Luis. Y principalmente --*cambia de tono, casi amenazadora*-- quiero que dejes a esa niña y me hagas caso --ya con un tono perfectamente magisterial (214)

⁴⁵ Todas las citas corresponden a la publicación: José Agustín. *Los atardeceres privilegiados de la Prepa Seis. Teatro joven de México* México EDIMUSA, 1979, 199-222.

Como resultado, la Maestra logra parcialmente sus propósitos: la ruptura del noviazgo, por las circunstancias que surgen, debido a sus manipulaciones. Sin embargo, el desenlace viene a mostrarnos otra clase de autoritarismo y de abuso del poder:

[Luis] —¿Sabes qué, Rebeca? ¡Tú estuviste metiendo cizaña para que el maestro me acuse y me expulsen!

[Róber, el Maestro] —¿Yo?

[Luis] —¡Pinche ruco delator!

[...]

Luis ve al maestro con odio infinito y va hacia él a toda velocidad, tirándole golpes a lo loco, moviendo los brazos y las piernas rapidísimo, como aspas. sin embargo, Róber simplemente se hace a un lado, lo caza y le propina un puñetazo terrible que manda a Luis al suelo. todos quedan en silencio. El maestro gruñe, un poco avergonzado, pero feliz por lo preciso de su golpe y sin querer disminuirse ante la maestra: la toma del brazo y la empuja hacia afuera.

[Róber] Órale, vámónos. Vas a tener que explicarme muchas cosas (220-1).

Así, la Maestra va a tener que rendirle cuentas a Róber, evidentemente su pareja; en tanto, Luis queda burlado, apaleado y sin Rebeca.

En esta obra no cabe la menor duda sobre el sujeto de la acción dramática: la línea social; sin embargo, por lo general, ésta ha sido relegada a un segundo plano, sino es que desaparece del todo, al prevalecer sobre ésta la línea de la anécdota. De allí que, aunque en la composición dramática, la línea de acción sea de naturaleza social, ésta queda como subtexto, al dominar la segunda, la anecdótica que desarrolla la historia.

Prueba de ello es que tanto en las lecturas, como en las múltiples representaciones que, hasta el momento, se han efectuado de esta obra, pues los jóvenes sólo le han prestado atención a lo anecdótico. Lo mismo ha ocurrido con su guión *¡Ahí viene la plaga!*, donde además, se encuentra el distractor más fuerte; el propio estilo de su escritura: su *literalidad*, por el gran efecto y regocijo que el discurso de la onda ejerce sobre el público joven.

Y no era para menos, aún a veintinueve años de haberse escrito, ese discurso surgido a partir de la brecha generacional de los años sesenta, sigue vigente, por la carga ideológica, de la que era y sigue siendo portador, como lo resumiera Margo Glanz más arriba.

Discurso que encontramos principalmente en el personaje de Luis y del relator --Jeremías--, aunque el de éste se distingue por el tono áspero y grosero que utiliza, por la impunidad que le brinda su papel de Relator:

- Pinche maestra --*comenta Jeremías para sí* (202).
--Digo, Rebeca, no te azotes --*proclama, entre gallos Luis*--. Agarra la onda de que la está haciendo de emoción. Orale, dime (207).
--Oye --*protesta Luis*, atónito--, no salgas con esas maimadas (207).
--[Rebeca] Óyeme, yo estaba cotorreando, chavo (207).
--No saques de onda, nena --*dice Jeremías* (208).
Jeremías ríe, sádico. Cambia de lugar por el gusto de moverse y de hacer mayor irigote.
... (209).
--[Luis] Oiga, maestra, pues es que así de volada como que la cosa nomás no funciona. Digo, usted sabe cómo es ese cotorreo, ¿no? (209).
--[Luis] Oiga, maestra, no's para tanto, ¿no? Digo (210).
--No le saque, buey --*grita Jeremías* (211).
--¡No! --*casi grita Luis, alarmado*-- digo, claro que ahí más o menos debo querer algodón a Rebeca, porque es una chavita más o menos efectiva y con regular onda y ya no sé qué más, porque a fin de cuentas casi no la conozco (212).
--¡No mames! --*comenta Jeremías, sonriendo* (213).
--[Luis] Pues no sé, maestra, la neta. Bueno. Sí, claro. usted es una maestra muy inteligente y que sabe muchas cosas, y es muy bonita y también es a todo dar, sí. Cómo no. Aunque (213).
--¡Cámaral! --*exclama Jeremías* (213).
--[Carajo, otra vez, no es posible] --*protesta Jeremías* (215).
--¡No te hagas caso y rómpete la madre! --*recomienda Jeremías* (215).
--Por culero --*desliza Jeremías* (218).
--[Luis] Claro que no --*bajando la voz*--: al contrario, digo, vine porque me pareció muy fuera de onda todo lo de hace rato y a que cotorreáramos para desafanar el malpatín (218).
--Sí, dilo, maricón --*pide Jeremías*
(219).
--Cállese, pendejo --*dice Jeremías* (219).
--[Luis] Mire maestra, usted mejor ya ni se meta, no ve qué irigotazo armó ya (220).
--[Jeremías] Pinche maestra culera (220).

Léxico, giros lingüísticos, modismos, estructuras morfosintácticas, etcétera, que surgen durante el transcurso de las situaciones conforme van teniendo lugar. Mas, en este texto dramático, no constituirían un fin en sí mismo como en el relato *¿Cuál es la onda?*, con sus juegos de lenguaje y la creación de palabras mediante la yuxtaposición de dos vocablos o la substitución de fonemas que le dan una doble significad a la nueva palabra; además de la escritura gráfica, escalonada.

Escritura que bien podría recordar la creación de lenguaje de Vallejo, o la escritura escalonada de los encabalgamientos de Mayakovski, experimentos que en la actualidad resultan ajenos y gratuitos, además de dificultar el curso de su lectura.

Pero, si bien en *Los atardeceres...* el contenido del discurso y las formas del habla generacional sirven como medio para establecer una relación directa con el espectador, al que se le habla en su propio lenguaje, los recursos del relato cinematográfico y de la narrativa le añadirían una peculiaridad más al texto dramático, como lo podemos comprobar a continuación.

En las didascalías se funden ambos tipos de relato: el de la narrativa y el cinematográfico. El primero a través de un relator omnisciente --el propio autor-- aunado a un narrador, *alter ego del autor*:

La Maestra escribe en su mesa de trabajo y finge no advertir que Luis le contempla las piernas. Con justa razón, porque la maestra tiene piernas muy hermosas, facciones agradables, ambiguas, y cuerpo revolucionario. Luis siempre le ha calculado veintiséis años. Luis espera a la maestra sentado frente a ella, en un pupitre de los infestan el salón de clases. hasta en el estrado, bajo el pizarrón, hay un pupitre, y en él se encuentra Jeremías, quien desde el principio está narrando todo en tercera persona (199-200).

Narrador que, metateatralmente, por otra parte, no sólo cumple esa función, sino que, también, interviene libremente en el desarrollo de la acción, haciendo comentarios gruesos, o adelantándose a lo que expresarán los protagonistas, sin inmutarse por ello:

--[Maestra] --¡Luis! ¡No me estés viendo las piernas!

--¡Cochino! --grita Jeremías (200).

--[Maestra] ... Desde hace mucho tiempo que me resigné a que los muchachos como tú sean tan cínicos.

--Tan depravados --apunta Jeremías.

--Tan depravados --corrige la maestra. Supongo que esa es su manera de rebelarse contra la hipocresía. En mi época, sin embargo, las cosas eran distintas.

La maestra calla, apenas logra aguantar la risa. Mira a Jeremías con aire de complicidad, pero él la ignora.

--A mí no me metas en tus cochinadas, chiquita --masculla Jeremías con aire de complicidad, pero él la ignora.

Luis resopla, molesto, y mira de reojo a la ventana, pero no ve a Rebeca, pues ella se hace a un lado.

--¿Te interesa... mi clase, Luis? --pregunta la maestra, dulcísima.

--¡Ajajá! --Ríe Jeremías.

Rebeca se asoma y ve, molesta, a Jeremías. Le muestra la lengua. (200-1).

Es notable la presencia y participación chocarrera del autor, que permite a su relato dramático no sólo un tono lúdico, sino el pitorreo abierto, en las formas de un discurso y de un comportamiento correspondientes al gracioso, al guasón, inevitable en cada grupo estudiantil o corillo.

Por otra parte, el segundo relato, el cinematográfico, lo encontramos en la composición dramática, constituida mediante plano secuencias de cada situación que, mediante el montaje —las didascalías—, va desarrollando la acción dramática.

Cierto que la presencia de un relator podría remitirnos al relato brechtiano, pero éste, por la función que aquí cumple, pertenece, por una parte, a la metateatralidad, en tanto, por otra, se acerca más al relato cinematográfico que al dramático. Ahora bien, la narración cinematográfica permite el desarrollo de una acción dramática a la manera no aristotélica, ya que la línea principal, la de Luis, si seguimos su desenvolvimiento, resulta arbitraria --según el orden de los preceptos aristotélicos: peripécia, reconocimiento y catarsis.

Los atardeceres..., no tiene un principio, un medio y un fin; pues está determinada por otros sucesos y otros personajes y, en consecuencia, por otras líneas de acción dramática individuales, como son las correspondientes a Jeremías, Rebeca y Róber, y no por Luis, la Maestra y Rebeca.

Recursos —didascalías, relator omnisciente y su *alter ego* escénico: Jeremías—, a cargo de los cuales también tiene lugar el desenlace:

Luis la ve salir, incorporándose un poco, preocupado por el llanto. Jeremías sigue donde mismo sonriendo. Dice, amabilísimo al público:

-Nunca os quedéis en la apariencia, hijos míos.

Luis está de nuevo furioso y da un manotazo en el suelo. Le duele. Se sienta, mientras el rostro se le va descomponiendo con mucha lentitud. Jeremías bosteza. Luis llora, copiosamente, pero sin escándalo. Jeremías bosteza. Luis llora, copiosamente, pero sin escándalo. Jeremías salta por la ventana al patio y camina hacia Luis, quien sigue llorando sin cesar.

-Ya cállese, chillón —dice Jeremías y se coloca en el suelo, recargado en la pared, viendo a Luis.

Luis sigue inmóvil. Llorando y llorando y llorando y llorando, qué triste.

"But still in closing let me say for those too sick too see: through nothing shows someone knows I wish that one was me."

Gary Brooker y Keith Reid (para Procul Harum): Quite Rightly So. Noviembre, 1969 (222).

En *Abolición de la propiedad*,⁴⁶ texto correspondiente al mismo año, tal tipo de narración dramática resulta más evidente, a través de la presencia de formas de relatar, ante el predominio de los recursos propios de los medios masivos de comunicación: audiovisuales, electrónicos, del cine y la televisión

Texto dramático que en el Tomo III de *Teatro Mexicano del Siglo XX 1900-1986*, catálogo de obras dramáticas, Tomás Espinosa, el autor de la sinopsis⁴⁷ de

⁴⁶ La obra fue escrita en abril/junio, 1968, su primera edición es de 1969 y se estrenó en Denver, Colorado en mayo de 1978.

⁴⁷ Esta sinopsis, debida al dramaturgo e investigador Tomás Espinosa (1947-1992), es una de las más extensas de este catálogo, mas dado el desconocimiento de la pieza, y lo difícil que puede resultar para el lector seguir su relato, la hemos incluido íntegramente.

“Sinopsis. Norma narra, en presente, su entrada en un sótano, donde hay un sillón viejo y polvoso, varios objetos una vieja máquina de coser, cajas, costales, sillas e innumerables espejos. Amen de monitores de circuito cerrado, un conjunto de rock y una grabadora. Sí, también un metrófono. Norma acciona la grabadora y escucha su voz que dice ‘Fijate, Everio, ahorita tengo la impresión de que esto ya había sucedido antes.’ Despues del breve diálogo, ella se da cuenta de que detrás, sobre la pared lateral derecha, se ha comenzado a proyectar su rostro en close shot, habla con alguien. En la grabadora continúa el diálogo. El conjunto empieza a tocar música. La proyección hace fade out. Un proyector muestra un cartón que reza: ‘Norma ha entrado en un sótano donde escucha su voz, por el momento se halla sola.’ Norma canta. Monólogo sobre la irrealidad y la realidad, sobre lo de la grabadora que ella no grabó. Entra Everio. Juego de planos en la pantalla en off y en la realidad presente del diálogo entre los dos, amen de la narración presente de Norma, que funciona como soliloquio con matices de ‘aparte’. Hablan de su amiga en común, Carmen, que les invitó a su casa y los mandó al sótano a escuchar unas cintas, hablan de la Facultad de Ciencias Políticas donde estudian. Everio quiere ir al baño. A Norma le parece que esa escena ya sucedió una vez. Su texto es idéntico al de la grabadora: ‘ahorita tengo la impresión de que esto ya había sucedido antes’, etc. Everio va al baño. En toda la obra hay juegos infinitos de luces, imágenes en pantalla y en el circuito cerrado, amen de rótulos que dicen títulos o cosas de las escenas. Norma intenta colocar en su lugar su lente de contacto: Diálogo en la grabadora, en retroceso, música, avance del diálogo en la grabadora. Regresa Everio, Norma quiere fumar. No hay cigarrillos. Boxean. Grandes discusiones en torno a tópicos políticos, se dicen agresiones y bromas, hablan de la ideología de cada uno y sin transición hablan de los Beatles. La situación se pone álgida —en los dos sentidos: correcto e incorrecto— y a ella se le cae un lente de contacto: ‘No te muevas, Everio, grita. Buscan a gatas los dos. Norma se harta. Everio tiene ganas de orinar otra vez. El encuentra el lente y va al baño. Norma narra que le da miedo que escucha en la grabadora —y que nunca grabaron él y ella— lo repitan textualmente en la escena real. Canta otra canción, avanza el diálogo en la grabadora, ella no entiende y le da pavor. Regresa Everio del baño. La conversación muestra la vida marital de Everio con Rut y sus problemas. Gran pleito entre Norma y Everio. El va al baño. Norma avanza el diálogo de la grabadora: conversación sobre la vida familiar de los dos y los problemas de Everio con Rut. Canción de Norma, grabadora. Everio regresa del baño. Conversación real sobre el hermano retrasado mental de Everio, sobre los dulces, la operación de las anginas, etc. Buena onda entre los dos. Norma va a desabrochar la camisa a Everio, se le cae el lente de contacto. Lo buscan, Everio va al baño. Norma encuentra el lente en su ojo. Canta, proyecciones y conversación en la grabadora. Pleito. Everio la estrangula. Regresa Everio. Ella le cuenta que en la grabadora están parte de sus conversaciones —que nunca han grabado— y que repiten textualmente. El no le cree. Ella busca en la grabadora las voces: no las encuentra. Ella le dice que tiene miedo porque él la va a estrangular. Conversan y sus diálogos coinciden con la escena violenta: él la amaga e intenta estrangularla. Se va. Ella sigue con su narración en primera persona, en tiempo presente —que ha estado entreverada en toda la obra. Ella acciona la grabadora: se escucha el diálogo de “tengo la impresión de que esto ya había sucedido antes.” Una sola imagen congelada se repite en pantallas, en foto, en los espejos.” (1987 II: 163).

esta obra de Agustín, le puso como subtítulo: "Obra de teatro, novela, guión cinematográfico (1987 II: 163); juicio que, de cierta manera, coincide con lo apuntado en la cuarta de forros de la edición de Mortiz de 1969:

Abolición de la propiedad ofrece una síntesis de la realidad cotidiana aparente y es, al mismo tiempo, la confrontación de dos mundos, que chocan desde lo moral hasta lo ideológico y que no se manifiestan en conceptos sino en dos personajes vivos. En este libro lo que menos importa es el género literario, sobrentiendo que su forma fue la única posible para temática semejante. Este es un libro abierto y que no se limita porque trata de ideas y personajes prácticamente infinitos, aunque se hallen debatiéndose en un tiempo y un espacio concretos (pero integrados). Es complejo porque, sin dejar caer en formalismos o en especulaciones elementales, rehuye las soluciones simples o las situaciones obviamente subjetivas. Pero también se lee con facilidad por su objetividad que invita a la toma de conciencia, porque invita, en resumen, a que nos transformemos internamente para que, al mismo tiempo (y sólo así), transformemos lo externo.

En la primera página nos encontramos con la letra de la canción *A Whiter Shade of Pale*, de Keith Reid y Gary Brooker "(Para Procol Harum)" (Agustín, 1969: 8), en tanto la primera didascalia nos presenta a Norma como relator omnisciente, además de enumerar las acciones que se llevan a cabo dentro de ese espacio. Didascalia dada a manera de monólogo interior para, en las dos últimas oraciones de esta larga acotación-monólogo entremos, no solo al espacio señalado por la protagonista, sino en su tiempo y en su acción, desde el inicio de la canción:

Tras unos cuantos compases se emplezan a escuchar varias voces reverberadas, incomprensibles. Aguzo el oído al creer que una se parece a la mía. Localizo el control del volumen y lo muevo.

Es mi voz.

En la grabadora.

Voz de Norma: Fijate, Everio [el otro protagonista, aún ausente], ahorita tengo la impresión de que esto ya había sucedido antes.

Se oye un fosoido que en realidad disfraza una sonrisita irónica.

Voz de Norma: Qué pasa. Te parece muy chistoso.

Voz Everio (*Muy rápido*): No, cómo crees. (Pausa. *Procura ser más convincente*.)
Palabra (Agustín, 1969: 9-10).⁴⁸

A partir de allí la anécdota: a Norma y Everio los ha citado una amiga común en su casa; reuniéndolos --en ausencia-- en el sótano de ésta, para escuchar "unas cintas sensacionales"; anécdota que se desarrolla vertiginosamente, sin pausas. Norma llega primero, después Everio. El resultado será que por su incapacidad de comunicarse, no pueden establecer relación alguna; no sólo por tener

⁴⁸ Todas las citas corresponden a la publicación: José Agustín. *Abolición de la propiedad*. México. Joaquín Mortiz, 1968.

intereses diferentes, sino porque su comportamiento responde a los mecanismos establecidos por la clase social a la que pertenecen

El asunto es expuesto mediante la utilización de una técnica narrativa fundamentada en el adelanto de la historia y de los sucesos por medio de grabaciones, diapositivas, circuito cerrado de televisión y proyección cinematográfica, que se convierten en un *déjà vu* de Norma, de lo que sucederá. Recurso narrativo que se repite continuamente para mostrarnos, finalmente, que la incomunicación, paradójicamente entre tanto medio de comunicación masiva, no sólo impide el establecimiento de una relación de pareja sino que, además, genera violencia.

Retomando lo anteriormente señalado sobre la composición dramática de *Los atardeceres*.., sobre la presencia de las dos formas de relato, podemos darnos cuenta, de inmediato, de las características evidentes, determinantes de la estructura narrativa en esta segunda pieza.

Pieza en la que juegan un papel importantísimo las didascalías a manera de guión literario, las cuales aquí se convierten en monólogos interiores -- narratividad literaria-- que en el cine tendrían que presentarse a través de la imagen en cuestión, de allí la dificultad de determinar el género literario de esta obra.

Durante los diálogos anteriores me acomodo mejor en el sillón y escucho con verdadero interés e inquietud. No entiendo nada, mas por el momento no me interesa comprender sino escuchar. Por eso casi no me doy cuenta de que atrás de mí, sobre la pared lateral derecha, se ha empezado a proyectar

Mi rostro en Close shot (11).

Didascalia que por igual, en el teatro, correría a cargo de la actuación de la protagonista; pero que, literariamente, correspondería de nuevo al relator omnisciente.

La transgresión del relato, a través de nonólogos-didascalías, al igual que de tiempos y espacios, de las repeticiones de las acciones físicas, de diálogos que cambian su virtualidad: en la cinta es una, en la realidad es otra; el propio desdoblamiento de la ficción y de la realidad, viene a mostrarnos la naturaleza no aristotélica de la acción y de la composición dramáticas de esta pieza.

Desde el punto de vista aristotélico, al igual que en el otro texto dramático de José Agustín, la anécdota es mínima (resultando por ello, la historia que se relata, igualmente reducida a lo mínimo y, por igual, la fábula). En tanto la construcción de personajes también se reduce a su presencia en una situación que no se desarrolla, sino que se va haciendo más y más amplia; ya que el discurso no cumple la función de mostrarnos el carácter de ambos protagonistas. Como resultado de ello, sólo se constatan las particularidades culturales del grupo social al que pertenecen, sin hablar ya de las manifestaciones de la cultura urbana, a cargo de los elementos externos a éstos.

Peculiaridades planteadas como manifestación de actitudes, posiciones y comportamientos individuales, personales. De allí lo particular de la problemática en cuestión, y no social de tanto de *Los atardeceres...* como de *Abolición...*; aunque en el primero, el sujeto de la acción dramática sea de carácter social, pero en relación al individuo, no a la colectividad.

Procedimientos determinantes de la no correspondencia de ambos textos a la dramaturgia aristotélica, de los años cincuenta y del primer lustro de los sesenta. Aunque *Abolición...* no está marcado del todo por la literatura de la onda, por ser su *literalidad* muy distinta a la de *¿Cuál es la onda?*, resulta innegable la gran creatividad e inquietud de este autor por la búsqueda formal, como ambas obras lo muestran.

Cuestiones formales y técnicas, de un discurso audio-visual, posteriormente convertido en discurso dramático por Luis Mario Moncada, en varias de sus obras, como más adelante lo veremos.

RUPTURA TOTAL CON LA DRAMATURGIA ARISTOTÉLICA

En el capítulo 6 de su *Poética*, Aristóteles define lo que es la tragedia, al igual que establece sus parte constitutivas:

Así pues, necesariamente las partes de toda tragedia son seis y mediante ellas la tragedia es como es; y esas partes son: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya. En efecto, con qué imitan son dos parte, cómo imitan una y lo que imitan tres, y aparte de éstas no hay ninguna. La mayoría de los poetas, por así decirlo, se han valido de estas partes constitutivas, pues toda tragedia tiene igualmente espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento (González Pérez, 1977: 25).

Medios o recursos dramáticos que contribuyen al “buen orden o disposición del espectáculo”. En otra versión la exposición resulta más clara:

Así pues, necesariamente hay en toda tragedia seis partes constitutivas, según las cuales cada obra trágica posee su cualidad propia; estas partes son la fábula, los caracteres, la elocución, la manera de pensar o ideología, el espectáculo y el “canto”. Ya que los medios con que imita constituyen dos partes, la manera de imitar ocupa una parte y el objeto de la imitación ocupa tres partes, y fuera de éstas ya no hay otras. Estas partes constitutivas todos los poetas prácticamente las han empleado, puesto que todas las tragedias importan igualmente aparato escenográfico, caracteres, fábula, expresión o elocución, canto e ideología (Samaranch, 1979: 16).

Partes de la tragedia, anteriormente descritas por el estagirita, a las que haremos mención, tomando como fuente la versión de Samaranch, por considerar que su interpretación resulta más clara:

Seis parte en la tragedia

Puesto que son personajes en acción los que realizan la imitación, necesariamente se puede considerar desde el comienzo, como una parte de la tragedia, el buen orden o disposición del espectáculo y luego el canto y la forma expresiva o elocución, ya que éstos son los medios para realizar la imitación. Llamo forma expresiva a la misma conjunción formal de los versos, en cuanto a canto, la misma palabra posee bien claramente su propio significado. Como, por otra parte, se trata de la imitación de una acción y ésta supone personajes que obran, los cuales necesariamente son de tal o cual carácter o de tal o cual manera de pensar --porque precisamente a partir de las divergencias calificamos nosotros las acciones humanas--, hay dos causas naturales que determinan las acciones, a saber, la manera de pensar y el carácter, éstas son las acciones que siempre nos hacen salir airoso de una cosa o fracasar en ella. La imitación de la acción de la fábula, ya que llamo fábula al entramado de las cosas sucedidas; llamo carácter a aquello que nos hace decir de los personajes que actúan que poseen tales o cuales cualidades; llamo manera de pensar a todo lo que los personajes dicen para demostrar alguna cosa o explicar lo que deciden (16)

A lo largo de este capítulo, nos hemos encontramos con diversos modelos dramáticos, emparentados por el rasgo común de que no respetan el modelo aristotélico. Por lo que, si bien en sus obras encontramos casi todas las partes constitutivas de tal modelo, la relación que guardan entre sí no ha sido la planteada por Aristóteles, respecto de la tragedia, ya que cada uno de esos componentes dramáticos están organizados de otra manera.

Por ejemplo, la fábula se restringe de tal manera que casi desaparece la anécdota, reduciéndose la historia en cuestión a unas cuantas situaciones. Esto conduce a la casi desaparición de los caracteres, ya que, por una parte, la imitación, la mimesis, y, por otra, la diégesis, no siguen el curso corriente, hasta ese momento aceptado en la dramaturgia nacional. En la mayoría de los casos,

los autores impulsan la acción dramática a través de fragmentos aislados, o mediante el discurrir del discurso interno, o a través de la exposición ideológica de ideas definidas y precisas independientes, determinantes de la ideología del personaje, mas no como forma del carácter de quien actúa de tal o cual manera, sino sólo para expresar su posición al respecto: *Pueblo Rechazado*, *Octubre terminó hace mucho tiempo*, *Abolición de la propiedad* —en el mejor de los casos.

O bien, sólo se hace mención de una serie de situaciones sobre las que el autor llama la atención, como en *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*, razón por la cual la propia "elocución" resulta más importante que la "fábula" y los "caracteres", a diferencia del drama de costumbres o del teatro costumbrista de los años cincuenta, en el que el discurso trataba de cumplir con la función aristotélica, para "crear" los "caracteres" de sus personajes. Por lo tanto, estaba en función de la anécdota que no de la fábula —en este caso, la obra de Emilio Carballido vino a ser paradigmática, por no mencionar a un autor posterior: Hugo Argüelles.

Tal situación resultaría del todo distinta en la pieza de Óscar Villegas: *La paz de la buena gente*, en la que encontramos centrada una disposición diferente de los recursos aristotélicos, dispersos en las obras de los autores ante señalados, en las que el discurso: la "elocución", adquiriría un papel dominante, al supeditar, tanto la organización de la acción como de la fábula, según Aristóteles:

La más importante de estas partes es el entramado de los hechos, pues la tragedia no imita a los hombres, sino una acción, la vida, la felicidad (o la desgracia; ahora bien: la felicidad) y la desgracia (31) están en la acción, y el fin de la vida es una manera de obrar, no una manera de ser. Y en función de su carácter son los hombres de tal o cual manera, pero es en función de sus acciones como son felices o infelices. Por consiguiente, los personajes no obran imitando sus caracteres, sino que sus caracteres quedan involucrados por sus acciones; de manera que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia; y el fin es, en todas las cosas, lo primario. [...]

Por otra parte, si uno coloca unos detrás de otros monólogos que reflejen un carácter, por muy bien conseguidos que estén en su elocución y en su pensamiento, no se logrará la función propia y característica de la tragedia; y en cambio sí se conseguirá mucho más en una tragedia que haga uso en mucho menor escala de estos elementos, pero que tenga fábula y trama de acciones. Añadamos que, en una tragedia, la principal fuente de placer para el alma del espectador está en las partes de la fábula, es decir, en las peripécias y los reconocimientos. (31). Esta manera de concebir la felicidad como una actividad, no como una pasividad, es corriente en Aristóteles. Véase, por ejemplo, *Physica*, II, 8; *Política*, VII, 4; *Eth. Nicomachea*, I, 7 y 8.) (Samaranch, 17).

Como ya se señaló, en la obra de José Agustín si bien el lenguaje de la *onda* vino a romper con las normas del discurso literario o coloquial de la narrativa nacional --como expresión lingüística de una generación, mediante la cual trataría poner de manifiesto todo aquello característico de los jóvenes de los sesenta--, éste sólo cumpliría, social y literariamente, con la función denotativa (amén de las pretensiones de un adolescente de transformar las normas lingüísticas y poéticas).

Por sí misma, esta experimentación no logró constituirse en tejido dramático, como lo intentara narrativamente en *¿Cuál es la onda?* Ese paso lo dió en la dramaturgia Óscar Villegas⁴⁹ desde sus primeras obras, en las cuales el discurso cumplió una función dramática insospechada, no descubierta por los dramaturgos de los años cincuenta. Es decir, el discurso de las obras anteriores es sólo denotativo, informativo, si bien se permitieron algunas libertades con el lenguaje, sólo como juegos de ingenio, intelectualizados, procedentes de la narrativa; por lo que no llegarían a transformarse en drama.

En tanto, en Villegas, formas diversas del discurso cumplen distintas funciones dramáticas para la transposición de varios niveles lingüísticos --usos-- de la norma literaria; convirtiéndose, así, en el principal componente de su modelo dramático.

La paz de la buena gente está constituida por 34 cuadros/escenas, siguiendo un orden dramático/narrativo no consecuente; ya que se trata de varias tramas, de varias anécdotas, pertenecientes a diversos actantes, aparentemente sin relación, ni interrelación alguna. Por otra parte, éstos son simples números o entes despersonalizados. Es más, en apariencia, ninguna escena tiene relación entre si. Ejemplo de ello puede ser la primera escena: "Personajes: 1. Un joven, 2. Una joven, 3. Una mujer, 4. Otro joven, 5. Otra mujer, 6. Otra joven, 7. Otro joven,

⁴⁹ Óscar Raúl Villegas Borbolla, nació en Ciudad de Maíz, San Luis Potosí, el 18 de marzo de 1943. Estudió artes plásticas en la Academia de San Carlos, teoría dramática con Luisa Josefina Hernández en la FFyL/UNAM y dirección escénica en la EAT/INBA. Ha tomado clases de prosa con Juan José Arreola. Narrador, dramaturgo y artista plástico. Ha ejercido como alfarero oficial de un taller experimental de cerámica. Fue becario del CME el período 1963-1964.

Siluetas (*las que sean*)” (Villegas, 1985: 9).⁵⁰ Como consecuencia, no hay unidad de acción, sino varias acciones, ni de tiempo ni de lugar.

Sin embargo, un análisis detallado de cada uno de estos cuadros/escenas puede mostrar lo complejo de esta composición dramática, al agruparlos en bloques por entes participantes (o actantes) en cada una de éstos:

El primero por las siluetas, en las escenas: I, VII, XIX, XXIII, XXIX y XXXIV

El segundo por el personaje 1 y una silueta, en las escenas: II, X, XVI, XXII, XXIV y XXVIII.

El tercero por 2 y 3, acompañados por siluetas, en la escena: III

El cuarto por 2 y 4, en las escenas: IV, XI, XVII y XXI.

El quinto por 5, en las escenas: V, XII, XVIII, XXV y XXX

El sexto por 6 y 7, en las escenas: VI, XIII, XXVI y XXXI.

El séptimo por 3, en las escenas: VII, IX, XIV, XV con siluetas, XX, XXVII, XXX y XXXII

El octavo por 2, en la escena: XXXIII.

La posible relación que guardan los números de las escenas con el inicial de cada bloque: I, II, III, IV, V, VI, VII, y las subsiguientes rondas de cada bloque, establecen una cierta sucesión; lo cual muestra una premeditada y compleja interrelación. Incluso, cierto substrato esotérico, cuestión que va más allá de nuestros propósitos: establecer la composición, la estructura de una fábula no precisamente aristotélica.

El primer bloque de personajes está constituido por las siluetas en las siguientes escenas: I, VIII, XIX, XXIII, XXIX y XXXIV. Así, en la primera nos encontramos con los siguientes acciones y sucesos:

|
Siluetas de paseo: risueñas, gentiles, finas: tiran flores.

- ¡Buenos días!
- ¡Buenos días!
- ¡Sí, buenos días!
- ¿Cómo está usted?
- ¿Cómo está su apreciable familia?
- ¡Salude a todos de mi parte!

⁵⁰ Todas las citas corresponden a la publicación: Oscar Villegas. *La paz de la buena gente. Mucha gusto en conocerlo* México: EDIMUSA, 1985, 9-50.

- ¡Todos muy felices, gracias!
- ¡Qué alegría verlo!
- ¡Adiós!
- ¡Encantado!
- ¡A sus pies!
- ¡Qué bien luce usted!
- Pasa belleza, haz lo que se te antoje.
- ¡Qué maravilla!
- ¿A dónde vas hermosa --como flor de durazno.
- ¡Sería un inmenso placer!
- ¡Qué fino regalo!
- No podemos quejarnos, bendito sea Dios.
- ¡Qué bonita es usted!
- ¡Yo le ayudaré gustosol
- ¡su compañía es deliciosa!
- ¡Qué chulada!
- ¿Le puedo servir en algo?
- ¡Cuenta con eso, no se preocupe!
- ¡Es tan fina persona!
- Pueden disponer de todo.
- Ha sido un gran honor!
- Si le gusta es suyo
- ¡De ninguna manera, no faltaba más, usted primero!
- ¡Qué elegante, qué distinción!
- ¡Qué linda está la mañana en que vendo a saludarte!
- ¡Mis respetos a su señora madre, a su señor padre!
- ¡Yo me quito el sombrero!
- ¡Al contrario, han sido muy amables!
- Ya sabe lo que se le desea.
- ¡Ha sido un rato agradabilísimo!
- La cena estuvo deliciosa.
- Ella es toda una dama y él todo un galán.
- ¡Ah!
- ¡Oh!
- ¡Qué primor de chiquitina!
- Son muy simpáticos.
- Igualmente.
- ¿Mucho gusto! ¡Mucho gusto! ¡Mucho gusto!
- Bububububu... bububububu...
- ¿Qué tiene?
- ¿Qué tiene?
- ¿Algo le apena?
- ¡Qué le apena!
- No puede ser que algo le apene.
- ¡Fuera tristezas!
- Bububububu... bububububu...
- ¡Llora!
- ¿Llora?
- ¡Es inconcebible!
- ¡No está contento?
- ¡Qué extraño!
- No llora de alegría.
- ¡Bubububububububububububububu!
- Cuéntenos.
- Cuéntenos.
- Cuéntenos.

- Todo tiene arreglo.
- Buububububu... bubububu... bu... snif, snif, snif, snif... he perdido mi juventud (11-3)

Mediante frases hechas y giros lingüísticos, derivados de las convenciones del comportamiento social nacional, se nos presenta el microcosmos planteado en esta escena, con un desenlace inesperado: la perdida de la juventud.

En la VIII: las "*Siluetas acosando a otra: atacantes*", hacen uso de una violencia, la cual cubre una gran cantidad de agresivas situaciones cotidianas.

En la XIX: "*Dos siluetas que pasan dudan si se conocen*", al tratar de identificar una a la otra, en una confrontación de oposiciones; para poder reconocerse: "S. 1.-Ya cambié de opinión./S. 2.-No opino lo mismo" (35).

En la XXIII: "*Las siluetas en mesa redonda*" dilucidan, a través de toda una serie de disquisiciones gratuitas sobre la naturaleza de la luz, las ciencias, la vida y la sobrevivencia; haciendo uso de expresiones y sentencias, que aspiran a ser frases hechas, pero que se acercan más a tropos y falsos silogismos: "S. 5.- ¿Conoce usted la vida?/S. 6.-Jamás he oído hablar de ella;/S. 7.-Vengo de más allá, no tengo idea./S. 1.-Dónde está la vida./S. 2.-La vi, la vida... se me olvidó,/S. 3.-Entre Venus y Marte" (39).

Para posteriormente pasar a la aliteración: "S. 2.-La vida está perdida en la nada... nada vid, vid, adán, na vida, va nidad.../S.3.-¡No se sabe vivir! ¡No se puede vivir! ¡No vale sobrevivir!" (39).

Concluyendo la S. 4 con que:

En resumen: a cualquier luz, en realidad, por la naturaleza que lo humaniza, el hombre no puede existir como entidad aparte. La soledad no existe porque en el aislamiento el hombre concibe por elementos registrados como resultado de su asimilación de la sociedad en que vive y con los conceptos que le permiten identidad social (40).

En la XXIX: "*Siluetas marchando mal*", es evidente que ejecutan una ordenanza militar, en forma robotizada, sin voluntad alguna, manipuladas por las órdenes dictadas por la silueta 1; hasta que finalmente se rebelan: "S. 1.-¡Rooompan filas!... ¡yal! Se echan sobre ella, la pisotean, después se atacan entre sí/ S. 1.- ¡Aaaa formarse! ¡Aaaa formarse! ¡Aaaa formarse!.../Todos se dispersan y desaparecen" (45).

Hasta llegar a la última escena, la XXXIV: "Siluetas dispuestas a todo: incontenibles", sin número, ni identificación alguna, al igual que en la primera escena; sólo que aquí sus comentarios giran alrededor de un solo referente: la presencia de un perro rabioso, amenazante. Escena que concluye de la manera más inesperada y, con ello, la propia pieza: "-¡Mátenlo, si está rabioso! ¡Aaaayyyy!/-Ya volvió a su lugar!/-Se quita del sol y va a la sombra./-Se ha echado de nuevo!/-Se lame y orina./-¡¡ATENCIÓN: PRECAUCIÓN INQUILINO DEL UNO, EN LA PUERTA DEL DOS HAY UN PERRO RABIOSO!! (49-50).

Por su parte, el segundo bloque, correspondiente a 1, acompañado por silueta, nos presenta una situación del todo diferente:

II

Lugar solitario: día o noche. 1 camina vencido, sin interés.

1.-¿Ya pasó y yo volteaba? ¡Pasará de nuevo? No pasa. ¿Realmente pasa? dos profundidades... y hace falta...

Poco a poco se ilumina: al advertir siluetas de gente. Entra una silueta distraída.

1.-Usted que... ¿puede decirme dónde...?

S. 1.-Está lleno de tejidos, de células muertas, de células vivas. pero yo no vengo de allá...

Desaparece.

1.-¡Espere! ¡Espere! Yo desesperaba...

Entra otra silueta.

1.-¡Oh! Usted podrá... No me digo...

s. 2.-¿Eso le dijo? Jajajajajajajá... le mintió. ¡Claro que usted puede! seguramente puede. Jajajajajá... ¿Me cree? Jaja.

Desaparece.

1.-¿Y si no me dicen? Nadie me ha dicho. Es la historia. ¿Aparte de eso, lo pueden decir?

Entra otra silueta con las manos ensangrentadas.

1.-¡Pstpsst... ¿Le entretengo?

s. 3.-Ya es inútil: cirugía del pasado, cirugía del presente. Tal vez usted estaba, y los tuyos, o con los tuyos... ¿Tiene tuyos?

1.-Yo sólo quiero saber dónde está...

S. 3.-¡Sí! Usted estaba. ¡Regrese si quiere! Yo no, yo no, ya pasé por eso...

Desaparece. Tropieza con él otra silueta.

1.-¡Ah! No se vaya por favor, no se vaya, digame dónde queda...

S. 4.-¡Lléveme! ¡Lléveme! ¡Lléveme!

Entra otra silueta.

1.-¡Usted, usted debe decirme dónde queda... !

S. 5.-¿Ve más allá?

1.-Sí.

S. 5.-Se fijó bien, pues bien: allá.

1.-¿Qué cosa?

S. 5.-Le advierto que no hay temperatura. Ahora: si usted lleva la suya, ¿la lleva? pues insista. allá está.

1.-¿Pero qué cosa?

S. 5.-¿Qué cosas? ¿Qué me contestó?

Desaparece.

- 1.-¡Olga, oiga, oiga!
s. 4.-Oígame...
1.-¿Lo oyó usted?
S. 4.-Se le dijo: usted sabe dónde queda (13-4)

No queda claro cuál es el objeto de su búsqueda; al igual que en las subsiguientes escenas constitutivas de este bloque.

Otra es la cuestión planteada por el bloque tres y el actante 2, mismo que luego se entrelaza con el actante 4, de las escenas IV, XI, XVII Y XXI, del bloque cuarto; dando como resultado final el último bloque, constituido por una sola escena: XXXIII, en la que 2 queda completamente sola, ya sin el actante 3 --al parecer su madre protectora y comprensiva--, de la escena III:

III

Avenida con árboles: de noche. 2. juega matatena.

- 2.-Yo, tú. El... Nosotros... Vosotros. Ellos. ¿Quién más? ¿Nadie? Nadie existe, es el vacío a quien corresponda. andamos de excursión para cada vez voltear y ver que alguien se queda. Nos encontramos unos, todos entre todos. He perdido la ocasión que me condujo aquí, y no es el final... la última salida. Mis hermanos duermen sin prisa y hay otros puentes... hace tanto tiempo que salí de viaje... siluetas.-
-¡Niña insana!
-¡Picada por dentro!
-¡Niña perversa!
¡Labregona!
-¡Niña mancebadora!
-¡Morbosa!
-¡Qué estabas haciendo de rodillas con ese hombre en cucillitas!
2. -Estaba rezando.
-¡Desvergonzada!
-¡Dale un manazo en la boca!
3.-¿Cómo fue? ¿Dónde fue?
¿Cuándo fue?
Si querías hacer pipí me avisabas. ¿Lo conocías? ¿Lo veías?...
2.-Sólo un día. En el vado. Yo cortaba florecillas aromadas, moradas, amarillas; él llegó a orinar el agua... no se dió cuenta, lo vi sin querer, yo qué iba a saber que eran los genitales, el miembro, embrión, ¡un hombre!
3.-¡Infame! ¡Plebe! ¿Y qué te hizo?
2.-No fue malo.
3.-¿No fue a la fuerza?
2.-No era feroz.
3.-¡Algo han de haber hecho!
2.-Me saludó; atravesamos el vado... le di mi ramo; me cargó en sus brazos, arrancó una manzana y me convidó; por imos abrazando caímos sobre un arbusto, ahí permanecimos...
3.-Sufriste hija linda.
2.-Sentí lástima. Era alto, corpuloso, maduro, y no se podía mover --se encajó una rama en el costado, le dolía... lo sobé, lo besé, sonreía, era muy feo y se encariñaba con ese gesto.. sentí sus manos de corteza, su pelo enmarañado, su barba sinregar.

3.-Pobre hija mía. Te vendaré los ojos: no más monstruos que te hagan daño. Te cuidaré, te quedarás aquí, me lo dirás todo, pensaremos juntas, duerme desde ahora... duerme ahora... es necesario.

Siluetas atrayentes: feroces, benévolas, de susurros a viva voz.

S.-Ven, ven, ven, ven, ven... Fíjate bien: ven, todo está en ven, ve, las imágenes están en ven, las combinaciones están en ven, el infinito está en ven. Ven ven, hasta si creer, no caer, ven, corre a buscamos, todos los viveros estamos en ven, todos los latidos, ven, ven, ven, ven, ven...

Sale 2.

S.-En ven, en ven, en...

3.-Es mejor. ¿Qué otra cosa? Todo es malo, tan malo, sólo malo, siempre malo. ¿Te has quedado dormida? es mejor, duerme... Padre nuestro que estás y no estás, desconocido sea tu nombre, hágase señor otra voluntad así en la tierra como en la tierra; el fin nuestro de cada día quitanoslo hoy... perdónanos nuestras dudas así como perdonamos a tus deudores, déjanos caer otra tentación, líbranos de mal a menos (15-6)

Otro de los bloques, en los que se puede definir con mayor precisión un asunto, es el bloque V; correspondiente al actante 5:

V

Habitación sin ventanas: 5 está en la cama.

5.-Estoy sudorosa. Sólo un poco sudorosa, no creas que cansada. Tengo en mí una cueva, gruta penetrante, que por su orificio recibe cabezas, castos, palos, piedras, fieros, camellos; acata lo que habrán de echarle, sin sentirse desganada ni agotada; es dragona, sólo espera el portento en su aposento. Tú eres una figurita. ¿Me tuviste temor?... ¡Jajajajá!... Sí, mis piernas es lo primero que hacen aun lado. No eres grosero pero eres vulgar. ¿Estás contento?... pero puedes estar satisfecho... Ha sido una felicidad tan corta, me gustaría que durara toda la noche... ¿Te gastaste de prisa? Me disgustas. Ya te comí a besos, lamí tus brazos, oí tu vello, mordí tus piernas, lo tienen todo, manos grandes, todo lo que tiene para amarlo hasta el cansancio, estás duro, duro, duro... siquiera repetir. ¿Te pido tanto? ¡Vallal es tarde ¿y qué? Sí, me lo dijiste... sí, sí, sí, no es que no entienda. Ha sido un momento ridículo. No, no, no ha pasado todo porque no ha terminado el tiempo... ¡Sí, sí, sí! No, no te vayas ahora, no te vayas así, cinco minutos más, más más, más, más, ¡es que no es posible más! ¿Lo ves? ¡es que no quieras hacerlo! No podré disfrutar más porque sé que no volverás... ¡No, no, no es cierto! ¿En donde volvería a encontrarte? ¡En realidad qué voy a saber! ¡Es necesario, es necesario, te necesito, es la verdad! No me comprendes. ¡No digas eso! ¡No lo reconozco pero tampoco me comprendes! A veces todo es tan terrible si me quedo aquí; tengo que salir a respirar, buscar gente para descansar... Si te quedaras a dormir y yo te viera hasta dormir también... te quiero, si puedes hacerme feliz. Quédate, quédate, sino te vuelvo a ver te has quedado y hemos sido felices... quédate... ¿no te gusta de igual manera? No me mires así con tus lindos ojos de jovencito... así... sí, sí, sí.

5 de pie. Tocan la puerta.

5.-No, no te levantes, no pasará a nadie... no espero a nadie. ¿Quién es? ¡Ah! Discúlpame... no, no estoy con él. Tampoco es él. No lo sé. Luego te platico. Era una amiga. ¿Por qué? nadie me lo impide. ¿Quieres algo? ¡Jajajajá! ¿Una copa? Bueno, todo fue más fácil. ¡Qué te importa lo que hayan dicho! ¡Qué formidable eres! Halago por halago; me impresionó tu gran estatura, sin quitarte nada... Sólo la ropa para que estés mejor... ¿Está mejor esta luz?... Acomódate. ¿Te quitas los zapatos?... Mejor yo te desvisto... Tú a mí... Tienes bonita planta del pie... tobillos, piernas, corvas, muslos, pechos, hombros, brazos, manos, cuello, cara, cabellera... ¡qué bárbaro! de órdago... Y yo no lo esperaba. ¡Ah! pero su nueva dosis de amor... todo su cuerpo con todas sus ganas juntas... vuelvo a temblar como una tímida... lo hicimos como locos... como nunca... hasta morir. (19)

XII Habitación sin ventana 5 en la cama (25-6).

XVIII Habitación sin ventana. 5 largamente desesperada (33-4).

XXV 5 lúcida (41-42).

XXX 5 en la calle (46).

Al igual que también en el VII, derivado del II, con el actante 3:

VII

3.-Vengo azorada: En la tienda un tipo tropezó conmigo; ¡este está dudoso, algo quiere hacerme! dije yo. Se disculpó ¡pero me miraba, me miraba! Al mismo tiempo llegamos a la caja y pensé que me quería arrebatar la bolsa ¡pero se ofreció a pagar mi cuenta! -No se moleste, me molesta, y no moleste, le dije. Salí en seguida ¡y salió detrás de mí! ¡Me seguía, seguía, seguía! Resuelta me detuve para que él siguiera, seguía! Resuelta me detuve para que él siguiera de frente ¡y se detuvo a un paso! Me hice la disimulada pero me temblaban las piernas ¡y él me miraba de reojo hasta que se acercó dispuesto a atacarme! -Perdone, señora, yo a usted la conozco -dijo. No estoy segura. ¡Usted vivía en una gran avenida y su casa era blanca con un gran patio lleno de geranios; usted era la hija consentida y sus papás hicieron un baile memorable donde usted conoció a un hermoso cadete que se enamoró de su amiga pelirroja y usted lloró desconsolada en el hombro de un joven tímido que la quería! -¡Usted inventa, se lo imagina, delira, miente, no lo creo, no puede ser, no tiene por qué ser, no lo recuerdo, retirese, le dije! En eso pasó el tranvía y subí a él presurosa. ¡el corrió tratando de alcanzarlo y me llamaba por mi nombre completo! ¿Sería adivino? ¡De la que me perdí! ¡Hay que tener mucho cuidado, muchísimo cuidado, hija!... ángel de mi guarda, dulce compañía, no me desampares ni de noche, ni de noche ni de día (21-2).

A manera de monólogo, la madre efectúa un relato coloquial sobre un suceso baladí, sin importancia, pero que la inquieta, la sacude fuertemente, pues viene a romper su cotidianidad. Se trata de un posible suceso ya olvidado o un equívoco, el cual guarda cierta semejanza con la situación de la escena III de la *Cantante Calva*, de Ionesco --entre M. Martin y Mm. Martín--, sólo que aquí el equívoco, o la duda, el no reconocimiento, está determinado por una situación cotidiana, sin viso de absurdo alguno. Además de que, en esta situación, predomina la commoción, la desconfianza, el rechazo a la agresión externa, misma que, posteriormente, será el elemento principal de las siguientes escenas de este bloque.

Así, en cada uno de los bloques se nos van presentando diversas situaciones que conforman varios relatos inconexos, los cuales, por medio de la yuxtaposición sucesiva de cada una de las escenas, que las constituyen, establecen el desarrollo de un conflicto, armando una posible historia que podría constituir su anécdota correspondiente; es decir, opera totalmente a la inversa del modelo aristotélico. De allí que en esta obra tampoco podamos hablar de peripecias, ni de reconocimientos, ni de un principio, un medio o un fin.

Por ello, consideramos que, a partir de *La paz de la buena gente* (escrita en 1966 y publicada en 1967), tenemos que hablar de un antes y de un después en la dramaturgia nacional.

Así, consideramos su estructura fragmentaria, acumulativa, la cual desarrolla la acción dramática a través de la yuxtaposición, siguiendo un discurso inconexo, pleno de matices procedentes de múltiples niveles estilísticos. Entre éstos, sobresale el habla cotidiana, en la que los vulgarismos, palabras ordinarias y ásperas no dejan de estar presentes, como referencias a comportamientos prototípicos generacionales —en particular de los jóvenes y de gente de mediana edad—, producto de las manifestaciones culturales de los estratos sociales de la clase media baja, la obrera y la prestadora de servicios.

Estratos sociales en los que frases hechas, giros y modismos son formas cotidianas de expresión descarnada y directa de los sentimientos, del comportamiento habitual en las relaciones sociales y afectivas, de manifestaciones del amor y de la sexualidad. Giros que, por otra parte, determinan la vitalidad y las características del cotidiano del habla urbana nacional.

Al respecto, Ronald D. Burgess plantea que:

Villegas's plays stresses the literary text. He subordinates plot, strict dramatic structure, and characterization to the power of language. One watches his plays as if they were scenes illuminated by strobe lights. The ideas flash by in bits and pieces, embedded in language play an layered images, and challenge the spectators or readers too participate in the formation of those ideas. (Burgess, 1991: 15)

Por otra parte, en la estructura dramática se concentran muchos de los elementos formales de la escritura de Villegas, presentes a todo lo largo de su producción. El investigador George Woodyard considera la experimentación como característica fundamental del teatro de este autor:

En el teatro de Óscar Villegas, la nota predominante es la experimentación con la forma. Tiene una marcada preferencia por los temas de amor, sexo, mitos, valores y tradiciones, y los presenta normalmente en piezas cortas de una acto divididas en múltiples escenas. Crea personajes, o algunas veces simplemente bosquejos de personajes, que ejemplifican estas consideraciones primarias. Y es el lenguaje, sobre todo, lo que le da a su teatro una estampa original (Villegas, 1985: 5).

Sobre lo cual, la crítica Olga Harmony ha señalado:

Experimentando en las formas, propone, en ocasiones, el diálogo casi puro, construye alegorías y se ocupa de la vida de los barrios de la capital desde la óptica de la lucha generacional, la represión a las manifestaciones sexuales de cualquier signo y la violencia y el temor subyacentes en la vida citadina (Harmony, 1988: 122).

Y ya sobre los propios personajes, en relación a los temas que Villegas plantea, en esta obra en particular; Woodyard agrega:

La paz de la buena gente (1967) enfoca la búsqueda de la verdad, no en un sentido filosófico, sino dentro de un contexto humano. Los personajes sufren la marcha inexorable del tiempo que les quita juventud y aumenta la angustia de su amor frustrado. Todos parecen obsesionados por las horas, los días, los meses, como si se les estuviera escapando algo irremplazable que lleva, no hacia la infelicidad y una mejor comprensión, sino hacia la infelicidad y un mundo de violencia. Es el lenguaje el que controla el ambiente y la acción (6).

De manera que en la búsqueda habitual del propio yo de los actantes, el autor nos presenta en forma integral, de manera inseparable, tanto nuestro imaginario, como el cotidiano urbano de la realidad nacional y cultural. Esto ocurre a lo largo de 34 escenas, las cuales pueden situarse temporal y espacialmente de manera neutra, simbólica, expresionista, naturalista o hiperrealista, pero jamás dentro del "realismo".

Por ello, personajes y construcción dramática no resultan aristotélicos, al estar determinados por la yuxtaposición del discurso y de las situaciones que van surgiendo, aparentemente alógicas. Si tuviéramos obligatoriamente que encontrarle un nexo con corrientes estéticas y estilísticas, tendríamos que referirnos al absurdo y al expresionismo, reconstruidos, amalgamados del todo a una expresión existencial del mexicano.

De nuevo el investigador estadounidense Burgess, al tratar de establecer el estilo de Villegas, llega a concluir que éste pertenece al teatro del absurdo, por no encontrar en su obra las consecuencias de su pertenencia a la brecha generacional, manifestada en la contracultura del momento:

Óscar Villegas and Willebaldo López are important exceptions. Villegas, acknowledged as one of the prominent writers of the generation, stand out in particular because his plays rarely deal with the theme of the generation gap. His works focused on society at large and while his contemporaries tended to work in a realistic mode, his style more closely resembles that of the absurdist. His fragmented, stylized form and thematic depth are reflected to some extent in the plays written in the second wave of the generation (1991: 7-8).

Es evidente que, en sus primeras obras, Villegas renuncia del todo al modelo de acción dramática aristotélica; sin embargo, no podemos establecer que éstas correspondan del todo al del teatro del absurdo, ya que las situaciones que presenta no resultan un juego alógico sino que, a través de la inconexión pone en evidencia, subraya, lo habitual de estas situaciones, en la vida cotidiana de sus actantes.

En ello juega un papel muy importante el oído para captar las diversas formas del habla cotidiana, para presentarnos, a través de éste, el microcosmos y el macro cosmos de los diversos tipos que constituyen nuestro universo social nacional

REFLEXIONES

De lo anterior, podemos concluir que estos dramaturgos rompieron con el modelo aristotélico, al no seguir estrictamente sus premisas sobre la utilización de los componentes dramáticos, en particular la fábula. Actitud que dejó en libertad la constitución de la trama —como *ziujet*—, de manera que la función de la peripécia, al igual que la del reconocimiento y su consecuente catarsis, se tornara heterodoxa. Lo mismo ocurriría con la construcción de caracteres, el uso del tiempo y el espacio, y la unidad de acción. Además, el discurso cumpliría con una nueva función, componente del tejido dramático y no sólo denotativo. Características todas que se constituyeron en particularidades innovadoras de todos ellos.

Por otra parte, gracias al eclecticismo genérico y estilístico que trajeron consigo las dos principales tendencias de una poética no aristotélica —el teatro del absurdo y el modelo brechtiano—, en la composición dramática se permitirían grandes libertades.

Sin embargo, como lo fundamental de los cambios surgidos en las obras antes mencionadas, habría que señalar la presencia de temas, personajes y

conflictos, que anteriormente no habían sido considerados; además de otras proposiciones, distintas a las ya conocidas, con nuevas perspectivas y puntos de vista generacionales, sobre una sociedad ya definitivamente en crisis.

Por lo que, como lo señalara la crítica Olga Harmony, nos encontramos ante una generación, denominada por ella como *intermedia*, que respondía a los dictados y demandas de su momento, y que tuvieron lugar en el segundo lustro de los años sesenta, ya que "todo fenómeno dramático corresponde a la sociedad y al momento en que se produce" (121). Demandas que, desde la perspectiva dramática, se manifestaban en formas y expresiones de vida personal, familiar, social y cívica, como respuesta a los sucesos que tuvieran lugar en la vida de la gran urbe y del país.⁵¹

⁵¹ Como en el inicio fuera señalado, *Días de guardar*, la obra de Carlos Monsiváis, es más que ilustrativa para informarnos sobre los acontecimientos sociales, económicos, culturales y políticos que, tuvieron lugar en la década de los años sesenta y, aunque planteamos la dificultad en citarlo por la extensión de sus reflexiones, consideramos necesario incluir la que cierra la reseña de esa década:

"Primero de enero * año nuevo"

"La inauguración formal"

El país en ascenso. ¿Dónde se localiza su personalidad moderna? En el crecimiento de la industria, en el desenvolvimiento de la banca, en el impulso desarrollista de las ciudades. México y la explosión demográfica. México y el auge de la burguesía nacional, México y las inversiones extranjeras. La dimensión contemporánea se ve estimulada a contrario sensu por las nuevas subculturas y, de modo afirmativo, por el estallido que deposita en cada hogar automóviles y refrigeradores. El retrato de la burguesía incluya sus pretensiones y sus certidumbres. Venga a nos el universo concentracionario de los hoteles disneylánicos Continental Hilton, María Isabel Sheraton, Fiesta Palace. Venga a nos tu reino de los grandes almacenes y las cadenas de restaurantes, el reino de Dennys, Sanborns, Aunt Jemina, Aurrerá, Minimax, las boutiques y los supermercados, la televisión a colores y el autoestereo, las tarjetas de crédito y las giras de veintiún días por el viejo continente" (15)

"Si se atiende a la información escueta, los cambios a partir de 1968 sólo han sido los inevitables y necesarios: se han producido las elecciones y un nuevo régimen se apresta a tomar posesión, ha renunciado un jefe de policía, han salido libres Demetrio Vallejo y Valentín Campa luego de once y diez años de cárcel, se ha derogado el delito de disolución social, hay calma en el país" (16-17).

"Antes del 68, todo concurría a elaborar esa jactancia, el optimismo de un alza infinita. De un modo u otro, nadie se eximía del juego, el juego de ser una voz disidente o el juego de elaborar un México pop, que no dejase fuera a nadie, que fue la versión frívola de la unidad nacional propuesta por la sociedad de la abundancia. El México pop, con sus contradicciones, notas que parecían ser esfimeras y sus aspirantes a petronios que se disolvieron en la autocelebración patética, duró un instante" (17).

"Mientras se precipita el día de las sagradas revelaciones que evidenciarán la buena fe de la represión, el juez Eduardo Ferrer MacGregor (símbolo y realidad de la injusticia) continúa sometiendo a los presos políticos a uno de los procesos más monstruosos, anticonstitucionales y totalitarios que registra la historia en México" (18).

"Ahora sabemos que detrás del discurso y la promesa y la afirmación democrática hay un contexto de caos económico, de despilfarro administrativo, de corrupción, de miseria campesina, de irrisión electoral, de sindicalismo blanco, de desempleo masivo, de asesinatos impunes y presos políticos. Las palabras de la demagogia quedan abandonadas a su propio sonido" (Monsiváis, 1970: 18-9).

Para dar voz a su tiempo, los dramaturgos explorarían en otras formas de expresión, correspondientes a los nuevos contenidos, característica inherente a esta *generación intermedia*:

La subversión en las relaciones sociales y familiares, la verdadera y universal revuelta juvenil que se apropiaba de nuevas formas de comportamiento, la liberación sexual y la crítica a las instancias de poder –que harían eclosión en las matanzas gubernamentales de los estudiantes del 2 de octubre de 1968 y del Jueves de Corpus (1971)– se alían a la libertad formal que las corrientes vanguardistas ofrecían a la construcción dramática, el manejo del lenguaje –cada vez más permisivo en nuestro teatro– y la elaboración de los personajes. Por ello un mismo entorno social dará lugar a búsquedas y hallazgos diferentes y muy personales, con lo que se establece una ruptura de las formas más convencionales de hacer teatro que eran casi una constante entre nosotros (Harmony, 121).

Si bien tales condiciones fueron las que provocaron la ruptura con la dramaturgia de la generaciones anteriores, a partir del año clave de 1967, en que aparecieron los dramaturgos reseñados, éstos, por igual, a través de sus nuevas perspectivas dramáticas, prepararían, a su vez, el terreno para el cambio y la transformación subsecuente.

Continuidad generada en el propio seno de estas mismas condiciones que, a su vez sufrirían –a partir del año de 1968– una transformación, al cambiar, al agudizarse la situación política y social del país, determinante del subsiguiente desarrollo de la dramaturgia mexicana a través de la llamada “generación perdida” (Burgess, 1985: 93-9).

Así, la contribución de la *generación intermedia* –los precursores– reside en una dramaturgia tanto con nuevas formas como con nuevos contenidos, características inherentes al cambio y transformación posterior de la dramaturgia nacional durante las siguientes dos décadas: 1970-1990, objeto fundamental de nuestro estudio; de las que más adelante nos ocuparemos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA OBRAS

- Ballesté, Enrique. *Mínimo quiere saber*. México: Novaro, 1968.
Vida y obra de Dalomismo. En *Teatro mexicano 1969*. Selec. pról. y apén. de Antonio Magaña-Esquível. México: Aguilar, 1972, 210-82.
- Campesino, Pilar. *Verano negro*. *Teatro joven de México*. México: EDIMUSA, 1979, 249-68.
Octubre terminó hace mucho tiempo. En *Más teatro joven de México*. Selec. y pról. Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1982, 199-242.
- Cantón, Wilberto. *Malditos*. En *Teatro mexicano 1958*. Selec. y pról. Luis G. Basurto. México: Aguilar, 1959, 243-314.
- José Agustín. *Los atardeceres privilegiados de la Prepa Seis*. En *Teatro joven de México*. Selec. y pról. Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1979, 199-222.
¿Cuál es la onda? En *Inventando que sueño*. México: Joaquín Mortiz, 1968.
Abolición de la propiedad. México: Joaquín Mortiz, 1969.
Círculo vicioso. México: Joaquín Mortiz, 1977 (Teatro del volador).
- Leñero, Vicente. *Los albañiles*. En *Teatro mexicano 1969*. Selec. pról. y apén. de Antonio Magaña-Esquível. México: Aguilar, 1972, 43-100.
Pueblo rechazado. Teatro Completo I. México: UNAM, 1982, 23-73.
- López, Willebaldo. *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*. En *Teatro joven de México*. Selec. y pról. Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1979, 115-49.
- Mendoza, Hector. *Las cosas simples*. En *Teatro mexicano del siglo XX, T III*. Selec. prólog. y notas Celestino Gorostiza. México: FCE, 1981 (Letras Mexicanas, 27) 544-610.
- Retes, Ignacio. *Una ciudad para vivir*. En *Teatro mexicano del siglo XX, T. III*. Selec. prólog. y notas Celestino Gorostiza. México: FCE, 1981 (Letras Mexicanas, 27) 612-78.
- Sánchez Mayans, Fernando. *Las alas del pez*. En *Teatro mexicano del siglo XX, T. IV*, Selec. y pról.. Antonio Magaña-Esquível. México: FCE, 1980 (Letras Mexicanas, 98) 201-53
- Vilegas, Óscar. *La paz de la buena gente*. En *Mucho gusto en conocerlo y otras obras*. México: EDIMUSA, 1985, 9-50.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Althusser, Louis. "El Piccolo, Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista). *La revolución teórica de Marx*". México: Siglo XXI, 1987.
- Aristóteles. *Poética*. Traducción, introducción y notas de Francisco P. Samaranch. México: CUEC, 1979.
--Poética. En Aristóteles, Horacio, Boileau, Poéticas. Trad., Intr., y notas de Aníbal González Pérez. Madrid: Editora Nacional. 1977 (Alfar/Colección de Poesía).
- Basurto, Luis G. "Prólogo". *Teatro mexicano 1958*. Selec. y pról. México: Aguilar, 1959, 11-22.
- Bissett, Judith Y. "El drama histórico y documental de Vicente Leñero. Construcción de la versión alternativa". *Vicente Leñero Teatro documental*. México: EDIMUSA, 1985, 5-15.
- Bixler, Jacqueline E. *Convention and Transgresión*. London: Associated University Presses, 1997.
- Burgess, Ronald D. *The new Dramatists of México 1967-1985*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1991.
"El nuevo teatro mexicano y la generación perdida". *Latin American Theatre Review, Spring 1985*, Kansas, University of Kansas: 93-8.
"Social Criticism from the Stage. The Concerns of Current Mexican Dramatists". *SECOLAS Annals: Volume XIII, March, 1982*. Marietta, Georgia, Kennesaw College, 48-58.
- Carballido, Emilio. "Malditos". *Teatro mexicano 1958*. Selec. y pról. Luis G. Basurto. México: Aguilar, 1959, 246-7

- Enríquez, José Ramón. "Un autor en libertad". *Teatro mexicano contemporáneo*. Selec. y pról. Fernando de Ita. Madrid: Centro de Documentación teatral, FCE. 1991, 953-60.
- Espinosa, Tomás. "Abolición de la propiedad". *Teatro mexicano del siglo XX 1900-1988. Catálogo de obras*, T. II. México: IMSS, 1987, 163.
- Glanz, Margo. *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 33*. Estudio preliminar, compilación y notas. México: Siglo XXI, 1971.
- GOROSTIZA, Celestino. "Introducción". *Teatro mexicano del siglo XX*, T. II. Selec. prólog. y not.. México: FCE, 1981 (Letras Mexicanas, 27) vii-xvii.
- Harmony, Olga. "La generación intermedia". *Escenario de dos mundos 3 Inventario teatral de Iberoamérica Guatemala Honduras México Nicaragua Panamá Paraguay Perú*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988, 121-23.
- Ita, Fernando. "Un rostro para el teatro mexicano". *Teatro mexicano contemporáneo*. Selec. y pról. Madrid: Centro de Documentación teatral, FCE. 1991, 11-77.
- Leñero, Vicente. *Vivir del teatro*. México: Joaquín Mortiz, 1982 (Contrapuntos). "¿Por qué un teatro documental?". *Teatro documental*. México: EDIMUSA, 1985, 23-28.
- Magaña-Esquível, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano (1990/1961)*. México: INBA, 1964. "Teatro mexicano del siglo XX (1957-1964)". Prólogo. *Teatro mexicano del siglo XX*, T. IV, Selec. y pról. México: FCE, 1980, "Una temporada memorable la de 1969". *En Teatro mexicano 1969*. Selec. pról. y apén.. México: Aguilar, 1972, 9-32. "Los albañiles". *Teatro mexicano 1969*. Selec. pról. y apén. México: Aguilar, 1972, 38-40.
- Meléndez, Priscilla. "Leñero's Los albañiles Assembling the Stage/Dismantling the Theatre". *Latin American Literary Review*, Volume XXI Number 41, 1993.
- Monsivais, Carlos. *Días de guardar*. México: ERA, 1970 (ensayo).
- Nigro, Kirsten F. "Entrevista a Vicente Leñero". *Vicente Leñero Teatro documental*. México: EDIMUSA, 1985, 17-22.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el período presidencial de Adolfo Ruiz Cortines I*. Edic. y pról. Antonio Saborit. México: CNCA., 1996.
- Nuevos rumbos del teatro. Barcelona: Salvat, 1974 (Biblioteca Salvat de Grandes Temas).
- Partida, Armando. "El teatro en México antes y después del 68". Universidad de México, Vol. XLII, núm. 432, enero 1987: 3-9. "1950-1987: De la posguerra a nuestros días". *Escenario de dos mundos 3 Inventario teatral de Iberoamérica Guatemala Honduras México Nicaragua Panamá Paraguay Perú*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988, 101-11. "La nueva dramaturgia". *Ibid.* 124-6.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. París: éditions Sociales, 1980.
- Peralta, Braulio. "Hector Mendoza: todo un estilo". *Escenario de dos mundos 3 Inventario teatral de Iberoamérica Guatemala Honduras México Nicaragua Panamá Paraguay Perú*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988, 134-8.
- Pineda Baltazar, Miguel Ángel. "Enrique Ballesté, Los Flores Guerra": la reunificación", "CLETA, 15 años: los saldos". *Temas de teatro*. México: CNCA, 1995 (Periodismo Cultural) 179-97.
- Quitti. "Vida y obra de Dalomismo". *Teatro mexicano 1969*. Selec. pról. y apén. de Antonio Magaña Esquivel. México: Aguilar, 1972, 212-13.
- Rabell, Malkah. "Los albañiles". *Teatro mexicano 1969*. Selec. pról. y apén. de Antonio Magaña Esquivel. México: Aguilar, 1972, 40-1. "La generación de los cincuenta". *Escenario de dos mundos 3 Inventario teatral de Iberoamérica Guatemala Honduras México Nicaragua Panamá Paraguay Perú*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988, 117-20.
- Reyes de la Maza, Luis. "La religión y la escena". *En el nombre de Dios hablo de teatro*. México: UNAM, 1984, 139-41. "Los gritos de los albañiles" *En el nombre de Dios hablo de teatro*. México: UNAM, 1984, 157-60.

- Río, Marcela del. *Perfil del teatro de la revolución mexicana*. N. Y., San Francisco, et al.: Peter Lang, 1993 (Series XXII, Latin American Literature Vol. 17).
- Sáens, hijo, Mateo A. "Teatro en Monterrey". *Teatro mexicano 1958*. Selec. y pról. Luis G. Basurto. México: Aguilar, 1959, 245-6.
- Seligson, Esther. "Artesanos y trovadores (Enrique Ballesté y Los Flores Guerra" *El teatro, festín efímero*. México: UAM, 1989, 143-54.
- Solana, Rafael. "Malditos". *Teatro mexicano 1958*. Selec. y pról. Luis G. Basurto. México: Aguilar, 1959, 243-4
- Solares, Ignacio. "Los albañiles". *Teatro mexicano 1969*. Selec. pról. y apén. de Antonio Magaña Esquivel. México: Aguilar, 1972, 35-7.
- Solórzano, Carlos. "Los albañiles". *Teatro mexicano 1969*. Selec. pról. y apén. de Antonio Magaña Esquivel. México: Aguilar, 1972, 37-8.
- Testimonios teatrales de México*. México: UNAM, 1973.
- Tovar, Juan. "Prólogo". *Hernán González de Eslava. Teatro selecto, Coloquios y entremeses*. Pról. y selec. México: SEP, 1988, 9-16.
- "Vida y obra de Dalomismo". En *Teatro mexicano 1969*. Selec. pról. y apén. de Antonio Magaña Esquivel. México: Aguilar, 1972, 211-2.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1991.
- Woodyard, George. "El teatro de Oscar Villegas; experimentación con la forma". *Mucho gusto en conocerlo y otras obras*. México: EDIMUSA, 1985, 5-8.
- Wellwarth, George. *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen, 1966.

V DE LOS PRECURSORES A LA NUEVA DRAMATURGIA

LOS SESENTA YA SE FUERON

Al concluir la década de los sesenta nos encontramos con nuevas pautas dramáticas en la escena mexicana, a consecuencia de la práctica de los autores —*los precursores*—, antes mencionados, a partir de la cual los denominados *nuevos dramaturgos* replantearían por igual la composición dramática a lo largo de ésta década.

Entre los antecedentes, podemos destacar la aparente ruptura que tuvo lugar en la historia de la dramaturgia nacional con la aparición de Óscar Villegas, Willebaldo López, Enrique Ballesté, Pilar Campesino, José Agustín y Vicente Leñero quienes, con su obra dramática establecieron un hito en el desarrollo del teatro mexicano. De hecho, esta generación marcó un momento de discontinuidad y continuidad en relación con la generación inmediata anterior, como expresión de la ruptura y continuidad que ocurrieron casi de manera simultánea con la *generación perdida* llamada así por el investigador norteamericano Burgess. Dicho fenómeno se manifestó en estrecha relación con los acontecimientos nacionales que determinaron su surgimiento y que a partir del segundo lustro de los años setenta, la harían presente en los principales escenarios de la ciudad de México, cuando una coyuntura socio económica permitió en el país el resurgimiento de una política y una cultura nacionalistas, emanadas de esa coyuntura histórica.

Si desde principios de los años sesenta se había iniciado el estancamiento de la movilidad social, éste se agudizaría al subir el presidente Gustavo Díaz Ordaz al poder (1964-1970); estancamiento que se definiría del todo desde inicios del régimen del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), agudizándose, con ello, el descontento de las diversas clases sociales del país. La forma de controlar ese descontento social daría como resultado la política del “populismo”, llamada así por la burguesía y los analistas políticos.

Por otra parte, ante la imposibilidad tanto de fomentar el desarrollo económico como de iniciar un proceso de transformación democrática,¹ había que controlar cualquier manifestación de repudio mediante el autoritarismo para, así, garantizar la continuidad en el poder del PRI, partido oficial, política vigente hasta finalizar el sexenio.

Dentro de este panorama, un solo ejemplo del autoritarismo y represión dominantes puede servir de referencia: la matanza del Jueves de Corpus, el 10 de junio de 1971, al igual que las represiones a los médicos y estudiantes ocurridas en 1965 y en 1968, las cuales fueron paradigmáticas para el régimen del presidente Díaz Ordaz. Así, el golpe al diario *Excélsior* el 6 julio de 1976 vino a culminar ese proceso antidemocrático, además de coartar la información periodística y la divulgación de las ideas políticas e ideológicas.

En consecuencia, las masas serían manipuladas sin recato alguno y se reforzaría el corporativismo sindical; en tanto, las clases medias rechazarían ese estado de cosas, al haberse frenado la movilidad social de que aún gozara, hasta cierto punto, en la década de los sesenta.

No obstante lo anterior, la crisis social no estallaría del todo como consecuencia de las medidas antidemocráticas adoptadas, por una parte; en tanto, por otra, gracias al endeudamiento externo del país, a través de la acumulación de grandes empréstitos negociados en forma leonina; pudiéndose, así, hacer frente a algunas de las necesidades sociales que afrontaba el Estado. Otra circunstancia a su favor, fue el empuje que cobró la lucha de autodeterminación de los países del Tercer Mundo. Lucha enarbolada por el gobierno de México como premisa fundamental, lo cual le permitiría el despliegue de una política encubridora de la situación real por la que la nación atravesaba.

Al respecto, no hay que olvidar la gran capacidad del Estado mexicano para neutralizar e inhibir cualquiera manifestación contestataria, como ocurriría con todas las corrientes ideológicas surgidas en la década de los años sesenta, cuya última

¹ Recuérdese la aparición del estudio *La democracia en México*, del sociólogo Pablo González Casanova, el año crítico de 1968.

expresión pública fue la manifestación del *Jueves de Corpus* de 1971. En este sentido, los líderes de estos movimientos, tanto los del 68 como los del 71, fueron a su vez reprimidos, encarcelados o absorbidos por el poder.

Por otra parte, es obvio señalar la agonía del fenómeno de la contracultura; cuya culminación fue la realización del Festival de Avándaro, también en 1971. Ante tal política del Estado y la parcial estabilidad del país, el conservadurismo de las clases en el poder recuperaría sus furos. De allí que los signos de la contracultura se vieran perseguidos, refugiándose en la marginalidad de los *hippíticas*.

Una vez concluido el régimen populista de Echeverría, la situación externa vendría a mejorar el estado de cosas prevaleciente en el país: la crisis política mundial, el aumento de los precios de los hidrocarburos y el descubrimiento y explotación de grandes yacimientos de oro negro en algunas zonas del país. Esto provocó que la economía nacional se restableciera y alcanzara la franca recuperación; razón por la cual este auge inusitado cambiaría completamente el panorama económico, político y social de México.

Tales circunstancias coincidirían con el advenimiento al poder del presidente José López Portillo (1976-1982), con lo cual se benefició su sexenio directamente, al gozar del usufructo de una riqueza inesperada, que no era producto del desarrollo de la propia economía nacional, sino proporcionada por la naturaleza y los vaivenes del mercado mundial del petróleo.

Por una parte, esta coyuntura traería consigo el establecimiento de un nuevo orden social y político, reemplazante del populismo del régimen anterior y, por otra, la posibilidad del establecimiento de una política cultural beneficiaria de las artes a través de un organismo específico, creado con tal fin: FONAPAS, organismo que, presidido por la señora Carmen Romano de López Portillo, esposa del presidente en turno, en mucho seguiría los patrones del mecenazgo.

Desde otra perspectiva, la nueva situación económica permitía cierta laxitud por parte del Estado y la movilidad social de las clases medias, incluyendo a intelectuales y artistas. De manera que, mediante el reacomodo, tanto las clase sociales restablecidas como las emergentes, modificarían sus expectativas sociales

respecto del teatro, conformándose así un nuevo público. Esta situación y la del mecenazgo oficial, permitiría que ese público se encontrara al buscarse sobre el escenario como protagonista a través de la escritura dramática nacional: *nueva dramaturgia*.

Uno de los intermediarios, propiciadores de tal fenómeno teatral, de tal corriente teatral, vino a ser Emilio Carballido quien, gracias a la acción del divulgador cultural Guillermo Serret Villanueva --en su función como Jefe del Departamento de Actividades Culturales de la UAM--, fomentó la difusión de la obra de los *nuevos dramaturgos*, mediante el patrocinio de ciclos de lectura, de escenificaciones y ediciones de sus obras, en particular de los textos surgidos de los talleres de Emilio Carballido.

En este ciclo, de 1979 a 1980, se realizaron 27 escenificaciones, gracias al patrocinio de FONAPAS, CONACURT, el Congreso del Trabajo e IMSS, además del de la UAM, correspondientes a otras 27 obras de diecinueve autores de la larga lista de los ya publicados por Carballido en *Tramoya* y en sus antologías de *Teatro joven*.

Emilio Carballido, el dramaturgo nacional siempre combativo y contestatario, resume los resultados logrados en esas dos temporadas, 1979-1980, en el *Catálogo* de las obras escenificadas:

¿Podría hablarse de una campaña contra la dramaturgia nacional? Las compañías estatales que han existido estos últimos años se negaron a montar autores mexicanos; se apoyaban en una furiosa actitud de prensa, que de pronto empezó a negar que nuestra dramaturgia existiera o hubiera existido nunca; y lo hacía en forma alineada y premeditada, como si la hubieran aleccionado.

La UAM procedió a poner, sin mayor aparato, una constante serie de nuevas obras de nuevos autores. Ofrecidas en los propios locales universitarios, en algunos recintos estatales y en el teatro Flores Magón, tuvieron la fuerza innegable de lo hecho y el más alentador apoyo del público, hasta en los montajes felices (2).

Y concluía:

Dos años de *Nueva Dramaturgia* han cambiado para bien nuestro panorama cultural. Es honroso, es comprometido, es digno y es razón de alegría en esta temporada (3).

Debido al esfuerzo de los divulgadores iniciales de los *nuevos dramaturgos*, o de aquellos cuya producción coincidió con este momento, la dramaturgia nacional había logrado cierto reconocimiento público al finalizar el sexenio lopezportillista. A Carballido y Serret se les unió Cuauhtémoc Zúñiga quien, como jefe de Teatro de

Difusión Cultural de la UNAM, vino también al encuentro de la dramaturgia nacional y sus dramaturgos, apoyándolos con la escenificación profesional de las obras en los teatros a cargo de Difusión Cultural..

El panorama para el dramaturgo mexicano no podía ser más promisorio, a fines de la década de los años setenta. Sin embargo, ante tanta belleza, y no sin razón, la crítica de teatro Esther Selligson se mostraría cautelosa el fenómeno emergente, en varios artículos publicados en la revista *Proceso*, desde el mismo 1979, año clave para la nueva dramaturgia:

Cierto que tenemos dramaturgos tradicionales (tradicionalistas más bien) como Usigli, Basurto, Gorostiza, Novo, que en su momento intentaron de crear un teatro mexicano, pero que hoy resultan anacrónicos —como lo demuestra el espectáculo homenaje dirigido por Germán Castillo, *Rodolfo Usigli estuvo enojado con nosotros durante mucho tiempo*—; cierto que hay escritores con una visión menos centrada en el análisis de una sola clase, como son Vicente Leñero, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Willebaldo López, Hugo Argüelles, por citar a aquellos cuyas obras han sido más representadas. Pero el caso es que no son suficientemente conocidos fuera de medios estudiantiles, y ni siquiera en éstos, pues hay una como vergüenza hacia nuestra dramaturgia a todos los niveles.

Surgen, no obstante, nuevas perspectivas con obras como *Felipe Ángeles*, *La madrugada*, *Las visitas*, *La mudanza* (5)² avaladas por la UNAM en lo que parece ser un proyecto coherente con el fin de propiciar un movimiento teatral que se llame mexicano, proyecto que puede abortar por las mismas características de estar restringido al ámbito universitario. [

Sabemos que al Estado no le interesa que surja un Teatro Mexicano porque ello implicaría la libertad de cuestionamiento, no sólo de sus mecanismos sutilmente represivos —"sutiles" por el manejo verbal que emplea la democracia, no por los métodos físicos que emplea— sino de su sistema de instituciones y de sus estructuras legalizadas por el supuesto cumplimiento constitucional (1989: 50-1).

Paradójicamente, el Estado también participaría en forma directa a través del INBA, encomendando a varios dramaturgos, ampliamente reconocidos, la escritura de obras para ser escenificadas por la Compañía Nacional de Teatro, las cuales debían reunir determinadas características como un número específico de personajes, por ejemplo, aunque no todas fueran estrenadas o representadas en su tiempo por dicha Compañía, ni en sus recintos teatrales.

Ante tan inusitado apoyo, por la respuesta positiva encontrada por promotores y divulgadores de nuestra dramaturgia de parte de las instituciones, consecuencia de la capacidad del Estado de poder absorber y neutralizar cualquier posición crítica o contestataria, Esther Seligson siguió manifestando sus dudas, desconfianza e

² Autoría correspondiente, respectivamente, a Elena Garro, Juan Tovar, Alejandro Aura y Vicente Leñero

incertidumbre, ante la buena salud que estaba mostrando el teatro y lo que estaba viviendo la dramaturgia nacionales, ella adoptaba una posición crítica expresando la necesidad de establecer un proyecto orgánico y global, y no sólo el apoyo a los jóvenes dramaturgos. Esto es, hasta el momento el apoyo al teatro se había reducido: a la escenificación de nuevas obras dramáticas, sin importar la edad de los autores o su posible coincidencias generacional, como podemos constatarlo en sus cuestionamientos:

Como mencionábamos, *Felipe Ángeles*, *La madrugada*, *La mudanza*, *Las visitas*, *La dama de las camelias*, *Los ilegales*, *Zapata*,⁽⁷⁾ son obras que abren perspectivas para un cambio que se desea y espera no vaya a depender de ningún género de periodo, ni sexenal ni cuatrienal. Importa que se consolide lo que empieza a perfilarse como un movimiento renovador de estructuras y de formas caducas. Importa tomar en cuenta que, como dice Roland Barthes, "una experiencia creativa sólo puede ser radical si se ataca la estructura real, es decir, política, de la sociedad".

¿Cómo podría ser el resultado de un estímulo de promoción intensiva de la dramaturgia y a los directores mexicanos? Si como hemos intentado avanzar lo que actualmente ocurre con el teatro en México no es una crisis, sino más bien una etapa de transición por cuanto existe un movimiento que pugna hacia una mayor claridad en sus objetivos —hay directores, hay actores, hay dramaturgos, jóvenes todos, hay inquietud por integrar en grupos coherentes la búsqueda teatral—, [...] entonces bien valdría la pena llevar este movimiento hasta sus límites, es decir, darle la oportunidad de que se abra y florezca, o a que abriéndose, demuestre que realmente, no exista la posibilidad de cimentar un teatro mexicano (62-3).

Otra de las formas de apoyo a la dramaturgia, con la cual también se vieron beneficiados los *nuevos dramaturgos*, hasta 1984, fueron los concursos de obras dramáticas, cuyos resultados vinieron a enriquecer y a demostrar la vigencia de la *nueva dramaturgia*, al fomentar su desarrollo. Entre los concursos que fomentaron la dramaturgia nacionales están tanto el *Punto de Partida* y del Rodolfo Usigli, patrocinados por la UNAM —este último suspendido desde la década de los ochenta; el Nacional de Teatro/INBA-Méxicali y el Nacional de Teatro Infantil/INBA; el de la SOGEM y el Salvador Novo —con una sola convocatoria.

En el colofón del análisis que Esther Seligson hiciera sobre las obras que concursaron por el premio Rodolfo Usigli 1983, señaló:

El objetivo de este ensayo fue el de dar testimonio de que la nueva dramaturgia existe, sólida, activa, pujante. El teatro mexicano no adolece de creatividad, sino de estímulos (86).

³ Las tres últimas de la autoría de Sergio Magaña, Víctor Hugo Rascón Banda y Nicolás Núñez, correspondientemente.

A partir de los años ochenta, en particular después de la crisis económica de 1982, al concluir el período del presidente López Portillo, no todas las obras de los *nuevos dramaturgos* ni todos ellos habían alcanzado gran divulgación sobre los escenarios o en las publicaciones. Sin embargo, a quienes sí habían logrado el éxito se agregaron otros nombres, debido a los concursos, no antes contemplados en las carteleras teatrales pero que, por igual, habían aparecido en la década de los años setenta, como lo señalamos en nuestro ensayo: “La nueva dramaturgia” (Partida, 1988: 124-6).

La razón de tal aceptación se debió al hecho de que tan sólo en una década algunos dramaturgos ofrecieron *nuevos temas o nuevos enfoques*, respecto de los antes conocidos en el teatro mexicano, o en la producción de sus compañeros generacionales o de antología. O bien, por el planteamiento de conflictos hasta entonces no tocados, acompañados, además, por nuevas formas de escritura dramática que, propiciarían la posibilidad de cambiar el panorama de la puesta en escena.

Pero no todo se había logrado espontáneamente gracias al Estado y las instituciones culturales sino que en mucho, habían intervenido activamente los propios dramaturgos, quienes lucharon por dar a conocer su trabajo, ya fuera a través del reclamo directo a las autoridades respectivas, o mediante la concertación con éstas para la escenificación de sus obras, o promoviendo su propia producción dramática y la de sus compañeros.

En estas actividades indudablemente se destacaría la combativa figura de Víctor Hugo Rascon Banda quien, a lo largo de los años ochenta, en particular a mediados de esta década, cuestionaría y exigiría a las dependencias correspondientes cumplir con su rol de difusoras de la cultura, en este caso de la dramaturgia nacional –una vez que la borrachera petrolera comenzó a hacer sentir sus efectos sobre el apoyo a la divulgación de la cultura nacional. Al inicio del período presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), ante la situación por la que atravesaba el Estado, se implantaría un nuevo proyecto económico político, a través de una forma de gobierno conocida como neoliberalismo.

Así la crisis económica de 1982 le daría del todo la razón a las inquietudes de Esther Seligson pues, de inmediato, comenzarían a desaparecer y a restringirse los apoyos que al teatro se habían brindado. Por fortuna, el empuje de la nueva dramaturgia y el entusiasmo mostrado por los propios autores --ya con la carta de garantía de la calidad de sus obras, como consecuencia del éxito de público y crítica logrado-- pudieron extender su presencia sobre los escenarios, con cierta regularidad, hasta un poco después de la siguiente crisis económica --por no decir desastre-- que sufriera nuestro país en 1987.

A partir de este año nefasto podemos establecer un antes y un después para la *nueva dramaturgia*, y no sólo para ésta sino también para el teatro mexicano en general, pues volvieron a cambiar los modelos de producción teatral de las instituciones, en particular de las universidades, dilatando su diapasón y tolerancia hacia la dramaturgia nacional, al centrarse en la escenificación de determinados autores y/o privilegiando, de nuevo, al director.

Lo mismo ocurriría con los concursos, ya que si bien sigue celebrándose el Nacional de Teatro --con una bolsa extraordinaria--, junto con algún otro, éstos ya no tienen la misma proyección. Por fortuna, los concursos estatales promovidos por los Institutos de Cultura, han venido a fomentar la escritura dramática regional, lo que ha permitido en los últimos cinco años el surgimiento una pujante pléyade de dotados dramaturgos regionales.

Entre las reflexiones de Rascón Banda sobre la situación que, en su momento, afectaba el destino del teatro encontramos una serie de reclamos provocados por la nueva situación económica y política, a partir de la segunda mitad de la década de los años ochenta, un poco antes del desastre antes mencionado:

Rascón considera que "el teatro mexicano, el que retoma la cultura popular, nuestros mitos, nuestro lenguaje, se está refugiando en las universidades para sobrevivir, porque ningún productor privado va a riesgar su dinero, su taquilla, con productos no probados en Broadway, en cambio las universidades sí pueden asumir un compromiso con lo nuestro" (Rivera, 24.06.85).

Por otra parte, es necesario señalar que Rascón es de los pocos autores dramáticos que reflexionara teóricamente sobre el fenómeno teatral de la *nueva dramaturgia*. Así, en sendas entrevistas, también de mediados de los años ochenta, comentaba lo

siguiente respecto a que el contenido de las obras era lo que les daba cierta homogeneidad a estos dramaturgos:

...como un conjunto de autores con vocación, talento y oficio que, carentes de una unidad de géneros y estilos similares, o de una temática que pueda diferenciarlos como grupo de otras generaciones de dramaturgos, pese a todas las dificultades están escribiendo teatro. Lo que tienen en común es una actitud de búsqueda de un teatro mexicano, manifestado en sus lenguajes escénicos y contenidos, propios de nuestra idiosincrasia, que ayuden a conformar y defender los elementos de nuestra identidad cultural (Pineda, 1985: 20-1).

Ante lo ambiguo o poco preciso que resultara la denominación de *nueva dramaturgia*, y ante la heterogeneidad y lo disímil de la edad de muchos a quienes se cobijara bajo tal denominación, Rascón determinaba ciertas constantes formales en el grupo:

Si hacemos un esfuerzo --aunque estamos en el centro del ciclón-- es difícil percibir lo que hay en común. Yo creo que se parecen en que el lenguaje es directo, simple, nuestro; en cuanto a la temática son problemas sociales que a todos nos preocupan; hay un desenfado en el tratamiento y manejo del género, de tal manera que no se sujeta fielmente a las reglas clásicas que dan en los talleres de composición y en los cursos universitarios; hay un desparpajo en el autor, un darle vuelta, *mezclar lo digerido o, a veces, no obedecerlo* (Martínez, 14.04.85).

Una vez consolidados los estilos particulares de éstos, o ampliado su diapasón, el mismo Rascón Banda profundizaría su reflexión, en la cual muestra el amplio panorama que hasta el momento constituyera la producción de los *nuevos dramaturgos*.

Es cierto que no hay una característica común, ni una línea estricta definida en este movimiento que ha surgido y está en vísperas de cristalización. No hay una similitud de géneros, estilos y contenidos. algunos usan y abusan de la farsa; otros, en esta sociedad de blanco y negro, de bueno y malo, se debaten, naufragan y sobreviven en el melodrama; pocos se expresan a través de la comedia y la pieza. Varios escriben géneros híbridos o bien, dándole la espalda a la teoría literaria y a la composición, escriben sin ataduras de géneros y ajenos a los dictados de los maestros. En cuanto a estilos, la mayoría se acoge al realismo poético y al realismo simbólico, aunque también haya quien se caracterice por su expresionismo. Muchos utilizan el teatro documental y didáctico. Un buen grupo escribe obras de contenido social, teatro comprometido, contestatario [...] saben que todo lo que hacen debe tener un sentido y una orientación y que, después del compromiso de todo autor, que consiste en escribir bien, debe existir algo más, una solidaridad con los otros, los muchos, los marginados, los que nada tienen: se dan cuenta de que en un país como el nuestro no pueden darse el lujo de hacer teatro bonito, de buen gusto, de éste que la gente gusta ver en un cómodo y, a veces un ostentoso lugar (Pineda, 02.03.86).

Características de una dramaturgia no coincidente con las premisas de una cultura neoliberal y que, en mucho, contribuirían, a su desplazamiento del proyecto oficial – una vez establecido del todo a partir de 1988; al igual que a la disminución de su presencia en los escenarios sobre los cuales antes triunfara a tambor batiente.

Sin embargo, el cambio de directivos del diario *unomasuno*, una vez asumido el poder por Carlos Salinas de Gortari, marcaría el inicio de los nuevos usos y costumbres en la política cultural.

Casi al finalizar la década de los ochenta, Vicente Leñero, sabiamente, señalaba con precisión prístina las características distintivas de estos dramaturgos. Juicios que citamos *in extenso*, sin comentario alguno, por ser totalmente imposible superar la perspicacia del análisis de efectuado por el maestro de los hoy conocidos como *nuevos dramaturgos*:

La dramaturgia mexicana resurgió en los ochenta gracias a que los escritores entendieron por primera vez que el terreno de la experimentación escénica no estaba dado en exclusiva al director o a sus actores.

La tarea exploradora de esta nueva dramaturgia lanzada a poner en prueba --como lo hizo la novela latinoamericana en los setenta, con resultados espectaculares-- los viejos códigos teatrales de la palabra y el gesto y de la actuación entendida como palabra, ha hecho estallar el monopolio del teatro de director. Esta nueva dramaturgia ha reiniciado, desde el texto, la experimentación. Empezó a trabajar y está trabajando, retomando, fenómenos que preocupaban ya a los autores realistas de principios del siglo XX, pero cuya investigación parecía congelada.

Algunos de estos fenómenos sometidos a experimentación son, por ejemplo:

- El manejo de tiempo en el discurso teatral: la relación entre el tiempo escénico y el tiempo de los personajes, con el tiempo del espectador durante la representación;
- La renovada preocupación por la identidad del personaje;
- La simultaneidad de acontecimientos narrativos, simultaneidad de espacios vivos, simultaneidad de diálogos y ruidos y focos de atención;
- El punto de vista como experiencia escénica y como discurso narrativo;
- La exploración de la memoria de los personajes, de su capacidad de decir la verdad o mentir;
- El manejo textual de documentos históricos o periodísticos;
- La exacerbación de la realidad (lo verdadero, más que lo verosímil) llevada hasta los extremos de un hiperrealismo que rebasa el tradicional naturalismo y se emparentaba con el hiperrealismo de la plástica;
- El manejo de la situación en lugar de la historia, etcétera (1989: 6).

No es fortuito que Leñero señale estas premisas como recurrentes en las obras de los *nuevos dramaturgos*, reconocidos en plena crisis nacional ya que, a través de su propia obra, al igual que la de Carballido, los *nuevos dramaturgos* llegarían a la conformación de nuevos modelos dramáticos. Modelos propios a los cuales arribarían mediante su propia experiencia al seguir otras estructuras y formas de escritura. Experiencia que no rechazaría una amplia gama estilística, en la que dominaba el realismo, como fuente inagotable que, les permitiría los experimentos más diversos, al no seguirlo ortodoxamente, como el propio Leñero lo ha comentado en múltiples ocasiones:

Con los nuevos códigos de un realismo revitalizado por la experimentación formal —clave del teatro que se está haciendo hoy— se intenta regresar a las imágenes de nuestra gente, a nuestros problemas sociales, políticos, sicológicos inmediatos, a nuestro lenguaje retomado con una forma de hablar única, variadísima, propia, a la expresión y exploración de nuestra identidad física que aprovecha y valora los cuerpos, los rostros, las facciones, el color de la piel de nuestros actores para que estos actores reflejen al verdad a nuestra gente y no simulen ser un inglés que no son, un francés que mal copian, un norteamericano con el que nos e identifican (1989: 7).

Consideramos que este largo proceso de transformación de la dramaturgia nacional, estuvo estrechamente relacionado con las propias transformaciones políticas, sociales, culturales y económicas por las que atravesaba el país durante el período comprendido entre 1970 y 1990. Por lo que, en mucho, las consecuencias de esa realidad social estarían presentes y dominarían en la obra de los autores pertenecientes a la *nueva dramaturgia*, determinante para la constitución de sus modelos particulares, como a continuación veremos.

SEIS CALAS EN LA NUEVA DRAMATURGIA

Nuestro estudio específico sobre la corriente de la *nueva dramaturgia*, persigue como objetivo poner de manifiesto lo que la caracteriza como tal, por lo que nos hemos centrado en sólo seis dramaturgos de las decenas conocidos: Jesús González Dávila, Gerardo Velásquez, Óscar Liera, Alejandro Licona, Víctor Hugo Rascón Banda y Sabina Berman; considerados por nosotros como los más representativos y relevantes, del amplísimo diapasón de la producción dramática nacional a partir de 1970.⁴

En todos, los casos el análisis se ha centrado en una de sus obras, ya sea la primera, la última o una intermedia, de su producción dramática; cuya selección ha tomado en consideración que las características del modelo particular del autor sean determinantes para considerarlo representante de esta corriente.

Por otra parte, las pautas, o punto de referencia adoptados, son las características dramatúrgicas a las que llegaron los dramaturgos *precursores* —como inicialmente lo hemos planteado—, mismas que, consideramos, fueron el punto de arranque, por quienes, a fines de esa década y a principios de la siguiente, se

⁴ Principales consideraciones de selección, como antes fuera señalado.

iniciaran en la escritura dramática y que, a su vez, transformarían en su propia práctica.

Y, por último, pensamos que su producción dramática está comprendida dentro del período señalado, desde sus inicios. Así que hemos seguido dos criterios fundamentales para su análisis: uno el estilístico, y otro, generacional, tomando, como tal, el concepto expresado por Martin Esslin sobre el teatro del absurdo (1979: 58-9).

Para ello, metodológicamente hemos adoptado las premisas derivadas del planteamiento teórico de los modelos de acción dramática, de que a cada pieza en particular corresponde un modelo de acción dramática; así que a cada una de éstas corresponderá un acercamiento específico. Al igual que como lo efectuáramos en el capítulo anterior sobre los *precursores*.

En los sesenta, los primeros representantes de la *nueva dramaturgia* que aparecieron públicamente sobre la palestra los talleristas de Emilio Carballido; todos ellos considerados como miembros de la *generación perdida* por el investigador Burgess, en la que incluye por igual tanto los dramaturgos surgidos en el último lustro de los años sesenta, como aquellos publicados por el mismo Carballido en *Tramoya* y en sus antologías después del primer lustro de los años setenta, como es el caso de Óscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Sabina Berman, entre otros más, aunque no fueran sus pupilos.

Hay que aclarar que, entre los talleristas, surgidos a principios de los años setenta, considerados dentro de la *nueva dramaturgia*, hemos seleccionado, para nuestros propósitos, sólo a dos de ellos: Gerardo Velásquez y Alejandro Licona, por encontrar en su obra un modelo de acción dramática particular, al mismo tiempo que algunas particularidades dramatúrgicas determinantes de esta corriente.

El orden en que se presentan está determinado por la fecha de sus primeros ejercicios dramáticos.

El inconsciente y la búsqueda de identidad como acción dramática

Jesús González Dávila

Podemos considerar a Jesús González Dávila (1940)⁵, no sólo el autor más representativo de la *nueva dramaturgia* sino, además, el pionero de esta tendencia como podemos constatar por su producción dramática, ya que *La rana* y *La ventura*, sus dos primeras obras para ser escenificadas, se remontan a 1968. Ambas obras pueden considerarse como sus primeros ensayos, pues un par de años después escribe *La fábrica de juguetes* (1970), por la cual se le otorgó el premio Celestino Gorostiza. Obra programática de su producción posterior, en la que los temas, historias y conflictos, surgen de la realidad, penetrando en la psicología y en el inconsciente de sus personajes, puestos de manifiesto a través de sus actos y comportamientos, en las situaciones extremas en las que se ven envueltos en el entorno de su cotidiano.

Pero un cotidiano que hasta antes de González Dávila no había estado presente en la dramaturgia nacional, como lo planteara Vicente Leñero:

El suyo es un teatro negro, sin matices, proclive a la sordidez. Un teatro de la残酷, como quería Artaud, pero fundido en un contexto realista donde los personajes nunca son apreciados como monstruos, ni espantajos, ni fantoches: tienen rostro y nombre y comportamientos siempre verificables en el universo próximo de nuestra vida común. parecen salir de nuestra cotidianidad —son personas queribles y sufribles de todos conocidas—, pero González Dávila posee la virtud de sorprenderlas y orillarlas a situaciones extremas que de ellas brotan, como sin proponérselo, una sordidez de alma que termina moviéndonos a compasión (Leñero, 1996:16).

Tales situaciones lo han obligado a utilizar un discurso directo, sin dobles intenciones ni subtextos, que lleva a sus personajes a conflictos y enfrentamientos directos con el

⁵ Nació en la ciudad de México el 5 de mayo de 1940. Actor, dramaturgo, guionista, publicista, director de escena, profesor de creación dramática. Realiza estudios de leyes hasta el cuarto año, y de letras en la UNAM; posteriormente cursa la carrera de actor en la EAT/INBA (1963-1967). Después de concluidos sus estudios de actuación comienza a impartir clases de teatro -a fines de 1967- en los albergues infantiles de Acción Social del DDF, donde lo sorprende el 68, mismo año en que se inicia en la dramaturgia. Se interesa por el cine experimental de la época en formato super 8 mm, y gana dos premios Luis Buñuel (1972): el de mejor película y el mejor libro cinematográfico por *Los estabilizados*. En 1977 se integra al taller de dramaturgia de Vicente Leñero en el CADAC, y en 1980 al taller de Hugo Arguelles. Ha impartido cursos de dramaturgia —construcción y análisis— en Guadalajara, Mexicali, Chetumal, Mérida, Durango, Hermosillo, Chihuahua, Ciudad Juárez y Culiacán. Por sus obras ha recibido un gran número de premios. SOGEM 1978, por *Polo pelota amarilla*, PRU/UNAM 1983, por *Muchacha del alma*, SOGEM 1984, por *Qué delicioso jardín [El jardín de las delicias]*; PNT/Mexicali 1985, por *Luna negra [Los deventurados]*. Premio Internacional Plural —teatro— 1991, por *El mismo día por la tarde De la calle* recibió el PRU/UNAM 1984, la puesta en escena del director Julio Castillo en 1987, se ha quedado en los anales de la historia de la dramaturgia y de la puesta en escena nacionales. En la actualidad pertenece al SNCA.

otro —donde no falta la violencia. Por ello, la estructura dramática de sus obras está determinada de inmediato por cómo accionan, por cómo reaccionan sus personajes, sean éstos niños —de su abundante galería—, adultos, padres, jefes o desventurados, en aquellos momentos de la historia que ocurre algo.

El rigor de la estructura dramática se la debe a Vicente Leñero y la forma de dialogar, de plantear situaciones y desenlaces al teatro de la crueldad y del absurdo:

La temática no es lo único distintivo, ni la clave que hace de González Dávila un gran dramaturgo de su generación. A su óptica desamparada, puesta al servicio de los desamparados, debe añadirse el gran rigor de su estructura dramatúrgica y su maravilloso oído para el diálogo. De la alternativa entre su crudeza coloquial y un lenguaje poético que denotaba influencias de Tennessee Williams, González Dávila fue depurando sus textos, obra tras obra, de ese contrapunto de la lírica, para desnudar la escritura coloquial de todo lo que riñera con un realismo estricto, implacablemente verosímil. Se diría que la influencia del mejor Pinter dotó a sus más recientes obras de un laconismo labrado a fuerza de cincel. Directo, escueto, duro, el lenguaje de los personajes últimos de González Dávila adquiere por eso mismo una fuerza impresionante (Leñero, 1986: 19).

Sin embargo, si por una parte su desarrollo como dramaturgo se produce dentro del ámbito del florecimiento de la *nueva dramaturgia*, sus inicios, lo que define el núcleo de las características dramáticas de su producción, proviene de la realidad imperante en la segunda mitad de los años sesenta —en particular la contracultura y los sucesos del 68—, por lo que, en mucho, está emparentado con los precursores de la *nueva dramaturgia*; con los que tiene tanto en común, por los elementos formales y por los contenidos, temas y discurso, de un teatro no rigurosamente aristotélico, con el que rompieron aquellos, así como el nexo con la generación usigliana.

Dentro de ese marco, lo que distingue a González Dávila de los demás es su preocupación evidente por el individuo, por el hombre y sus relaciones personales, dentro de un ámbito social opresivo y sofocante; además de su incapacidad de poder escapar de éste, donde los conflictos resultan ser de carácter existencial. Por ello, no es nada extraño que las tendencias de la vanguardia del momento, como el teatro del absurdo y el teatro de la crueldad —éste último a través de Arrabal—, fueran las que tomara como modelo, desde sus inicios, incluso en sus obras más recientes en las cuales las situaciones, tiempos y espacios, resultan hipotéticamente pertenecientes al realismo —*Crónica de un desayuno* (1986). De allí que la escenificación de sus obras

haya resultado equivocada, en casi todos los casos, al seguir las puestas en escena el modelos aristotélico y realista que les son ajenos.

Desde sus primeras obras, la crítica reconocía en su escritura una amplia gama de tipos dramáticos. Sin embargo, desde *La rana*, *La venturina* (1968), *Siesocinde* (1968), *El camino* –pastorela– (1969), *La fábrica de juguetes* (1970), *Los gatos* (1972) *Polo Pelota Amarilla* (1978), *El verdadero pájaro Caripocápote* (1979), *Los niños prohibidos* (1981), hasta *De la calle* (1983) –con la cual cierra su primer ciclo, cuyos protagonistas son niños y adolescentes–, nos encontramos con los mismos componentes de su creación dramática, constituyentes de una línea temática: la búsqueda incesante de la identidad, de la libertad y de la felicidad, ante la falta de figura paterna que, a su vez, determina sus premisas formales.

Esa continuidad en sus constantes dramatúrgicas ha puesto de manifiesto la realidad, la modelización del mundo por parte del autor, pues incluso cuando ha tenido que recurrir a la metáfora, al simbolismo, a un lenguaje y estilo elusivos, ha sido para poder hablar de la realidad de su momento, como en el caso de *La fábrica de juguetes*:

Después de la represión, cómo podía dar mensajes de fraternidad; los propios niños llegaban a contar lo que ellos habían visto en la calle: –"Que los soldados, que los tanques...".

Esas contingencias fueron armando la que sería mi siguiente obra, *Fábrica de juguetes*, que es la primera obra de teatro que se escribió sobre la masacre del sesenta y ocho. La obra muestra el espíritu de cinco niños que vagan por las ruinas del edificio Chihuahua, [...] después de lo del 2 de octubre, porque en ese tiempo todavía estaba Díaz Ordaz y una obra así era difícil de poner, más aún en un albergue oficial.

[...][Era una época en que sólo se podía hablar mediante alegorías (Pineda, 1995: 81-2).

Y, posteriormente agrega, en esta entrevista:

A *La fábrica de juguetes* siguió *Polo pelota amarilla*, escrita ocho años después porque, dice Dávila, "Sentí que con la primera rebasé mi nivel de competencia. Obra que 'infantilizaron'. Incluso la estrenaron en la matiné teatral, cuando que en ella se hacía una crítica a un sistema en el que cada quien juega el rol que se necesita no el que se quiere".

Luego de *Polo pelota...* le siguió *Los gatos* (1972) *Polo Pelota Amarilla* (1978), *El verdadero pájaro Caripocápote* [...] que fue recibida por Hugo Argüelles con un 'írrala, no sirve'. Yo pensé que no podía ser tan mala y le saqué una escenas que leí en su taller. A todos les gustaron, y de ahí salieron *Los niños prohibidos*. Del *Caripocápote* sólo quedó el cascarón; lo reescribí y de ahí surgió la obra que se representa actualmente en el Foro Tecolote [*Los niños prohibidos*.] (83).

A través de esta extensa cita, a través de las propias palabras de González Dávila, podemos establecer cómo hay una relación directa, una continuidad en su obra, en

particular de su primer ciclo. Obra que, obviamente, fue transformándose al adquirir mayor profundidad su visión del mundo y un mayor dominio en la escritura, mas no como consecuencia de haber recurrido a diversos estilos o formas.

Esto no significa que su dramaturgia no sufriera cambios y transformaciones. Éstos se presentan temáticamente, desde el inicio de la búsqueda del padre, hasta el desmantelamiento del mismo. Primero en el transcurso de la infancia a la pubertad: *De la calle*; luego de ésta a la juventud, en su trilogía: *Pastel de zarzamora*, *Muchacha del alma*, *El jardín de las delicias* (1983-84) y, de ésta, a la madurez: *Los desventurados* –*Luna negra*–(1985); hasta llegar a la destrucción de esa figura paterna a través del derrocamiento del jefe, por parte de todos estos personajes perdedores: *El talón del diablo* (1994). No sin antes haber pasado por la nulificación del padre en *Amsterdam Bulevar* (1986), obra en la que el *Gabi* –el hijo– no oculta su condición homosexual –tema denotado en no pocas de sus obras–, como consecuencia de la falta de autoridad de un padre decrepito y dependiente.

Una de las particularidades de la composición, de la estructura dramática de este dramaturgo, es la de que esta parte de una situación inicial límite, en que se encuentran sus personajes, al respecto, Enrique Mijares ha escrito:

En toda su obra teatral, González Dávila va hasta el borde mismo, toca el límite, se atreve, se tira a fondo, mira de frente los infiernos, recupera el inframundo a partir de meandros más oscuros, obliga a la realidad a mostrar sus llagas más pudendas, convoca lo innombrable, menciona aquello de lo que nunca debe hablarse, lo condenado por la moral y las buenas costumbres; teatraliza la vida de los seres marginados, la existencia trágica *De la calle*, el mundo perverso de *Los niños prohibidos*, el orbe clandestino de *Los sobrevivientes de la feria*; trasiega en la miseria de los Sótanos...

Y esas son sólo algunas de las líneas de acción que distinguen la dramaturgia de Jesús González Dávila, porque en verdad la suya es una obra de frontera, una obra que se columpia en los límites abismales del mundo conocido y se lanza al vacío de lo inmenionable (1996: 6).

De manera que la acción dramática no tiene un inicio aristotélico, ni tampoco una exposición, pues de entrada los actantes se encuentran de lleno dentro de un conflicto, indudablemente existencial; de allí que no sólo violenta la estructura ortodoxamente aristotélica, sino también la construcción de personajes. Con ello rebasa el esquema psicologista, al igual que estilísticamente al realismo.

Sin embargo, lo más importante en la dramaturgia de González Dávila resulta el ofuscamiento que sufre el hombre ante un mundo en el que no puede incidir, que no puede modificar. De allí que sus actos sólo se reviertan contra ellos, de allí que su persona no se convierta en el sujeto de la acción dramática, sino sus propios actos en los conflictos generados por la sociedad, en los cuales se ve envuelto el individuo, a pesar suyo.

Esa ausencia de planteamiento aristotélico resulta un principio que nos remite al teatro brechtiano, en la reinterpretación de Aristóteles a través de Hegel, y que vendrá a constituir el modelo de acción dramática de González Dávila:

El objetivo del drama consiste en representar acciones y condiciones humanas y actuales, haciendo hablar a los personajes de los que se trata. Pero la acción dramática no se limita a la tranquila y simple realización de un objetivo determinado, al contrario, se desarrolla en un medio hecho de conflictos y colisiones y está expuesta a las circunstancias, las pasiones, los caracteres que la rodean o que se oponen. A su vez, estos conflictos y colisiones engendran acciones y reacciones que, en un momento dado, provocan el apaciguamiento necesario. Así, pues, lo que vemos ante nosotros son objetivos individualizados bajo la forma de caracteres vivos, y situaciones ricas en conflictos; caracteres y situaciones que se entrecruzan, se determinan, recíprocamente, mientras cada carácter y cada situación busca afirmarse, colocarse en primer término, en detrimento de los demás hasta que toda esta agitación desemboca en un apaciguamiento final (Dort, 1973: 229-30).⁶

Lo anterior es completamente válido para la obra total de González Dávila y, en particular, para su *Fábrica de juguetes*, en la que tanto los Espectantes –la alegoría de los niños que no llegaron a ser, los muertos sin sepultura y representan simbólicamente a los sacrificados el dos de octubre– así como los “adultos y visitantes” –quienes constituyen el nexo con el mundo exterior de nuestra sociedad– se encuentran atrapados, y sin salida alguna, en el microcosmos de nuestra realidad:

[...] la acción dramática, toda ella dirigida hacia este “apaciguamiento definitivo”, instauración de un orden válido para todos, presenta un carácter simbólico. Lo que se representa en escena son destinos individuales: es la suerte de toda una comunidad; en todo caso, de la pequeña comunidad que forman los espectadores de la obra. Y la escena aparece como un microcosmos de la sociedad a la que pertenecen los espectadores. Es a la vez el reflejo y la verdad de la sala. Precisemos: dice la verdad de la sala (Dort, 239).

Microcosmos que, como nos dice Mijares al respeto de esta *Fábrica de juguetes*:

...no es sólo el simple cúmulo de unas ruinas caseras que acompaña a los moradores de una ruinas a punto de ser demolida... La *fábrica de juguetes* no sólo es el coro de murmullos proferidos en la oscuridad y en secreto por personajes representativos de los diversos estratos sociales e ideológicos, sino la propia descomposición de la sociedad mexicana entera que

⁶ Apud I G. K F Hegel *Esthétique*, t III (segunda parte). Aubier. Editions. Paris. 1944. p 213

conoce el mayor colapso de su angustioso devenir en 1968, cuando además del techo se derrumbó el edificio todo de la nación y se cimbraron sus sótanos más profundos.

Es esta precisamente, la cualidad que hace diferente el teatro de este dramaturgo magistral: su contextualidad globalizante, su incesante fluir de círculos concéntricos que van más allá del horizonte, más allá de toda frontera conocida, hasta abarcar el todo bajo el pretexto de una pequeña fábula cruel (10).

Ahora bien, la heterodoxia dramática de González Dávila se pone de manifiesto desde su obra inicial, pues si bien por una parte encontramos una estructura proveniente del teatro brechtiano, por otra, en su exposición dramatúrgica, no recurre a la parábola, sino que hace uso de la paradoja, más cercana al teatro del absurdo y al teatro de Arrabal, de quien un par años antes, Julio Castillo --compañero de la EAT-- escenificara el *Cementerio de automóviles*, en el mismo año cuando tuvieron lugar los acontecimientos históricos a los que aquí se refiere "en esa pequeña fábula cruel".

Otra particularidad en la construcción de sus personajes, presente ya en esta obra, es la de que, en mucho, sigue el modelo determinado por George E. Wellwarth, como *Teatro de protesta y paradoja*, en particular el del británico John Mortimer, de acuerdo con las reflexiones que éste hace sobre las características de sus personajes:

Las obras dramáticas deben... ser comedias, ya que la comedia es, a mi entender, lo único que vale la pena escribir en esta desdichada época [¿de *Tiempos furiosos*?], pero la comedia debe estar del lado de los solitarios, los abandonados, los fracasados, y jugar un papel en la guerra contra las normas establecidas y contra la imposición de un código arbitrario de conducta sobre los seres humanos (Wellwarth, 324).

Sólo que los personajes de González Dávila corresponden a los diversos medios en los que están encerrados, como en el caso de aquellos que se encuentran dentro de los "muros de arena", una de las categorías de muros en las que los personajes de González Dávila se encuentran presos, según Mijares, por lo que no resultan personajes de comedias, sino de intensos dramas existenciales:

El derotero de González Dávila se dirige aquí --por primera vez [en *Desventurados*, 1985] de manera específica en su vida como dramaturgo-- hacia la comprensión del paisaje y la gente de ese interregno inasible que es la frontera, esa franja de transición proclive a las desgracias, donde los habitantes, permanentes o transitorios, dudan a cada momento de su identidad y de su arraigo, de ahí que sus perfiles sean más confusos de lo acostumbrado hasta entonces en este dramaturgo, de ahí que su origen y sus causas resulten más velados que en obras anteriores, en un claro intento por categorizarlos, por alejarlos de la individuación paralizante, por asumirlos como parte de esta corriente de aves migratorias que son la *Golondrina* y el *Pichón* (11).

Conflictos de identidad y pertenencia que provocan no sólo la confusión interna, sino también las propias "interrelaciones afectivas y, dentro del conjunto" que, de una manera u otra, ineluctablemente conducen, llevan a la autoinmolación, ante la imposibilidad de romper con los espacios y tiempos de la realidad social:

No sólo el espacio, el tiempo y la acción se dilatan, se desplazan y multiplican a fin de alcanzar su plena correspondencia con el tema; también los recursos empleados, el lenguaje y la estructura en general, la experiencia toda de *Desventurados* obedece a una dramaturgia que se dirige con paso firme a cruzar la frontera (12).

Hay que hacer notar que, si bien en los dramaturgos considerados por nosotros como precursores pueden establecerse ciertos vértices conducentes hacia el teatro didáctico y al del absurdo, en éstos no encontramos relación alguna con los *Angry young men*, con el *Teatro de la ira*, sino hasta González Dávila. Al igual que John Mortimer, nos presenta dramáticamente el microcosmos de los perdedores, razón por la cual el absurdo sólo está presente mediante la construcción de la fábula; en tanto que personajes, temas y conflictos, corresponden al del ámbito social nacional –más de una década después de ese movimiento dramatúrgico británico–, como consecuencia de la crisis total del sistema político mexicano: 1964-1970. Por lo tanto sus personajes ya no corresponden al modelo social revolucionario, sino al de su decadencia:

Su mala gente no invita al odio, ni al desprecio, ni siquiera al asco invocado por su comportamiento. El mal no está en ellos, sino en la sociedad que los produce y los fustiga hasta hacerlos aullar o asesinarse. El mal está en este orden absurdo responsable de la marginación y de las miserias humanas, entendidas no como pecados del transgresor sino como efectos de la injusticia imperante. Son los desvalidos, los diferentes sexuales, las pobrecitas gentes que pululan en sótanos o talleres mecánicos, o escaleras, o barrios inmundos. Sus escenarios son éhos: el hotelucho, el cuchitril, el departamento transformado en cloaca y hasta el hogar de clase media que ha terminado pudriéndose por la incomprendión y la soledad de los habitantes (Leñero, 1996: 16).

Si bien Leñero señala a la sociedad como generadora de tales personajes, por otra parte, su interpretación corresponde a una visión ideológica que nos revela a un González Dávila como el desdoblamiento de un Dostoievski de la segunda mitad del siglo XX, sólo que, esta vez, corporeizado en dramaturgo.

De allí que la protesta de González Dávila no alcance dimensiones "cósmicas y nihilistas", al igual que Mortimer, ni existencial como en "la vanguardia francesa", ya

que los referentes son de una naturaleza social, estrictamente nacional; política e ideológicamente en decadencia ya que, al igual que, en Mortimer:

Además, es una protesta que está clara y firmemente apoyada en la misma sociedad contra la que protesta. Mortimer no sólo está en *contra*, también está *por*. Está por los que no han podido adaptarse a la sociedad; por los fracasados, los desperdicios, la escoria de la sociedad; por los repudiados y los vencidos; por los desalentados y los imposibilitados, y por los que tratan de ocultar su desesperación tras una patética máscara. Las obras de John Mortimer son la glorificación del fracaso (Wellwarth, 325).

De allí toda esa galería de perdedores, inadaptados y desventurados, en las obras de este dramaturgo nacional, personajes al igual que los de Mortimer:

...son gente que no pudo abrirse camino en la vida y que busca refugio en sus ilusiones. A Mortimer tales personas le merecen todos los respetos, ya que en su opinión están en su derecho al rechazar las condiciones de la sociedad: la suya es una especie de *rebelión muda*. Actuar en sociedad y conseguir éxito es mérito sólo si admitimos que las condiciones impuestas por la sociedad son correctas. Uno no tiene por qué admitir eso: las leyes sociales son puramente arbitrarias, y Mortimer cree que el individuo no hace nada malo encerrándose en su propio mundo personal (329).

Posición igualmente adoptada por González Dávila respecto de sus criaturas. De allí sus *Sobrevivientes de la feria* y sus *Desventurados*, de los *Tiempos violentos* –por igual–, junto con los demás personajes de sus otras obras, mismas que, al igual que en *El condenado*, de Behan –otro de los jóvenes iracundos– siguen principios similares de construcción dramática:

...una estructura general delicadamente coherente, en la cual la falta de un desarrollo argumental convencional queda compensado en gran medida por la destreza con que los distintos temas son llevados a primer plano, mantenidos en el trasfondo o ingeniosamente entrelazados a medida que avanza la obra, uniendo una escena a otra y estableciendo una progresión gradual y ordenada, hasta llegar al final inevitable... (Russell Taylor, 1968: 108-9)

Si bien a lo largo de su ciclo de "niños" se ocupa de esta composición dramática, la culminación de la misma la logaría con *Rufino de la calle* –posteriormente conocida como *De la calle*– que, por esas características en su construcción dramática, ha sido considerada como "mal construida".

Sólo que los comportamientos de los personajes de nuestro compatriota, están ya predeterminados por las circunstancias sociales, mismas que González Dávila las ha planteado elípticamente al espectador, rompiendo, con ello, la ortodoxia de la estructura aristotélica, al igual que en el caso de *Desventurados*, y tantas obras más, ya que en esta pieza "Todo se muestra metafórico", dentro de un espacio y tiempo no

realistas, sino simbólicos, como lo es la Muralla, sitio donde tiene lugar, metafóricamente, la culminación y desenlace de esta pieza:

En especial la Muralla, esa suerte de paraíso perdido al cual se accede luego de un camino tortuoso y henchido de obstáculos, que surge de pronto en el camino, cuando uno menos se los espera [...] La Muralla no sólo es la heredad antiguamente próspera, en cuyas ruinas actuales convergen al final todas las historias contadas en el transcurso de la obra, sino la Patria misma venida a menos, el único reducto de la nación frustrada, el cascarón del fracasado sistema político y social nuestro donde se refugian ahora los seres residuales injustamente perseguidos, la urdimbre monda y lironda de la complotación organizada que sirve hoy de almacén soterrado al contrabando de armas o de droga, o de ambos (Mijares, 12).

Lo mismo ocurre con la función del discurso, del cual ha desterrado lo innecesario: todo aquello que pueda ser descriptivo, explicativo, informativo, narrativo o denotativo; al igual que en algunos de esos jóvenes airados, como en Shelagh Delaney, en su *Sabor a miel* –también estrenada en México en los años sesenta–:

Dicho así al desnudo, [...] parece tener poca cosa, y en verdad, en términos convencionales, tiene muy pocas. Carece de "ideas" que puedan ser aisladas y consideradas como tales, parte de su contexto dramático [...] tiene el poder singular de retenemos nada más que como una narración que es relatada, y las palabras que los personajes deben pronunciar adquieren, cuando se les pronuncia, una extraña vida propia e independiente (Russell Taylor, 115).

Ni fábula, ni historia, ni personajes, ni conflictos, resultan explícitos ni alusivos, sino elusivos, al igual que su discurso, preñado de significación del subconsciente porque al igual que en Delaney:

Ninguno de los personajes contempla la vida hacia afuera, más allá del círculo cerrado del mundo del escenario; todos viven para y en cada uno de los demás, y en definitiva todos los demás, [...], sólo parecen existir como incidentes en el mundo de Jo, penetran por un momento en su sueño de vida y desaparecen cuando ya no resultan útiles para ella [la protagonista] (115).

Por su parte, González Dávila en *Talón del diablo* lleva el discurso al extremo, pues aquí, al igual que Pinter, constituye la intriga, la fábula misma de la pieza, al mismo tiempo que se van dando las tensiones dramáticas –como conflictos, es decir, como acción dramática–, por medio del discurso, mismas que van conformando y construyendo los personajes, de manera tal que no sabemos qué ha sido el primero: el personaje o su discurso:

Ellos, los personajes, fingían demorarse enzarzándose en el galimatías de sus retazos de recuerdo –recuerdos que también pueden ser jirones de su invención, dado el carácter mitificador que a partir de esta obra empieza a acusarse en los personajes de González Dávila– pero en realidad están mostrando lo que no dicen, aludiendo [es decir: estudiendo] como al desgaire a una cimbre de complotaciones subterráneas bien organizada, pero al mismo tiempo intangible, indefinida, que lo abarca y domina todo... (13-4).

Situación que les impide por igual darse cuenta de cuál es su verdadero rol social y existencial: "...sin que ellos, simples peones en el tablero, insustanciales y anónimos, puedan hacer nada para substraerse de esa fuerza succionadora que los mantiene atrapados" (Mijares, 13-4)

Al igual que en la pieza de Delaney, la construcción dramática de González Dávila viene a constituir un modelo propio, transgrediendo con ello el aristotélico:

...en *Sabor a miel* la esencia de la pieza reside principalmente en lo que le sucede a Jo, en este caso la acción virtualmente no tiene importancia. Los fragmentos del argumento sirven más bien como excusa para que examinemos a estas personas, para ver cómo viven juntas y para tratar de entender por qué son como son... (Russell Taylor, 118)

De manera que esta estructura está determinada por acciones aparentemente sin importancia, por fragmentos de situaciones y de relatos: las tiradas monológicas en *Tiempos furiosos*, o las frases sin hilación alguna en *La fábrica de juguetes*, más elusivos que alusivos. En esta última, además, encontramos que los personajes permanecen estáticos a todo lo largo de la pieza --desde una perspectiva estrictamente aristotélica--, ya que no nos exponen aquello que desconocemos, respecto de la situación y ámbito espacio temporal en el que se encuentran los Espectantes, excepto las referencias sobre lo que no pudieron ser, desde un plano emocional, al igual que el personaje de *Change of the Angel*, de Bernard Kops, otro joven iracundo; de allí que éste:

...resulta virtualmente inútil como factor unificador de la obra y, en lo que respecta a los fines dramáticos tiende a desplazarse a un segundo plano, junto con sus intentos de relacionarse con la joven del piso de arriba... son las partes que mejor se ven en el teatro: cuando se aleja de las fatigosas exigencias del desarrollo realista de sus personajes, y cuando puede trabajar con grandes y sencillos símbolos dramáticos, o deslizarse hacia la fantasía de los sueños, ... (Russell Taylor, 155).

La carga simbólica de *La fábrica de juguetes*, respecto de los acontecimientos a los que González Dávila hacía referencia en ese momento, al no poderlos plantear de manera realista lo obliga a recurrir al simbolismo aludido anteriormente por él. Este simbolismo que, por otra parte, parece, a primera vista, conducirlo al estatismo del relato dramático y del desarrollo de los personajes, para lo cual tiene que recurrir a la "imaginación", a la "fantasía", de un hipotético relato "infantil"; como se ha querido ver, o al trasiego en un submundo dantesco --antesala del infierno--, como también

sesudamente se ha escenificado, al dejar de lado los referentes políticos e históricos del sujeto de su acción dramática: la represión y matanza del 68.

Otra línea dramática que alimenta la producción de González Dávila, es el algunas veces mencionado interés por la obra de Harold Pinter, cuyos ecos podemos encontrar en dos elementos de la poética pinteriana: el de los ámbitos cerrados, el de una habitación, negada al espacio exterior, como en *Sótanos*, en la que rinde homenaje a ese autor: *El montaplatos* –también conocida como *El montacargas*–, donde tanto situación como personajes y ámbito se corresponden del todo. Espacio sobre el cual Russell Taylor ha escrito, en relación a Pinter:

Las obras de este grupo –*La habitación*, *El montaplatos*, *La fiesta de cumpleaños* y *A Slight Ache (Un leve dolor)*– se desarrollan todas en ambientes estrechos, en realidad en una habitación, que representa, para sus protagonistas, por lo menos un refugio temporario respecto de los demás (es tentador –pero en verdad no del todo necesario– verlo en términos de simbolismo freudiano, como un substituto uterino), algo que ha apuntalado para que las ruinas no le caigan encima (282).

Sobre los espacios en González Dávila, Enrique Mijares ha planteado una estrecha relación entre las líneas de acción dramáticas y los espacios en que los personajes de este autor se muestran en situaciones límite: “Y esas son sólo algunas de las líneas de acción que distinguen la dramaturgia de Jesús González Dávila, porque en verdad la suya es una obra de frontera, una obra que se columpia en los límites abismales del mundo conocido y se lanza al vacío de lo inmencionable” (6).

Razonamiento que lo lleva a establecer la presencia de varios espacios: El primero: “Dentro de cuatro muros”, “Dentro de cuatro muros ocurren casi todas las piezas teatrales de Jesús González Dávila, pero ninguna se queda atrapada, presa en ese espacio” (6);

El segundo “Muros de arena”,

En las tierras áridas del norte enfrentan su suerte los *desventurados*. Vastedad y calor de desierto en la región carbonífera coahuilense. Carretera y vía de ferrocarril que, entrecruzándose de tanto en tanto –igual que se trenzaran las existencias de los moradores de esa región desventurada–, se pierden en la distancia desde la cual vienen y se internan en la distancia hacia la cual se dirigen. *Pero, paradójicamente, aunque el horizonte se presenta infinito, la vida de los personajes en desventura transcurre en medio de un cerco inexpugnable. En esta ocasión los cuatro muros son de arena y las únicas ventanas que existen recuerdan el cabrilleo obnubilante de los espejismos* (11, las cursivas son nuestras).

El tercero "Muros de noche":

Aunque planteada como un viaje en una atmósfera exterior, es decir a campo abierto, al aire libre, de cara a ese cúmulo de contingencias ambientales que espera a los tres protagonistas en la fiesta en casa del Licenciado por el cumulo de Avándaro en Valle del Bravo. *Talón del diablo* está circunscrita, sin embargo, al ámbito que como boca de lobo rodea el automóvil descompuesto a la orilla de la carretera, donde ese aire libre, ese campo abierto en despoblado, en medio de una oscuridad sólo a veces rasgada por los faros de los automóviles que pasan de largo sin reparar en su presencia, es otra suerte de desierto, de aislamiento, de cuatro muros de noche, donde el autor detiene a los personajes para hacemos testigos de su pequeñez, de su nula importancia, de su impotencia para modificar el mundo sórdido y abismal que los cerca (13).

El cuarto "Muros de espejo":

Para construir *Las perlas de la virgen*, Jesús González Dávila tuvo que utilizar un andamiaje de espejos –diría mejor de espejismos– y desde él nos precipitaba a los lectores-observadores hacia un mundo de azogue, sobre el cual se ciernen sin embargo las leyes no escritas e inapelables del hampa (14-5).

Es decir, sus personajes se encuentran encerrados en sí mismos, son prisioneros de sus propios fantasmas, y tienen que buscar la protección, pues sólo se sienten seguros de ser, como son, dentro de sí mismos.

Otro elemento dramático determinante del sujeto de la acción dramática: los peligros, la amenaza, la inseguridad –a los que se enfrentan los personajes de González Dávila, al tener que afrontar el mundo, la sociedad que los acosa– también lo encontramos en Pinter, razón por la cual al grupo de piezas antes mencionado por Russell Taylor, se le conozca como obras de amenaza, ya que:

La amenaza proviene de afuera, del intruso cuya llegada desquicia el mundo cómodo y cálido, limitado por cuatro paredes, y toda intrusión puede ser amenazadora porque el elemento de incertidumbre e impredecibilidad que el intruso trae consigo es en sí mismo amenazador. Y el peligro es efectivo casi en proporción inversa a su grado de particularización, a la medida que implica violencia física abierta o amenazas directas... Pero cuanto más particularizado es el peligro, menos probable es que rija en nuestro propio caso, y menos posible será que introduzcamos en él nuestros propios temores semiconscientes (282).

Como sucede en *La fábrica de juguetes*, *Sótanos*, *El verdadero pájaro Caripocápote*, *Los niños prohibidos*, *Talón del diablo* –donde el interior del automóvil se convierte en el útero materno, ante la realidad externa amenazadora–, o en *Las perlas de la virgen*, con su violencia virtual.

Por ello, la ambigüedad en González Dávila, de personajes y situaciones, al igual que en el discurso, muchas veces funciona casi como el hilo conductor de la acción dramática; de manera que la incertidumbre de las medias palabras e, incluso,

de las largas tiradas monológicas –supuestamente explicativas– en *Tiempos furiosos*, en realidad no resultan comunicativas, en tanto generadoras de las tensiones del relato dramático, al igual que en las piezas de Pinter:

Cuántas más dudas existan acerca de la naturaleza exacta de la amenaza, de la provocación precisa que engendró, menos posibilidad hay de que ninguno de los integrantes del público siente que, como fuere, no podría sucederle a él. [...] Pinter no ha dejado de proporcionar una nota al pie en *La fiesta de cumpleaños*, en una obra en un acto que escribió inmediatamente después, en *El montaplatos*. *La fiesta de cumpleaños*, los asesinos alquilados (si lo son) parecen poderosos e inescrutables. En tanto que Stanley es el amenazado, ellos son la amenaza personificada, seres invulnerables, podría suponerse de otro mundo, emissarios de la muerte. Pero no, nos asegura *El montaplatos*, los asesinos alquilados son hombres como cualquier otro. Sólo obedecen órdenes, y, mientras amenazan a los demás, pueden ser amenazados a la vez (Russell Taylor, 284).

De donde surge la paradoja, como en *Sótanos*, de González Dávila:

Por consiguiente, en una conversación común, los personajes de Pinter emplean rodeos y evasivas, se muestran profundamente desconfiados respecto de toda comunicación directa, e inclusive cuando lo intentan, son en general, incapaces de lograrla... (Russell Taylor, 287)

De allí el error de casi todos los directores y actores que han escenificado las obras de González Dávila, quienes no contentos con transformarlas en un relato aristotélico y, por consiguiente, deconstruyéndolas para construirlas linealmente, han hecho que simultáneamente el diálogo pierda su ambigüedad, al igual que los personajes y situaciones, al volverlos “realistas” y, por si fuera poco, destruyen el distanciamiento entre ellos. Distanciamiento que viene a constituir el conflicto existente entre éstos: su incapacidad para comunicarse, de allí su aislamiento, soledad e incapacidad de poder realizarse.

Distanciamiento que, por otra parte, es producto de la ambigüedad mencionada, por lo que los personajes de González Dávila no resultan “memorables”, de allí que en una lectura “realista - aristotélica”, éstos se encuentren en desventaja con los personajes construidos tradicional y convencionalmente.

Es decir, que mientras la tendencia actual de la dramaturgia mexicana se cifra por lo general en la construcción de personajes únicos dotados de rasgos excepcionales y cualidades irrepetibles, González Dávila opta por difuminar más y más los bordes, por dejar cada vez abiertos a sus personajes a fin de viabilizar el fenómeno transferencial a su contacto con los espectadores (Mijares, 11-2).

En *Las perlas de la virgen* esta elusividad de los personajes la encontramos en sus desdoblamientos, en una repetición de dobles en serie, de manera tal que en un

momento dejamos de percibir cuál es el original, al perdérsenos éste en otra serie de desdoblamientos de la situación inicial.

El paso que en esta pieza ha dado González Dávila es gigantesco, del simbolismo de *La fábrica de los juguetes*, a la elisión significativa de una construcción dramática posmoderna, en la que los personajes es posible que sólo sean su propia imagen, no como resultado de sus acciones, sino de la violencia de los tiempos furiosos en que están envueltos, al igual que el país:

¿Cómo es posible que en estos personajes inocuos, a los que no les ocurre nada sustancial o les sucede muy poco, apenas esa recurrente explosión de violencia que les lleva en cada ocasión a morir asesinados unos a manos del otro, sólo para resucitar un instante después al igual que en las convenciones infantiles en donde un pequeño soldado representaba a todo un ejército, se vuelven de pronto tan importantes? ¿De qué manera su fragmentaria participación en ese acumulativo frenar la progresión de la mínima anécdota sirve para evidenciar el vasto orbe de la trata de blancas, la profesionalización del asesino a sueldo, el tráfico de substancias enervantes, las leyes no escritas de la migración clandestina, la inalcanzabilidad omnisciente de los grandes capos telefónicos? (Mijares, 16).

De aquí mismo es de donde surge y llega al total estatismo pinteriano, señalado anteriormente; conclusión a la que también ha llegado Mijares, al analizar esta pieza tan particular, que puede rivalizar ampliamente con la de cualquier autor de la generación más reciente, abiertamente preocupada por la experimentación dramática:

Ya no se trata aquí de visiones de realidad que se cuelan entre los diálogos al contar una anécdota determinada. En ese proceso de consumar su oficio y mantener a la alza su evolución que vive Jesús González Dávila, la propia coherencia anecdótica ha ido adelgazándose, esquematizándose, desvaneciéndose, hasta volverse un mero pretexto pueril que lejos de hacer avanzar la acción provoca la inmovilidad, obteniendo con el estatismo resultante una mejor focalizada panorámica de la realidad. Una realidad por supuesto secreta, cuyo cieno y hediondez pasarían de otro modo desapercibidos para la dramaturgia conservadora (Mijares, 17).

Obra con la cual llega finalmente a su punto de partida, a un punto de partida que parecía no querer aceptar: su visión metafísica del mundo, siguiendo el principio existencial de Beckett y Pinter, vía Arrabal. Si bien de lo simbólico pasaría a lo metafórico, al despojarse de anécdota, historia, caracteres psicológicos –con su carga subconsciente– y demás componentes aristotélicos; en ese proceso, se despojaría del significado para situarse de lleno en el plano de la dramaturgia posmoderna, en el drama-teatro, de su texto espectacular puro, dejando de lado

cualquier coqueteo con el *performance* o la instalación, incluso la danza drama, como fuera considerara al ser escenificada.

Ya que, citando de nuevo el prólogo de Mijares a su edición de las obras de González Dávila:

Me gusta suponer que Jesús González Dávila, al mismo tiempo que fue profesionalizando su literatura dramática, decantando su lenguaje, abreviando sus frases, afilando sus monosílabos, haciendo concisos y punzocortantes sus diálogos, contundentes y sorpresivos sus desenlaces, se fue asimismo percatación de que lo que los vanos del significado se iban agrandando entre un parlamento y su réplica, al grado de que la trama ya no es espesa y compacta en *Las perlas de la virgen*, sino amplia y abierta; una suerte de malla ciclónica que no sólo no nos evita ver lo que está detrás, sino que lo contiene y lo retiene para facilitarnos observarlo mejor (Mijares, 18).

De allí que *Las perlas de la virgen* venga a ser una pieza programática, como alguna vez lo fuera *La fábrica de juguetes*, ya que después de haber ido enrareciendo, adelgazando los componentes de la dramaturgia aristotélica, no negándolos, sino deconstruyéndolos paso a paso, finalmente llegaría a constituir un nuevo discurso dramático, en el que se ha desterrado al realismo, para enfrentarnos ante la realidad virtual, como finalmente concluye Mijares. Pues al respecto no hay que olvidar los antecedentes cinematográficos y publicísticos de González Dávila:

Me gusta suponer que el autor, hombre del tiempo cibemético de hoy, antes que dejarse tentar y sorprender por las alucinaciones vaguedades de un posmodernismo a la mexicana, captó de lleno las reglas de la realidad virtual para componer, con tan sólo un puñado de *bites* convocados o inhibidos a placer, ese sugestivo juego de infinitas variantes interactivas que es *Las perlas de la virgen*. Un hábil proceso de deconstrucción dramática, en virtud del cual Jesús González Dávila revela lo que otros callan dentro del más puro estilo del realismo virtual (18-9).

Por lo que la producción dramática de este autor resulta ejemplar, al haberse adentrado en una escritura, mejor dicho, en un discurso posmoderno, sin tener que recurrir a ningún medio electrónico de comunicación, sino mediante la pureza de un discurso dramático - escénico.

En la antología de *Teatro Mexicano Contemporáneo* Josefina Brun plantea en su último párrafo a la presentación de *Un delicioso jardín* (*El jardín de las delicias*):

Lo interesante ahora es saber si la dramaturgia mexicana ha logrado asimilar y trascender hasta el límite de la síntesis y la purificación, la experiencia del realismo, sea cual sea su procedencia, y transitar libremente por las fronteras del patrimonio universal del dolor, la desesperanza y la muerte (Ita 1991 1103).

Nosotros pensamos que al final de cuentas sí. Precisamente a través de la producción dramática de este autor; pues en *Un delicioso jardín*, al igual que en otras, cuya creación se remonta a casi los mismos años de ésta, encontramos que González Dávila ya había asimilado hasta el límite la síntesis del realismo. Ejemplo de ello es, indudablemente, su tan polémica pieza —desde su publicación y estreno: *De la calle*.

*DE LA CALLE*⁷

Por esta obra Jesús González Dávila recibió el premio de dramaturgia Rodolfo Usigli/UNAM 1984, en tanto que con *Pastel de Zarzamora* se hizo merecedor de una mención, obra perteneciente a lo que hoy consideramos una trilogía junto con: *Muchacha del alma* (Premio Rodolfo Usigli 1983) y *El jardín de las delicias* (Premio SOGEM 1984). Con ésta trilogía el autor concluía un ciclo estrechamente relacionado con sus protagonistas *infantiles*: niños y adolescentes no deseados, rechazados o marginados del medio urbano pero, sobre todo, con una problemática existencial hasta su juventud; como lo señalara Vicente Leñero en la presentación a la edición de *De la calle* y otras obras consideradas como "infantiles":

...para insistir obsesivamente en el único tema que parece interesarle por el momento: el retrato de los personajes moralmente marginados: los perdedores que habitan —e diría que en mayoría— nuestra ciudad capital también perdedora, demotada, irremediablemente vencida. Otra vez sin concesiones ni mensajes, de nuevo implacable en el trazo negro de los seres que asoman en sus obras sólo para hundirse, González Dávila nos da con su Rufino una lección de realismo que empieza por dolemos y termina —ya avanzada la obra— por asustamos. Clara demostración de que lo que más hermoso del teatro suele ser lo más amargo de la vida, *De la calle* reitera las virtudes literarias del autor y exhibe, sobre todo, la gran paradoja de un pesimismo redentor engarzado en el infierno: no hay salida, no hay futuro, no hay esperanza. (Leñero, 1985: 51).

El Jurado del concurso Rodolfo Usigli —constituido por Esther Seligson, José Solé, Juan Tovar y Josefina Brun— decidió otorgarle el premio a una obra que, en mucho, seguía las formas de las obras de tema *infantil* de este dramaturgo así como la estructura de sus obras del mismo período, en las que ya mostraba otro tipo de personajes: *Muchacha del alma* y *El jardín de las delicias*. Sin embargo, *De la calle*, vino a ser un texto dramático que, en su momento y durante mucho tiempo después, no fue comprendido del todo por su estructura y composición dramática. Una obra en

⁷ Obra estrenada en 1987 por la Compañía Nacional de Teatro, dirigida por Julio Castillo.

un acto constituida por 15 escenas breves que, no seguían aristotélicamente un relato ni un hilo conducente al planteamiento de situaciones que desarrollasen problemas, conflictos y caracteres.

Al respecto, varios críticos harían mención de estas características después de su estreno; incluso, mucho después, el dramaturgo Sergio Magaña, invitado a develar la placa de cien representaciones, comentaba voz en cuello que era una obra horrible, espantosa.

En su columna, Olga Harmony mencionaba como uno de los defectos de esta pieza: "ciertas debilidades narrativas" (31.07.87). En tanto que Miguel Ángel Pineda, en un ensayo sobre esta obra, planteaba:

...la interrogante se resuelve en favor del dramaturgo, ya que Julio Castillo nos revela lo que en el texto de González Dávila sólo se apunta, a pesar de la arquitectura simbólica que maneja, debido básicamente a que la acumulación excesiva de hechos esenciales impidió que la mayoría de sus personajes rebasaran el prototipo (20.09.87).

Cuestión sobre la que la misma Harmony ya se había manifestado; pero sobre la cual había encontrado, desde un principio, la respuesta a esta "limitante" en la estructura dramática, por parte del autor:

Sin ánimo peyorativo, podemos entender *De la calle* como un excelente melodrama, en donde el protagonista, lejos de ser el personaje atípico y transgresor⁸ de la verdadera tragedia, es la eterna víctima de las fuerzas que se mueven a su alrededor. De allí que los personajes sean prototipos sin demasiadas dimensiones y de allí que esto no importe demasiado, porque lo que importa en realidad es la exposición teatral de formas de vida que deben lacerar nuestra conciencia(31.07.87).

Por su parte, Pineda –en una larga tirada– plantearía todo lo contrario:

Sin embargo, creo que esta pieza es menor respecto a la propia de Dávila, ya que adolece de fallas que resultan de la exacerbación de las propias creencias que su autor profesa en cuestión de dramaturgia y que en otras obras son parte de sus mejores recursos: afán por la síntesis dramática,(1) evidenciación de la falla, el lapsus del personaje, para mostrar su verdadero ser, y la economía de informaciones laterales de reconocimiento, lo que finalmente redundaba en la acumulación de sucesos decisivos (*Peaks, de tiempos fuertes*) en las 24 horas que dura la trama, ocasionando la escasez de contrapuntos, anticlimax y cambios de tono, que en suma –con algunas excepciones– provoca la numerosa aparición de personajes cuya breve y desdibujada trayectoria les impide mostrar algún atisbo de profundidad psicológica, aceptando de antemano que ésta no necesariamente se percibe a través de los diálogos, ya que también puede hacerse explícita de acuerdo con las actitudes que un personaje asume ante determinadas circunstancias(20.09.87).

⁸ Al respecto, cf. Jean Duvignaud *Sociología del teatro*, "teatro y anomia", "La personalidad criminal", "Funciones estéticas de la anomia", "Un ejemplo Shakespeare", pp. 131-81.

Pero esto era sólo aparente, pues todo esto sí se encontraba presente en la obra, pero dado en función de sus propósitos dramatúrgicos, como lo señala atinadamente en su momento Olga Harmony. Nos encontramos, así, con un subtexto determinante de una acción dramática no establecida por una dramaturgia aristotélica adocenada, en la que la anécdota y la historia resultan lo más importante; además de considerar al diálogo como sinónimo de drama, junto con cierto tipo de situaciones, sucesos o incidentes físicos, también considerados como sinónimo de acción dramática. Además de resultar una modelización del mundo que no correspondía a las definiciones que entonces se daban del *realismo*.

Otro tanto ocurría con la necesidad de clasificarla *genéricamente* siguiendo los modelos aristotélicos establecidos. Situación que impidiera su inmediata escenificación y, posteriormente, una vez estrenada por Julio Castillo, su correcta lectura, pues los directores posteriores de esta obra han caído en el costumbrismo o en el naturalismo. Cuestión a la que habría que agregar otro aspecto: su pertenencia o no al realismo, sobre lo cual también Harmony acertadamente expresaría:

Vemos a los teporochos, los chavos banda, las prostitutas, los punk [los "chemos", escénicamente así presentados en su escenificación por Castillo] y a todo ese submundo que habita en muchas de nuestras calles como los veríamos desde la ventanilla de un automóvil o en las crudas secuencias de cine-verdad [...] (31.07.87. Las cursivas son nuestras.).

De manera que la modelización del mundo percibido por González Dávila estilísticamente se acercaba más al *verismo* italiano, vía el cinematógrafo, a través de una puesta en cuadro cinematográfica correspondiente al *cinema-vérité*, al cine-verdad. Por lo que, siguiendo todos los preceptos aristotélicos en su lectura, la interpretación ortodoxa de este texto dramático, sólo podía poner de manifiesto no la falibilidad del dramaturgo, sino simple y sencillamente su no pertenencia a este modelo de acción dramática.

En mucho contribuiría a ello el hecho de que tanto su tema, como su anécdota resultaban tan fuertes, tan impactantes; cuestión sobre la que la mayoría los críticos centraran su atención.

Así, José Antonio Alcaraz hacía mención de Santa Teresa: "este recorrido dramático por diversas *Moradas* [...] o *Castillo Místico de lo sórdido*". "Gutiérrez Nájera

–sin duda– hubiera recurrido al ideograma *vía crucis* para referirse a tal viaje” y, más adelante:

Desde otro encuadre veo tal trayecto idéntico al que Lewis Carroll traza a lo largo de *Alicia en el país de las maravillas*, mediante una de sus infinitas lecturas posibles: sin ruta fija el personaje protagónico afirma aquello que cree lógico, tras haber deseado conocer cuanto hay más allá de la realidad (rutinaria por cotidiana y tangible) [...]. [Normas y referencias quedan irónicamente “de cabeza”, los valores se invierten y, por sorpresiva que sea, sólo cabe aceptar los caracteres estrañalarios que entrañan la probabilidad impar de diálogo, aunque no forzosamente de mutua comprensión. Las palabras se rigen como obstáculos, en medio de un juego constante de significaciones demenciales, hasta hacer de un cause disparatado la ruta a través del laberinto. Tras el deambular en el discurso delirante, el absurdo constituye la única posibilidad de coherencia. Pervive la interrogación generada por este andar de trecho en trecho. Y aún cuando los criterios cuadrados insisten en suponer que encierra una enseñanza, el propósito de la travesía es la travesía (15.08. 87).

Al respecto, hay que anotar la procedencia literaria del texto señalada por Alcaraz, relacionada con lo delirante, con lo absurdo, con las significaciones demenciales, mencionadas en su texto que, siguiendo las preferencias dramáticas de González Dávila, nos llevarían al teatro de la残酷, al teatro pánico, a su inclinación por el teatro de Arrabal.

Por otra parte, la dilucidación sobre esta travesía, efectivamente estaría presente en todas las notas periodísticas; como en el ensayo de Pineda, al hablarnos sobre el tema y la anécdota:

Rufino, un marginado entre púber y adolescente, que motivado por la necesidad de conocer a su padre emprende su búsqueda, lo que se convierte en un leitmotiv, la meta y el recurso sobre el cual González Dávila estructura su obra. Búsqueda que es justificada por *Rufino* en uno de los textos que mejor nos revelan: “...Todo mundo me pregunta lo mismo. Quiero saber cómo es. Veré la cara. Ver cómo se ríe, oírlo hablar...Oír qué dice” (20.09.87).

Y ya sobre el objetivo mismo de la odisea de *Rufino*, y la prolongación de ésta, establecía –al igual que Alcaraz– una serie de comparaciones literarias:

El Ulises

Si bien es cierto que el *Ulises* de Joyce analógicamente tiene que ver como se lo propone Dávila con la odisea de *Rufino*, que va de una madrugada a otra, ya que en el código de signos que maneja el autor de *Rufino* es el teporocho que muere en la primera escena, también lo es que el recurso no resulta del todo afortunado.

Y más adelante:

Henry Lefevre, en *La vida cotidiana en el mundo moderno*, el *Requiem* de Mozart dobla por ambos, a propósito del *Ulises* escribe: “Durante esas 24 horas épicas de en las historia de Ulises (Olyssaeus, Oustis-Seus, nadie-Dios, el hombre cualquiera en que lo absoluto, lo anónimo y lo divino se identifican), el Yo alcanza al Hombre, y el Hombre deriva justamente en la trivialidad”; en exacta oposición a lo propuesto por Dávila, donde al Hombre (*Rufino*) busca al Yo (su origen) en un terreno donde lo cotidiano deja de ser épico en sí mismo para convertirse en una sucesión de hechos extraordinarios (20.09.87).

De nuevo tenemos que recurrir al artículo de Olga Harmony para proponer nuestra propia lectura, al reflexionar sobre las constantes en la dramaturgia de este autor.

Conserva, empero, dos de sus grandes obsesiones: su protagonista es víctima –una víctima con un angustiado sentimiento de culpa– de una estructura social que no llega a explicarse, y por otra parte continúa con la exploración de las relaciones hijo-padre, esta vez a través de una especie de *Telemquiada* invertida, en que el encuentro con la figura paterna termina por destruir del todo el pequeño e indefenso Rufino. La orfandad de estos hijos de la calle se hace descarnada y brutal (31.07.87).

De manera que no nos encontramos ante el *ethos*, sino ante el *logos*; como ella misma lo plantea posteriormente –en el párrafo inicialmente citado–: ya que “el protagonista, lejos de ser el personaje atípico y transgresor de la verdadera tragedia, es la eterna víctima de las fuerzas que se mueven a su alrededor”.

Al respecto, la crítica Reyna Barrera planteaba:

Y en este laberinto se mueve el joven, casi niño, en la búsqueda de sí mismo. Con un alto nivel poético, el personaje surge esplendorosamente como un verbo encarnado ante la vida, ante la interrogante de ¿quién soy yo?

Y, como si esto no fuera ya suficiente, posteriormente agregaba:

Es otro el leitmotiv en *De la calle*: la interrogación sobre el existir, el tener conciencia de sí mismo. (Urge al personaje saber quién fue su padre, y buscárselo aun antes de resolver sus necesidades primarias como el comer y el dormir bajo techo. su único fin es el de encontrarlo; esto hace que quienes lo rodean se burlen de él y lo hagan objeto de escarnio [...] sólo el espectador se espeluzna en su butaca mirando por ese ojo. El ojo de Dios, el lente de una cámara, “el ojo del culo”, diría Quevedo, ese agujero por el que transcurre la búsqueda de sí mismo para presenciar la demota [...]” (01.10.87).

La anécdota, al mismo tiempo que fábula, de la obra –la búsqueda suicida del padre– no sólo es la tragedia de los niños de la calle, sino el drama existencial de Rufino quien, en la búsqueda del otro, anda en pos de su propio yo, de su propia razón de existir, de ser. No es por ello exagerado considerar que las dimensiones trágicas de este personaje tengan muchos ecos de Telémaco, Edipo y Hamlet, con sus peripecias particulares, al igual que las de Rufino, no sólo como las de un personaje marginal de la gran urbe.

Se trata de la busca del otro que viene a ser el sujeto de acción dramática de esta obra: la búsqueda del yo.

⁹ Aquí se refiere la crítica al dispositivo escenográfico de Gabriel Pascal, para la puesta en escena

Desde esta perspectiva, el texto dramático resultó tan particular que, marcó no sólo la dramaturgia, sino también la puesta en escena de ese momento, de la historia del teatro mexicano de los años ochenta.

Particular por su conflicto; particular por su anécdota; particular por la construcción de personajes; particular por su discurso. Elementos por sí mismos provocadores para un público o lector acostumbrado a un arte purista aristotélico. Su sola composición dramática provocaba la estupefacción, por ser el componente dramatúrgico que, desde su publicación (1985), no había convencido a los directores para su escenificación. En el mismo ensayo de Pineda podemos constatar esto:

Dávila estructura su obra en quince cuadros, que se suceden en escenarios diversos: una calle, un zaguán, cuarto de azotea, una camioneta panel, un lote baldío.. Para resolver esta multiplicidad de espacios que exige una especie de disolvenencias cinematográficas, y que por otro lado recoge los presupuestos del teatro isabelino [...] (20.09.87).

Al ser el objeto de acción dramática la busca del otro, para llegar a ser --puesto de manifiesto en el conflicto existencial del joven protagonista, cuyo desarrollo en la acción dramática requeriría de una composición específica--, cuestionada al ser considerada como un guión cinematográfico y no como una "estructura dramática", como si la narración cinematográfica o televisiva no surgieran de una estructura dramática. De cierta manera, ésta había sido la premisa seguida por González Dávila, pues no hay que olvidar su interés inicial por el cine y, después, su práctica como publicista, que lo llevó al dominio del libreto de comerciales para televisión. Sólo que aquí, como fuera señalado por Olga Harmony, su relato dramático seguiría las pautas del cine-verdad y estilísticamente del verismo, como ya lo señalamos, en quince cuadros, en quince escenas, en quince planos secuencias de esta clase de cine que, aparentemente, sólo capta lo que sucede. Así, en:

"Uno. Fachada de edificio" --omitimos la transcripción de la didascalia pues resulta demasiado extensa-- el dramaturgo presenta un plano general, para posteriormente intercalar una gran variedad de planos de la situación inicial. Un alcohólico que muere, por decisión propia, de congestión alcohólica:

Me dijo, tengo sed. Y yo, no tomes agua, le dije... Ya iba a salir el sol y de eso platicamos (González Dávila, 1989: 178).¹⁰

"*Dos. En el zaguán*":

El muchacho con la bolsa de pan camina por el zaguán. De una puerta angosta surge un brazo delgado que lo detiene al pasar. (179).

Escena en la que ya se plantea, además de una posible relación sentimental con una joven, el que éste ya trae algo en mente:

Xochitl.-¿Vamos a la feria...?
Rufino.-A cuál feria.
Xochitl.- a la que acaban de poner.
Rufino.-Ah, sí. Aquí a la vuelta.
Xochitl.-Dicen que... es más botina que las otras.
Rufino.-Bueno.
Xochitl.-Vamos a la tarde...
Rufino.-A la noche mejor. Mejor a la noche.

"*Tres. Un cuarto de azotea*". A partir de esta escena da inicio el desarrollo del conflicto: por una parte las represalias que va a tomar su supuesto padre, por haber entregado un guato de marihuana a la persona indebida y, por otra, la conciencia de que éste no es su padre:

Rufino.-¿Usted sabe... de mi papá? Digo, el de deveras. [...] (182).
[...]
La Señó.-Toma, llévate esto. Y la bolsa de pan. (*Rufino la mira a los ojos, detenidamente*) Se llama Alfredo. Alfredo Hernández (183).

Pero no sólo se entera del nombre, sino también del apodo, mismo que será definitivo en la culminación para el desenlace de la vida de Rufino:

La Señó.-¡Oye! ¡En aquél tiempo le decían... *El Chicharo*...! ¡A la mejor alguien se acuerda! (183).

"*Cuatro. En el crucero*". A partir de este momento se inicia el desarrollo de la odisea de Rufino, dentro del ámbito al que pertenece: el de la calle. Escena en la que, de nuevo, se vuelve al plano general:

En la esquina, junto al semáforo un joven ofrece a los manejadores cajas de pañuelos desechables. El tránsito es pesado a las nueve de la mañana, cuando llega Rufino (184).

y la alternancia con otros tantos, hasta el *very close up*, al igual que en *Uno*:

(*Muestra el estómago con moretones*) (187).

¹⁰ Todas las citas corresponden a la publicación: Jesús González Dávila. *Los sobrevivientes de la feria*. México: Árbol, 1989.

Escena en la que se encontrará con los dos acompañantes de su *vía crucis*: Cero y Globero, quienes tratarán, a toda costa, de que no sucumba; pero ante los golpes de la vida, Rufino ha tomado una resolución: encontrar al supuesto padre, para poder ser él. Resolución límite que, ineluctablemente, lo llevará a su perdición:

Rufino.-Son para lo golpes de adentro; de los que no se ven (187).

Finalizando Cuatro con un gran paneo:

Algunos automóviles se detienen frente al semáforo. Sobre el ciclorama se proyecta el enorme resplandor de una llamarada.

El ruidero de claxons. (188).

“Cinco Una camioneta panel”. En la que se establece el encuentro con su futuro victimario: El Trueno quien, como merolico y “mago”, al supuestamente leerle la palma de la mano Rufino, sibilinamente plantea la búsqueda de Rufino –dado el estrecho espacio donde se mueve Rufino, seguramente ya todo mundo sabe de la búsqueda de su padre–, desarrollando así el sujeto de la acción dramática:

Trueno.-[...] a ver esa mano puñetera, ponla más abierta y oye lo que te dicen mis palabras, porque miro en tu mano la preocupación que no te deja, mira, esa cosa que te obsesiona a todas horas; espérate, no te vayas, a través de tus pensamientos, de la palma de tu mano, ya míro que preguntas por un cabalíero, por uno que está muy lejos y muy cerca, que tú quisieras saber; pero mira. Déjame decirte que no te conviene buscarte por ahí, que las cosas no son como parecen, mira, presta atención; te voy a decir cuál es tu problema y cómo puedes resolverlo; [...] (194-5).

Escena, a la que se integra otro elemento urbano:

*Dos músicos ambulantes,
un tambor y una trompeta;
pasan a un lado de la camioneta,
tocando sus instrumentos,
y cubren las palabras de Trueno.*

Elemento, que además viene a servir de extrañamiento.

“Seis. Fachada del edificio”. Donde González Dávila llega la síntesis narrativa, ya no a la elipsis, sino al mero indicio visual de lo acontecido, ante el resultado del asalto planeado por Trueno.

“Siete. En la delegación”. Donde el dramaturgo desarrolla paralelamente dos líneas dramáticas determinantes de la vida de Rufino: la ligada al Ochoa, su supuesto padre; quien resulta ser un judicial acosador de Rufino y la otra, la relación que entablará con don Gregorio.

"Ocho. Un departamentito" El pequeño burdel regenteado por la prima de don Gregorio, a donde éste lleva a Rufino, después de haberlo liberado de la cárcel, no desinteresadamente:

Gregorio.-Prima. Tú sabes, el muchacho me interesa deveras. Ya le había echado el ojo desde antes; pero hasta ahora se presentó la oportunidad y... En cuanto le quites un poco lo pendejo me lo llevo. Ten, para los primeros gastos; pero te lo encargo mucho. (198).

Encargo que no podrá cumplir la Prima, al proporcionarle ésta más información sobre el objeto de su búsqueda:

Prima.-[...] También me dijo Gregorio que andas buscando a un tal... ¿Chícharo? ¿Para qué?
¿Te debe algo?

Rufino.-No, ni lo conozco.

Prima.-¿Entonces?

Rufino.-Nómás, por nada.

Prima.-Cuéntame. (Insiste.) Que me cuentes, niño.

Rufino.-(Incómodo.) Es que, ando buscando a mi papá.

[...]

Prima.-El Chícharo que yo conozco no te conviene. Ni te le acerques... (201-2).

"Nueve. Fachada del edificio". Pero las recomendaciones no han servido de nada, y Rufino escapa::

Es media tarde.

Rufino se desuelga desde una ventana del edificio hacia la calle. (203).

Con tan mala suerte que va a caer frente al Ochoa, dando lugar a su persecución. De nuevo predomina la imagen del relato cinematográfico, en una brevíssima acotación, para dar paso a:

"Diez. Un terreno baldío". Lugar al que va a refugiarse Rufino, mientras llega la noche, en su frenética y desesperada búsqueda de la imagen paterna:

Rufino.-Órale, Globero. Tú sabes dónde puedo hallar a ese Chícharo. No te hagas, pinche gordínflón.

Globero.-Por ahí supe. Se junta con unos briagos. Son como un club. Si es el mismo Chícharo que dices...

Rufino.-Dónde lo busco, Globero. ¿Cuál club?

Globero.-El club de los... batrachos, creo. No sé qué pedo, pero Rufus. Tú mejor olvídate de eso. No te aparezcas por las calles. Ese Ochoa está cabrón. Y la próxima no te escapas.

Rufino.-Ya sé.

Globero.-¿O qué quieres, güey? ¿Qué te mate?

Escena en la que, por otra parte, podemos constatar el notable uso del discurso de González Dávila en todas sus obras, sobre todo por la elisión siempre presente.

Incluso en esta situación de pregunta y respuesta, producto de la indagación del protagonista, el discurso resulta elusivo; pues no obstante ser evidente la información, el subtexto es otro: Rufino se dirige inexorable hacia su aniquilación. En esto es precisamente en lo que reside su destino trágico, al dirigirse consciente hacia su autodestrucción: hacia su inmolación.

Globero.-*(A Rufino.)* Hazme caso, Rufus. *(Pausa.)* Te puedes quedar aquí. Mientras quieras. *(Pausa.)* El Ochoa no se mete hasta acá. Ni puede.

Rufino.-Gracias *Globero*. Me alivianaste pero ya me voy... Ya te dije. *Ando tras el Chicharo*.

Globero.-Sí, el *Chicharo*. Pero... para qué carajos...

Rufino.-Uta, tú también chingas con eso. Todo mundo me pregunta lo mismo. ¿Qué pedo?

Quiero saber cómo es Verle la cara. Ver cómo se ríe. Oírlo hablar... Oír qué cosas dice.

[...]

Globero.-Si ese *Chicharo* es tu jefe como dices...

Rufino.-Nomás quiero decirle quien soy. Que sepa que existo. *(Pausa.)* Porque seguro ni sabe (207).

Aquí mismo Rufino se cruza simbólicamente con su propio origen y destino:

Tres Chemos juegan con un envoltorio de periódico y trapos a manera de balón. El bulto vuela por los aires hasta Rufino, quien lo atrapa. Lo va a lanzar de regreso, pero lo palpa y se pone frígido.

Rufino.-Oigan... Qué güeyes.. ¡Si es un niño!

Chemo 5.-*(Desde lejos.)* ¡No mames, tú... échalo!

Rufino.-¡Es un niño...!

Chemo 4.-*(Impaciente.)* ¡Pero está muerto! ¿No hay pedo!

Rufino.-¡Es un niño!

Chemo 5.-¡Orale, acá! ¡Un globito! ¡Viene! ¡Rufino, qué pasó!

Uno de los Chemos pasa junto a Rufino, le arrebata el envoltorio y sigue corriendo. Los otros tratan de interceptarlo. Todos se mueven en cámara lenta, sin peso, como si flotara en el espacio (209).

En esta parte del plano secuencia "Diez", podemos constatar la forma tan económica, tan sintética, del discurso de este dramaturgo, en la que nos pone de manifiesto un cúmulo de referencias sociales. Junto con la manifestación de la psicología de sus personajes, a través de sus actos y comportamientos. Con un lenguaje directo, correspondiente a los personajes que, aunque directo, está preñado de múltiples significaciones; además de desarrollar el subtexto conductor de la acción dramática: el destino, la predestinación de Rufino. Predestinación que no puede evitar, pues si bien uno de sus Acompañantes —como Telémaco tenía en su viaje a su mentor y Orestes a Pilades; en tanto a su vez Hamlet a su confidente Horacio—: *El Globero*,

trata de evitar la autodestrucción de Rufino; por su parte, el Cero, el alter ego de Rufino, su desdoblamiento, lo conduce hacia su destrucción:

Cero.-*(Se asoma por encima de la barda.)* ¡Rufino! ¡Rufino! ¿Estás ahí?

Rufino.-*(En voz baja.)* ¿Quéquieres...?

Cero: Qué bueno que te encuentro, camal.

Rufino. No tienes madre, después de lo de mediodía... [El robo frustrado]

Cero.-Te conviene, camal. Hay uno que conoce al Chicharo...

Indicio que dará pie a su caída a los infiernos, al confirmarse los datos del Globero:

Rufino.-*¡Dime quiénes, carajol!*

Cero.-*Es Félix, el viejo...* (Pausa.) Tiene un club... Nos está esperando. Órale.

Su decisión es inquebrantable, puesto que la resolución de conocer a su presunto padre ya está arraigada en Rufino, pues le resulta vital, para poder ser, por lo cual no puede escuchar consejo alguno:

Rufino sube la barda.

Globero.-(Le grita.)* ¡Hazme caso...!*

*Rufino.-*Mañana, mí gordo!* ¡Mañana sí te hago caso! (209)*

"Once. Fachada de edificio"

De noche.

Rufino y el Cero caminan por la banqueta.

En otro breve plano secuencia, el desarrollo del conflicto dramático cobra nuevos indicios, pues, por una parte, la camioneta del Trueno fue incendiada:

Cero.-Déjame que te diga. Se estaba agasajando con la del salón de belleza, ya sabes cuál, en la otra cuadra (Se ríe.); cuando algún malo le incendió su camioneta. ¡Utas! Hubieran visto que griterío.

Rufino.-Fuiste tú, pinche Cero (210).

Y, por otra el Ochoa continua su cacería sobre su presa: Rufino, pero sólo puede atrapara al Cero:

Ochoa.-*(Lo dobla hasta atrás.)* Dime dónde está Rufino.

Cero.-*(Con dolor.)* ¿Rufino...? Pos está en el tambo. (*El otro presiona más fuerte, hasta obligarlo a gritar.*) ¡No lo he visto! ¡Ochoa, no lo he visto! ¡Súltame...! ¡Me cae que, te juro que...ay!

Alaridos de Cero.

Risas de la mujer.

Mentadas de Ochoa.

Ladridos nocturnos (211).

"Doce. En la bodega". Y comienza el descenso de Rufino a los infiernos:

Rufino baja escalones y llega hasta una puerta ancha, de madera vieja. Golpea. No hay respuesta (211).

González Dávila deja de lado sus monosílabos, sus frases breves, sus apenas enunciadas oraciones y nos lanza una tirada monológica, en la que se pone de manifiesto el horror de lo que ha sido la vida de Rufino y lo que aún le espera padecer. el abuso sexual.

En una sola oración nos resume la vida y el destino de Rufino: "Supe que ya no tienes casa; que ya eres de la calle otra vez" (112).

Para en seguida enterarlo de la prehistoria de su protagonista.

Singularmente aquí, González Dávila sin proponérselo llega al modelo del drama de la Ilustración; aunque este recurso, de mostramos la prehistoria no cumpla exactamente la misma función, para el desenlace feliz de la trama, sino que funciona como una especie de anagnórisis:

Cuando ella llegó de sabe qué pueblo; tendría catorce años. Pero tú que vas a saber. Fue a dar a la delegación de por aquí cerca. Tres o cuatro enchamarrados la interrogaron sobre cualquier cosa. Tú sabes cómo es. La golpearon, se la cogieron y luego la tiraron en una zanja del metro en construcción. (Pausa.) De ahí la levantó el Chicharo. (Pausa.) Bien que ha rodado ese méndigo Chicharo, me cae que sí. (Pausa.) Pero no te hagas para atrás. Lo que tengo no se le pega a nadie. [...] (212)

Un silencio

Rufino. (Pausa.) El día que naciste, te envolvieron en periódicos y te dejaron en un baldío. Ahi te encontré yo escondié, no voy a saber. Chillando como animal. Con el hocico y las narices despellejadas. La panza inflada como globo, dura como tambor. Batido en porquería. Era abri. Me acuerdo por el calorón que no se aguantaba (Pausa.) No, que...

Un silencio.

Estamos en abril otra vez Rufino. [...] En abril, otra vez, ni siquiera ha llovido una noche. ¿Sientes el bochomo? Acá abajo es peor. (Pausa.) A quien echarle la culpa, Rufino. ¿A papá? Sería bueno. Yo también voy a buscar un papá, y a reclamarle tanta cosa (213).

Rufino ya se ha enterado del todo sobre su atroz origen, preámbulo de lo que aún le espera por padecer:

Un silencio

[...] El Chicharo que buscas, si es el mismo, podrás mirarlo pronto, más al rato. Primero quiero enseñarte otra cosa (Pausa.) Bueno, acércate. Tú te llamas...

Un silencio.

Rufino, sí. Has de tener como ¿diez años? No, no tienes más. Varios más. Estás flaco, macizo. Cargas bultos en el mercado, ya te he visto. Acércate, no te alcanzo bien. No tengas miedo. El amor de viejo es el amor más sabio. Amor limpio, tan inocente como el amor de un niño. Es amor que ya no se equivoca.

Y, a continuación, un extrañamiento más:

En el piso de arriba se oye una carcajada de mujer. El llanto de un bebé. Y la música de un nostálgico cha-cha-cha (213-4).

Esta escena en mucho nos recuerda la iniciación de Isidro, por don Jesús, en *Los albañiles*, de Vicente Leñero, con la diferencia de la ambigüedad, el laconismo dominante de González Dávila; transmutado aquí, en parte, la complejidad trágica del protagonista quien, no obstante lo seguramente ocurrido, sigue tercamente su destino. Ni siquiera Xochitl podrá impedir la realización de las motivaciones dictadas por su subconsciente, de conocer al Chícharo, en la búsqueda de su yo:

“Trece. En el Zaguán”.

A media noche.

De la puerta angosta surge el brazo pequeño y delgado que detiene al pasar a Rufino.

Aparece Xochitl. Se abrazan. Se besan con besos breves una y otra vez.

Xochitl.-¡Ruf! ¡Ru!

Rufino.-Cómo estás.

Xochitl.-Con miedo... ¿dónde vas tu?

Rufino.-Al callejón. A arreglar un pendiente.

Xochitl.-Luego vengo por ti, y nos vamos.

Xochitl.-¡Los dos.. ¿a dónde? ¿con qué?

Xochitl.-Sepa... pero nos vamos los dos.

Xochitl.-Nos iremos lejos.

Rufino.-Muy lejos (214).

“Catorce. Un callejón mal alumbrado”

En la didascalia se nos presentan una serie de referentes, además del ambiente, relacionados con el desarrollo posterior de este plano secuencia, en la que la Doña, quien atiende el puesto de café e infusión de hojas con aguardiente, le vuelve a recordar el peligro que corre, en relación con la persecución por parte del Ochoa:

La Señó.-No entiendo. Todavía andas por aquí.

Rufino.-Al rato. Señó. al rato ya me voy.

La Señó. ahí te lo haya, con ya sabes quien.

Es evidente que Rufino ha ingerido demasiado aguardiente:

La Señó.-Cuántas llevas.

Rufino.-La última. Señó... La última y me voy. Un rato más aquí con los socios, y piro.

Los borrachines anónimos forman un grupo compacto, que se mueve como un solo organismo. Rufino va con ellos (217).

El discurso lumpen y la procacidad del doble sentido, connatural a los actantes, al lugar y a la situación, va creando un ambiente mórbido y sórdido, mismo en el que al fin Rufino conocerá al Chícharo, ese Sábado de Gloria, en que se le abrirán el cielo y el infierno:

Beben en silencio [Después de haber agotado el tema en tumo y ante la fatiga de la chacota].

Rufino.-¿Por qué no ha tronado ese judas?

Socio 1.-¿Qué te importa?

Socio 2.-Porque todavía no es su hora, mi buen.

Rufino.-Uu, pero desde cuando sonaron las doce.

Socio 3 -Eso es cierto. las campanadas sonaron hace un chingo.

Socio 1.-Si no puedes cerrar las nalgas, cierra el hocico, *Chicharra*. (*Un silencio*) *Chicharra....*
¡*Chicharra!* Llévate a este muchacho de aquí. Llévatelo, a ver qué puedes hacer con él (217).

Y el encuentro ineludible tiene lugar:

Rufino.-Es que, ando buscando.. otra cosa.

Chicharra -¿No me digas ..? Y quién no. Busques lo que busques, conmigo ya lo encontraste, Rufinito. Aquí se te abrió la gloria. Hasta tu mamacita puedo ser, ¿eso buscas?

Un silencio.

Rufino. Busco al *Chícharo*.

Chicharra.-Ah... vaya. No quieres con la *Chicharra*. (*Silencio.*) *El Chícharo...* ¿Quién te habló de él?

Un silencio.

La Chicharra se despoja suavemente de la peluca dorada; su voz es ahora grave. Es notorio que es hombre.

Aquí hay servicio completo, te dije, (*Silencio.*) Aquí tiene al *Chícharo*. (*Pausa.*) ¿Así te gusta más? Puedo ser tu papacito. Bueno, sácate la mano de ahí, y dame un besito. ¿Eh?

Del grupo de borrachines anónimos surgen gritos y mentadas al aire.

Socio 1.-¡Que ya truene ese maldito judas!

Socio 2.-¡Ese judas no tiene cuetes! ¡No truena!

Socio 4.-¡Toque, toques! ¡Quien quiere toques!

Y repique de campanas a todo vuelo, música tropical, hasta un volumen estridente (218-9).

Encuentro trágico para Rufino, pero aún no el definitivo:

"Quince. Fachada del edificio"

Cuando amanece.

Rufino camina tambaleándose.

Lo alcanza Cero cerca del zaguán.

Cero.-¿Supiste, camal que los canijos apañaron al Ochoa.

Rufino.-Ya casi es de día.

Cero.-Entiende. (Lo sacude.) Andan cazando a todo el que les late. Oye, qué tienes, ¿a dónde vas?

Rufino -A la feria (219-20).

La embriaguez y el choque sufridos por Rufino, contribuyen a que éste concluya finalmente su *via crucis*, su trayecto existencial, el itinerario señalado por su destino; pues si bien se escapó del Ochoa y de la "tira", no podrá escaparse del *Trueno*, el ejecutor de su destino:

Rufino y el Cero se quedan paralizados por un instante. Luego intentan echar a correr hacia el callejón, pero sus movimientos son torpes.

Trueno salta de un sitio a otro, los supera en agilidad y energía.

Cero.-¡Escápate, Rufino! ¡Órale, camal, vete...!

La navaja de Trueno resplandece con la luz del amanecer

Se entabla una lucha entre los tres que se extiende por toda la escena; y se prolonga en espectaculares actos de acrobacia

Ante un movimiento inesperado, Trueno cae sobre Rufino y lo acuchilla (221).

La acotación final de nuevo casi repite la inicial "Alguien tira un trapo sobre el cuerpo sin vida" (222).

Pero no se ha cerrado un círculo, sino que ha concluido el itinerario existencial de este pequeño; cuyo destino terrible no tiene nada de particular, pues es el destino común de los niños de la calle de cualquier ciudad, que seguramente andan también en pos del padre perdido, para tan sólo conocerlo.

Sale sobrando hacer cualquier tipo de reflexión sobre las características del discurso y de la construcción de los personajes; ya que ambos se encuentran implícitos en la propia composición dramática, además del papel que juega la anécdota como portadora del desarrollo de la historia; en tanto la búsqueda del padre, la búsqueda de identidad, resulta no sólo el móvil, el *quid* del asunto; sino el objeto de la acción dramática.

Como lo planteábamos inicialmente, la acción dramática en González Dávila está determinada por los actos motivados por el discurrir del inconsciente de los personajes, a través de sus actos y comportamientos individuales. Características dominantes en la mayoría de sus obras, determinantes del modelo de acción dramática de este autor.

De allí que el sujeto de la acción dramática resulte uno y el objeto de ésta otro. En el caso *De la calle*, el sujeto es la búsqueda suicida del padre y, el objeto, la búsqueda del otro para encontrarse así mismo.

Por una parte el primero determina la fábula, y ésta, a su vez, la construcción, su composición dramática; en tanto el objeto, resulta el conflicto existencial, el que desarrolla la acción.

Sin embargo, González Dávila integra tanto al sujeto como al objeto en un mismo desarrollo, al dejar de lado el relato, el hilo conductor anecdótico, el planteamiento de la situación, el desarrollo de caracteres, del conflicto y de los problemas que van surgiendo, ya que la evolución de todos estos componentes dramáticos se centran en la acumulación de los sucesos decisivos que le acontecen a Rufino. De manera que ambos constituyen una sola línea de acción dramática, su

conflicto existencial que, desde la perspectiva de Usigli, éste corresponde indudablemente a la *idea*, como el aspecto dominante sobre todos los demás de la obra.

Por otra parte, en *De la calle* también podemos identificar el conflicto que da inicio a la odisea de Rufino —el encargo que le diera la Doña, de entregar un paquete con droga—, pero éste resulta del todo anecdótico; por lo que al final de cuentas, si nos encontramos con un hilo conductor del relato externo, no identificado por la crítica en su momento. Hilo que no conduce hacia el desenlace, sólo cumple la función de unir las quince escenas-secuencias.

Por otra parte, en la obra de Jesús González Dávila encontramos que, en su modelo de acción dramática, resulta dominante la presencia de la prehistoria; casi siempre como agnición que cumple diversas funciones. En este caso el reconocimiento trágico de su atroz origen, conducente hacia su muerte atroz.

De manera que la agnición resulta siempre determinante tanto para el desarrollo como para la construcción dramática y su correspondiente desenlace.

Sólo quedaría señalar, respecto al modelo de acción dramática de esta obra en particular —aunque también constante en todas sus obras—, es la cuestión de que la línea dramática dominante resulta la individual, determinada por el entorno social, tanto en su trayectoria como en su profundidad psicológica, como lo señalan los críticos citados.

Por lo que si bien nos encontramos con un drama indudablemente existencial, éste sólo pone de manifiesto el estado de cosas de un orden social, por lo que nos encontramos con una nueva propuesta de drama social, pues está muy lejos de ser el melodrama, como lo plantea Olga Harmony, o la mera travesía —iniciática—, mencionada por José Antonio Alcaraz, o la Odisea literaria de Pineda, sino ante nosotros tenemos el drama social de los niños de la calle, de nuestro último cuarto de siglo.

Razón por la cual podemos hablar de un modelo particular de drama social, cuyo modelo inicial, en el que la línea dominante, la determinante de la acción

dramática es la social, la colectiva, éste ha sido transformado por la propia realidad social nacional dominante y la visión que de ésta tiene Jesús González Dávila, dramaturgo.

De la elusividad a la intertextualidad como sujeto de acción dramática

Gerardo Velásquez¹¹

Aunque como miembro del taller de composición dramática del IPN, a cargo de Emilio Carballido, de 1969 a 1974, se dió a conocer con *Ahí vienen los aleluyas*; (1969), su dramaturgia no corrió con la misma suerte que la de sus compañeros de taller: Alejandro Licona y Miguel Ángel Tenorio, por citar sólo un par de compañeros.

No obstante, su teatro se inscribe, indudablemente, en la corriente de la *nueva dramaturgia*, incluso definitivamente más que otros participantes de este Taller. Esto es, la mayoría de los textos dramáticos de tales dramaturgos siguieron la tradición del teatro de anécdota, rasgo distintivo del taller Carballido, al igual que en la producción nacional de la época. En tanto que las obras de Velásquez se distinguieron por sus características estilísticas y por su composición formal, razón por la cual su producción dramática se ha considerado como difícil, al no seguir la ortodoxia aristotélica a pie juntillas.

Lo anterior se debe a que Velásquez —en particular a partir de 1974— se apartó de la anécdota, de la fábula, de la trama y de los conflictos evidentes, además del relato lineal. Así las atmósferas y la trastocación de tiempos y espacios determinaron la construcción de sus personajes y éstos, a su vez, la estructura dramática, o a la inversa, al interesarse más por lo subyacente en éstos, lo que mueve sus acciones e intenciones, determinantes de sus comportamientos.

A partir del yo interno y no del mundo exterior, el autor establece la relación con el mundo generando, así, la acción dramática, a lo cual en mucho contribuiría un

¹¹ Nació en Cárdenas, San Luis Potosí, el 10 de febrero de 1949. Poeta, cuentista, guionista de cine y dramaturgo, investigador y editor, además de docente. Estudió Ingeniería Química Industrial en el IPN y la maestría en Letras Inglesas en la FFyL/UNAM. Ha tomado cursos de composición dramática con Emilio Carballido y Juan Tovar, de poesía con Alejandro Aura, y de escritura cinematográfica con Xavier Robles, Rubén Torres, Arturo Velazco y María Diego. Es profesor investigador del INAH. Ha sido jefe de redacción del cuaderno de teatro *Tramoya y Primera llamada*, además de jefe de Actividades Editoriales del IPN. Ha impartido cursos de teoría y composición dramática en la FFyL/UNAM.

discurso más elusivo que alusivo, surgido del planteamiento y desarrollo del sujeto de la acción dramática en cada una de sus obras. Por ello, tanto en los personajes cotidianos como en los históricos domina el inconsciente individual –no colectivo–, la complejidad de los conflictos existenciales.

No obstante que en su producción se encuentran delimitadas dos tendencias dramáticas: una individual, y otra de carácter social, en ambas, todos los signos dramáticos están muy lejos de ser denotativos, razón por la cual, estilísticamente, ocupa un sitio aparte del resto del grupo de donde surgiera. De allí que tanto las anécdotas como las historias cumplan una función diferente a la de las obras de sus compañeros de taller; como lo ha señalado el crítico estadounidense Burgess, entre otras características de su dramaturgia: "The stories do not exist merely to communicate the themes". Por otra parte, muchas veces su atención está dirigida hacia la mujer: "allowing the female characters to establish the tone" (1991: 52). Esto último, particularmente en sus obras correspondientes al segundo lustro de los años setenta; al igual que en sus últimas obras –*Tiro de dados* (1995) y *Los heraldos negros* (1996-1997) y, aún más en: ... (*Puntos suspensivos*, 1996-1998), su pieza más reciente.

Entre sus constantes encontramos su preocupación por la estructura, lo cual ha sido, hasta el momento, lo que resulta más importante en su composición dramática: un relato determinado por los accidentes temporales y espaciales que, a su vez vienen a desarrollar el tema, junto con la trastocación de los mismos; como lo señala el mismo Burgess –respecto de *Aunque vengas en figura distinta*, Victoriano Huerta–: "Dramatically the structures once again plays a part in conveying the themes, if power and control are considered central to the play" (60). A ello contribuye por igual la creación de atmósferas, y los toques y tonos líricos en algunas de sus piezas, por medio de los cuales determina sus personajes.

Si bien predomina la introspección de los personajes, su problemática particular o conflicto existencial, es parte de su prehistoria; cuyas consecuencias se ponen de manifiesto en el momento de la acción dramática. Sin embargo, esto no quiere decir que Velásquez no esté preocupado por la historia social del individuo;

como quedó demostrado en sus piezas: *Vía libre* (1979, premio *Punto de Partida* 1980) y *Aunque vengas en figura distinta*, Victoriano Huerta (1983, PNT/Mexicali 1994). En la primera, lo político social resulta ser el conflicto central; en tanto que, en la segunda, nos encontramos con un episodio histórico del país de la época revolucionaria. No obstante, hay que señalar, que si bien podemos considerar la primera como un drama social, en la segunda, el desdoblamiento de la personalidad de Huerta y las implicaciones político ideológicas, vienen a ser determinantes en la construcción y el desarrollo de la acción dramática.

En *Vía libre*, la anécdota en cuestión se refiere a un hombre que regresa veinte años después al sitio donde viviera —un campamento ferrocarrilero en San Luis Potosí—, cuando tenía ocho años de edad, después de haber sepultado a su madre. En ese momento es cuando comienza la remembranza de su vida de aquellos tiempos y de los sucesos que sociales que entonces tuvieron lugar, la huelga de los ferrocarrileros —1958-1959— y las consecuencias que esto trajera consigo para su familia.

El planteamiento dramático de este conflicto, lo desarrolla Velásquez en una estructura constituida por trece escenas, en las que el orden cronológico y la linealidad del relato se trastocan, además de que transgrede la relación espacio temporal, por medio de la yuxtaposición. De esta manera, tanto el Hombre del presente, como el Niño del pasado, están presentes en el curso de los sucesos del pasado, a través de la autorreferencia narrativa.

Estructura que se va constituyendo arbitrariamente a través de los recuerdos que, reconstruyen el pasado, por medio de escenas breves presentadas como un muestrario de indicios constitutivos de la historia vivida. Por lo que más que relatos de sucesos Velásquez presenta diversas atmósferas y estados de ánimo, provocados por las reminiscencias de los hechos vividos. Forma de construcción dramática que rompe con el modelo aristotélico, en todos sentidos.

Como lo plantea Burgess: "The readers or spectators frequently are thrown into the middle of the action with little or no idea of its origin or connection to the rest of the play". Y agrega: "Velásquez provide multiple bits an pieces, sometimes whith obvious

connections an sometimes not, and it is the viewer's job to put then together to form a whole picture, which many times turns out to be only a vague feeling about the events at hand" (91: 58-9).

Por otra parte, en *Vía libre*, además del fragmentarismo y de la yuxtaposición, nos encontramos con varias constantes de su dramaturgia, anteriormente señaladas. Sin embargo, aquí atmósferas, sucesión de tonos, evocaciones, introyecciones del protagonista, el Hombre-Niño, están aunadas a componentes dramatúrgicos del teatro documental y brechtiano, presente en el texto espectacular a través de las didascalías. Así nos encontramos con proyecciones de materiales informativos e históricos sobre el movimiento y el acontecer nacional, sindical y político.

Por ello podemos considerar que los sucesos históricos desarrollan la trama; en tanto la línea personal la acción dramática. De allí que los conflictos individuales, la línea introspectiva, sea la que determine a su vez la construcción dramática, el rompecabezas referido por Burgess. Razón por la cual las didascalías resulten menos importantes, al no formar parte del entramado dramático, sino del texto espectacular, pues los elementos compositivos de la acción son los que conforman el modelo de acción dramática.

En una palabra, y apoyándonos en lo expresado por Burgess, el desarrollo del tema no sólo determina la estructura de sus obras, sino también el sujeto de acción dramática, no importa se trate de conflictos individuales o sociales.

Después de una larga pausa en su trabajo dramático Velásquez regresa con: *Tiro de dados*, obra en la que sigue los mismos lineamientos principales de su escritura dramática que algunos, según Vicente Leñero: "la tacharon de obra oscura, abstracta –acostumbrados como estamos a un teatro sin intrigas formales–, pero su calidad artística quedó fuera de toda discusión" (1996: 38).

En su obra publicada más recientemente: *Los heraldos negros* (1996) encontramos las mismas características de escritura dramática, ya como un estilo consolidado en el que se han sintetizado todas éstas, con una gran economía en el discurso dramático; razón por la cual Leñero señalara en la presentación de ésta:

Si se consideró "difícil" *Tiro de dados*, el más reciente trabajo de Velázquez, *Los heraldos negros* –incluido en esta antología– será calificado quizá como indescifrable. Desde luego no

lo es, pero la malicia alcanzada por el dramaturgo, su deseo de contar de otra manera nuestra vida para extraerle su significación y su trascendencia, toca aquí áreas poco frecuentadas por nuestros escritores de teatro (39).

Reflexiones que, de cierta manera señalamos con anterioridad en nuestro estudio introductorio a *Rubor helado*, volumen en que incluyera la producción dramática de Velásquez, correspondiente al período 1974-1979; posiblemente el núcleo principal de sus obras; antes de las dos últimas mencionadas. Consideraciones que por igual son válidas para hablar de las características dramatúrgicas del modelo de acción dramática de este autor y, a la que haremos mención, no para autoplagiamos, ni para autocitarnos; sino para no repetirnos al mostrar la génesis de su escritura dramática.

Así en 1987, al referirnos a su obra *El cuarto más tranquilo* (23-24 de mayo de 1974), escribimos:¹²

[...] tiene un epígrafe de Juan Rulfo: "eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas..." proveniente de *Pedro Páramo*. En esta obra, en un acto, lo más importante es la atmósfera que recrea, proveniente del teatro de misterio, del teatro del temor [entonces utilizamos estos malhadados téminos para evitar la palabra inglesa *thriller*; lo mejor habría sido haber escrito "novela negra"] pero sin ninguna chapucería, ni efectismo. La fábula y su planteamiento son muy transparentes, sin entredos ni ocultaciones, sin golpes teatrales inesperados; de allí que también sea un relato limpio sin truculencia alguna, permisible en este género. *Lo que nos propone es una situación en la que lo más importante son los accidentes del tiempo, la trastocación de éstos y del espacio* (Velásquez, 1987: 11. Las cursivas las hemos efectuado ahora).

Para luego señalar una de las principales características de la perspectiva no aristotélica de este dramaturgo: "ya que la tensión y la acción dramáticas son producto de la trastocación de tiempos: el pasado como presente y el presente como futuro, además de la yuxtaposición de tiempos que se da en algunos momentos" (11-2).

Otra de sus constantes han sido las referencias literarias a que remiten sus obras, utilizadas, aparentemente, como epígrafes, como ocurre en *Las viudas* (24-26 de junio de 1974):

...obra breve también portadora de un epígrafe: "Pavo real, largo fulgor, / por el gallinero demócrata / pasas como una procesión..." perteneciente a José Juan Tablada, nos muestra el humor ingenuo, producto de la maledicencia provincial y el doble sentido cotidiano; que casi está por caer en lo vermáculo, pero que se salva de ello porque en el fondo la anécdota no tiene nada de costumbrista, sino otra intencionalidad (12).

¹² Obra estrenada el 13 de noviembre de 1975 en el Teatro Gorostiza, dirigida por Héctor Berthier.

Respecto de su propia obra encontramos que al evitar el “costumbrismo” –lo que podría caer dentro del drama o comedia de costumbres, siguiendo el modelo usigliano de la dramaturgia de los años cincuenta, referente a la temática que tiene como telón de fondo la provincia–, es sorteado hábilmente por el relato dramático de Velásquez, debido a la creación de la atmósfera espacio temporal, dándole así otra dimensión a su discurso dramático.

Luego, en 1978 (21 de marzo - 10 de septiembre de 1978), dio a conocer la primera de sus obras más ambiciosas: *Sobre las lunas*:¹³

...en la cual ha sumado a lo anterior: personajes, anécdota, situaciones, tiempo y espacio idos y llenos de nostalgia por la provincia, que sirven de fondo a una situación histórica. Aquí la recurrencia al epígrafe se hace de nuevo imprescindible, teniendo esta vez Velásquez el atrevimiento de tomar, ¡nada menos!, un soneto en francés de Mallarmé: “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui / Va-t-il nos déchirer avec un coup d’aille ivre”. Y ya, dentro del texto dramático, cada cuadro porta el título de los colores de las *Voyelles* del soneto de Rimbaud. Luego, después, desde la primera escena de Asunción, una de las protagonistas,¹⁴ ésta inicia su discurso con *Les fenêtres*, el poema de Baudelaire (12).

Lo que era sólo una referencia literaria utilizada como epígrafe, se transformaría en el marco de la composición dramática, encerrando en sí misma las atmósferas deseadas, buscadas y propuestas por el dramaturgo; de manera que aquí sí podemos hablar de la intertextualidad, como recurso estilístico de su escritura dramática, tal como puede observarse en las didascalías:

Acción: en la Casa de Moneda de San Luis Potosí, frente al edificio de la Lonja, el primero de noviembre de 1888, día de la inauguración del ferrocarril nacional mexicano por Porfirio Díaz. Del soneto *Voyelles*, de Arthur Rimbaud, provienen los colores usados por la protagonista y los títulos de cada parte.

Las citas en francés pueden traducirse en el programa de mano.

Por supuesto, el personaje de esta obra no es María Asunción, cuyas memorias se dan a conocer en el libro *La Lonja de San Luis. Un siglo de tradición*, de Matilde Cabrera y María Buerón (Velásquez, 1987: 96).

Intertextualidad que por igual forma parte del discurso de la protagonista:

¹³ Obra estrenada el 28 de marzo de 1979 en la Unidad Azcapotzalco de la Universidad Autónoma Metropolitana, dirigida por Héctor Berthier.

¹⁴ Los protagonistas son los siguientes: “Asunción rubia de facciones agradables y modales amanerados. Aparenta menos de treinta años. Su rostro es muy expresivo, nada tieso, fresco. Detesta el papel de víctima”. aun siendo una inválida confinada a su silla de ruedas “La Nana fue bastante hermosa en su juventud. Es delgada y se le notan cincuenta años” “Gabriel: su barba, tipo Maximiliano de Habsburgo, le hace parecer de treinta años. Uno de sus párpados caerá ligeramente sobre el ojo tiene un nervio insensible a consecuencia de una caída de caballo. Es alto y de pelo ensortijado” (Velásquez, 1987: 95)

Asunción.-Baudelaire! ¡Claro, "Las ventanas, una abierta, la otra cerrada... (Deja los prismáticos en su regazo. Se queda pensativa unos segundos.) ¿Cómo va ese poema...? "El que desde afuera... el que desde afuera mira a través de una ventana abierta nunca ve (con buena pronunciación francesa sigue con el poema *Les fenêtres*, de Charles Baudelaire: no recita el poema, lo dice con naturalidad)... en voit jamáis... (97-8).

Su discurso continúa la poesía de Baudelaire, hasta que lo interrumpe para hablarnos de lo que está sucediendo en ese momento histórico, para así plantearnos oblicuamente el carácter de la protagonista; es decir, sus vivencias, pues no hay que olvidarnos que el interés del dramaturgo está centrado en la recreación de la atmósfera y la introspección de los personajes, donde tiene lugar el conflicto dramático.

La didascalia inicial de la descripción del lugar resulta indicativa del tono dramático; consecuencia de la atmósfera impresionista provocada por el color de las vocales, aunque, metonímicamente, el título de la escena se esté refiriendo al momento histórico de la decadencia del porfiriato:

A noir

Oficina principal de la Casa de Moneda; los muebles y la decoración son de fines del XIX. Puerta al fondo o donde converga. Hay un retrato de Porfirio Díaz contra una de las paredes. Un balcón neoclásico ocupa el proscenio; la puerta del balcón se marcará con una cortina transparente. Antes de iniciarse la obra se escucha el Larghetto Expressivo del Cuarteto No. 11 en fa menor. Op. 95. "Serioso", de Beethoven. Al abrirse la cortina del balcón, estalla un rumor de conversaciones y risas discretas. detrás de la cortina, aparece Asunción; está sentada en una silla de ruedas con respaldo y brazos de madera labrada. Trae una pluma negra en el pelo y viste un lujoso vestido de noche negro con adorno blancos, rojos, verdes y azules. Los adorno son amorfes, de diversos materiales y tamaños; están distribuidos de manera asimétrica y discordantes; incluso en los guantes. Con unos prismáticos, Asunción escudriña al público que le queda a la altura de los ojos. Los prismáticos hacen juego con el aderezo de la muchacha; a uno de los pendientes le falta el rubí principal (97).

Aunque la descripción de los adornos y el señalamiento de la falta del rubí principal de un pendiente, está indudablemente utilizada como referente significativo, de cualquier manera nos encontramos ante un balcón diferente al de *Clotilde en su casa* (1954), de Ibargüengoitia, y ante un par de mujeres que no tienen nada en común con *Las Ubárry* (1979), de Liera; ni mucho menos con las intenciones dramáticas de ambos autores. No es la sátira desenfada, sobre la moral provinciana de las buenas conciencias, ni el patético estado de la aristocracia local en plena decadencia; sino la ensoñación sobre tiempos idos, vistos nostálgicamente. Pero sólo en principio, pues

las preocupaciones subyacentes del autor son de carácter social e histórico; para mostrarnos simbólicamente y metafóricamente los signos iniciales de rebelión —familiar— provocada por el autoritarismo y la decadencia de la clase social dominante, en franco paralelismo con el propio régimen porfirista

De allí que el desarrollo de la acción dramática sea resultado del tono y de la introspección, características fundamentales de la escritura dramática de Velásquez.

Ahora bien, en el ínter que separa estas obras de *Los heraldos negros*, encontramos dos obras encabalgadas entre el drama personal y el drama social: *Vía libre*, o histórico: *Aunque vengas en figura distinta*, Victoriano Huerta. En éstas Velásquez no sigue como principio dramático ni la anécdota ni el relato lineal; por lo que tampoco podemos encontrar el modelo aristotélico. Ejemplo de ello es el personaje histórico de Victoriano Huerta, figura central de ésta pieza, fragmentado por Velásquez en un Huerta de cuatro edades diversas. Mediante la deconstrucción del personaje histórico construye su propio modelo de la personalidad de Victoriano Huerta, a través de su desdoblamiento; como lo señala Vicente Leñero:

Con un gran sentido del espacio escénico y del manejo de los tiempos, no cronológicamente, al Huerta joven de 15 años, al Huerta adulto de 39 y al Huerta viejo de 61, enfrentados a Victoriano Huerta propiamente dicho que el espectador ve desdoblarse en los otros (1996: 38).

Pero el dramaturgo no crea el personaje en ese orden cronológico, sino a través de las características correspondientes a las edades del personaje, en las cuatro épocas en que Velásquez lo presenta en las didascalías:

PERSONAJES

VICTORIANO HUERTA, 57 años. *Viste de militar o de levita según la ocasión. Se quita los Pince-nez con cierta frecuencia; es casi un tic nervioso. Siempre es dueño de sus actos. El actor buscará la sobriedad, incluso no le vendrá mal una mirada bonachona, inquisitiva.*

HUERTA VIEJO, 61 años. *Está maquillado a la Victoriano Huerta pero con matiz amarillento: es la imagen misma de la decrepitud en un cuerpo robusto. Sobreactúa la irascibilidad o la amabilidad, nunca la sordidez. Su levita, si así puede llamarse, está perfectamente cortada —sin una manga, sin una solapa, sin un faldón—; con todo, es elegante.*

HUERTA ADULTO, 39 años. *Trae maquillaje rojizo a la Huerta Viejo. Raya en lo nervioso y lo didáctico. Le bastan una cuartas zancadas para cruzar el escenario. Calza una bota militar y un zapato de vestir; a pesar de traer un solo acicate, éste resuena por varios. su traje militar está arrugado y sucio. Este Huerta traerá varias condecoraciones en la espalda, quizás como protección.*

HUERTA JOVEN, 15 años. *Es de tez blanquísima y de rasgos semejantes a Huerta Adulto. No lleva casquete corto ni lentes. Sus pantalones de manta tienen el bordado huichol de las ceremonias; no usa camisa; trae un pañuelo en el cuello. Actúa como cualquier adolescente,*

sin embargo, el color de su tez le viene mal a sus rasgos indígenas. Está descalzo (Velásquez 1985 13-14).

Frente a nosotros no se encuentra el personaje histórico, sino el dramático del autor; razón por la cual tampoco corresponden ni el tiempo, ni el espacio, a la realidad histórica, ni tampoco a la personalidad real del protagonista. Hay que hacer notar que también el desdoblamiento del Hombre-Niño, que entra y sale del relato en *Vía libre*, rompe la linealidad del relato espacio-temporal mediante la constancia de la memoria del Hombre; desdoblamiento que se vuelve críptico en su más reciente obra: *Los heraldos negros*.

LOS HERALDOS NEGROS¹⁵

En esta última pieza se han sintetizado las características de su dramaturgia, de su propio discurso estilístico que, al parecer, provocan la dificultad de su lectura:

Si se consideró "difícil" *Tiro de dados*, el más reciente trabajo de Velásquez, *Los heraldos negros* –incluido en esta antología– será calificado quizás como indescifrable. Desde luego no lo es, pero la malicia alcanzada por el dramaturgo, su deseo de contar de otra manera nuestra vida para extraerle su significación y su trascendencia, toca aquí áreas poco frecuentadas por nuestros escritores de teatro (Leñero, 1996: 39).

Una de estas primeras "dificultades" es la forma de relatar la anécdota, en lo cual centra Leñero lo "difícil" e "indescifrable" de esta dramaturgia, encargándose en seguida de esclarecer, de facilitarle al lector, o al espectador, la lectura del texto dramático de Velásquez:

La historia es tan sencilla como intensa; cuenta el regreso de Miguel a su casa de adolescencia, donde le llaman Peco. Pero Miguel y Peco, simultáneos en escena, son dos personajes distintos. Son realmente dos personas. Dos momentos. Dos vidas que tienen como eje de gravitación a una abuela. Para Miguel, Peco es el pasado; para Peco, Miguel es el futuro; así de simple, pero así de complejo, porque la tarea del desentrañamiento, en una casa donde el tiempo se desordena en los espacios, corresponde al espectador: detective del *thriller* que es al fin de cuentas toda la existencia humana (Leñero, 1996: 39).

Efectivamente, así, todo resulta muy simple y muy sencillo.

Pero no ocurre así exactamente. Por una parte nos encontramos ante el desdoblamiento del personaje, la deconstrucción de éste en dos personas: Peco y Miguel y, por otra la construcción de un sola entidad dramática.

Enseguida nos enfrentamos al desdoblamiento temporal: *Primera esquina: Ayer, Segunda esquina: Mañana, Tercer esquina: Hoy*.

¹⁵ La obra se estrenó en febrero de 1996 en el Foro Teatro Contemporáneo, dirigida por el propio autor

En tanto el espacio: la casa, es el testigo del correr del tiempo subjetivo de los personajes, de manera que lo que acontece en cada *Esquina*, convierte al espacio en otro virtualmente distinto.

Una vez explicado lo anterior concluiría la dificultad y lo indescifrable de este texto dramático; pero en realidad esta estructura, este relato, no aristotélico, sólo corresponden a la estructura externa inmanente a la obra.¹⁶ En tanto en la interna, nos encontramos con la verdadera complejidad: la intertextualidad absoluta y total, no como referencia literaria o de cierta manera integrada al texto dramático, como ya lo señalamos anteriormente; sino convirtiéndose del todo en el sujeto de la acción dramática.

En esta obra el punto de partida del autor es el poema *Los heraldos negros*, del poeta peruano César Vallejo (1892-1938), su primer libro publicado en 1918¹⁷; poema en el que:

Hay ... una suerte de realismo fantástico que parte de lo minio y lo inmediato, de lo doméstico, del hogar aldeano de la vida diaria, de las reminiscencias de infancia, para calarnos *muy* dentro con un lenguaje de tono familiar, sin alardes. Y lo que aparentemente poco significa, se inviste, por intensificación poética, de un alto poder de sacudimiento interior. (Yurkievich, 1971: 18).

Y en una de las poesías que lo conforman nos encontramos directamente con la intertextualidad, que de inmediato nos plantea la relación con la anécdota subyacente de Velásquez, misma que viene a constituir su *sujet*:

Hay soledad en el hogar; se reza
y no hay noticias de los hijos de hoy.
Mi padre se despierta, ausculta
la huida a Egipto, el restañoante adiós.
Está ahora tan cerca;
si hay algo en él de lejos, seré yo.

¹⁶ "La composition de l'oeuvre (sa structure) se manifeste dans une analyse des images et des thèmes récurrents, types de scène, entrées et sorties des personages, correspondances, régularités et relations-types. Il s'agit là d'un étude inmanente de l'oeuvre qui se fonde uniquement sur les éléments visibles, les rapports internes de la pièce, sans qu'il soit besoin de s'en référer au monde extérieur décrite par l'oeuvre et à l'interprétation du critique. Cette structure inmanente, J. Scherer la nomme *structure externe*, ceci dans le but de l'opposer à la structure interne qui est l'étude des <<problèmes de fond qui se posent à l'auteur dramatique quand il construit sa pièce, avant même de l'écrire>> (1950) Par contre, la *structure externe*, ici nommée *structure inmanente*, se définit comme <<les différentes formes que peuvent prendre, par suite des traditions théâtrales ou des nécessités scéniques, la pièce dans son ensemble, l'acte, cette subdivision de l'acte qu'est la scène, et enfin certains aspects privilégiés de l'écriture théâtrale>> (Pavis: 387).

¹⁷ "escrito todavía en el Modernismo decadente, pueden barruntarse, sin embargo, deliberados esfuerzos por incluir en aquella lengua literaria condicionada por una obsesiva visión estetizante de la realidad, términos o giros coloquiales que le hagan más vida e inmediata" (Buxó: 28)

Y mi madre pasea allá en los huertos,
saboreando un sabor ya sin sabor.
Es ahora tan suave,
tan ala, tan salida, tan amor. (*Los pasos lejanos*)

La niñez tierna y desprotegida. La madre, los hermanos, evocados con cariñoso recuerdo, inspiran los poemas más conmovedores de este libro, los que presagian a *Trilce* (Yurkiewich, 19).

En otra poesía nos encontramos con que el sujeto generador de ésta surge por igual de la familia y de la introspección del protagonista:

Oye hermano, no tardes
en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá. (*A mi hermano Miguel*).

Velásquez, en *Los heraldos negros* coincide por igual con la estética de Vallejo, en su ordenamiento del tiempo y el espacio del mundo exterior; pues como ya lo señaláramos, los conflictos, los comportamientos de los personajes en su obra dramática son producto del yo interno, van del interior hacia el exterior; modelizados previamente:

Por otra parte, Vallejo se aproxima a *Trilce* cuando acentúa su libertad de asociación, cuando abandona su respeto hacia el ordenamiento del mundo exterior y conjuga elementos obviamente disociados. El poeta manifiesta así su independencia creadora; la realidad le construye, puede recomponerla mediante el libre flujo de su imaginación, de su sensibilidad, hasta concertar un nuevo orden puramente poético (Yurkiewich, 19).

Realidad que por igual construye a nuestro dramaturgo pues le molesta socialmente; sentimiento que, como hemos visto, está presente a lo largo de su obra y que, al fin de cuentas, viene a ser el sujeto de la acción dramática: el conflicto provocado por la represión, sea ésta la del 68 o la del 71; generadoras del sujeto de acción dramática: la denuncia a la que la abuela se viera obligada a hacer; razón por la cual su hija, la madre de Peco - Miguel, por andar de guerrillera a salto de mata, junto con el padre, lo abandonaron. Por lo que internamente lo que busca Peco la destrucción de la abuela; ante la ignorancia de las razones que ésta tuviera para hacerlo.

Por otra parte Velásquez, al igual que Vallejo, "...rompe con el continuo lógico, es decir con la coherencia discursiva, con la normalidad lingüística, porque no nos propone otros módulos de captación y de conocimiento de la realidad" (Yurkiewich, 12); si bien éste último lo hace a través del discurso poético, en tanto el primero a través de la construcción dramática de la percepción de la realidad, en la que:

El mundo, representado en su percepción original, no acepta los códigos de clasificación habituales, desborda las dimensiones establecidas para ordenarlo [...] A mayor configuración, a imagen más nítida y unívoca, mayor artificio y más apartamiento de la percepción primaria, de la captación en vivo, de la experiencia directa de la realidad (Yurkievich 12).

De manera que el sentimiento de orfandad de Peco, también resulta ser el sentimiento dominante en el primer libro del poeta peruano, del cual ha partido Velásquez; sólo que el monólogo del primero, encuentra el eco en la abuela:

hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!
Pero no es capaz de poder trasmir la queja y la empozona en el alma, emponzoñándola aún más.

Esa misma incapacidad se toma trágica y únicamente en la muerte parece encontrar la solución a ese problema:

Serán tal vez los potros de bárbaros atiles;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte (Partida 1977 41).

“Golpes en la vida”, “Yo no sé”, “Golpes como el odio de Dios”, “o los heraldos negros que nos manda la Muerte”, que como estribillos se van insertando para, mediante el efecto que provocan, ir desarrollando la trama subyacente de la represión; generadora de la escisión de la personalidad del protagonista, suscitador de su desdoblamiento, al igual que de sus sentimientos mórbidos, enfermizos, de amor odio; a los que sólo la muerte pondrá fin, para poder alcanzar la paz consigo mismo; para alcanzar finalmente la unidad, al integrarse en uno solo, ya consciente de ello como Miguel.

Mismos sentimientos que comparte con la abuela, cuya carga de culpa —por la traición involuntaria— la hace repetir, como un eco, los estribillos de Peco, mencionados por ella desde su primera réplica:

Raquel.-¿Cuál sótano? Aquí no hay sótano. en la otra casa sí, y allá nunca se le aparecieron.
¿Heraldos negros? No existen, chiquito, ni antes ni ahora. No suben. Ni vienen bajando conmigo. Se muere uno porque sí, sin más, sin anuncios; punto. Fíjese, hasta dicen: “Yo no sé” (Leñero, 1996: 563-4. Las cursivas son nuestras).¹⁸

Pero en el fondo está aterrada, en el fondo quiere alejarlos, borrarlos de la memoria, para no seguir cargando con la culpa de haber sido violada para que denunciara a su

¹⁸ Todas las citas corresponden a la publicación Gerardo Velásquez. *Los heraldos negros*. Vicente Leñero. México El Milagro/CNCA, 1996, 553-95.

hija; por lo que sólo la muerte podrá liberarla de esa culpa; en tanto Peco recupere su unidad:

Raquel.-(...) Y así es. No se sabe nada. Yo puedo rodar por las escaleras y morir... ¿No se lo ha aprendido? De tanto oírlo repetir, a mí ya se me quedó algo. La muerte, ¡que se va andar preocupando de mandar heraldos!

Voz de Peco: Vienen por mí. Y sí son negros.

Raquel.-"Ojos locos" que nos miran. ábralos bien. Han de ser sombras, figuraciones. Y si vienen, me buscan a mí, la más vieja. Además, nadie sabe qué es, cómo es la muerte.

Voz de Peco.-(*Más lejos.*) Yo sí (563-4).

Heraldos por quienes fuera sometida y denunciara a su hija para proteger al nieto, a

Peco - Miguel:

Raquel.-Ya sabe y bien vivo que está. ¿Por qué no rojos o azules? a ver. Heraldos verdes, sí. O sin color... Total, si no se le antoja recitar esa cochinada de los heraldos, no la recite. ¿"Odio a Dios"? ¿Qué es eso? Hablaré con su maestra. No es para niños. No le debe enseñar todavía eso. Y ya no puede reprobarlo, pasó a segundo, ¿no?

Voz de Peco: No la conoces. Es peor que el "odio de Dios". Me va a reprobar otra vez.

Azota una puerta. Entra Miguel, en otro tiempo, por otra puerta de la calle; trae gabardina y una maleta pequeña. Mientras la abuela habla, él recorre el escenario. Se detiene en algún objeto, imaginario o no. Sufre, se entusiasma, rechaza. Siente el polvo, el paso de los años (564).

Así, de buenas a primeras se inserta otro tiempo el *Hoy*, que comparte el mismo espacio del *Ayer*, y de la charla aparentemente insustancial, salta el referente del sujeto de la acción dramática:

Raquel.-(...) "Hay golpes en la vida tan fuertes", ¡tonterías! Usted, tranquilo, si quiere salir en el festival, salga, pero no recitando eso... Por último, ¿yo de qué me preocupo? Si le importa más bailar o cantar o lo que sea, hable con su mamá. Váyase con su mama. Qué de una vez se haga cargo de usted.

Voz de Peco.-(*Desde adentro de un cuarto.*) Dime dónde anda y me voy.

Raquel.-¡Yo no sé...! Déjese de preguntas. Regrese a dormir a su cama. Y cuidadito y se vaya a orinar (563. Las cursivas son nuestras).

De esta manera la composición dramática va conformando, constituyendo tiempos y espacios pertenecientes a diferentes niveles de narración, de la misma manera como lo hiciera el dramaturgo en sus obras anteriores; al igual que el desdoblamiento de los personajes –*Vía libre*–; quienes dan rienda suelta al discurrir de su memoria, sin ponerle freno alguno y, con ello, dando vida, reviviendo el pasado, volviéndolo virtual.

Sale ella. Miguel levanta la sábana que cubre el sillón. La hace bolas. Así la carga. Sube al sillón. Se pone la manta como túnica. Se la quita de un movimiento. Repara en la caja de música. Va por ella. Intenta darle cuerda. No puede.

Miguel.-(*Rabioso.*) ¿Descompuesta?

Sale hacia el interior con la caja, la sábana y su maleta. Se escucha una melodía de caja de música. entra la abuela con una taza y platos; va y viene con trastos con comida.

Raquel.-Deje ahí. Es de niñas eso, de su mamá, no de usted. No ande tocando esa música ni agarrando mis llaves. Las pierde y luego ni entrar ni salir. Las pueden agarrar los ladrones, otros niños. Mis cosas no son de juego. Y lo de su mamá es de recuerdo; no se toca. (Cae una pelota por las escaleras.) No la avientes así, Peco. Me vas a golpear. O puedo tropezarme. No me levanto de una de éas. Y no pienso pasártela acostada o en una silla de ruedas: me muero mucho antes y así no le peso a nadie (565).

Hasta llegar a la recuperación del tiempo pasado --como veremos al final--, pasando por el presente del pasado de la primera escena de la *Primera esquina: el Pasado* No podemos de hablar de un tiempo circular, o de un relato circular; pues esto no tendría nada de particular ni distintivo, como con frecuencia se señala respecto a otros relatos, ya que aquí esa "redondez", esa "circularidad" indicaría que la acción dramática se ha desarrollado linealmente, aristotélicamente; nulificando así los diversos niveles del relato velasquiano y la compleja interrelación subyacente entre éstos. Así conforma la unidad formal y narrativa de la acción dramática de su texto.

Estos recursos dramático-narrativos, son los dominantes en su última obra inédita . . . (*Puntos suspensivos*) (1998), al permanecen a la sombra, ocultos los referentes de la acción dramática; en tanto los evidentes sólo desarrollan la compleja anécdota de la estructura externa.

La eliminación de lo alusivo, de lo denotativo: el rasgo distintivo de la dramaturgia de Gerardo Velásquez, evita lo puramente anecdotico, la simple constatación del suceso que diera origen al conflicto dramático del subconsciente de una realidad social; no de la conciencia social de los sucesos generadores del conflicto --la represión del Estado a que como una constante hace referencia,--. La sola denotación de esta conciencia impediría penetrar en el interior del vacilante subconsciente del hombre y de sus comportamientos inexplicables, por ser éstos la manifestación de referentes ya profundamente codificados.

De manera que en el relato de *Los heraldos negros* nos enfrentamos a la introspección hacia el pasado, hacia la infancia, hacia la niñez del protagonista desdoblado, como una forma de vida, ¿o de muerte?, de historias y significados que

estructuralmente se vuelven coherentes a través de la morbidez generadora de las densas tensiones individuales; mismas que no tienen nada que ver con el manejo de los recursos formales del *thriller*.

Y así van surgiendo y sucediéndose, los diversos indicios constitutivos de la supuesta sencilla anécdota del sujeto de la acción dramática; hasta finalmente recobrar el tiempo perdido, unido al *Hoy*:

La luz disminuye. Es de madrugada. Se abre la puerta que da al interior. Peco se encuentra desnudo; trae una sábana hecha bola. Actúa como si estuviera ante el espejo. Se pone la sábana como túnica.

Peco.-(*Busca la intención de cada verso.*)

"Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como el odio de Dios, como si ante ellos
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

Son pocos, pero son".

Miguel.-(*En lo suyo.*) "Somos pocos, pero somos". Apréndetelo así, abue.

Raquel.-No: "Son pocos, pero son".

Miguel.-Cuéntame a mí.

Peco.-"Serán tal vez los bárbaros atiles
o los heraldos negros que nos manda la muerte".

(*Súbitamente aterrado.*) Están subiendo. entraron por el sótano. Debemos irnos de aquí...
¿Pero a dónde? (*Sube corriendo las escaleras. Sale.*)

Raquel.-(*Sin dejar de apuntarle a Miguel.*) Los heraldos negros no existen, muchacho. Ni antes
ni ahora ni mañana. Se muere uno porque sí, sin más sin anuncios: punto.

Miguel.-Acabar con todo y empezar de nuevo.

Raquel.-Prepárese... (*Jala el gatillo.*)

Miguel.-Eres una vieja muy bella.

Raquel.-¿...Peco?

Miguel.-Es como una luz, pura luz.

Raquel.-Dios no existe, niño.

Miguel.-(*Se desploma en el sillón.*) Sí abue...

Raquel.-Han de ser sombras, figuraciones. (*Arroja la pistola sobre el sillón, como si le quemara.*)

Miguel.-(*Musita.*) Sí abue... (594).

De esta manera, gracias a la intertextualidad, Gerardo Velásquez llega a la metanarratividad y a la síntesis dramático narrativa; sumándose a ello la presencia de las atmósferas, conformando así el complejo y ambiguo entramado de un discurso elusivo que le ha permitido alcanzar su propio estilo, su propio modelo de acción dramática.

Como hemos podido percatarnos, en un principio el modelo de acción dramática de Velásquez surge del planteamiento y desarrollo del sujeto de la acción dramática. Sujeto que es generado por la introspección, por la relación que establecen sus

personajes de adentro hacia afuera con lo que los rodea. De manera que el sujeto de acción dramática resulta del todo individual. Circunstancia que al mismo tiempo convierte al sujeto en objeto, de la composición y acción dramáticas.

En esta estructura, el elemento o aspecto dominante viene a ser el discurso, en particular su naturaleza elusiva. Además, por medio de éste construye sus personajes, desarrolla la historia y los conflictos. Hay que hacer notar que, en ninguna de sus obras, éstos son resueltos, pues nunca llegan a delimitarse a conformarse como tales, desde la perspectiva aristotélica. Pues, como ya lo señalamos tanto el sujeto como el objeto de la acción dramática resultan uno mismo.

De manera que éstos, a diferencia de González Dávila, no encuentran un desenlace, otra vez, a la manera aristotélica pues, la elusividad del discurso, de los personajes y de los propios temas, impiden el desarrollo de conflictos externos evidentes con su correspondiente culminación.

Un segundo modelo lo constituyen dos obras, en particular, *Vía libre* y *Aunque vengas en figura distinta*, *Victoriano huerta*, pertenecientes al mismo período, de inicio de los años ochenta. En las que si bien nos encontramos con la presencia de sucesos históricos, a partir de los cuales son desarrolladas, éstos sólo sirven para constituir la línea anécdótica, en tanto la línea individual, personal, es la que desarrolla la acción dramática. De manera que la situación inicial tampoco alcanza su culminación, ni su desenlace a través de los conflictos históricos, como se esperaría por los temas planteados sino a través de las vivencias individuales.

Esta particularidad, le permite la constitución de una variante del modelo de acción dramática del teatro social, en el que la simplificación del establecimiento de dos líneas dramáticas: la individual y la social, la primera que desarrolla la anécdota, en tanto la segunda la acción dramática, en la dramaturgia de Velásquez ha seguido otros derroteros a través de la elusividad.

Sin embargo, en ambos modelos requirió, fue necesario apoyarse en material externo, en la realidad externa, para poder construir su trama, aunque prevaleció lo individual, la introyección, tanto en la composición como en el desarrollo de la acción dramática, sin importar el hecho de la diferencia de contenido, en un y otro modelo.

Finalmente, como hemos podido percatarnos, en sus últimos textos conocidos, más recientes, nos encontramos conque ha sido superada esa dicotomía, al haberse conjuntado tanto lo personal, lo individual, con lo social, con lo histórico, político e ideológico; particularmente en: *Los heraldos negros*. Razón por la cual fuera seleccionada para ser analizada en este estudio, en la que la elusividad del discurso generador de la acción dramática llega a su máxima expresión a través de la intertextualidad, para presentarnos su propia versión de lo que podemos considerar el modelo de acción dramática del teatro social de fines de milenio. Como conclusión de una larga trayectoria iniciada a fines de los años sesenta.

¿De la farsa del absurdo a la farsa fiera?

Alejandro Licona¹⁹

Otro de los pupilos del taller de dramaturgia a cargo del maestro Emilio Carballido en el Instituto Politécnico Nacional, a fines de los años sesenta y principios de los setenta, es Alejandro Licona, en cuya producción dramática encontramos, al igual que en la de Velásquez, ciertas particularidades estilísticas dominantes en su escritura que, podemos considerar, como determinantes para el establecimiento de un modelo de acción dramática propio.

En la nota previa a *Raptóla violóla y matóla*,²⁰ el crítico Tomás Espinosa sintetizaría la estética dramática de Alejandro Licona:

...su teatro estructuralmente presenta, dentro de su aparente sencillez, elementos que podemos enumerar acto continuo: elipsis teatrales y cinematográficas, *flash back*, juego de planos, disolvencias e imbricaciones, escenas simultáneas y trayectorias paralelas, episodios, narradores, "apartes", rompimientos y otros elementos del teatro épico y en algunas de sus obras, una sabia mezcla de realidades: la del teatro dentro del teatro, la realidad escénica y la del "otro mundo", ultraterrena muy a lo cuentos chinos... Y dentro de esta generalización

¹⁹ Nació en la ciudad de México el 12 de abril de 1953. Guionista de cine, libretista de TV y dramaturgo. Desde 1990 profesor de guionismo en la Escuela de Escritores de SOGEM, y director de la videoteca de la misma desde 1991. Estudió Ingeniería Química en el IPN, donde ingresara al taller de Creación Dramática impartido por Emilio Carballido (1972); al que ya pertenecieran Dante del Castillo, Miguel Ángel Tenorio, Sergio Peregrina y José López Arellano. Fue becario del CEM en 1984-1985. En los años setenta produjo varias películas en super-8, por las cuales recibiera gran número de premios. Obtiene el segundo lugar en el Concurso Politécnico de Drama del IPN 1972 con su primera obra: *Huélim o Cómo pasar Matemáticas sin problemas*; al igual que en el Concurso *Punto de Partida* 1976 por *El diablo en el jardín*, y en el concurso de teatro infantil Concepción Sada/FONAPAS 1982 obtiene el primer premio por *Guau, vida de perros*, en tanto por el guón *La torre acribillada* se le otorgara mención en el Concurso Nacional de guiones cinematográficos

²⁰ Volumen en el que se incluyeron, además de la obra que le da el título: *Raptóla, violóla y matóla* (1987), *Eso fuimos tú y yo* (1987), *La fundación de Tenochtitlán* (1986), *Esta es su casa* (1980), *El día de mañana* (1985) México, IPN, 1987 (Colección-Textos-Literarios, Serie-Teatro).

existen otros distingos que hacen del teatro liconiano un espectáculo humorístico, crítico y algo más...por ejemplo el ludismo del misterio y del terror y la utilización de lo fantástico cotidiano y del realismo mágico (Licona, 1987: 4-5).

Agregando un poco más adelante:

Y en la comedia humana y en las farsas cómicas de este joven autor no hay manía, vicio de carácter, humor que no pasen inadvertidos. Licona es un peligroso espía de realidades, de la insípida y maravillosa vida, de recovecos y vericuetos cotidianos. No se contenta con mostrar las dos caras de la moneda sino que la hace que enseñe el cobre. A través del teatro de Licona se puede conocer una gran parcela de nuestra historia contemporánea: los mitos de la clase media, el submundo de las empresas y fábricas, los hospitales, las oficinas, la ética y estética de los chavos banda, las costras de violencia a la enésima potencia, sueños, frustraciones, expectativas y un universo de simbiosis, parasitos sadomasoquistas. Cosas que a veces, en la vida real, son pudibundamente dichas a *sotto voce*. Irreverente, Licona desacraliza nuestra sacra educación sentimental y nuestros estilos de decisión (5).

Todo ello envuelto en un humor muy peculiar, que ha hecho decir al propio autor sobre su teatro, que éste "es puro relajo". Sin embargo, afortunadamente este "relajo" le ha permitido constituir un estilo del todo particular, al que nos atreveríamos describir, externamente, como el de una estética de la basura, consumista, de usar y tirar, implícita incluso en el título de una de sus obras: *Haz de cuenta que fuimos basura*; del todo urbana. Particularidad inherente a su dramaturgia, determinada en mucho por los diversos registros estilísticos del discurso de sus personajes y de los ámbitos donde se desarrollan las acciones en cada una de sus obras, ya sea la jerga generacional-estudiantil del *Poli* en *Huélim* o *Cómo pasar matemáticas sin problemas* (1973); el de los "bajos fondos" capitalinos de su delirante versión de Frankenstein en *La amenaza roja* (1985); el de los enfermos y personal médico, junto con la jerga periodística televisiva en el hospital de *La raya* (1984-1985); además del de los chavos banda de *Las tres heridas* (1985).

Sin embargo, la dominante, en todas ellas, es el habla coloquial sin restricción alguna, que conforma el tejido dramático de sus personajes, como lo evidencian los títulos de sus obras: *Esta es su casa* (1980), *Abuelita de Batman* (1983), *Raptóla violóla y matóla* (1987), *Haz de cuenta que fuimos basura y Verdad de Dios* (1988), entre muchas otras.²¹.

Más ¿cómo funciona la estética de Licona en sus obras?

²¹ De lo que no se escapa la más recientemente publicada: *Josefo el Magnífico* "Tragicomedia en 2 actos original de Alejandro Licona 1992", desarrollada en Jerusalén y Roma, a partir de ese personaje histórico

Al respecto, Emilio Carballido, su mentor, establece en el prólogo a *Teatro para jóvenes* (1986), donde recopila varias obras de este autor: "La ruta de un don gratuito":

Las primeras obras de Licona: todos los compañeros las hallaron muy bien. Y entre ellas, estaba *Huelum*, que le costó trabajo, tiempo, que es una travesura de muchacho estudiante pero bien armada, una farsa ligera y divertida no tan inocente: el final de pronto la ilumina con más ferocidad de lo que esperábamos, y la pone en plan de síntoma nacional. ¿Exagero? si alguien duda que la mecánica de la obra proviene de la realidad, le diré que en el estreno profesional (tuve la suerte de dirigirlo) el representante de la institución aludida con todas sus letras puso una carta pidiendo se cerrara la temporada... Y habíamos tenido la precaución de rebautizar Polifrénico al instituto (5-6).

Y más adelante enumera algunas de las características dramatúrgicas con las que está armada dicha "travesura":

Porque entre las dotes de Licona está la de llegar al público, atraparlo, divertirlo, conmoverlo. Hace tramas amenas, con movimiento claro y eficaz. Dice cosas que importan. sus personajes están bien trazados. Tiene un claro y seguro sentido del efecto. Y tiene alma de joven. Es joven, pero se ha conservado, además, un don de frescura que lo hace escribir de jóvenes y para jóvenes, o sea para la inmensa, mayoría de nuestro México (6)

A lo anteriormente señalado por Carballido y a lo expresado por Espinosa, tenemos que agregar —guardando toda distancia— que, desde sus inicios, a la manera de Brecht presenta: "episodios, narradores, 'apartes', rompimientos y otros elementos del teatro épico", la estructura dramática dominante en Licona "renueva y libera las limitaciones del tradicional problema de los géneros teatrales, haciendo nacer de las formas directamente contenidos" (Licona, 1987: 10). Ahora bien, el tono dominante en sus obras es el de la farsa, pasando por el melodrama y, un posible teatro documenta como en: *Las tres heridas* (cuyo proceso de escritura, fue a partir de una investigación de campo, mas no en su composición y creación dramática); considerada por Carballido como melodrama. Además de la forma tan peculiar de construir sus personajes: máscaras sociales, que cobran forma propia a través de una espectacularidad que:

...se despoja de artificios y elabora sus imágenes con todos sus medios poniendo la tensión en el movimiento mismo de la acción teatral. En la acción se narra. La tipificación de personajes se hace dinámica porque concibe al hombre cambiante. Nunca sus personajes se definen fuera de los temas argumentales o de las situaciones, nunca son los mismos de principio a fin (Carballido, 1986: 10).

En realidad, dada la construcción dramática de sus obras, los personajes de Licona no son cambiantes; ya que a diferencia de Brecht no es que no le interese el cambio,

la transformación, sino que para él es evidente que nuestra propia realidad social resulta inamovible. De donde surge su ferocidad crítica, respecto de nuestro sistema nacional, junto con sus habitantes, particularmente urbanos, al ser la ciudad de México el macrocosmos del país.

Debido a ello, en la tipificación de los personajes, éstos siguen un curso ineludible y lineal –la fábula–, precipitándose hacia su destrucción. Por lo que sus farsas no resultan tan divertidas, sino trágicas. El extrañamiento del teatro social de Licona se logra con la presencia del objeto cotidiano de la representación, con el consecuente reconocimiento de éste, por parte del espectador; aquí sí, sin que medie máscara alguna.

Sobre la farsa, Luisa Josefina Hernández nos dice al respecto:

El hombre debe nacer de nuevo en la pureza de su elevación cósmica, debe también poseer un mecanismo de purificación, perder por saciedad la nostalgia del vicio (de la Boue, como diría Baudelaire) y esto sólo se logra dándole una representación plagada de las debilidades de su condición pero falsa, o sea teatral y por lo tanto ajena a la culpa. El hombre debe vivir en la farsa sus propios delirios, descargarse de ellos sin responsabilidad y adquirir una salud espiritual: otra catarsis, una catarsis fársica con un mecanismo distinto pues está dirigida a los sentimientos viles del hombre (1997: 32).

Y ya en particular sobre la farsa del siglo XX, después de la experiencia del teatro o farsa del absurdo, puntualiza.

En cuanto al siglo XX el cuestionamiento que se dio a partir de la Segunda Guerra Mundial determinó un teatro fársico, el llamado teatro del absurdo como he dicho, que puso en tela de juicio con gran brillantez la misma temática del siglo anterior, pero fue mucho más lejos: la libertad, la existencia de Dios, el contexto económico y, por último, la vida (34).

Pero ¿cuáles son las premisas dramáticas que determinan esa catarsis en los personajes de la farsa del absurdo?²² La propia Josefina Hernández nos lo dice, después de plantear que a los hombres se les ha negado la razón, por “nacer locos”:

Esta incomodidad caracteriza a los personajes de Beckett y a muchos otros personajes del mundo fársico, de ahí, por ejemplo que el teatro de 1940 a 1960 más o menos ponga en tela de juicio la existencia de la razón, pero en realidad no tienen comportamientos menos absurdos en cuanto a sus pretensiones, diálogos y conducta escénica los seres del teatro aristofánico y del teatro fársico en general; la característica de la farsa es que trata lo absurdo como un síntoma colocado ante el espectador para incitarlo a investigar el fenómeno que lo produce y el cual debe ser profundamente conocido y hasta familiar para el espectador (42).

²² Sobre este tema cf *infra*.

Esa es una de las características de las farsas de Licona: los comportamientos, de la conducta escénica y el diálogo de sus personajes; donde reside precisamente el efecto provocador de la risa, dirigido al espectador:

En otras palabras, si no existe el conocimiento previo del fenómeno, el síntoma pasa inadvertido. Esta situación queda perfectamente ilustrada cuando contemplamos espectáculos que no corresponden a una realidad occidental, y por lo tanto no tenemos información cultural (filosófica, familiar, académica, cotidiana, nacional etcétera) que nos permita relacionar aquello que vemos y escuchamos con otro concepto asimilado anteriormente (43).

Porque ese espectador en particular, a quien Licona dirige su teatro, no sólo se reconoce a sí mismo, sino también a quienes son junto con él, son el objeto de su burla; en particular la clase media y el entorno nacional, puesto que éstos forman parte de nuestro cotidiano. De allí que incluso sus personajes más delirantes, así como sus anécdotas o situaciones, resulten del todo verosímiles para el público, al formar parte de esa misma cultura y, con ello, de lo absurdo de nuestra realidad nacional.

Aquí es precisamente donde encontramos el nexo posible entre las farsas de Licona con la del absurdo, vía Aristófanes, además de la ruptura que establece con el modelo aristotélico.

Ya en particular, respecto de la composición de las obras de Licona nos encontramos con una serie de partes, muchas veces contrapuestas entre sí, casi siempre de efecto gracioso, jocoso, burdo, organizadas en una estructura dentro de otra. Dado el caso de que todos sus personajes son los habitantes de la gran urbe, también nos encontramos con la presencia de elementos procedentes de la cultura urbana, de la cultura de masas, como indudablemente es la canción "popular", es decir, comercial, vomitada por las estaciones de radio a todas horas del día; junto con la cultura "democrática" de la televisión, emblemáticamente correspondiente a personajes o situaciones en cuestión, que ya dentro del tejido dramático de Licona se convierten en signos absurdos de la realidad.

En consecuencia, hay que señalar que siguiendo las expresiones del teatro popular: la carpa, el teatro de revista, por ejemplo, sus personajes resultan esquemáticos, casi inexistentes. Las situaciones convencionales y, a veces grotescas

—como en *La amenaza roja*, al dominar la fábula constituida por un argumento o trama, muchas veces inverosímil—, como lo señala Carballido: “Nunca sus personajes se definen fuera de los temas argumentales o de las situaciones”.

Mismas características que Genoveva Dieterich encuentra en las farsas del dramaturgo alemán Sternheim:

Los personajes tipificados, de rasgos caricaturescos, y poco matizados psicológicamente, las escenas breves, dinámicas con contrastes fuertes, los diálogos acerados, que rompen los moldes del lenguaje o los emplea de manera sorprendente son característicos de Sternheim (1974: 239)

Estas mismas características están presentes en la dramaturgia de Licona, pero a la mexicana, al igual que lo que planteara Jorge Ortiz Rivero en el prólogo a la obra de Karl Sternheim: *Los calzones*:²³

...el autor parte de una situación excepcionalmente ridícula y altamente cómica para construir una anécdota que toca todo el tiempo el terreno de la extravagancia. Los equívocos se suceden unos a otros al margen de las alteraciones de la realidad; aunque si bien no es abiertamente disparatada, juega de tal manera las dobles intenciones, que llega a ser un resorte más que afecta o mina las posibilidades realistas de la obra... (Sternheim, 1977: 15)

Aunque en Licona los equívocos son casi inexistentes, por ser en realidad errores trágicos de ilusos, sin embargo, si bien todo lo anterior nos pondría ante un teatro fragmentario y disperso, al renunciar Licona a la unidad y la continuidad, por la acumulación o yuxtaposición de escena o cuadros, inspirados en el sketch del teatro de revista, nos encontramos con que esto lo aproxima más a un teatro épico, a un estilo expresionista, que a un teatro realista. Esto si tomamos en consideración que en el expresionismo, tanto anécdota como acción y personajes, pasan a un segundo término, ya que a Licona no le interesan las individualidades, sino las personas como

²³ Traducida por Luisa Josefina Hernández Karl Sternheim (1887-1942) Autor dramático alemán. Con Wedekind y Strindberg, precursor del Expresionismo. ... Sus sátiras contra la sociedad guillermina de la preguerra, le acarrearon dificultades con la censura, que prohibió algunas de sus comedias hasta después de la Primera Guerra Mundial. Siguiendo las huellas de Wedekind, pone en la picota los ideales de la burguesía y desenmascara la mediocridad, su *Die Hose (El pantalón)* [*¿Los calzones?*] (1911), *Der Snob (El snob)* (1914), 1913 (1915), *Das Fossil (El fósil)* (1923), describen con estilo seco y cortante, la grosera escalada social y económica de Theobald Maske, funcionario pequeño-burgués. *Die Kassette (La cajita)* (1911), *Burger Schippel (Ciudadano Schippel)* (1913), *Tabula rasa* (1913), son episodios de 'la vida heroica burguesa', título bajo el que reunió sus comedias de sátira y crítica social. Los personajes tipificados, de rasgos caricaturescos y poco matizados psicológicamente, las escenas breves, dinámicas con contrastes fuertes, los diálogos acerados, que rompen los moldes del lenguaje o los emplean de manera sorprendente, son característicos de Sternheim. Su gran capacidad cómica, unida a un sentido trágico, un poco amargo, le compara con los grandes autores cómicos desde Aristófanes a Molière" (Dieterich 239)

parte de un grupo social. No el hombre en su decadencia, sino la decadencia del Estado, en el que habita el hombre como ente social; de allí que, como en algunos casos del expresionismo, nos enfrentamos con un drama que no es drama: sino farsa.

Es por ello que en la mayoría de las obras de Licona, al igual que en Brecht:

El tema del drama ya no son las tensiones, las pasiones que unen u opone a varios individuos; tampoco es la lucha entre un hombre y la sociedad: es el desarrollo y, a veces, la superposición de contradicciones que constituyen nuestras relaciones sociales, la evolución de estas contradicciones situadas en un mundo que también evoluciona, se transforma. (4) Brecht demuestra, explica, no resuelve nada (Dort, 1973: 76).

Sólo que en la dramaturgia de Licona no ocurre ningún cambio, pues su mundo no evoluciona, no se transforma; porque no puede resolver nada, ni individual, ni socialmente.

De donde resulta que ni el realismo ni el psicologismo sean sus formas de expresión dramática, al requerir de un modelo mucho más amplio que le permita toda la libertad estilística y genérica que tienen sus obras. Modelo dramático correspondiente a la farsa o al melodrama aunque, estilísticamente, a través de una expresión tosca y primaria, de acuerdo con la vida agobiada y deplorable de los representantes de las clases más populares urbanas. Estilo muy próximo al naturalismo; sin que esto le provoque, al igual que la utilización de otros muchos recursos, escozor alguno, como ya lo manifestara Tomás Espinosa en su momento.

Naturalismo que por extensión le permite una visión fantasiosa del drama cotidiano, visto oblicuamente y de manera deformada; haciéndose presente por ello lo brutal y grosero de la realidad misma, en sus farsas dispares y anárquicas; distintivas por su libre composición rapsódica, generalmente en un acto, con un desarrollo galopante –en la mayoría de los casos– mediante un discurso ofrecido más al espectador, que al interlocutor. Discurso preñado por el humorismo alegre y brutal del autor, con múltiples expresiones y realizaciones lingüísticas.

Ejemplo de lo anterior es la composición de *Raptóla, violóla y matóla*, dividida en cuadros sin relación alguna. Así mismo, encontramos la utilización de titulares de diversas noticias, a la manera de algún semanario amarillista, o de la página roja de un diario: *Agarró a hachazos a la casquivana, La tamalera diabólica, Con saña*

inaudita, *Crimen intermedio*, *El estrangulador de Nativitas*, *Horrendo crimen pasional*; titulares de sucesos, cuyo único nexo es que ocurren en la “Ciudad de México en la época actual”. Misma composición fragmentada donde da cabida a una amplísima galería de personajes-máscaras como en *Raptóla*, *violóla* y *matóla* con diecisiete, o *La raya* con veintiuno e, incluso en aquellas donde las escenas siguen una misma línea dramática: *La amenaza roja* con treinta y cinco, o en *Las tres heridas* donde presenta diecinueve personajes

Por otra parte, Licona llega, años después, a un estilo cercano al naturalismo, al igual que algunos de los jóvenes iracundos; como lo hiciera en su tiempo Arnold Wesker, sin formulárselo reflexivamente, sino en el tejido de sus tramas dramáticas:

He descubierto que el arte es una contradicción terminológica. El arte es la recreación de la experiencia, no la copia de la misma. Algunos escritores usan medios naturalistas para recrear la experiencia, otros emplean medios no naturalistas. Yo uso los primeros; pero todas las afirmaciones que hago son hechas en términos teatrales. La realidad es tan engañosa como la verdad; el arte regalista produce despropósitos. Si me desarollo puede que me aleje del naturalismo (Russell Taylor, 1968: 145).

Aunque Licona, al igual que el dramaturgo británico, no le es del todo fiel al naturalismo, pues en su entramado, como fuera señalado por Espinosa y como hemos visto, no para en mientes para organizar un encolado espontáneo, de cualquier componente o elemento dramático, al no ser fiel a principio estético alguno, como lo manifestaba Wesker en una entrevista:

He descubierto que éste [el naturalismo] también puede ser limitativo, pero seguiré tratando de crear la realidad de mí experiencia. No me interesa el no naturalismo por sí mismo, tal como no me interesó el naturalismo por sí mismo. Me interesan ambos sólo con el fin de comunicar lo que la experiencia ha significado para mí (145).

Licona, al igual que Wesker, al no seguir al realismo y al no ser fiel al naturalismo, sino al aproximarse más al expresionismo, no se ve obligado a presentarnos seres humanos que existan “por derecho propio, sino más bien en función de representantes casi alegóricos de sus respectivas clases” (Russell Taylor, 146). Por ello, a sus personajes podríamos considerarlos como máscaras sociales, ya que en sus obras éstos se transforman en arquetipos o en tipos genéricos de sus correspondientes y recurrentes grupos sociales de la clase proletaria y capa media baja.

Caso concreto de ello son todos los personajes de *La amenaza roja*, en la que éstos se encuentran dentro de un marco alegórico y, por lo tanto, casi todos se convierten en alegorías urbanas, mostradas ingenuamente de manera áspera, ruda, sin rasgos psicológicos realistas. Particularidades conducentes a lo paradójico de esta dramaturgia, al ser la manifestación de valores abstractos y, por lo tanto, casi metafísicos.

Al establecer su modelo de acción dramática a partir del naturalismo, esta situación hace que semejantes personajes y planteamientos dramáticos provoquen confusión al tratar de interpretarlos; pues Licona, al igual que Wesker:

...incluso después de su ruptura con el antinaturalismo teatral, [...] no ha terminado [Wesker] aún con el problema que lo acosó a lo largo de su carrera: el efecto debilitante que su incapacidad para advertir las cosas pueden ser en realidad distintas de lo que cree deberían de ser, tiene sobre su capacidad para expresar sus ideas en forma adecuadamente dramática. Aún en una caricatura política, hace falta una clara comprensión de los factores reales, antes de poder adaptarlos a las necesidades particulares del momento (148).

Orientación, muy parecida a la de Licona y a la de los miembros del taller de Carballido, que los ha hecho pensar que su teatro es de crítica, de denuncia social, sólo que sin la presencia de una ideología definida, y sin una clara comprensión teórica de los factores políticos, reales del país, les ha impedido llegar al modelo social de acción dramática; al predominar la paradoja festiva sobre lo reflexivo. El ludivrio sobre la realidad nacional resulta más importante y se impone sobre el análisis social, por lo que no se puede llegar a las lágrimas gogolianas.

Así, todo lo anterior ha determinado la creación de un modelo de acción dramática particular --que es lo importante--, diferente, distinto al que hemos planteado como teatro social, por lo que el teatro de Licona resulta más próximo al de *protesta y paradoja* que al épico brechtiano, o a la farsa del absurdo, pues no se plantea problema existencial o cuestionamiento ontológico alguno, como podemos concluir a partir de todas las características dramatúrgicas mencionadas.

Por ello, no es casual nuestro interés en señalar las particularidades de la dramaturgia de los autores británicos, el nexo con los jóvenes iracundos, y con el teatro de la *ira*, como en el caso de la dramaturgia de Bernard Kops, en la cual hemos encontrado un nexo, en relación a la composición dramática de Licona y muchos de

los miembros del taller del Politécnico ya que, al igual que el Taller de Teatro Británico de los años cincuenta y principios de los sesenta.²⁴

[*El Hamlet de Stepney Green*] ... como la mayoría del Taller de Teatro, su desarrollo es más bien libre y arbitrario, y a menudo sugiere una inspirada improvisación antes que una cuidadosa artesanía literaria; el estilo es, en lo fundamental, sencillo y natural —en muchos sentidos Kops sigue siendo, aun ahora, un tanto primitivo—, y los personajes tienen la costumbre de hablar en apartes al público, y de *promumpir*, de vez en cuando, en canciones (152).

Estilo que en Licona conduce a la negación de una dramaturgia *bien fait*, del seguimiento de todos los principios aristotélicos; excepto, quizá, el de un inicio, un medio y un fin; pues al igual que en Kops, en la composición, en la estructura dramática.

Resulta evidente que el esquema de la obra es bastante ingenuo, y la fuerza principal de ésta consiste en que sigue siendo ingenua hasta el final. Por supuesto, la ingenuidad tiene sus inconvenientes: el primer acto contiene demasiado divagaciones..., pero en general toda la obra tiene un *elam* [impulso, ímpetu] teatral carente de afecciones... en esos términos, por lo menos, la conclusión es inevitable: la obra debe tener un final feliz ... la sentimentalidad es evidente, pero por lo menos es coherente y no tiene vergüenza en sí mismo (153).

Sólo que en Licona, dada su propia visión y versión de los hechos, de nuestra propia realidad, no conduce a un desenlace feliz. Sin embargo, lo que en Licona sí resulta evidente es que la vivacidad de sus personajes los lleva a vivir una fantasía teatral más que a un realismo mágico —como señala Espinosa—, pues en la agresividad de su cotidiano lo único que pueden permitirse es la evasión de ésta, a través de las fantasías que proporcionan los medios masivos, en particular las tiras cómicas y libritos baratos ilustrados, en los que sus personajes pueden realizar las fantasías más absurdas y pedestres, en las que se ven envueltos y que nos muestran el lado grotesco de todo esto; es decir: nuestra realidad nacional.

Resulta extraordinario el hecho de que también encontramos un paralelismo con otro autor británico perteneciente a los jóvenes *iracundos*, Henry Livingst, por igual cultivador de la farsa. Sobre quien Russell Taylor nos dice:

Usa de las formas ligeras y populares, la farsa, para comunicar serias verdades a su público, pero la primera intención de sus obras, como la de cualquier farsa digna de su nombre, es la de hacer reír a la gente. [...] (254)

²⁴ .. el Taller de Teatro funcionaba en su sede del este de Londres, luego de una vida de vagabundajes, de giras por Gales, el norte industrial y otros lugares, a partir de su fundación por Joan Littlewood y un grupo de entusiastas, a fines de la guerra, se asentó en Stratford en 1953" (Russell Taylor: 161).

Esto no tendría nada de particular, pero la farsa cultivada por el británico es la que sigue la técnica de la parábola en la farsa; técnica sobre la cual explica el mismo investigador:

...aunque el marco oscurece en cierta proporción el efecto, la obra está construida en bloques o episodios que se continúan unos a los otros, y virtualmente no existe "historia", en el sentido convencional del término, que las una entre sí. ... a medida que construye una secuencia tras otra, conquista gradualmente una cantidad de significaciones subsidiarias, sin apartarse jamás (y en ello reside la capacidad del autor) del tono de la farsa con que comenzó, de modo que cuando llegamos a su extraordinaria escena final, descubrimos de pronto que la farsa del norte, en apariencia sencilla y simple, ha adquirido la fuerza e intensidad de una parábola (256).

Estructura muy cercana a la de Licona sin historia —aparente—, dada en bloques o episodios, en "unidades" que mantienen la atención del espectador durante algunos minutos, por la relación que establece en contraste una con la otra; por lo que no hay acción, en el sentido aristotélico, sino accidentes —situaciones—, mismos que disfrazan la parábola en cuestión, de la cual debe derivarse una moraleja. Razón por la cual no podemos determinar el modelo de acción dramática de Licona como correspondiente al del drama social. No obstante, tanto sus características dramatúrgicas como estilísticas, vienen a constituir una expresión particular dentro del amplia manifestación de modelos dramáticos de la *nueva dramaturgia*, o de aquellos pertenecientes a la *generación perdida*; según Burgess.

Así, en *Huélim o Cómo pasar matemáticas sin problemas*, encontramos una estructura constituida por once escenas, iniciándose la primera con un especie de prólogo que plantea la situación inicial: un entrevistador de televisión realizando un reportaje a la entrada de una escuela para:

...mostrar aspectos que usted, señor, señora, anciano, han de conocer ya que han sido estudiantes, o que usted joven está viviendo en estos momentos, o que usted caballero desconoce por completo. Todo es cierto, todo ha ocurrido y puede volver a suceder. (Se dirige a un estudiante que llora) ¿Qué es lo que le sucede?
Llorón.- (Llorando) Me reprobaron. (Licona, 1986: 220).²⁵

A través de esta entrevista de inmediato comienza a mostrar el amplio panorama estudiantil con sus vicios sociales evidéntísimos, dentro del acontecer cotidiano académico; pasando, enseguida, al sujeto de la acción dramática. Para luego,

²⁵ Todas las citas corresponden a la publicación: Alejandro Licona *Huélim o Cómo pasar matemáticas sin problemas. Teatro para jóvenes*. México: EDIMUSA, 1986, 219-54.

vertiginosa casi precipitadamente, ir presentando los siguiente cuadros-secuencias de acción dramática, generadoras del desarrollo anecdótico de éstas.

El modelo preferido de Licona es plantear un conflicto, seguido de un obstáculo, mismo que requiere de solución y así consecutivamente; de manera que la situación inicial, el sujeto de la acción dramática no se desarrolla, ni se resuelve aristotélicamente. Recurso que toma como hilo conductor --en la mayoría de las obras-- el planteamiento inicial, que se muestra, se exhibe, anecdóticamente desde diversos ángulos.

El discurso de cada secuencia, de cada cuadro, desarrolla la línea dramática Discurso que establece la situación, en la cual se muestran los vicios sociales desde el punto de vista del vicioso; situación sustentada por su propia tipicidad, al igual que por los tipos sociales.

Al no haber desarrollo del conflicto a la manera aristotélica, al inicio de la obra requiere del prólogo, con su consiguiente epílogo en el cuadro 11 --el último--, en los que, por igual, utiliza para ello al entrevistador de televisión (misma función que cumple en *La raya*). De manera que las situaciones de los cuadros secuencias resultan sólo la ilustración del planteamiento de la tesis sustentada por el autor sobre la corrupción nacional.

Al predominar la ironización del discurso, para mostrar los vicios sociales muy evidentes del comportamiento cotidiano de los actantes, las situaciones se toman típicas, pues los actantes los tienen asimiladas, del todo moralmente, como habituales. Razón por la cual, tampoco podemos considerar que en *Huélum* siga el modelo de acción dramática del teatro social, sino el del teatro de paradoja, al revertirse la ironización del discurso en lo contrario.

A ello contribuye, evidentemente, la utilización de ciertos recursos del teatro del absurdo: las propias situaciones de la cotidianidad; al igual que del teatro brechtiano, los rompimientos, el entrevistador de televisión y el uso del discurso; sólo que tomados prestados como recursos externos formales y no como propuestas ideológicas, ni como una interpretación dialéctica del tema y conflicto en cuestión. Además de que ni el tema ni el conflicto resultan unitarios, al ser distintos en cada

situación, cuadro o escena y al predominar la intención del dramaturgo de presentarnos un amplio panorama, a manera de mosaico, de los vicios sociales, políticos, éticos y morales dominantes en nuestro país.

Mas o menos lo mismo acontece en *Máquina* (1980), posiblemente la obra en la que más se acerca al modelo del teatro social, sólo que aquí la construcción de personajes sí resulta individual, tendiente a la construcción de caracteres. Por lo que, en lugar de conducirlo hacia el modelo de teatro social, lo aproxima más al melodrama, debido a la identificación con las desventuras de los personajes, por una parte y, por otra, al planteamiento individual y no social del asunto.

Cuestiones y escritura dramática que Licona posteriormente sintetizará en *La amenaza roja*.

LA AMENAZA ROJA

"Obra en un acto y dividida en cuatro capítulos y un epílogo" (Licona, 1986: 21)²⁶ con un epígrafe de María Greever:

Y a veces me pregunto
qué pasaría
si yo encontrara un alma
como la mía... (Licona, 1986: 21).

A su vez, cada capítulo tiene un título: *En el reino de la muerte*, *El círculo del terror*, *La amenaza roja*, *El reloj infernal*. Al igual que en muchas de sus obras estos cuadros son secuencias de la acción que, por acumulación, desarrollan la anécdota, independientemente de que estos capítulos tengan internamente una estructura particular; por ejemplo el primer capítulo: *En el reino de la muerte*.

Así el inicio de la obra se presenta a la manera de un teatro brechtiano o de la comedia musical, en forma híbrida, pues no cumple función alguna dramatúrgica, de presentador o de coro: "Entra una prostituta de estampa modestísima. Música". (Licona, 1986: 27); quien canta el bolero *Mala noche*:

Mientras canta, atrás empieza a suceder de todo. Personas que se balacean, se acuchillan, son atropelladas. Ruido de ambulancias llegando. Entran socorristas y en camillas se van

²⁶ *Idem*, 21-76.

*llevando los cuerpos a otro sitio del escenario. Al terminar de cantar, la prostituta se va. Los heridos se quejan. Entra enfermeras y familiares (Licona 1986 27)*²⁷

Este es el preámbulo donde el autor nos muestra la situación inicial y a uno de los protagonistas: el doctor Chirinos, quien “Se pasea meditabundo entre los heridos, ajeno a lo que le rodea. Se diría que algo muy grave le está sucediendo” (Licona: 28). Luego se da un cambio rapidísimo en la acción y en el propio relato dramático: “El doctor Chirinos se dirige a un escritorio. heridos, socorristas y familiares se van. Ruido de tormenta Rayos y relámpagos. El doctor Chirinos se sienta y escribe (28).

Enseguida pasa a la presentación del asunto, parodiando la atmósfera de la creación de Frankenstein y planteando la situación en una tirada monológica:

Dr Chirinos.-*(Fuera)* Qué noche, Dios mío. El viento y la lluvia azotan los cristales de mi ventana, como si fueran seres enfurecidos que pugnaran por entrar para obligarnos... y con justa razón. *(Suspira)* Hoy he descubierto algo escalofriante, algo que no tiene nombre. Si alguien se llegara a enterar de lo que aquí sucede, sería el escándalo, el fin Mi reputación como director quedaría manchada para siempre...

Entra el doctor Bedoya

A quien ha llamado para confidencialmente informarle sobre lo que ha descubierto en el hospital

Dr. Bedoya.-¿Qué has descubierto?

Dr. Chirinos.-Alguien... alguien ha estado profanando cadáveres.

No obstante lo terrible del asunto, Licona no deja escapar la oportunidad para mostrar su peculiar sentido del humor, como lo hace al inicio de la escena:

Dr. Bedoya.-*(Minimizando)* Ah, vamos hombre. Me alarmaste. Creí que era algo peor. Eso de seguro es algún practicante...

Dr. Chirinos.-*No Bedoya, no!* No me refiero a ese tipo de profanación, sino a..., a que han estado mutilando cuerpos.

Pausa. Cae un rayo cerca (29).

En forma rapidísima pasa a plantear el asunto, el sujeto de la acción dramática, el punto de partida de su anécdota, dando en seguida paso al desarrollo de ésta; no sin antes parodiar la atmósfera en la que el Dr. Frankenstein diera vida a su criatura,

Se van. Luz a otra parte del escenario. se escuchan ambulancias llegando y ayes de dolor. entran dos enfermeros empujando una camilla donde yace un accidentado. Poco después entran Basilio y el Dr. Bedoya.

Dr. Bedoya.-¿Estás seguro que aguantan?

²⁷ Aquí no podemos resistir la tentación de establecer un paralelismo con la farsa de Emilio Carballido *Acapulco los lunes* “Gritos atroces, alaridos Una camilla, donde va un niño, es pasado de un lado a otro, junto a ella, una mujer convulsa grita y llora” (Carballido, 1978, 165)

Basilio.-Véale usted, doctor. Son los mejores pies que haya visto jamás. Además son fuertes, son grandes.

El doctor Bedoya examina los pies del herido.

Y, de nuevo no puede evitar el chascarrillo, como lo hiciera en la situación anterior, en la conversación del doctor Chirinos con el doctor Bedoya:

Inquieto por esta anomalía, me puse a cotejar los reportes del forense con los del quirófano y encontré diferencias aterradoras. Vísceras, extremidades, ojos, manos. Todo, hasta.... todo. ¿Para qué? Esa es mi pregunta (30).

Licona no puede resistirse a su visión humorística, a la chacota, al "relajo", y la exposición del asunto toma otro derrotero:

Herido.-¿Cómo me ve doctor?

Dr. Bedoya.-Mal, muy mal. Hay que amputarte los pies.

Herido.-*(Asustado)* ¿Por qué doctor? Si lo que a mí me dieron fue un balazo en la panza (31).

Para en la siguiente situación narrarnos la prehistoria de la anécdota en cuestión, por medio de una tirada monológica del doctor Bedoya:

Basilio empuja la camilla, yéndose ambos. Queda solo el doctor Bedoya.

Dr. Bedoya.-*(Poniéndose los guantes de cirujano)* La obra ya casi está lista. Quince años de trabajos, de desvelos, de fracasos. Quince años de arrancarte a la vida sus secretos de hacer cosas abominables, espantosas... El día se acerca. Pronto el mundo conocerá al hombre perfecto, física y mentalmente. La obra maestra de la naturaleza, mi obra. Mi ser, mi creación... Pronto culminarán esos quince años y entonces podré decir que he triunfado. ¡Qué me importa el prestigio de nadie! ¡Qué me importa profanar cadáveres, si con eso sigo adelante!

Se ríe como se ríen los sabios locos en las películas. Se pierde en la oscuridad en tanto se escuchan los truenos, oscuro. Un cenital ilumina al doctor Sanromán, anciano que a duras penas puede caminar.

Doctor del cual piensa obtener el cerebro para su creación, por poseer éste las características ideales y, como prueba de ello, Licona lo hace monologar:

Dr. Sanromán.-*(Tosiendo)* Cada vez voy de mal en pero. Ya no hay medicina que me alivie. Lo único que reconforta es esta ventana y el espectáculo maravilloso que me brinda diariamente. El sol, las aves que cantan, el viento que mueve las hojas de ese árbol. Todo es un milagro que se repite rigurosamente desde que el mundo es mundo. Ah vida (32).

Como podemos advertir, aquí Licona cambia el estilo del discurso antes utilizado, por uno literario que, por una parte le sirve para imprimir un toque de lirismo, en tanto por otra, evidenciarnos que el doctor Sanromán es portador de una visión humanista que salvaguardará en su criatura:

Entra el doctor sin bata.

Dr. Bedoya.-Habla de la vida con mucha melancolía, maestro.

Dr. Sanromán.-*(Encogiéndose de hombros)* Es la cercanía de la muerte la que seguramente me hace hablar así. Estoy consciente que pronto habré de rendirte cuentas a la

madre tierra [nótese que como científico no dice: *Rendirte cuentas al creador*]. Y no me pesa. Ya viví suficiente.

Dr. Bedoya.-No, maestro. A usted le falta mucho por hacer. Un sabio de su categoría no puede hablar del fin, cuando hay tantas cosas por hacer y descubrir.

Dr. Sanromán.-*(Sonriendo)* Hay que afrontar la realidad, Víctor. La vida se me escapa minuto a minuto. Tus palabras son amables, pero son las que dicen a un moribundo (32-33).

Para que no quede duda alguna sobre la referencia de su intertextualidad, correspondiente a la procedencia del personaje y la anécdota, Licona nos da la referencia directa del nombre del doctor Frankenstein: Víctor.

Antes del asesinato del doctor Sanromán, Licona recurre al retardamiento, al inserta una especie de entremés que, por otra parte, cumple la función formal de crear expectación:

Se va el doctor Bedoya. Basilio mira el cuchillo en su mano temblorosa y luego volteá a ver al doctor Sanromán. Basilio toma el bulto y se dirige a otro punto del escenario para sentarse en una mesita donde hay una botella. Bebe. Entran parroquianos, entre los cuales hay un trío.

Trío.-*(Cantando)*

Un cruel puñal
con arabescos de oro
llevó en el pecho
hasta la cruz clavado.
Una bella mujer
a la que adoro
al ir pasando
lo dejó olvidado.
Y nunca más a recogerlo vino... (35)

De nuevo, podemos darnos cuenta de que este rompimiento no es de procedencia brechtiana, pues lo que busca el autor es crear sólo cierta expectativa, por medio de la tensión del relato de "suspense", en este caso procedente del radioteatro. Por otra parte, la intertextualidad: la canción, le sirve para provocar, no el extrañamiento, sino la expectativa entre lo que se ha venido relatando y lo que sucederá: el asesinato del doctor Sanromán, sobre cuyo desenlace nos enteramos también a la manera radiofónica:

Corre dando de gritos. Basilio lo persigue haciendo señas que se calle. Salen ambos de escena. Se escuchan golpes y casi inmediatamente cesan los gritos. Entra Basilio aterrado. Arroja el atizador lejos (36).

Basilio ha matado a golpes al doctor Sanromán con el atizador

Basilio.-*(Apurado)* Yo no quería... ¿y ahora qué hago? ¡Tuve que darle, para qué grita... Dios. Le hice puré la cabeza. ¿Y ahora qué? El doctor me va a matar... ¿Qué hago, Dios mío? (Piensa) Lo que él quiere es un cerebro? ¿no? Pues lo tendrá. Yo veo de dónde lo saco.. (36)

Circunstancia conducente al equívoco, al error trágico, lo cual le permitirá, al mismo tiempo, desarrollar la versión del Frankenstein local pues, en lugar de la nueva raza de superhombres, dará origen a un antihéroe, a un ser elemental, convertido por las circunstancias en un luchador: La Amenaza Roja.

Al respecto, hay que señalar que aquí nos encontramos con un nuevo elemento: el de la interculturalidad. Por una parte, Licona ha tomado como referencia la situación planteada por Mel Brooks en su película *Frankenstein Junior*, en la que el sirviente-ayudante de Frankenstein Jr. ejecuta la misma acción, conducente al equívoco y a la anécdota que se genera por este suceso. Por otra ha tomado los elementos de las películas de terror serie "b", de Roger Corman,²⁸ junto con el ya mencionado radioteatro, amén de la tira cómica.

Se ríe estruendosamente. Coloca la camilla exactamente abajo del aparato. Zumbidos, chicharras se suman a la música grandilocuente. Entra Basilio cargando un pequeño bulto ensangrentado.

Dr. Bedoya.-(*Mesiánico*) ¡Al fin el universo conocerá al verdadero hombre, al amo y señor de la Creación! ¡Por sus venas correrá la sabiduría y la justicia! ¿El poder y la razón! ¡Hoy revive el maestro y con él, la esperanza de un mundo mejor!

Ríe. *Música a todo volumen. Oscuro* (37).

Mas el pobre hombre no está enterado de lo acontecido al doctor Sanromán, de manera que el "Ay, güey", pronunciado por su superhombre al despertarse, será apenas el inicio de lo que sucederá. Pero esto es parte ya del segundo capítulo: *El círculo del terror*, donde se iniciarán las hazañas del Frankenstein populachero, del Chucho el Roto contemporáneo, convertido en *ñero*, por obra y gracia del "puro relajo" del teatro de Licona.

En este *círculo del terror* pasa a desarrollar un tema distinto al inicial: el de la habilidad de la ciencia frente a la realidad social nacional para lo cual, dramáticamente, recurre al relato anecdotico verbal. Tema presentado de manera acumulativa en cada una de las situaciones, al no tener relación alguna entre sí de causa-efecto (a la manera aristotélica), al cumplir sólo la función de ilustrar el porqué del comportamiento de Pánfilo en el nuevo cuerpo; comportamiento que Licona resume al final del capítulo, al describir las acciones de su héroe:

²⁸ Aunque estilísticamente se aproxime más a las producciones de De Wood.

Pánfilo.-Y comencé a matar, a robar. A hacer justicia. Mis crímenes se hicieron cada vez más sanguinarios era mi sed de venganza y más grande la furia que sentía. Era dueño de la vida y de la muerte. Yo, Pánfilo Pérez...
Remate de música Pánfilo se va lentamente, perdiéndose en la oscuridad (Licona 86-48).

Conducta adoptada debido a las circunstancias a las que se enfrenta, sin haber mediado algún referente, alguna exposición o referencia ideológica para lanzarse en una lucha social

Escena construida dramáticamente a partir de sucesos simples, gruesos, que de tan burdos parecen parodia —como en los diálogos con el estudiante y con el obrero que, a su vez, parecen otra parodia de este recurso utilizado por Carballido en *Yo también hablo de la rosa*—, evidentemente ilustrativos, gruesos para, al mismo tiempo, presentarnos discursivamente, a manera de monólogo interior, la prehistoria de Pánfilo, desconocida por el espectador, o el lector. Prehistoria que Licona considera necesario se conozca, como lo llega a hacer —cuando ya ha agotado los recursos dramáticos tradicionales e, incluso, los suyos, insertando otro relato dentro de su relato inicial. No como un recurso formal derivado de la metanarratividad, sino como constante de su modelo de acción dramática, determinado por la oralidad del propio relato:

Pánfilo.-*(Al público)* Así me pasé varios días más, viviendo de puro milagro. Causando repulsión, horror... Nadie quería platicar conmigo. Me daban limosna más por miedo que por lástima. Me cansé de llorar por mí, de compadecerme... hasta que una noche, pasó algo que decidió por completo mi vida (Licona 46-47).

Se oye el frenar de varios automóviles y el abrir y cerrar de portezuelas.

Pánfilo.-Me encontraba durmiendo cerca del canal, cuando oí que llegaban varios camiones... Desde donde estaba pude ver cómo unos hombres bajaban a otros arrastrando.

Y luego, del relato dramático pasa a la ilustración y al desarrollo del mismo:

Atrás pasan varios agentes arrastrando unos cuerpos exánimes. Desaparecen brevemente de escena, oyéndose el ruido de objetos cayendo al agua. Pasan de nuevo los agentes. Se oye como arrancan los automóviles (47).

Retomando, a continuación el relato al público, comunicándole haber descubierto al estudiante y al obrero —anteriormente mencionados— entre los cadáveres encostalados, arrojados al gran canal, por lo que se convertirá en un héroe justiciero:

Se mira las manos. Las críspa.

Pánfilo.-Y juré vengarme.

Golpe de música frenética, in crescendo. Entra un político alterado. Pánfilo se volteó hacia él amenazador (47).

Situación que finaliza con la réplica monológica anteriormente citada.

De manera que todas las reglas aristotélicas, todas las premisas del teatro del absurdo y brechtiano, aunque de cierta manera presentes, han sido utilizadas heterodoxamente, en la forma más libre que pueda pensarse; caóticamente --desde una perspectiva ortodoxa--, gracias a la integración de otros discursos: cinematográfico, televisivo, videoclip, el de las tiras cómicas, el de las "novelas" de los libritos ilustrados; de la intertextualidad: la novela generadora de este pitorreo, los boleros, los versos de Amado Nervo, las referencias de un discurso fascista; de los géneros dramáticos: la farsa, el melodrama; o mediante el clisé de diversos tipos de narrativa: en particular la policiaca, el género gótico; el cine de terror, el radioteatro, etcétera, etcétera, desde su real y personal perspectiva ¿populachera?, como puede comprobarse en la lectura de los otros dos capítulos restantes, que reúnen las mismas características estilístico dramáticas.

Aquí habría que hacer otra anotación sobre el sentido del humor de Licona --en mucho determinante de su estructura dramática--, proveniente del relato de la comedia cinematográfica y, en particular de Brooks y Mont Python, consistente en una sucesión de escenas cómicas que se van ramificando lateralmente de la línea narrativa del conflicto inicial. Técnica narrativa en la que el tema, el conflicto, el relato, los personajes, etcétera., se desarrollan a través de desviaciones.

Como consecuencia de tal técnica narrativa, en el último capítulo: *El reloj infernal*, concluye la anécdota interna sobre vida y obra de la Amenaza Roja, en que, por un error "trágico", el doctor Bedoya convirtió a Pánfilo. Por lo que la estructura dramática requiere de un agregado, de un epílogo, para contarnos el desenlace de la historia de éste doctor, al igual que en su primera obra, *Huélum o Cómo pasar matemáticas sin problemas*, su primera obra, en la que ya podemos identificar un estilo propio en la utilización de los componentes dramáticos, a la manera en que los utilizó posteriormente en *La Amenaza Roja*.

Misma composición, al igual que mismas características estilísticas presentes a lo largo de toda la obra de Licona, como constante de un teatro áspero: los niveles del discurso, la pertenencia social de los actantes, los conflictos, las situaciones,

etcétera. Un teatro "tosco", según Brook;²⁹ extremadamente difícil de escenificar profesionalmente, por lo que, en mucho, sigue inédito pues, cuando se le ha escenificado, sólo se le ha ilustrado, sin pasar del nivel evidente denotativo, de la mera anécdota, sin haber penetrado en la complejidad de esta dramaturgia tan *sui generis*.

De todo lo anterior surge la pregunta: ¿Cuál es el modelo dramático de Licona?

Desde *Huélum o cómo pasar matemáticas sin problemas* –farsa en un acto–, obra con la cual se dio a conocer en 1972, encontramos presentes y determinados los recursos de su composición dramática, característicos en sus obras posteriores y, determinantes de su propio modelo de acción dramática, como son:

- El tono humorístico, jocoso, lúdico, aquí denominado como farsa, presente en casi todas sus obras;
- su estructura fragmentaria, ya sea divida en historias independientes una de la otra, dentro de una misma obra, o en cuadros o escenas, por igual casi independientes: *Máquina* (1979), *Raptóla, violóla y matóla* (1987), *Abuelita de Batman* (1988);
- galería de tipos sociales, pertenecientes a determinado grupo de las más diversas clases; predominando, en particular los representantes de la clase baja: obreros, empleados, burócratas, etcétera;
- discurso tipificado, determinado por la pertenencia del actante a determinado grupo social;
- intertextualidad discursiva predominantemente de los medios masivos de comunicación: televisión, radio, nota amarillista o roja, que han permeado la formas de expresión de la cultura popular urbana;
- apartes y rompimientos dirigidos al público;
- multiplicidad de tiempos y espacios;
- multiplicidad de actantes;
- fábulas muy escasas, mínimas, casi insignificantes y sin importancia, en la mayoría de los casos, o desmesuradas y fantásticas como en *La amenaza roja*;

²⁹ (Brook, 1986 85-130)

-recursos que se amplían particularmente en cada una de sus obras.

De donde, de inmediato, podemos darnos cuenta de inmediato que nos encontramos ante un particular modelo dramático no aristotélico, con sus propias reglas de construcción dramática y de personajes.

De la farsa al imaginario regional

Óscar Liéra³⁰

Su reconocimiento como dramaturgo tiene lugar en el momento preciso del despegue de la *nueva dramaturgia*. En sus obras en un acto, reunidas bajo el título de *La piña y la manzana*, se ejercita en las diversas manifestaciones de la comedia y la farsa con los más variados temas, tomando como modelos a personajes y caracteres de conocidos y amigos; riéndose de sus vicios, sin ensañamiento alguno. Es por ello que, de inmediato, fueron escenificadas por los grupos estudiantiles y amateur, lo mismo que en las escuelas de teatro y de grupos independientes de diversas ciudades del país.

A partir de *Cúcara y Má cara* (estrenada en 1980), pasa a obras de temática social, religiosa y política que provocan diversas reacciones polémicas –como fue la agresión sufrida por los actores de esta obra, el 28 de junio de 1981 en la ciudad de México y, posteriormente, en otras ciudades–, al presentar la iglesia mexicana y al mito de la Virgen de Guadalupe desde una posición anticlerical, poniendo en tela de juicio el comportamiento de los representantes de la iglesia.

³⁰ Nació en Culiacán, Sinaloa, el 24 de diciembre de 1946, donde murió el 5 de enero de 1990. Poeta, narrador, crítico de teatro, ensayista, actor, director y dramaturgo; igualmente fue promotor teatral, en particular del teatro regional del noroeste. Cursó la carrera de actor en la EAT (1969-1972). Hacia 1972 funda en Culiacán el Grupo Apolo (GA) con el cual escenifica varios espectáculos y obras, entre ellas *Martha*, su primer texto dramático. En 1974 viaja a Europa permaneció dos años en París, donde estudia teatro en la Universidad de Vincennes, y Lengua y Civilización Francesa en la Sorbona. Con una beca del Gobierno Italiano cursa estudios de Lengua y Cultura Italiana en la Universidad Degli Studi, en Siena. Licenciado en Letras Hispánicas por la UNAM (FFyL, 1975-1978). En 1982 funda el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS) con el cual escenifica varias de su obras dramáticas y una serie de espectáculos con textos de poetas varios, además de otros autores hispanos del Siglo de oro. Su obra, *El jinete de la Divina Providencia*, se presentó en varios festivales en el país y en el extranjero (1984-1986); al igual que *Los caminos solos*. Por *El oro de la Revolución Mexicana* ganó PNT/Histórico/INBA 1984. Han sido filmadas sus obras, *El jinete de la Divina Providencia y Bajo el silencio y Un misterioso pacto [Dulces compañías]*, por Oscar Blancarte en 1989 y 1995, respectivamente. *Los negros pájaros del adiós* ha sido traducida al francés y publicada; en tanto que *El camino rojo a Sabaiba*, en España

Luego dió paso al inicio de su dramaturgia regional —*El jinete de la divina providencia* (1984), cuya culminación es *El camino rojo a Sabaiba* (1987)— en la que emergieron sus vivencias provenientes del cotidiano y del imaginario cultural regional. Lo anterior le brindaría al teatro nacional una forma más de escritura dramática, seguida por otros autores quienes, al igual que él, se lanzaron al rescate de la cultura patrimonial de sus regiones, del todo integrada al relato y estructura dramáticos. Por otra parte, nos encontramos con la creación de obras monumentales de carácter épico: *El oro de la Revolución Mexicana* (1984), en la que la cultura patrimonial determina el sujeto de la acción dramática y del desarrollo de la misma, o de reflexión filosófica: *Las fábulas perversas* (estrenada en 1986).

Liera, además, entre estas piezas de gran aliento literario-dramático, en plena madurez se las ingenaría para retomar la temática individual, personal, en obras en las que los conflictos internos de los personajes son producto de problemas provocados por el ámbito citadino, la sociedad urbana, con su soledad y violencia. Circunstancias que, desde su perspectiva, influyen negativamente en el comportamiento, carácter y psicología de éstos; características presentes en un ciclo constituido por las piezas reunidas en su libro: *Dulces compañías* (1987).

De hecho, su obra resulta ejemplar para determinar diferentes tendencias y particularidades de la *nueva Dramaturgia*, que en él lograron concretarse; además de servir de modelo para dramaturgos más recientes, quienes han seguido sus pasos, formal o temáticamente.

Martha y *El Hombre contra el hombre*, fueron escritas y dirigidas por su autor en 1972; sin embargo, se dio a conocer mucho más tarde, con la publicación de un grupo de obras en la revista de teatro *Tramoya*, de la Universidad Veracruzana (1979): *Las Ubárry* (1975), *La fuerza del hombre*,³¹ *La piña y la manzana*,³² *El gordo* (1977) *Los camaleones*, *El Crescensio*, *Aquí no pasa nada*,³³

³¹ Ésta, en realidad, fue su primera obra publicada en separata de la revista *Revuelta*, noviembre, 1977. México.

³² Se presentó en un ensayo previo al estreno de *Las Ubárry* el 27 de diciembre de 1978 en el teatro del IMSS Culiacán, por el grupo Apolo, dirigida por el autor.

³³ Con excepción de *Las Ubárry*, al parecer todas éstas fueron escritas de un tirón, una tras otra en 1977.

posteriormente compiladas con otras obras: *La pesadilla de una noche de verano* (1979), *Soy el hombre*, *Juego de damas*, estilísticamente ligadas a las anteriores, excepto: *Cúcara y Máscara* (1977) y *La verdadera Revolución*, también en un acto, escritas durante ese mismo período; todas ellas incluidas en su libro *La piña y la manzana, viejos juegos en la dramática* publicado por la Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, en 1982, tomando el título de una de las obras contenidas en el mismo.

Un segundo grupo de obras se inicia con la reescritura del *Lazarillo* (1979) en su propia versión, seguida por obras de mayor envergadura, al igual que ésta, como son *Los fantasmas de la realidad* (1978-1981), *La Ñonga* (1981), *Repaso de indulgencias* (1984) y *Las fábulas perversas* (1985), para pasar a otro núcleo de obras: sus piezas en un acto de carácter introspectivo, ya conocido con el título de *Dulces compañías*.

Ahora bien, las obras determinadas espacio temporalmente por el imaginario regional sinaloense son las que, indudablemente, constituyen su núcleo más importante; iniciado con *Las juramentaciones* (estrenada en 1983) y su secuela posterior: *La infamia*,³⁴ junto con *El jinete de la Divina Providencia* (1984) *El oro de la Revolución mexicana* (1984), *El camino rojo a Sabaiba* (1986) y *Los caminos solos* (1987).

Otra serie de textos de diversa extensión, desde tres y cuatro páginas; hasta obras más extensas, constituyen su núcleo inicial, sus primeros ejercicios dramáticos, que también fueron sus primeras experiencias escénicas como autor director y —*Martha y El hombre contra el hombre*—, *Trópico de acuario*,³⁵ *Los tres pies del gato*, *El séptimo ángel*, *Gente de teatro: gente horrible*, *El camino de los locos*,³⁶ *Los axiomas y la ley*, *Prepara la guerra*, textos inéditos,³⁷ aunque algunos de éstos escenificados en la época en que fueron escritos.

³⁴ Obra dada a conocer después de su muerte, por lo que su fecha de escritura es imprecisa.

³⁵ El mecanuscrito del borrador tiene fecha de abril de 1970.

³⁶ La primera versión se estrenó el 16 de marzo de 1973 en el teatro IMSS Culiacán, por el Grupo Apolo.

³⁷ Obras incluidas en el segundo tomo de *Oscar Llera, Teatro completo*, 1998.

El primer núcleo de obras es el que corresponde a una intención en el ejercicio genérico de la farsa, conclusión a la que llegamos por la nomenclatura que el autor les asignó en su primera publicación, al igual que en sus manuscritos.

En esta primera línea dramática, resultan dramatúrgicamente más importantes la anécdota, los vicios, el comportamiento o proceder social de los protagonistas --como ya lo anotamos inicialmente--, cuyos modelos fueron tomados de los diversos medios sociales conocidos por el dramaturgo, por lo que podríamos considerar que el dibujo de los personajes es superficial, pues el interés de Liera está centrado en un vicio, en un solo rasgo de carácter.

Por otra parte, los temas son determinados por ellos mismos, al ser la anécdota, la situación en que se encuentran los personajes, lo que viene a constituir el conflicto, por la acumulación de las situaciones --casi anecdoticas--; de modo que el sujeto de la acción dramática resulta ser la anécdota, en tanto que, en la construcción de los personajes sólo encontramos algunos rasgos de carácter, del "vicio", determinado por el propio ámbito en el que se desarrolla la anécdota. Otro elemento fundamental, para este grupo de "farsas", es el juego como principio dramático; en particular el del discurso, mismo que determina el sentido del humor del autor.

En consecuencia, la construcción dramática, al igual que su desarrollo, se da a través de la oralidad, en la que encontramos la presencia de la intertextualidad, como en el discurso del político en *La verdadera Revolución mexicana*. Sin embargo, en esta etapa inicial la oralidad desarrolla la acción dramática mediante el juego retórico del discurso en cada situación que, al mismo tiempo, le permite alcanzar la comicidad; propósito de la farsa.

Encontrándonos la mencionada intertextualidad, como referente particularizador del estilo de Liera, por igual en otras obras: ya sea por la presencia de versos populares, versos cultos o propios o bien por la juxtaposición de géneros literarios, o la reescritura como en el caso de *El Lazarillo*.

Otro recurso que desarrolla de manera más amplia y profunda es el de la metateatralidad pues, como el propio subtítulo lo plantea, en *Viejos juegos en la dramática*, ese es el principio que determina la estructura de todas las obras de su primer núcleo, en el que tal metateatralidad juega un papel muy importante.

Papel que, desde un principio, desempeñaran por igual las didascalías, junto con las referencias musicales, en particular la ópera; lo cual nos plantea de entrada la presencia de la interculturalidad, manifestada, por ejemplo, en su reinterpretación del santoral, que lo lleva a la invención de santos y santas como la Virgen del Siqui.

Sin embargo, este sentido del humor muy pronto entra en crisis, al transformarse en un humor radical, pues se aparta un poco de la farsa y se acerca a la sátira. Así en *Cúcara y Mácaro* deja de lado el humor indulgente de sus primeras obras, el cual se ha tornado irreverente y radical; como radical se torna su posición ante la sociedad en *El Lazarillo*, en el que, por igual, adopta una actitud contestataria y beligerante ante el orden social dominante, deviniendo ese humor indulgente, en el cual hacía mofa de los vicios de carácter, en punzante e intransigente.

El paso intermedio dado en estas dos obras, le permite en *La Ñonga* pasar de la cotidianidad conocida a la investigación de campo. Paso que, por igual, lo conduce a la búsqueda, a la conformación de su discurso dramático; intento iniciado en el *Lazarillo*, al explorar en el teatro didáctico brechtiano, que le permitía constituir tanto la estructura dramática como los personajes, siguiendo ese modelo de acción dramática y reinterpretándolo a su manera. Sin embargo, en *La Ñonga*, al igual que en *Cúcara y Mácaro*, tampoco llega al teatro dialéctico de Brecht; si bien nos encontramos ya con un teatro no aristotélico, por lo que la escenificación resultó un fracaso, al haberse leído desde esta perspectiva. Si bien resultaba claro el recurso del distanciamiento, los elementos de la estética escénica brechtiana cumplían una función aleatoria del espectacular; pasando inadvertido lo innovador de su estructura dramática. Razón por la cual la

consideramos como una obra de experimentación, de transición, que dio paso a sus textos mayores.

Aquí encontramos que el obstáculo no sorteado por Liera es el mismo surgido anteriormente en *Los fantasmas de la realidad*: el predominio de la tesis, como sujeto de la acción dramática que, no pudo fundir de manera dialéctica, en la anécdota del comportamiento y de la historia de los personajes.

Este paso lo dio posteriormente en *Las fábulas perversas* --reescritura de la obra anterior-- donde alcanzaría el dominio de la poética dramática, mediante el rigor estilístico y el planteamiento ideológico a través del comportamiento de Servando (Fray Servando Teresa de Mier), su personaje protagónico. Pero, si bien alcanza la madurez, no logra la plenitud del modelo del teatro épico, ni del teatro social, al predominar los rasgos psicológicos e ideológicos en el carácter de Servando; sin embargo, esto lo llevaría a la escritura de un drama ideológico, de un drama filosófico, características que lo alejaran del modelo brechtiano.

Un poco antes, en plena búsqueda de un discurso dramático propio --cuando se enfrentaba al problema de construcción, de composición dramática, habiendo dejado de preocuparse por seguir la camisa de fuerza genérica, en las obras ya mencionadas--, nos encontramos con otra obra experimental: *Repaso de indulgencias*. En ésta, la oralidad narrativo dramática de sus primeras obras se transformaría en el discurso de los jóvenes personajes de la capital, a través del cual personificaba esta generación urbana utilizando, para ello, juegos verbales, canciones e himnos rituales.

También retoma el juego, convirtiéndolo en una ritualidad siniestra, como ocurre posteriormente en *Las fábulas...*, desempeñando un papel muy importante en la construcción dramática, al predominar el ludivrio en el juego teatral de Liera/Mendoza.³⁸ Pero, finalmente, su propio juego, su propia metateatralidad, su propia metaficcionalidad, lo pierde al predominar la estructura ideológica sobre la

³⁸ *Repaso de indulgencias* fue escrita por Liera en el taller de actuación de Héctor Mendoza, de la Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, en 1984. En las representaciones también participó Liera como actor en el papel de *el narrador*.

estructura dramática, sin asumir ninguna de las dos el desarrollo de la acción dramática.

Liera alcanzó la unidad dramatúrgica, al igual que un discurso y estilo propios, con otro núcleo de obras en un acto; obras escritas en diversas fechas: de 1983 a 1986, publicadas bajo el título de *Dulces compañías*. En éstas, la exposición del asunto es realista en la progresión interna de los protagonistas; en tanto, la oralidad ha desaparecido como sujeto de la acción dramática y, a su vez, el propio tema y anécdota exigirían el juego para establecer el conflicto a través de las relaciones de poder y, así, penetrar en la psicología de estos personajes.

Como consecuencia, nos encontramos con que las motivaciones psíquico sociales, el conflicto, en estas obras en un acto, van surgiendo cuando Liera acalla el consciente y domina el inconsciente; de manera que el discurso dialógico monológico, lleva a la culminación del drama individual, del drama introspectivo.

El libre manejo de la composición de la estructura y del relato dramático lo alcanza en la última de estas obras: *Los negros pájaros del adiós* (1986), en la cual tiene lugar la ruptura total con la poética aristotélica, pues el subconsciente no sólo provoca la introspección, sino también la inconexión del discurrir del pensamiento, como resultado de la inconexión con el mundo externo, con la sociedad.

A través del discurso, del discurrir dialógico que en realidad resulta monológico, mediante el relato individual, del diálogo consigo mismo, nos enteramos de lo sucedido, o de la visión particular de los personajes sobre lo mismo. La corriente interna de los sentimientos, provocados por el subconsciente, a través de asociaciones libres de los actos cotidianos, será definitiva para el relato y construcción dramáticos de esta pieza. Misma en la que la metanarratividad alcanza su mayor expresividad.

En otro grupo de obras, la cultura patrimonial regional, viene a ser el elemento dominante y aglutinador. En éstas, el proceso de creación de situaciones, de

construcción de personajes y del desarrollo de la acción dramática se ha perfeccionado, si las comparamos con el núcleo de sus primeras obras.

En este proceso, resulta clave el año de 1982, pues la preocupación por los géneros --como ya hemos podido percatarnos-- parece haber pasado a un segundo término; al crecer su preocupación por la estructura dramática y la propia forma de expresión, por encima del asunto en cuestión. Con ello, mostraba mayor pericia y colmillo para presentarnos la realidad local de personajes conocidos, situaciones y conflictos, poniendo de manifiesto la vida cotidiana regional, con sus propios tiempos y espacios.

Tiempos y espacios en los que, en un principio, se desarrollarían los ritos, como exorcismos de juegos mórbidos --rémora del absurdo--, en *Las juramentaciones*, a través de una oralidad en la que el discurso es el intermediario de la acción dramática, como exposición del sujeto, de la trama y la historia, además de ser generador de la tensión, con la consecuente creación de atmósferas.

Así Liera iniciaba una estilística propia que, además de ayudarle a poner distancia respecto de sus "farsas" anteriores, le permitía alejarse del costumbrismo de los años cincuenta. Esto, indudablemente, se lo deberá al tema de su tesis en Letras Hispánicas sobre las técnicas narrativas en las *Memorias de Fray Servando Teresa de Mier*,³⁹ lo cual comienza a ponerse de manifiesto en su producción dramática posterior, a partir de esta circunstancia, llegando a la culminación dramatúrgico estilística de su teatro en *El camino rojo a Sabaiba*.

De manera que tanto la intertextualidad, la metaficcionalidad, la metanarratividad, que tuvieron como referencia la mitología de la cultura patrimonial regional --a través de expresión de su cotidiano e imaginario--, serían las generadoras de sus textos dramáticos posteriores, en particular: *El jinete de la Divina Providencia*, *El oro de la Revolución* y *Los caminos solos*, además de *El camino rojo a Sabaiba*.

³⁹ Cuyo examen profesional presentara en 1982.

Piezas en las que los mitos, la fantasía, el imaginario regional se desdoblaba en el presente, para hablarnos de lo que en su momento inquietaba al autor. De manera que las referencias locales se integrarían a la trama, al carácter de los personajes, a su propia actualidad; al mismo tiempo que estos elementos dramáticos vienen a cumplir una función espacio temporal de la problemática en cuestión, al estructurar la acción dramática desde una perspectiva dialéctica. Con ello, Liera mostraba el dominio de una estructura, de una composición que constituiría lo que sería su estilo.

Un estilo en el que predomina el discurrir mismo del imaginario y del cotidiano regionales, al modo de las consejas y de la oralidad y narratividad tradicionales con su correspondiente lirismo; junto con las técnicas narrativas, estudiadas por él. De allí que, particularmente, resultaran notables en su composición y desarrollo de la acción dramática, la presencia --como una constante-- de dos niveles narrativos, dos espacios, dos tiempos --fundidos en uno solo--, dos realidades; además de la presencia simultánea del presente y el pasado.

Todos estos recursos utilizados, lo conducirían, finalmente, a la creación de un modelo propio de relato dramático, cuya culminación la alcanzó en *El camino rojo a Sabaiba*, como la suma de todos los temas; lo cual la convierte en su obra más ambiciosa y compleja, tanto dramática como estilística y espectacularmente.

En tanto que en *Los caminos solos*, constituye un relato dramático a partir del relato oral, de la técnica narrativa; estructuralmente la más sólida de todas sus obras, pues no deja un solo cabo suelto además de que, finalmente, logra constituir y unir dos líneas dramáticas, la social --el destino de Bernal-- y la individual --la historia del Petimetre-Faustino--; determinantes, ésta última de la historia, la anécdota y, la otra, de la acción dramática; dando como resultado un drama social ejemplar, sin tener que acudir a los recursos del teatro brechtiano.

A lo anterior, sólo habría que añadir su vocación de poeta, que le permitió recuperar el lirismo del imaginario regional, traduciéndolo a texto dramático.

EL CAMINO ROJO A SABAIBA⁴⁰

Del imaginario patrimonial a la metaficcionalidad

Consideramos que la obra dramática más compleja escrita por Óscar Liera es *El camino rojo a Sabaiba*, porque encontramos en ésta la suma de todos los temas, de la historia de Culiacán, de la región, de Sinaloa, del noroeste, desde el siglo XVI. Por esta razón su densidad referencial, histórica e ideológica, producto del amplio panorama del imaginario de la cultura patrimonial que nos presenta, la convierten en una composición dramática dominada por su barroquismo.

Por otra parte, en esta obra Óscar Liera hace gala del uso de las técnicas narrativas por él estudiadas, en su composición y estructura dramáticas, en las que predominan diversos niveles de relato; en los cuales la metaficcionalidad establece la forma en que éstos están interrelacionados; mediante un complejo tejido dramático. En tanto que a partir de la oralidad de esa cultura patrimonial establece la acción dramática y el sujeto de ésta, la realidad política contemporánea de su estado.

Discurso que igualmente determina la construcción de todos los personajes y la recreación, la invención, de un mundo con diversos niveles de realidad, en la que éstos resultan atrapados por un destino inexorable.

Para nuestro propósito hemos efectuado una división por segmentos, por escenas —que podría servir de modelo para una *mise en scène* de cada una de éstas—, lo cual nos da un total de 36 tiempos, en ambos actos. En éstos, las didascalías juegan un papel preponderante, en mucho como determinantes del nexo de esta obra con la narrativa de Rulfo, Arredondo, García Márquez y Elena Garro, en el caso de ésta última, con su dramaturgia.

En la primera escena nos encontramos con un relato descripción con diálogo integrado, en el que sin tropiezo alguno pasa de uno a otro de manera fluida y unitaria:

La noche es oscura, huracanada. Una fuerte tempestad amenaza a la tierra. Los relámpagos, los rayos y los truenos hacen una circunstancia primigenia. La lluvia empieza

⁴⁰ Obra estrenada por la Compañía Nacional de Teatro/INBA, el 10 de junio de 1987, en el Teatro Pablo Villavicencio, de la ciudad de Culiacán, Sinaloa, dirigida por Adám Guevara.

a caer intermitente y gruesa. Entra un hombre vestido de soldado, el grado es teniente, y al entrar se tropieza con una cabras que están echadas en el suelo. Se asusta, Las cabras también se asustan; se mueven, bañan, y esto lo tranquiliza. ¡Ah!, son cabras, dice como para curarse del miedo. Un hombre que se halla echado en un rincón enciende una lámpara de petróleo lo que se traduce en otro sobresalto para el teniente, que se llama Fabián. El hombre de la lámpara habla como despreocupado: Sí, son cabras, dice y enciende un cigarro. Zacarías, Zacarías Fajardo, que así se llama el hombre de la lámpara y del cigarro se queda como rumiando la palabra "cabra" mientras chupetea afanosamente el cigarro: ¡Son cabras, cabras, cabras. ¿Le tiene miedo a las cabras? (Liera, 1998: 254)⁴¹

Ya no se requiere mayor preparación para entrar de lleno a lo "real maravilloso":

Fabián: ¿Quién es usted?

Zacarías: Mucho tardaste para entrar al castillo: te vi pasar por esa, puerta, por allí hubieras entrado más fácil y no te hubieras mojado nada. (Pausa.) En la tarde calló granizo.

Fabián: Sí, estaban blancos los caminos.

Zacarías: Es muy raro que caiga granizo con este calor; para allá, para arriba los arroyos son de hielo, corren los granizos como espuma... pero aquí, a la orilla del mar y con este calor que hace todo el año, nunca había pasado. Todos los pescadores se fueron lejos, asustados y regresaron con las barcas vacías, sin lisas y sin mojarras (254-5).

Luego Zacarías pasa sin transición alguna a un relato en el que nos encontramos, el imaginario de la región, sobre el que informa a Fabián, y al que Liera dramáticamente da forma de conseja local:

Zacarías: Un día que Dios estaba muy aburrido decidió hacer un árbol y le puso muchas crucecitas en las hojas para que no se acercara el malo; el diablo, y entonces el patas de chivo, que así me gusta nombrarlo, muerto de coraje le jondió con unas piedras que se quedaron pegadas en el tronco y se convirtieron en fruto del árbol. De allí se hace este vino que alimenta tanto (256).

Entre la narración y la descripción, entremezcladas en ese cotidiano fantástico, va desarrollándose esta escena, preñada de indicios de tensión en el que la llegada de Fabián resulta el sujeto de la acción, conforme en esta situación inicial se establece el diálogo entre ambos personajes. Diálogo generador del relato dramático.

Así se pasa imperceptiblemente a la segunda escena:

Fabián, entre irritado y temeroso, y entre que se decide a no seguir al hombre que ha salido, trata de encontrar una justificación a todo aquello. Regresa sobre sus pasos, la escena se ha ostensiblemente iluminado, en ese momento se da cuenta de que ya no están las cabras, no se dió cuenta cuando salieron, el espacio ahora está limpio y arreglado y allí en el mismo sitio, de pie y sosteniendo entre una de sus manos un candelabro, se halla una hermosa monja

⁴¹ Todas las citas corresponden a la publicación: *El camino rojo a Sabarba. Óscar Liera Teatro Completo, II: 253-307.*

que sonríe con amabilidad y con una mirada curiosa. Esta monja, sobrina del ama, es Sor Joaquina del Monte Carmelo (258).

De nuevo lo cotidiano y el imaginario conforman la trama del discurso de Sor Joaquina recreando, a través de su propias pasiones y obsesiones eróticas, el imaginario regional, emocional, visual y olfativamente:

Sor Joaquina: Hazlo ycura mi pasión de ánimo. (Como cuidándose de no ser escuchada por nadie.) No puedo ser dichosa en este bosque de manglares. Llegan los meros y las toninas a los esteros y se desbordan las aguas saladas, pasan mostrando el lomo como una balsa plateada y la luna se entretiene entre las hojas de los manglares espiando el desfile de peces por los canales. No me queda más que asomarme por la barda del convento y ver a la gente que pasa; pasan los campesinos sudorosos sin sus camisas y con las espaldas bien relumbrantes oliendo a sobaco y ramas. Miro llegar a los pescadores en sus barcas y cuando llegan las aguas se desbordan y dejan las orillas blancas de pura agua cristalizada (259-60).

En la siguiente escena, al igual que en la anterior, muestra una visión de la "realidad" local y presenta los antecedentes de la situación. Sólo que si anteriormente lo incomprensible establecía la tensión dramática, aquí cambia la naturaleza de ésta por el intenso erotismo demostrado por la "pasión de ánimo" de Sor Joaquina:

Sor Joaquina: Déjame abrir tu camisa para asomarme a tu pecho. (El se quita, ella entonces se coloca frente a él y se levanta el hábito.) Mira Fabián esto que nadie ha tocado, aquí guardo la virginidad y aquí anida mi pasión de ánimo (260).

La súbita aparición de Mayo, aclarando la identidad de Quina, Sor Joaquina, continúa el discurso explicativo, entremezclado con la exposición del imaginario sobre la persona de ésta, junto con la premonición de los acontecimientos infaustos que desatará la llegada de Fabián:

Mayo: Las gentes dicen que en lugar de sexo tiene una tarántula y que los hombres que la han visto desnuda se convierten en toninas que se precipitan al agua; pero está loca, no le haga caso. (Pausa, dulce.) [...] Esta tarde granizó, nunca antes había pasado, se han subido las iguanas a las ramas más altas, los antiguos siempre interpretaron esto como un mal presagio. (Muy en confianza.) Hay además un lechuza que viene y canta todas las noches frente a mi ventana. ¿Entiende usted el canto de estas aves? (262).

Junto con la manifestación de un imaginario local, producto de la fantasía y la realidad, entre lo verdadero y lo aparente, Liera nos presenta, además de la tensión provocada, algunos de los indicios que posteriormente encontrará su expresión en la ensوnación romántica. La mención de la mujer-tarántula: el pavor

que ésta despierta. Las premoniciones: iguanas que se suben a lo más alto y la lechuza agorera --Gladys de Villafoncourt--; sabedora de los secretos de quienes se fueron a la tumba con ellos, junto con la presencia de otro de los seres de la fauna del dramaturgo: Quina la loca.

Mayo concluye la escena presentándonos mayores indicios, por medio de una réplica provocadora de mayor tensión, adelantando los acontecimientos que tendrán lugar, originados por la presencia de Fabián, como sujeto portador de la anécdota, de la situación inicial del relato dramático:

Mayo: (Cambia de actitud.) eres egoísta y obstinado. Claro que recibiste un llamado. Vienes a cumplir la promesa de tu madre, pero has llegado tarde. Bienvenido seas, Fabián Romero, recuerda que hay un pájaro de la muerte que todas las noches canta en mi ventana, bienvenido seas, Fabián Romero al castillo de la siete veces digna Gladys de Villafoncourt, nuestra excelsa dama (263).

Y:

Como por arte de encantamiento aparece la siete veces digna Gladys de Villafoncourt, acompañada por dos damas que visten exactamente igual y que traen un tocado en la cabeza. Se encuentra también un jorobado que usa medias, pantalón verde a la rodilla, camisa y un saco largo de color rojo, trae además un sombrero verde y usa bastón (263).

Al parecer, esta atmósfera de ambigüedad, provocada por la confusión de tiempos y espacios, de plano no resulta suficiente para Liera, quien nos sumerge en una corte renacentista o feudal, que habita el castillo de Aztlán, en una Sinaloa de principios del siglo XX; como se aciara posteriormente. Ámbito que le permite referirse a la metateatralidad tan cara a él, el mundo del circo: el jorobado, los maromeros, y demás seres de esta extraña corte, de esta dura y cruel sátrapa, de esta plutócrata que preparara un viaje al África para satisfacer el capricho de comprarse una esclava.

El sistema dramático-narrativo de Liera ya ha dispuesto dos niveles de realidad, fundiendo en uno solo dos espacios; mas en el discurso de esta tercera escena-situación surgen un nuevo tiempo y espacio, ambos suspendidos en una puerta temporalmente abierta, en otro tiempo:

Ama: Son grandes los jardines; todas las plantas son africanas: Hace muchos años, tú no nacías todavía Fabián Romero. En esta sala precisamente, la señora Gladys oyó contar a su tía Alberta Leheira de Villafoncourt que en su viaje al África había comprado en una subasta una esclava etíope en Addis Abeba y se la llevó a su finca de Los Tules en Badiraguato en donde tenía sembrado un extenso campo

de amapolas. Mil maravillas contó la tía Alberta de "Asmara", que así se llamaba la esclava. Asmara curaba con cantos, tejía, cultivaba la tierra, atendía la casa, cocinaba muy bien y era obediente y buena. (Aparece Gladys con su jorobado.) (265).

y hete aquí que sin mayores preámbulos entramos a otro nivel narrativo metaficcional: la propia historia del viaje, y la realización del mismo:

Gladys: Ama, parece que el viento ya no sopla, te encargas tú de eso

Ama: Con todo gusto señora. Hablaba de su viaje. La señora soñaba con tener una esclava etíope..

Gladys: ¡Ah, sí! yo soñaba con tener una esclava etíope comprada en Addis-Abeba y dispuse el viaje, Ama ¿te acuerdas? Te encargo el viento. (Van a salir, del otro extremo aparece el capitán del barco.)

Capitán: El barco está listo, zarparemos en cuanto usted lo disponga (265).

Iniciándose así la tercera escena-situación.

Dentro de este segundo y tercer espacio-tiempo se genera un cuarto que se enlaza con el primero: el plano real, actual, el diegético de Fabián Romero, con el relato de Gladys sobre la relación de su marido: el bien nacido Arbel Romero de Villafoncourt, con Carmen Castro: la madre de Fabián. El resultado es otro relato metaficcional, al romperse la cuarta pared del teatro, al convertirse la propia Gladys en un relator brechtiano; en este caso no como agente distanciador, sino como un cuentacuentos:

Gladys: (Narrá. Estas narraciones serán siempre al público y como historia aparte, distinta de las demás historias que se cuentan.) Mi marido, el bien nacido Arbel Romero de Villafoncourt no quiso ir conmigo; aunque al principio, cuando se proyectó el viaje, se veía muy entusiasmado en acompañarme al África a mi compra maravillosa. Y sin más ni más, dos días antes cambió de opinión. También hacía dos días que una mujer de bien, haciéndose pasar por sirvienta, solicitó trabajo en el castillo y se le dió. Esta mujer estaba casada con un hombre que había sido muy poderoso al norte de la región; pero ella ansiaba, yo creo, un hijo que llevara la sangre de los Villafoncourt. Esta mujer, teniente, se llamó Carmen Castro.

Fabián: (Sobresaltado.) Es mi madre.

Gladys: Y tu padre el bien nacido Arbel Romero de Villafoncourt. El parecido es impresionante, todos los rasgos corresponden, ninguno falta (265-6).

Este recurso narrativo cumple la función informativa de presentarnos la prehistoria del sujeto del relato, Fabián, agente provocador de la tensión y del desarrollo de la historia dramática.

Por otra parte, aquí, al igual que en *La Ñonga* encontramos otro parecido entre hijo y padre; sin que el primero esté enterado de quien fue o es el segundo.

A partir de este momento toma curso la línea dramática de Fabián relacionada con su origen; misma que, anecdotícame, mostrará el porqué de su llegada a ese sitio, aunque ya sea demasiado tarde, como todo mundo se lo hace saber; pero, no obstante su destino, del que no podrá escapar, ya está marcado.

También el relato del cuarto espacio-tiempo comienza a fluir en una compleja trama, en la cual se entrelazan tres niveles de realidad, tres relatos: actual, el de Fabián; presente-pasado, el de Gladys; pasado remoto: lo sucedido y, dentro de éste, el relato de Gladys respecto de su viaje. Luego la narración sobre Carmen Castro cobra su propia concreción; en tanto el relato del viaje, a su vez, también se realiza en perfecta simultaneidad. Relato que, por otra parte, concluye con una humorada de Liera, como si no estuviera ya bastante cargado de significantes y referencias históricas, sociales, políticas e ideológicas:

Se oyen gritos de hombres por todas partes y ruidos de cosas que caen. Arbel mientras tanto destapa una botella de vino blanco, lo prueba, sirve dos copas y le ofrece a Carmen, beben en silencio. Aparece el capitán muy alarmado y se dirige a Gladys. Carmen y Arbel no oyen los gritos.

Capitán: ¡Señora!

Gladys: ¿Qué sucede capitán?

Capitán: Es increíble señora, es como un sueño, pero nos ataca un barco pirata.

Gladys: ¿En pleno siglo XX? (267- 8).

Al terminar esta cuarta escena, el ama pasa a otro relato - tiempo, al volver a su narración inicial, para así concluir con los dos relatos - escenas autónomos:

Carmen: Gladys tardará el necesario si eso es lo que te preocupa

Ama: (A Fabián.) La primera noche que pasaron juntos tu madre no quedó preñada, así que hubo que esperar otro ciclo lunar que llegara en un martes o un viernes; mientras esos días pasaban tu madre encantaba a tu padre contándole cuentos. (269. El subrayado es nuestro.)

en tanto Gladys concluye su relato sobre la primera etapa de su viaje:

Gladys: Para entretenernos por las noches el capitán o algunos miembros de la tripulación contaban historias extraordinarias. (269. El subrayado es nuestro.).

Historias en las que el autor pone al descubierto su intención dramático-metaficcional, sin que resulte para nada raro encontrar una narración dentro de otra narración: como en *Los caminos solos* posteriormente lo declarará Jacinto desde el inicio mismo de la primera escena:

Tomás: No le crean nada a este viejo, no platica más que puros cuentos, puras historias, puros inventos.

Jacinto: Pues de eso está hecho el mundo, *Tomasito, de puros cuentos* (Liera II, 1998: 210).

E, inesperadamente, de nuevo en *El camino rojo a Sabaiba*, Liera pasa a otro nivel metanarrativo, al de la realidad contemporánea, en la quinta escena-situación.

Cantina del pueblo. Botellas y barriles. Mesas. Es de día. En la barra están Celso, hijo de Celso Viejo, o Celso padre y con él está otro campesino llamado Efrén Pesqueira. El cantinero atiende detrás de la barra y en las mesas hay sólo un parroquiano medio ebrio, de nombre Santiago (269-70).

Liera, como ya lo señalamos en su oportunidad, tenía la idea de escribir una obra en la que unos viejos narraran su pasado, actuado por jóvenes tal como lo intentara en *El jinete de la Divina Providencia*. Sin embargo, en el proceso de escritura-montaje, como habitualmente trabajaba este autor –escribía la escena, el parlamento de alguno de los personajes en el momento mismo del proceso de la puesta en escena–, la idea no pudo realizarse. En *El camino rojo a Sabaiba* vuelve a intentarlo; así, resulta que los contemporáneos de Fabián, son los hijos de quienes ofendieran a su madre: Celso, hijo de Celso Viejo, o Celso padre.

Efrén: (Al cantinero.) Dame un poco de sal para la cerveza. (A Celso.) Eres un hombre extraño Celso, como tu padre, muy extraño.

Celso: Lindo día, de veras; hoy amaneció como si el día estuviera enamorado.

Efrén: Extraño, raro, de veras Celso, muy extraño, como tu padre; Celso Viejo, que en paz descanse (270).

Sin darnos cuenta, de la manera más simple, a la manera de un cuentacuentos, Liera nos sumerge en la ¿realidad - real, o en la realidad maravillosa, del cotidiano sinaloense? dentro de la cantina, dentro del ágora del pueblo:

Celso: (Rumiando las palabras.) Extraño, raro... (Muy vivaz.) ¡Veo! simplemente veo lo que pasa. Cuando desperté esta madrugada y vi que estaba el cielo encendido de nubes anaranjadas comprendí que iba a pasar algo importante. ¡Linda mañana Celso buenos días! y unas palabras salieron de mi boca sin que yo moviera los labios (...) (270. Las cursivas son nuestras.)

Pero, en el ¡colmo! Liera no puede resistir la tentación de introducir otro relato dentro del relato o, mejor dicho, la propia estructura, la propia naturaleza narrativa de su relato dramático lo conducen hacia otra metanarratividad; tornándose ensueño; imagen poética, preñada de presentimientos infaustos:

[...]: *algo extraño va a pasar en el pueblo*, dijo alguien que dentro de mí hablaba. Tomé el café y me fui a la tierra. Empecé a barbechar con la yunta, al voltear la tierra salieron las lombrices y los gusanos y cuando llegó al extremo de la parcela, volví la mirada y parecía que había sembrado un surco de garzas (270).

Si en sus anteriores obras se sentía en Liera un dramaturgo-poeta, aquí ya no queda la menor duda de que, al igual que Celso, es un poeta:

Cantinero: (A Celso.) Tú has de ser de esos que les dicen poetas (271).

En su relato dramático -¿poema dramático?- la percepción de la realidad tiene varios niveles, al ser interpretada desde diversos puntos de vista que, posteriormente, se irán exponiendo, en relación con la historia de lo acontecido, armando un intrigante y complejo rompecabezas. Procedimiento muy similar que adoptó al armar el relato de la historia de los acontecimientos sucedidos en *Los negros pájaros del adiós*. Ejemplo de ello es cómo apenas, relatado, el paisaje que Celso viera, de inmediato ha tomado otra connotación mitificadora:

Santiago: (Mientras paga.) ¡Ah! sí, pinchi Celso, pa que cuentis lo que dijites que iba a pasar importante en el pueblo por una naranjas que vistes en las nubes. (Concluyendo.) ¡Ah! pues allá iban las méndigas garzas naranjeras! (Reflexiona.) Oyis Celso, yo no conozco garzas que coman naranjas (271).

Esa descripción lírica de la realidad vista por Celso, al adquirir un significado real, se amplía enseguida provocando, con ello, una fuerte tensión, en contraste con la realidad percibida por los demás, quienes interpretan esos indicios, esos signos plásticos, táctiles, olfativos y climatológicos, como un presagio de los acontecimientos que el pueblo teme enfrentar:

Celso: Me levanté a orinar al patio; la espuma que levantaron los orines en la tierra dibujó una forma extraña y allí se quedó la espuma congelada, como un trozo de panal, con un resplandor en cada celdilla que había formado. Todos los áboles estaban amarillos; el capulín y los guayabos. Pasó una banda de pericos comentando algo; fue cuando vi que todo el cielo estaba cubierto de nubes anaranjadas, como si estuvieran encendidas por dentro; porque la luz amarilla casi me tocaba. -*Algo extraño va a pasar en el pueblo*, fue cuando me salió la voz sin que yo hablara. También contaba la mamá de mi mamá grande que hace muchos años amanecieron nubes anaranjadas y por la tarde cayeron aquellos granizales que ahuyentaron los pescados cuatro semanas y cuando, quebrando las gotas de la lluvia congelada, regresó al pueblo Marcela Luallo a cobrar venganza. Son días de ictericia, dicen los ancianos. Es como si el amarillo propiciara las venganzas. Hubo mucho desorden, aparecieron muchos fenómenos extraños; nació un niño con cuerpo de marrano y unos pescadores sacaron del mar una caguama con cara de mujer.

Efrén: (Muy serio.) No juegues con eso, ¡caramba! (Atmósfera tensa) (272).

Presagios que, con la llegada de la *Mujer-Tarántula*, comenzarán a cobrar vida. La súbita aparición de Marino da inicio a la otra línea dramática relacionada con Fabián: la de la venganza de Carmen Castro, al volverse realidad las premoniciones anteriores "Algo extraño va a pasar en el pueblo":

Fue entonces cuando entró corriendo Marino, un muchacho como de 17 años o tal vez menos. Empujó la puerta de la cantina y se detuvo hasta la barra. Marino entró aterrizorizado.

Marino: ¡Acaban de llegar unos hombres al pueblo con una mujer tarántula; dicen que la encontraron en Dautillos y la traen amarrada! (272)

Las nubes ya amanecieron anaranjadas, ya aparecieron los fenómenos. la *Mujer-tarántula*, por la tarde granizará y después aparecerá Fabián Romero, para tomar venganza del pueblo.

Después de esta tensión:

Salen todos. aparece el ama muy seria, se talla la cara con las manos y se limpia los ojos. Se dirige a Arbel y a Carmen (272).

Da inicio la escena sexta, en la que se entrelazan las prehistorias referentes a Carmen y Gladys sucesivamente:

Ama: Mi señor, unos gañanes han refido en el patio y han dado muerte a un buen hombre que llegó hace poco tiempo de nombre Zacarías Fajardo. Mi señor, aunque estos hombres sean tus sirvientes favoritos deben de ser castigado, así lo suplica mi sobrina, María Quina, la monja, quien dice que sentía por este hombre una pasión de... amigo.

Arbel: Será como ella dice, se lo haces saber, ama. Dile que la justicia es el pilar más sólido del buen gobierno y de esta casa.

Aquí nos encontramos con el verdadero sujeto de la acción de este poema dramático: el mensaje profundo que Liera plantea sobre el incommensurable poder de quienes detentan la autoridad en la actualidad, efectuando un sutil paralelismo de ésta con los dueños de las almas de principios de siglo. El ama, fiel a su amo, ha sido la encargada de que se realice el asesinato de Zacarías, quien enamorado de Carmen ha venido siguiéndola hasta el castillo, y ella, harta de su acoso, ha sido instigadora de su muerte:

Ama: (Se encamina, se detiene y luego vuelve la cabeza para ver a Carmen.) Tres bolas llenas de vino de ayale le preparé (273)

Tres bolas llenas de vino de ayale que tiene en su posesión Zacarías cuando en la primera escena Fabián llega al castillo; vino de ayale que en la primera escena,

la propia Carmen Castro pedía le dieran a Zácarías para que no sintiera la muerte al matarlo; sin haber alcanzado a terminar la primera de las tres:

Zácarías: [...] De allí se hace este vino maravilloso que alimenta tanto.

Fabián: Ya se acabó, ¿no importa?

Zácarías: Tengo más, me quedan aquí dos bolas llenas, si quieres (256).

Pero, simultáneamente a estos sucesos, Liera despuanta otra línea de acción dramática: en el viaje, el Capitán no logra callar sus sentimientos amorosos hacia Gladys, y lo confiesa; casi con las mismas consecuencias, del amor declarado por Zácarías:

Gladys: Hay sentimientos que deben quedar en secreto, capitán. Usted me ha fallado (274).

E igual que en el resto de las escenas, en ésta también domina la tensión cuando la Divina Gladys toma la decisión inexorable de dejarlo en el próximo puerto.

Con el espectáculo de la Mujer-tarántula, de la escena siguiente -séptima-, Liera regresa a sus caros espectáculos circenses:

Anunciante: ¡Pásenle, pásenle a ver la mujer tarántula! ¡Pásenle, pásenle; sólo por cinco centavos vea este fenómeno humano, hable con ella y sepa por qué se convirtió en tarántula! (275).

¿Retardamiento de la acción, rompimiento; o dos niveles, dos acciones paralelas en un espacio - tiempo, para convertir en realidad, en acción dramática la unión de las dos realidades: el pasado y el presente; de las dos líneas dramáticas, en una sola que indefectiblemente concluirá con la realización de la misma; conducente hasta la muerte de Fabián?

La salida del anuncio reanuda el relato anterior de Gladys, en esta brevíssima escena octava. El relato sobre la compra de Dancalia que trae consigo la distensión; para volver de nuevo a los sucesos del tiempo real y retomar la tensión provocada por el temor de los habitantes del pueblo; al percibirse de que se habían cumplido las premoniciones de Celso: destruyen, matan a la Mujer-tarántula, al no poder separar la ficción de la realidad, ante el temor a los desconocidos:

Efrén: Mira pinche Celso, tú viste lo de las garzas.

Santiago: ¡Ah! sí, las garzas, yo te oyí.

Efrén: Luego lo del cielo amarillo; ayer por la mañana dijiste lo de los granizales y por la tarde estaba todo esto cubierto de bolitas de hielo que nadie había visto en su vida; la tormenta de anoche; y las barcas regresaron sin pescados (277).

La conseja discursida por Liera, tomando como modelo la cultura patrimonial, se ha convertido en el propio tejido dramático, es más, en la propia acción dramática, en la metaficcionalidad del dramaturgo, al concretarse lo fantástico de la realidad:

Juan: Había que matarla para que no nos cayera la maldición de las garzas. Celso soñó también que todo lo que sembráramos se iba a convertir en garza y que luego se iba a ir llenando el pueblo de garzas y que nos iban a comer a todos.

Celso: Yo no dije eso.

Santiago: ¡Ah! como no, pinche Celso, yo te oyí. Clarito dijiste lo de las garzas.

Celso: ¡No, no, no, no, lo que dije...

Petra: Y dijiste que iban a caer granizales porque una cosa extraña iba a pasar en el pueblo, y cayeron los granizales y hoy en la madrugada los hombre decidieron matar a la mujer tarántula y yo les dije que así tenía que ser, porque venía la época de la ictericia y de venganza y que nos íbamos a quedar cuatro semanas sin pescados ¿no lo dijiste Celso? (277-8).

La situación ya ha sido suficientemente preparada para que Fabián haga su aparición, en esta décima escena:

Petra casi no termina las palabras porque por uno de los extremos del escenario entra Fabián quien viene completamente sucio, despeinado, es para ellos como una aparición. Uno a uno de los habitantes van volteando a ver al extraño. Hay una atmósfera de miedo, de misterio y hay un terrible silencio. Fabián se halla confundido, solo, ha perdido la palabra, está mudo. Los habitantes del pueblo no se atreven a decir nada, algunos sólo retroceden ante la visión. Es una larga, muy larga y tensa, pausa. Finalmente un viejo que se llama Ruperto se adelanta un poco del grupo, mira a Fabián de arriba abajo (278).

Ruperto es el último testigo sobreviviente de la afrenta que el pueblo le hiciera pasar a Carmen. El temor de todos aumenta cuando Fabián relata lo vivido por él la noche anterior:

Ruperto: ¿Gladys de Villafoncurnt, dijo?

Fabián: Sí, señor, sí, así dijo.

Ruperto: Murió hace más de veinte años; al fondo del castillo está su panteón privado en donde se encuentran sus restos y los de sus antepasados (278).

El misterio comienza a develarse para Fabián y, a continuación, es del todo claro para el pueblo:

Efrén: ¿Y usted quién es?

Fabián: Soy el teniente de infantería Fabián Romero Castro

Efrén: (Aunque se dirige al pueblo no deja de ver a Fabián.) Dios nos libre a todos de tu ira, Fabián Romero; te estabamos esperando (279).

Y con la culminación de la tensión acumulada a lo largo de la narración, termina de armarse el nudo de la trama; no obstante toda la multiplicidad espacio - tiempo, de los diversos relatos, el autor concluye el primer acto con un gran golpe teatral, con *telón en alto*.

El segundo acto se inicia con una escena-didascalia, la undécima cuya función es la de provocar la distensión de la narración anterior. Se regresa al relato silente de Gladys, cesa la acción de la línea de Fabián, con un espectáculo --la metateatralidad de Liera--, una vez más:

Es la caída de la tarde. El barco se mueve con los movimientos propios del mar. Todos los barriles, botes, cajas y utensilios de cubierta se han acomodado a manera de asientos para presenciar el espectáculo de los negros. Unos tambores, las palmas de las manos y un canto maravilloso hacen una música extraordinaria. La esclava etfope, Dancalia, baile. Gladys, sentada en una silla de extensión, vestida de blanco y con sombrero de encaje, observa muy interesada la danza mientras se abanica lentamente con su abanico de palma (280)

La danza y el espectáculo tienen lugar, luego concluyen.

Un nuevo conflicto surge en la siguiente escena -duodécima-, dentro de la historia del viaje de Gladys: los celos que la presencia de Dancalia ha provocado en el jorobado. Esta nueva tensión lleva, de paso, a la decimotercera escena, un relato de varias páginas, en el cual Gladys se flagela con el recuerdo de su esterilidad y todos los intentos, todos los sortilegios a los que infructuosamente se sometió para poder procrear.

Por medio de este extensísimo discurso monológico, constitutivo de un fantástico relato maravilloso, nos adentramos más en el pasado, en la prehistoria de Gladys. Liera construye un relato lleno de digresiones e introspecciones, por parte de su relatora, utilizando múltiples referencias histórico culturales de la región; incluso datos fantástico croniciales del siglo XVI, como la referencia sobre las carreras de caimanes, entretenimiento de los indios de la región, sobre las que hablan algunos cronistas. E, igualmente, retoma el tema de la esterilidad y de la continuidad de la estirpe, procedente de obras anteriores: *Las Ubárry* y *Las juramentaciones*. Pero ante el fracaso en sus intentos de procreación, a la Divina Gladys se le ocurre otro capricho arbitrario: la empresa de "el camino rojo a Sabaiba":

Gladys: [...] Por ese entonces se me ocurrió hacer el camino rojo a Sabaiba. Se me ocurrió que los ladrilleros cocieran todo el barro del camino que hay del castillo hasta la playa y se hizo; luego lo mandé sembrar de sabinos y eucaliptos, y se hizo; por entonces lo único que me divertía eran las carreras de caimanes (282-3).

En este entramado de referencias, se encuentra encubierto el verdadero propósito de la escritura de esta obra: la carretera "costera" construida hasta sus propiedades por el entonces gobernador del estado Antonio Toledo Corro.⁴²

En la decimocuarta escena, la acción dramática relacionada con el conflicto de los celos y envidias del jorobado se reanuda, al concluir su larguísimo monólogo:

Gladys: [...] Allí quedan esas dos ruinas como monumentos al sacrificio de mi virginidad.
(Pausa. Intenta entonar una melodía.) ¿No dices nada?

Fausto: (Casi sin voz.) La señora me tiene sorprendido, aterrorizado.

Gladys: (Entona la melodía.) Aterrorizado.(Pausa.) Tal vez no sea algo amable (284).

De aquí en adelante, del relato del discurso monológico se pasa al dialógico, desencadenador de una acelerada acción dramática, al concluir esta breve escena:

Gladys: No puede la gente morirse con secretos porque se convierte en lechuza que vaga.

Fausto: ¿Pero señora me tiene la suficiente confianza como para que esté segura que por mí no lo sabrá nadie.

Gladys: Yo sé, Fausto amable, que por ti nadie lo sabrá; estoy completamente segura de ello y te lo voy a demostrar ahora. (Da unos gritos angustiantes y llegan dos marineros corriendo.) (285).

Ama de vidas y almas, está segura de ello:

Gladys: (Angustiada.) ¡Es horrible, horrible, echen a ese jorobado al agua! (285).

Gladys está completamente tranquila de no convertirse en lechuza. Mas no ocurre así, como podemos darnos cuenta por el discurso de Mayo, en su primera aparición.⁴³

De nuevo otro espectáculo -en la decimoquinta escena- detiene, retarda el desarrollo de la acción dramática. El espectáculo, lo fantasmagórico, la carpa, lo circense, sirve de rompimiento a tan tremendas confesiones:

⁴² Se desempeñó como gobernador de Sinaloa del 01.01.81 al 31.12.86.

⁴³ Aquí resulta interesante recordar el lugar que ocupan los buhos en el imaginario mesoamericano, ya presente en *El libro del consejo*, en el que "Los buhos se vuelven, pues, en nombre de los dioses celestes los castigadores de la impudicia" México: UNAM, 1984, 51

Entra un hombre con pantalón blanco, un saco largo rojo, botas y chistera negras. El hombre da un silbatazo, arrancando una música de circo, aparece una bastonera, tras ella unos payasos echando maromas y luego un domador con varios leones que trae amarrados con cadenas, un camello, un hipopótamo y una inmensa mujer gorda que es mamá Esther y que viene en un carro tirado por garzas. Todo este desfile, que no es mas que la visión del capitán, debe estar resuelto con disfraces o con animales de cartón. Gladys está esperando a Dancalia y no ve el desfile. A quien descubrimos de pronto es al capitán, quien lo ve con desespero y con ansias de que pase luego. [...]

Otro juego de realidad-irrealidad que, al concluir, nos conduce a otro espacio-tiempo en la escena siguiente -décimo sexta-:

[...][*Cuando el desfile acaba de pasar descubrimos, del otro lado, a sor Joaquina con una jaula de pájaros.*

Sor Joaquina: Capitán, ¿cuando llegaron?

Capitán: Llegué yo. ¿No ha llegado la señora Gladys?

Sor Joaquina: ¿No viajaba usted en el barco?

Capitán: Así es, pero la señora me despidió en Sudáfrica, ¿no ha tenido noticias de ella? (285).

Escena que cumple la función de informarnos sobre la forma de dirigir, de gobernar de los dueños del castillo: Arbel y Gladys. El abuso y la explotación, su arbitrariedad y autoritarismo, ejercidos sobre sus "siervos": campesinos y gente del pueblo:

Sor Joaquina: Es muy buena, mandó hacer un camino de barro que llegara hasta la playa y que cruza todos los canales. Construyó también un campo de limo para las carreras de caimanes y luego llenó el campo y el camino de árboles para que durmieran las garzas.

Capitán: Debió haber gastado una fortuna

Sor Joaquina: Al contrario; ella y el señor Arbel ganaron. El señor vendió los árboles de su vivero; son tan bonitos y están tan grandes. Allí podríamos ir usted y yo juntos, capitán, al camino colorado (286).

El juego espacio-temporal continúa, dando lugar el último parlamento del capitán a la siguiente -decimaoctava-- escena,

Capitán: [...] ¡Allí viene la mil veces esperada! Bienvenida sea, señora Gladys (286).

Un nuevo nivel de relato, un nuevo espacio-temporal dentro del anterior surge en esta escena, al resultar sólo una fantasía del capitán lo que se imagina estar viviendo: mitad verdad y de lo cual no ha sido testigo, producto de la fantasía de Liera y no de su imaginación:

Gladys: ¡Oh, capitán! ¿Cómo he podido estar tan ciega? ¿Cómo no me percaté de que en ese momento ya, también yo, estaba enyesada?

Gladys y el capitán se acercan y se besan apasionadamente. Se oye otra vez el silbato y vuelve a pasar el desfile del circo con gran estrépito. Cuando el desfile termina

veremos a los personajes acomodados como al principio de la escena con Gladys y Dancalia, de manera que entendamos que todo esto no fue mas que la imaginación del capitán, de quien cuentan que murió viendo el mar, sentado en una playa, en Sudáfrica (287).

Obviamente, las intenciones encubiertas de Liera son la denuncia, el señalado abuso de poder en la actualidad -su objeto de crítica y sujeto de acción dramática-, siguiendo, para ello, la línea individual de Gladys. Para luego dejar por un tiempo la otra línea estrechamente relacionada con el destino de Fabián: la línea anecdótica.

El anuncio de la muerte del Capitán, anteriormente mencionada, da lugar a otra brevíssima escena, con la cual Liera liquida la presencia de éste.

Marinero: Dicen que un capitán que viajaba en este barco se está dejando morir de sueños a la orilla del mar, sobre la playa. Pero dicen que no puede morir bien mientras no termine de recoger su sombra y creen que el capitán la dejó aquí en el barco.

Gladys: Que lo suban por la noche cuando yo me haya retirado a descansar y que lo bajen rápido para que muera en la playa (287-8).

Escena decimoctava cuya conclusión se encadena con el inicio de la siguiente –decimonona–, retoma de nuevo la historia entre Arbel y Carmen, en el momento en que beben vino blanco. Historia directamente relacionada con el hijo de ambos, con Fabián, el sujeto de la situación inicial de la línea anecdótica:

Gladys: Por favor me manda mientras tanto una copa de vino blanco. (*El marinero saluda militarmente y desaparece.*)

Arbel: Extraordinario vino, no me ha dicho nada.

Carmen: Me gusta, me gusta mucho, me encanta (288).

La irrupción de lo "cotidiano" hace volver a Carmen a la "realidad", pues aún no ha sido construido el camino de barro rojo:

Arbel: Mañana pasearemos por el camino de barro.

Carmen: El camino de Gladys.

Arbel: Vas a ver unos campos inmensos de algodón.

Carmen: Ya conozco yo los campos de algodón (288).

Campo de algodón del rancho de Toledo Corro, para el cual construyó "la costera", con el fin de poder llevar sus productos agrícolas a la venta; mismos campos de algodón que le hacen recordar a Carmen quién es:

Arbel: Desde hace días, Carmen, que no te veo entusiasmada con nada; como si el embarazo te hubiera apagado en vez de iluminarte y como si te consumieras en lugar de llenarte de vida. Me gustaría verte alegre, yo quiero un hijo alegre, alegre como su padre.

Carmen: Como su padre.

Arbel: Al principio todo iba tan bien. Me has encantado con tus historias, ese cuento maravilloso del hombre de las garzas, todo, todo lo tuyo me ha gustado. ¿Qué te pasa?

Carmen: Quiero regresar a mi casa (288).

Dentro de ese nivel de realidad aparece otro nivel: ¿Carmen le ha contado la historia de Celso hijo, o de Celso Padre? ¿O todo lo anterior ha sido un relato dentro del relato, del relato? ¿Celso es personaje de uno de los cuentos con que Carmen, cual Sherezada, tiene cautivado a Arbel? ¿Es un nivel más de relato, de la metanarratividad de Liera, o la anticipación, la preparación para volver a la línea dramática de su hijo Fabián? Situación que da paso a otra situación - escena - vigésima:

Carmen: No puedo. También yo estoy casada. Mi marido se llama Fermín Vega y es un hombre; no, no es un hombre, es una bestia, un garañón al que sólo le importan el juego, la bebida y las mujeres.

Aparece Fermín Vega, un hombre alto, corpulento, muy varonil, todo lo que pudiera entenderse como un bello ejemplar masculino. Fermín se dirige a Carmen, Arbel ve con marcada discreción la escena (289).

Liera ya nos transportó al pasado de Carmen Castro, a su vida cotidiana antes de haber llegado al castillo de Aztlán. Ya para estas alturas estamos totalmente confusos, al haber perdido la cuenta de cuántos niveles espacio-temporales narrativos hemos establecido, y en cuál nos encontramos ahora. En esa introversión de la introversión, Liera entra y sale con la mayor tranquilidad, sin que se le derrumbe para nada su estructura dramática, puesto que, desde un principio, el sujeto de acción dramática ha estado siempre oculto, siempre han permanecido subyacentes: el autoritarismo, el abuso de autoridad, de los gobernantes, antes señalados.

Fermín, ante los reclamos de Carmen, la amenaza con convertirla en una "ninf" -puta-, cuando gane en el juego, ante la cominación de ésta de que no siga jugando:

Fermín: Van, Carmen, a venir unos hombres por las vacas, se las entregas; yo no quiero estar aquí cuando se las lleven.

Carmen: (Más que sorprendida.) ¡Las perdiste en el juego!

Fermín: Voy a ganar un día, ya verás.

Carmen: Perdiste el trapiche, las yeguas...

Fermín: Te voy a hacer una ninfa cuando gane (289).

Con esta regresión el autor añade algo más a la prehistoria de Carmen, no enunciada antes del todo. Prehistoria que se va complementando con la siguiente escena -vigesimoprimera-, iniciada por Liera con otra acotación - narración:

Carmen se levanta con trabajo muerta de rabia y quien sabe cómo es que aparece Zacarías, quien está sentado en cucillas. No se sabe si estaba escondido y vio toda la escena, es probable; o entró en cuanto Fermín se alejaba (289-90).

Didascalia generadora de otro espacio tiempo, otro nivel narrativo a través de la oralidad metanarrativa, en el que se combinan el tiempo real de ese momento y el imaginario, con otro nuevo relato:

Zacarías: (A Carmen. Con voz ronca como de recién levantado de la cama.) Allá va como alma en pena que lleva el diablo. Va con las socarronas; con la Maleli y la Maritori, dos putitas que tiene la Mica Arellano. ¡Allá vas, Fermín Vega! Se las lleva en el caballo a la orilla del río, a los álamos, y allí las cometea entre los arenales (290).

"La pasión de ánimo" que siente Zacarías por Carmen, no es correspondida, sino todo lo contrario: ésta siente desprecio y odio por él. Sentimientos de rabia que le hacen recordar el fracaso de su matrimonio que posterior --¿anteriormente?-- la llevan --¿la llevarán?--, a pedir la muerte de éste, en esa compleja urdimbre espacio temporal:

Zacarías: Es que yo siempre te digo verdades, Carmen. Me gustas mucho, Carmela.

Carmen: No me digas Carmela.

Zacarías: (Muy tierno.) Carmen.

Carmen: Apestas a vino de ayale.

Zacarías: No apesta el vino de ayale, huele y es muy saludable; es lo único que me queda, como tú no me haces caso... antes de morírme pediría yo un trago de ayale.

Deseo que Carmen le cumple.

Luego, en ese mismo parlamento, Liera regresa al relato oral de Zacarías, para, enseguida, volver a la acción cotidiana del inicio de esta escena; pero de nuevo, al concluir ésta, hace otra regresión a la escena anterior con Arbel, al pasar en un instante por su imaginación toda la escena anterior, en el discurrir de su memoria de Carmen

Carmen: (Se queda mirando muy fijamente el lugar donde estaba Zacarías.) Zacarias Fajardo, Dios lo haya perdonado (291).

Y otra vez, el dramaturgo retorna a su sujeto de acción dramática, a su asociación, a su paralelismo, a su discurrir de la prehistoria de Gladys, a su abuso de poder enunciado ya en la escena decimosexta:

Apoderado: Mejor. Como también ya lo saben, pretende la señora hacer un camino de barro que venga desde Dautillos a Sabaiba; que pase por el castillo y que llegue hasta la playa (291-2).

Camino que seguía el canal planeado por Toledo Corro, de dos kilómetros de ancho y ocho de largo, que quería construir de la playa hasta su rancho para navegar en su yate hasta allá. Canal obviamente construido con dinero del erario; además de la carretera conocida como "La costera":

Raúl: Ya hay un camino por allí.

Apoderado: ¡Pero no de barro! Será de beneficio para todos.

Francisco: ¿En qué nos beneficiará a nosotros?

Apoderado: Tendrá eucaliptos y sabinos a los lados: habrá sombra para los caminantes.

Miguel: ¿Cuánto va a pagar la jornada a los que trabajen?

Apoderado: Usted van a pagartos; el camino es para ustedes que andan por los lodaizales, ella tiene su carroza y sus barcos (292).

Mayor ignominia no puede haber, pero el abuso del poder todo se lo permite; como lo muestran las amenazas, los métodos coercitivos utilizados al final de esta escena; generadora de la vigesimosegunda, en la cual regresamos a la realidad "real" de Fabián: al relato de la prehistoria del camino rojo a Sabaiba, iniciado por el viejo Ruperto, último superviviente testigo de esa historia ignominiosa:

Todos van saliendo en silencio, o hablando en voz baja. solamente se quedan en escena el viejo y Fabián, quien siempre ha estado de espaldas. Ahora podemos darnos cuenta de que era él y que era él a quien le estaban relatando la historia y que todo correspondía a una recreación escénica del relato del viejo. Cuando todos han salido el viejo que se llama Ruperto se pone de pie y habla (294-5).

Para concluir Liera su relato, ilustrado en la didascalia anteriormente, con una narración oral:

Ruperto: Y el martes se comenzó el camino rojo de Gladys. Muchos murieron durante la obra sobre todo de hambre. Hubo que abandonar la pesca y la siembra para trabajar el barro. (...) Son cosas, Fabián, de las que nos se habla en estas tierras porque coincide con la llegada de una época negra del pueblo llena de venganzas. No quiere la gente que se sepa nada de nada. Las cosas vuelven a coincidir: las nubes amarillas, los granizales, la mujer tarántula, las cuatro semanas sin pescado y tu llegada. Yo sólo vine a decirte que te vayas, es gente muy jodida y pisoteada. No entienden, viven asustados (295).

Época negra del pueblo, como consideraba Liera el período de gobierno de Toledo Corro, de violencia y abuso de poder en todos sentidos; llena de persecuciones y venganzas. Días de histericia que entonces vivió el pueblo de Sinaloa, como lo planteara en *Los negros pájaros del adiós*:

Laura.- (*Al público.*) [...] A la policía no le dije nada, en este país no hay una idea clara de la justicia, actualmente vivimos en el peor de los desórdenes y finalmente, hablando de justicia, en este caso, la justicia, ¿dónde estaba? (Liera, 1997: 645-646).

La suerte de Fabián, ya está echada, su línea dramática será la que desarrolle la siguiente vigesimotercera escena, en la que continúan exponiéndose los indicios de la realidad estatal contemporánea a Liera; pero se detienen, cuando parecía venir el desenlace: la huída de Fabián del pueblo, o su muerte; aparece de nuevo Mayo, retardando con ello la acción en la vigesimocuarta escena:

Mayo: Este hijo de Celso es tal como su padre, no saben más que cuentos que inventan pero desconocen el manejo de la magia. (*A Fabián.*) ¿Viste a Gladys?

Fabián: Anoche.

Mayo: Esta noche la verás también. Esta noche, vamos (297).

Con una tirada monológica de Gladys, regresamos a la escena en la que prosigue su relato hecho a Fabián sobre su viaje al África, como si no hubiesen tenido lugar todas las demás escenas anteriores, con sus respectivos relatos:

Gladys. (Narr.) Ya de regreso ya no quería que nos detuviéramos casi en ninguna parte: lo indispensable para el combustible, provisiones y agua [...] Fue ella quien decidió llamarla "las siete veces digna Gladys" y lo acepté con alegría; porque venía de ella: de Dancalia. (*Entra Fabián.*) ¿Estuvo usted en el pueblo, teniente? (297).

Final de su relato que había sido dirigido ¡al público! Para luego pasar como si nada a otro relato espacio temporal; cuando Fabián ya ha caído bajo la fascinación de su fantástica narración:

Gladys: En los pueblos la gente es indiscreta. Ahora sabrás más teniente de Carmen Castro. (*Sobre el camino rojo de Gladys, camina Carmen Castro y la sigue Arbel Romero de Villafoncuit.*) (289).

Se inicia una escena más del relato dentro del relato de Gladys, retrocediendo en el tiempo. Dentro de este retroceso del tiempo, Gladys inicia su relato en el tiempo de Fabián y retrocede, puesto que ésta aún no regresa del viaje y relata sucesos que acontecieron antes de su regreso, virtualizados en su narración:

Arbel: Carmen, ¡Carmen!

Carmen: No puedo, Arbel, no puedo, lo siento.

[...]

Arbel: No te dejaré, Carmen, seré para ti como otro Zacarías Fajardo y te seguiré hasta que ordenes a otros que me maten (298-9).

La escenificación de la narración concluye y Gladys retorna a su relato oral; otro retardamiento del desenlace:

Gladys: (Narr.) Cuando llegamos a Panamá me sentía ya en casa. Cruzamos el canal y nos detuvimos en la ciudad capital para descansar un poco del mar y del viento salado. Era un tres de noviembre. Panamá estaba de fiesta (299).

Y efectivamente pasa a la escena de la fiesta, a la representación de ésta, en la vigesimosexta que, sin transición alguna, pasa a otra fiesta simultánea de la realidad de Carmen Castro, no derivada directamente del relato oral:

Aparece una banda de música tocando y el espacio se llena de gente, la mayoría ebria.

Son los habitantes de Sabaiba; entre ellos se encuentra Fermín Vega quien grita botella en mano, cae al suelo de borracho y lo levantan. Hay un gran escándalo, desorden sería la palabra. Aparece Carmen, mira a Fermín y se queda estupefacta, éste la descubre y se yergue muerto de rabia (299).

Fermín: ¡Allí está la mil veces puta Carmen Castro! Ahora soy un triunfador, gané en el juego deshonra de los Urea y Lavalle, conmigo te vas a chingar, raza de Tabalá y del Zuaque (299).

Nótese el contraste entre: "las siete veces digna Gladys" y la "mil veces puta Carmen Castro", y cómo en una didascalia-relato-acción; intercalada al diálogo de Fermín, Carmen Castro es vilipendiada por el pueblo de Sabaiba, azuzado por su marido para convertirla en "ninha".

Gladys concluye su narración sobre la fiesta en Panamá, iniciada en la siguiente escena -vigésimoséptima-; pasado a la acción - tensión, coincidente con el regreso de Gladys, después del linchamiento de Carmen; estableciéndose así el encadenamiento con la línea dramática de Fabián, la anecdotica; la que ha venido desarrollando la historia, interrelacionándose, a su vez, con la línea dramática de Carmen: la maldición al pueblo, de cuyo temor es objeto; en su espera de que Carmen cobre venganza:

Carmen: Vendrá un hijo para que este acto sea vengado. Será el día de la ira y todo el pueblo caerá en sus manos; este pueblo debe de ser castigado. No respetará niños, ni mujeres, ni viejos, ni nadie, ni nadie, ni nadie (300).

Entre tanto, Gladys continúa su narración, ¿contada a su manera para que Fabián intente vengar la vergüenza de su madre, o sea muerto por el pueblo, para acabar

con la simiente de los Villafoncurn, que ésta no pudo prolongar, perpetuar? Concretándose de nuevo el relato, ¿al pasar al plano de la realidad? En la escena vigesimooctava:

La gente se acerca a las maletas y empieza a sacar ropa y a medírsela. Algunos se entretienen con la esclava. Gladys se dirige a un hombre que ha estado en una esquina de espaldas. Ese hombre es Fabián.

Gladys. ¿Qué piensas hacer?

Fabián. Los voy a matar a todos (301).

Pero ya no puede vengarse de ellos pues, excepto Ruperto, los demás han muerto:

Fabián: ¿Y qué puedo hacer para vengarme de los muertos? (301).

Y de inmediato surge otro nivel metaficcional de la narración, en esta vigesimooctava escena:

Gladys: Es Mayo el que sabe de las venganzas entre los vivos y los muertos. (Fabián sale. Gladys regresa con la gente del pueblo.)

La ignominia no se hace esperar pues, de inmediato, en la fiesta que se celebrará por el regreso de las Siete veces digna Gladys y la llegada de Dancalia, notificará la manera en que recuperará los gastos de su viaje.

Gladys: [...] allí mismo se les darán a conocer las nuevas disposiciones morales para el buen gobierno; lleven un cuaderno para que copien el reglamento completo. También se les informará de los nuevos impuestos que habrá que pagar para el mes próximo (Desaparece.) (301)

La culminación y el desenlace vienen finalmente, a partir de la escena siguiente, la vigesimonovena, muy breve, al igual que las que enseguida se suceden en cadena. En ésta, Arbel sufre en lo más íntimo la afrenta sufrida por Carmen: Fermín ha sido muerto por órdenes del ama, siempre fiel y solicita con Arbel; en tanto Mayo, trata de convencer a Fabián de lo imposible e inútil de sus propósitos:

Fabián: Quiero vengarme en sus almas.

Mayo: Usted ya no puede hacerlo, Fabian, no puede: para eso se le ha hecho tarde, se le han adelantado. [...] (303).

Esta trigésima escena concluye con la aparición de Sor Joaquina, quien regresa a Fabián a otro tiempo, al pasado remoto de los demás personajes, en la siguiente escena:

Sor Joaquina: La señora es muy buena. Me trajo muchos regalos de un Panamá que está en el África. A todos nos trajo algo la divina Gladys. ¿A ti que te trajo?
Fabián: A mí me trajo otra pasión de ánimo muy diferente a la tuya porque la mía anida en mi pecho, también me quema, pero no quiero que me la arranquen (303-4)..

Encontrándonos con que toda la realidad "real" de Fabián ha sido sólo una ficción más:

Sor Joaquina: Tiene que pedirle perdón al Santo Padre porque toda pasión engendra pecado. Ya me voy, voy a pedir por ti para que descansen tu alma, te voy a rezar un Padrenuestro, Dios te haya perdonado y que tu alma descansen en paz (304).

Liera ha logrado unir y anudar todos los cabos de su historia para poder llegar al desenlace; al igual que el propio Fabián en esta trigésima segunda escena:

Sor Joaquina sale masticando un Padrenuestro. Fabián vuelve a encontrarse con Zácarías Fajardo, sus cabras y su ayale (304).

Como si no hubiera sucedido nada, como si no hubiera pasado el tiempo:

Fabián: Usted me faltaba para cerrar el círculo.

Zácarías: En este mundo todo es obsesivamente circular: la Tierra, el Sol, los planetas, la noche, el día y la vida. [...] (304).

Fabián insiste en su venganza, Zácarías trata de convencerlo de que llegó demasiado tarde, alguien se le adelantó: Carmen Castro o el propio Arbel envenenado el agua del acueducto, sin haber respetado la voluntad de su ama: dejar tranquilo al pueblo, a los suyos, por lo que le hicieran a Carmen.

¿O todo ha sido un sueño, una pesadilla de Fabián, por la que aún anda su alma en pena?:

Zácarías: Fabián, toda esta historia de los Villafoncuit, de tu madre y de Sabaiba, puede ser que no te la hayan contado bien, o que la hayas soñado mientras dormías debido al bebedizo del ayale. Y si te dijera que Gladys te mintió, o que la mitad de lo que te contaron no es verdad o que nada es cierto, ¿qué harías? Hoy vas a aprender algo; y es que la verdad no existe. (*Le señala a Carmen y a Arbel sobre el camino rojo.*) (304).

Y una vez más se reinicia el relato, otro relato, otra narración sobre lo mismo. Se despiden, Fermín va al encuentro de Carmen, ambos se han perdonado sus ofensas, se dirigen hacia Sabaiba -trigesimotercera escena-:

Se dirigen por lo pronto hacia Sabaiba. Cuando los ven venir algunos gritan: -Allá vienen, allá vienen. La gente se reúne a la entrada del pueblo como formando un muro que impide la entrada (305).

Pero son rechazados, pues Carmen, al prolongar la estirpe de los Villafoncurnt, prolongará los sufrimientos, el suplicio del pueblo. Arbel ya ha desaparecido, ya ha cumplido con su cometido dramático; ahora les toca el turno a Carmen y Fermín:

Carmen: Mi marido y yo nos hemos ofendido mucho, ya nos perdonamos porque estamos convencidos de que nos amamos, porque el amor.. (irónica), pero no voy a hablarles del insomnio a los que viven soñando. (Salen Carmen y Fermín. La tensión se irá disolviendo con la narración de Celso Padre.) (306).

Narración a partir de la cual se inicia otra escena -trigesimacuarta-, con la cual Liera da otra vuelta de tuerca a su intrincado relato dramático; sobre el cual ya no podemos decir en qué nivel se encuentra, ¿en el del sueño?:

Celso Padre: Pues ya se fueron, ¡lástima! Yo había soñado que el tal Fermín se pasaba tres días borracho en el pueblo con la música tocando y que cuando ella entraba todos la agarrábamos y que el marido gritaba que todo el que se revolviera con ella ganaría diez pesos y pues muchos del pueblo la jineteaban por allá por los arenales. Y soñé que justo cuando ella se libraba de todos y nos maldecía y nos amenazaba con su hijo, llegaba Gladys con su esclava llena de regalos para todos [...] (307).

Carmen tenía toda la razón: se la pasan soñando en lugar de enfrentar la realidad que los puede volver insomnes. Todo lo soportan, a todo se someten, incluso no tienen sentido alguno del honor como hombres y ciudadanos: ¡pero qué buenos son para contar historias!:

[...[(Entra Gladys; alguien grita emocionado: "La señora Gladys ha llegado". Trae las maletas con los regalos. Pero no son regalos, son sábanas manchadas de sangre que la gente del pueblo toma y extiende.) (307).

Gladys hace su aparición para, finalmente, en esta penúltima escena --trigesimaquinta--, desaparecer, una vez cumplida su misión, con su insidiosa:

Gladys: Te juro, Fabián, por esa sangre, que la historia qué te acaba de contar este hombre es falsa. ¡Jamás, Fermín, que era un soberano animal, se hubiera domesticado! Y ni es ese el lenguaje del pueblo, ni ese el lenguaje de tu madre. Además la honra aquí no es problema. De cualquier manera, Fabián, es triste pero debo anunciarle que se te ha hecho demasiado tarde, en todo se te han adelantado (307).

Efectivamente, la honra a la que se refiere Gladys y el propio Liera, es la honra de los hidalgos peninsulares de los siglos XVI y XVII, que dentro de su ortodoxia, debían de tener todos los ciudadanos.

Los vivos y los muertos se encuentra finalmente en la escena trigesimosexta y de ésta sale un hombre para decirnos, para relatarnos, una vez más, que:

Hombre que explica todo: Al teniente Fabián Romero lo mataron las gentes del pueblo de Sababa el mismo día que llegó por la noche, bajo la lluvia, después de unos granizales. Lo mataron cuando dijo su nombre; por superstición y por miedo, y tiraron su cuerpo en las ruinas de una vieja casona no lejos del pueblo sobre la cual se han inventado mil historias, porque al hombre, siempre le han gustado los cuentos.

Telón (307).

De manera que nada de lo "relatado", ha sido realidad, pues todo lo vivido por Fabian Romero, fue sólo una fábula de Liera.

Con esta alucinante narración, con esta fascinante historia desbordada por la exuberancia del cotidiano e imaginario de la cultura patrimonial de la región sinaloense, Oscar Liera alcanza a concretar un drama poético, cuyo intrincado tejido lo convierten en uno de las obras más importantes de la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX; por lo que sólo ésta sería suficiente para considerarlo como uno de los dramaturgos contemporáneos más destacados de ésta.

Del docu-teatro al drama social

Victor Hugo Rascón Banda⁴⁴

Aunque su inicio como dramaturgo se produce a mediados de los años setenta con obras didácticas sobre el derecho: *Nolens Volens*, por ejemplo —con la que ganara el primer lugar como autor y director en el Concurso de Obras de Teatro del INJUVE

⁴⁴ Nació en Uruachic, Chihuahua, el 6 de agosto de 1948. Abogado, docente, administrador público, narrador guionista, adaptador y dramaturgo. Es maestro normalista por la Escuela Normal del Estado de Chihuahua. Cursó la especialidad en Lengua Española en la Escuela Normal Superior José Medrano del Estado de Chihuahua. Se recibió de abogado en la UNAM (1975); concluyendo la maestría y doctorado en 1982, en la misma institución; especializándose en Derecho Constitucional y Administrativo. Ha realizado seminarios y estudios de dirección teatral con Héctor Azar y de creación dramática con Vicente Leffero en el CADAC. Ha participado en el taller de dramaturgia de Hugo Argüelles. En 1984 recibe en Chihuahua el Premio de Letras Tomás Valle por su obra literaria. En 1991 recibe el Premio Juan Rulfo por su primera novela *Contrabando*. Ha sido miembro de la Comisión de Artes y Letras del CNCA; miembro del Consejo Directivo de SOGEM, miembro del Consejo Consultivo de IMCINE. Ha recibido diversas distinciones por su obra: Primer Lugar en el Concurso INJUVE/1974, por *Nolens volens*; Primer Premio nacional de Letras Ramón López Velarde Zacatecas 1979, por *La maestra Teresa*. Finalista Premio Tirso de Molina 1979, por *Voces en el umbral*; Segundo premio SOGEM 1984, por *Playa azul*. Algunas de sus obras han representado a México en varios festivales internacionales, y han sido escenificadas en otros países por compañías nacionales; algunas de ellas han sido traducidas y representadas en inglés.

1974—, no fue sino hasta el ciclo de escenificaciones y lecturas de la *nueva dramaturgia* cuando se dio ha conocer ampliamente con su obra de corte documental: *Los ilegales* (1979).

Sobre la pertenencia de Rascón Banda a la corriente del docu-teatro, el investigador Burgess ha escrito: "The play's realism derives from its language, characters, and the conditions that surround them, and is underscored by introducing each scene with quotes from newspapers and magazines. The quotes describe events and provide information about actual cases" (1991: 111). Si bien coincidimos con algunos de los señalamientos de este investigador, algunos de los elementos, en particular los mencionados al final, pertenecen más al teatro didáctico brechtiano, que a la concepción estilística del realismo —señalada al inicio de su apreciación—, al estar estrechamente relacionada con lo social; más con el teatro brechtiano que con el realista de conflictos individuales, los cuales, según su decir, no interesan a este dramaturgo. Sin embargo, hay que señalar que en una obra anterior, Rascón Banda había incursionado —según sus propias palabras— en el realismo poético: *La maestra Teresa* (1979), al igual que en *Alucinada* (1987), pues, como lo señala Vicente Leñero:

Rascón Banda es más versátil y su búsqueda se ha proyectado por territorios diversos de temática y estilo. Lo mismo realiza un teatro cercano a lo poético (*Voces en el umbral, Guerrero negro*), que intenta rescatar, con versiones que nada tienen que ver con la rigidez biográfica, personajes reales de nuestra historia reciente: Tina Modotti, Concha Urquiza, Goyo Cárdenas, Elvira Luz Cruz... (Leñero, 1996: 14).

En obras posteriores ha ensayado diferentes géneros y estilos. Aunque él considera partir del realismo, sus críticos y prologuistas han determinado en su producción dramática diversas manifestaciones de éste. Como lo ha señalado el ya mencionado Burgess: "Although his plays are basically realistic in their language, characters, and settings, the plot develops in fragments that appear and accumulate due more to fate than to dramatic justification" (1991: 111).

Por otra parte, habiéndose formado principalmente con el dramaturgo Vicente Leñero, sus obras también han sido consideradas como teatro crónica, docu-teatro, al utilizar muchos elementos de esta corriente dramática en varias de sus obras; además de partir de sucesos y personas reales, pero vistos desde una perspectiva

social: *Los ilegales*, *Tina Modotti* (1980), *La fiera del Ajusco* (1983),⁴⁵ *El criminal de Tacuba* (1992), *Homicidio calificado* (1994); seguidas por otras obras en las que, por igual, recurre a sucesos recientes de la vida nacional: *El sismo*, *La banca*, *Los ejecutivos*, o a otros que se han vuelto cotidianos: *Contrabando* (1991), *Fugitivos* (1993):

Tanto en lo poético como en lo que podría llamarse teatro testimonial, el dramaturgo chihuahuense muestra una proclividad por los aspectos trágicos o criminales —que no en todos los casos funcionan como sinónimos— de la realidad nacional. Para quien es de profesión licenciado en derecho, y buen conocedor del código penal, el delito es, por simple formación profesional, una obsesión temática; al menos una constante de la mayoría de sus obras. En un tomo antológico de Editores Mexicanos Unidos, en 1985, agrupó tres de ellas precisamente bajo este rubro: *Teatro del delito*. Incluyó *Manos arriba* (sobre la corrupción de la vida cotidiana), *Máscara contra cabellera* (sobre el medio sórdido de la lucha libre) y *La fiera del Ajusco* (sobre el caso real de una marginada que asesina a sus hijos). En realidad, Casi todas las obras de Victor Hugo Rascón Banda podrían calificarse, temáticamente hablando, como eso: como "teatro del delito". Desde su primera tetralogía que en cuatro obras breves (*El abrecartas*, *La navaja*, *La daga* y *El machete*) hace un patético mural de la nota roja, hasta una de sus más recientes obras, *Homicidio calificado*, que reseña un crimen racista, contra un chico, en el sur de Estados Unidos (Leñero, 1996: 14).

Por otra parte, al no interesarle plantear sus problemas personales no se muestra individualmente, como él mismo expresaba a Miguel Ángel Pineda en una entrevista:

Lo que sucede, es que cada quien escribe de lo que le interesa. A mí no me llama la atención escribir sobre mis problemas cotidianos o mis conflictos existenciales. Me afectan, sí, los problemas mayoritarios. Si se quiere, muy a pesar mío. No niego que me encantaría librarme de tanta cosa y hacer un teatro de introspección, íntimo. Pero no me sale. Las circunstancias exteriores se me imponen (Rascón Banda, 1985: 18).

Sin embargo, si bien hace auto de fe por los planteamientos sociales, su propia formación de jurista lo ha llevado a conformar su propio modelo de acción dramática, apartándose, por ello, de su mentor Vicente Leñero. Si en el docu-teatro de éste lo determinante resulta ser el rigor de la exposición dramática, manifestado a través de la estructura, de la composición dramática, en Rascón Banda el testimonio se expone a través de la lógica, de la retórica del derecho, puesta de manifiesto a través de las actitudes y posiciones de los personajes en cuestión. Por lo que se hace necesario recurrir a la indagación y exposición de su carácter, de su psicología, traspasando, con ello, los sucesos cronicales aparecidos en los diarios; porque lo importante es la

⁴⁵ El título original era *La razón de Elvira*.

comprensión de los hechos, al igual que explicarse el por qué de los comportamientos de los protagonistas en la situación dada.

Al respecto, el crítico Fernando de Ita ha señalado: "A partir de *Voces en el umbral*, con todo y denunciar la discriminación racial y la explotación de la clase trabajadora, es más el drama íntimo e individual de sus protagonistas," (Rascón Banda, 1985: 6). Y más adelante:

Esta frustración provoca el enfrentamiento de los personajes con ellos mismos, y de ahí a la violencia y al asesinato sólo hay la distancia de un machete, de un hacha, de un cuchillo. en las obras del dramaturgo norteno la violencia es doble, extrema e interna. Sirve para mantener el orden establecido y para hacer estallar la calma cotidiana (6).

Por ello, resulta difícil establecer una preferencia temática, genérica o estilística, pues éstas son diversas y variadas; rebasando así sus fuentes documentales, que le permiten la utilización libre genérica y estilística, para lograr sus propósitos de exponer aquellos aspectos de la realidad que socialmente le molestan. Entre esos modelos dramáticos, incluso, podemos encontrar algunos derivados de la tragedia, al utilizar la anécdota de algunos mitos clásicos: Medea en *La fiera del Ajusco*, Orestes y Electra en *¡Cierran las puertas señores!*; como lo señala Miguel Ángel Pineda: "Cabe decir también que los personajes proféticos, delirantes y sibilinos, propios de la tragedia griega, son tomados por Rascón Banda de las enseñanzas de Hugo Argüelles, maestro iniciador de varios de nuestros mejores dramaturgos" (Pineda, 1991: 1448). A lo que podríamos agregar una especie de Tiresias: Matías, el viejo cuidador de *Playa azul*.

Por otra parte, no hay que olvidar su práctica de la crítica teatral, lo que lo ha llevado a reflexionar sobre su obra y la de sus compañeros de "generación"; respecto de los géneros y estilos que esa misma crítica le ha adjudicado. En la entrevista concedida a Miguel Ángel Pineda manifestaba sobre el particular que:

LOS TEMAS Y LAS FORMAS

La verdad es que me han colgado muchas etiquetas. Dicen que escribo teatro documental, subversivo, contestatario. Yo creo que ninguna de esas clasificaciones es acertada porque en principio no concibo que una obra, bajo determinado género, vaya a servirme de pretexto para manifestarme sobre un aspecto social que cause alguna preocupación. Por otra parte, si uno se sujeta a determinado género y estilo en una actitud predeterminada, las obras pierden frescura. Si se procede de esta manera, se nota la manipulación que el autor en buena medida ejerce sobre los personajes, y la anécdota inevitablemente tiende a desarrollarse de una forma fría. El autor primero debe escribir y, posteriormente, si revisan su obra, él o los

críticos, se determina entonces el género y el estilo de acuerdo a las características de la misma (Rascón Banda 1985 16-17).

Este razonamiento y las conclusiones en cuestión, en mucho se aproximan a nuestro planteamiento analítico, de que cada obra en particular tiene su propio, su correspondiente modelo de acción dramática, como lo hemos venido enunciando a lo largo de éste estudio.

No obstante lo señalado anteriormente, en la producción dramática de este autor podemos encontrar dos constantes: su dominio de la composición, al igual que la dinámica de la exposición del conflicto, y su forma de dialogar. Precisamente, su capacidad de saber escuchar las voces de sus personajes, le permite reproducirlos morfosintácticamente, siguiendo la norma literaria del habla dominante –no hay que olvidar su formación normalista en letras hispánicas–, para recrearlos. Por lo que a pesar suyo, independientemente del discurrir del discurso jurídico –con su conceptualización, conjeturas y valorizaciones en la exposición y desarrollo del conflicto en cuestión–, es posible encontrar subtextos en cada uno de éstos. Características de su dramaturgia que, en mucho, han permitido a los directores, que han llevado sus obras a escena, encontrar múltiples lecturas, más allá de la sola constatación o elucidación de lo que se expone en éstas.

Otra de sus particularidades es la de que, entre los dramaturgos dados a conocer en la temporada 1979-1980, Rascón Banda sería de los primeros en procurar ir al encuentro, en acceder a las concepciones escénicas de los directores, de aquellos que le han solicitado efectuar modificaciones a sus textos. Incluso él mismo ha sido uno de los primeros en escribir a partir de ideas planteadas por éstos: *Máscara contra cabellera*, *El caso Santos (Homicidio calificado)*, por nombrar sólo los casos más conocidos. Así ha desarrollado conjuntamente su dramaturgia con el director, hasta el momento mismo del estreno, a diferencia de aquellos que consideran al director y a todos los que contribuyen al proceso de escenificación como meros ilustradores de sus textos.

Ejemplo de tal tipo de colaboración, muy cercana al trabajo del dramaturgista con el director de escena, ha sido su colaboración con el director de escena Enrique Pineda:

Una tercera vía sería abierta por Rascón Banda a partir del montaje de *Máscara versus Cabeza* (1985). En colaboración con el director Enrique Pineda y un elenco de la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana, el dramaturgo fue fijando un texto cuyo punto de partida fue la mitología creada alrededor de los protagonistas de la lucha libre, deporte espectáculo, que congrega toda una farándula de fanáticos y un sin fin de intereses comerciales, para quienes los luchadores son carne de cañón. El éxito alcanzado por este montaje no fue repetido por *¡Cierren las puertas!*, una creación que aborda el mundo de los palenques, donde los gallos mueren a filo de navaja, las cantantes de ranchero que, como escribe el poeta Ramón López Velarde, empitonan con sus senos la camisa y los juegos de cartas cobran vida ante nuestros ojos. En 1988 el dramaturgo abrió un paréntesis en esta vertiente (Pineda, 1991: 1447).

Sobre tal tipo de colaboración con los directores, en el proceso de escenificación de sus obras, el propio Rascón Banda se ha manifestado:

[...] A mí, en otro sentido, no me importa que se modifiquen mis textos o que se supriman escenas, ni tener que escribir otras, tal y como sucedió en *Armas blancas*, si el resultado tiene la calidad que este montaje tuvo.

Lo más importante de un texto no esriba en que se le presente tal y como está escrito, porque sería echar a andar una propuesta estética elaborada sobre un escritorio, que a lo mejor en el foro no resulta. Es en escena donde cobra vida. Y si el dramaturgo está vivo y puede colaborar en ello hay que aprovecharlo, y no al revés. Estoy abiertamente en contra del dramaturgo dictador, como se puede desprender de lo que dije, pero no estoy de acuerdo en que se modifique la ideología del autor ni su particular visión de las cosas porque esto es como traicionarlo (Rascón Banda, 1985: 21-22).

Esta disposición le ha permitido también ser adaptador, como en el caso del libro de Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela* (1988); o, más recientemente de la reescritura de la obra de Luis G. Basurto, *Cada quien su vida* (1995), las cuales han alcanzado un gran éxito de público, esta última en particular.

Como podemos comprobar, su desarrollo como dramaturgo resulta demasiado complejo, desde su teatro didáctico –*Nolens volens* (1974), *Las fuentes del Derecho* (1974) y *De lo que aconteció a Litigonio y su esposa Prudenciana con Fraudonio*: siete casos de derecho romano, 1974-1976–, pasando por el espacio y tiempo de su niñez –*El baile de los montañeses* (1982)– y su docu-teatro o teatro del delito, hasta la ambigüedad de *La maestra Teresa* (1977), *Voces en el umbral* (1978), *Playa azul* (1982), o el lirismo de *Alucinada* (1987). Circunstancias que hacen difícil establecer cuál es su modelo de acción dramática dominante.

Sin embargo, a lo largo de su producción podemos destacar algunos nexos con los acontecimientos de nuestra realidad social e histórica; sobre todo a partir de *Los ilegales* (1978), a la que siguió *Tina Modotti* (1980), *La fiera del Ajusco* (1983), *El criminal de Tacuba* (1992), *Homicidio calificado* (1994), piezas en las que, independientemente de sus antecedentes documentales y testimoniales, como ya lo señalamos, predomina la referencia individual, personal excepto, quizás, en *Los ilegales*, donde el personaje es colectivo.

Al respecto, consideramos que *La fiera del Ajusco (La razón de Elvira)*, reúne las principales características de la dramaturgia de éste autor, en particular, aquellas, por las que la mayoría de los críticos lo han ligado al modelo de acción dramática del teatro documental.

LA FIERA DEL AJUSCO

Sobre esta obra el crítico Fernando de Ita apuntaba en el Prólogo a *Teatro del delito*:⁴⁶

Como autor y abogado, Rascón Banda quedó inmediatamente impactado por la tragedia de Elvira Cruz, *La fiera del Ajusco*. Casi sin pensarlo, el dramaturgo comenzó a escribir un corrido dramático que muy propiamente se llamó *La razón de Elvira*, puesto que su autor se propuso ver aquella tragedia desde el campo de la acusada, no para negar los hechos sino para tratar de explicárselos. Era evidente que tras aquella masacre estaban las condiciones de miseria, abandono y violencia social en la que viven miles de mujeres analfabetas. Más que una obra realista, la tragedia de Elvira es el testimonio sobre las tremendas condiciones de infravida en la que subsisten cientos de miles de mexicanos. Paradójicamente, estos seres enloquecidos por la desigualdad de oportunidades y degradados por la justicia social, son los chivos expiatorios de las buenas conciencias que se sienten aterrorizadas porque una madre sea capaz de llegar al filicidio, empujada por la desesperación y el desequilibrio mental. La razón de Elvira nos dice que ese asesinato lo cometimos todos, aunque haya sido ella la que pagó por él.

Como teatro testimonial, esta obra de Víctor Hugo se ha estado transformando conforme el juicio mismo que se le siguió a la acusada. Entiendo que a Elvira ya se le dictó sentencia definitiva y se le declaró culpable. La ley fue ciega en este caso. Afortunadamente el teatro no es tribunal, y los lectores de este primer tratamiento de *La fiera del Ajusco* (...) [podrán juzgar por sí mismos en su próxima escenificación]⁴⁷ (Rascón Banda, 1985: 9-10).

El análisis de la composición dramática de *La fiera del Ajusco* nos puede mostrar cómo en su obra no es la indagación, no son los sucesos cronicales aparecidos en

⁴⁶ México, EDIMUSA, 1985.

⁴⁷ La obra, escrita en diciembre de 1983, se estrenó el 6 de septiembre de 1985, producida por la UNAM en el Teatro de Santa Catarina; en versión y dirección de Martha Luna. Cf. Angelina Camargo Brefia. "El teatro, cirugía de circunstancias sociales: Rascón", *Excélsior* 06.10.85., Javier Molina. "La sociedad es *La fiera del Ajusco*; la obra, una creación dramática". *La jornada* 10.10.85. Olga Harmony. "La fiera del Ajusco y otras fieras". *La jornada* 14.10.85. Luis G. Basurto. "La fiera del Ajusco". *Excélsior* 29.10.85.

los diarios, los que determinan el sujeto de la acción dramática; ni tampoco los que determinan el modelo de acción dramática, sino la exposición de los rasgos de carácter, de la psicología social de los personajes, la propia individualidad de éstos y no como tipos o máscaras sociales —por mencionar sólo algunas de las posibilidades—, como se esperaría en un drama testimonial o documental, de acuerdo con su propia naturaleza dramática.

Rascón Banda ha dotado a sus personajes tanto de un cotidiano como de un imaginario social e histórico, para poder construir su drama. Es como si en la realidad hubieran estado éstos dispuestos, como los protagonistas de *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Pirandello, a los que llegara Rascón Banda y tomara como personajes de nuestra gran teatralidad social; para que, por igual, se impusiera el juego dramático de su cotidianidad dentro del teatro social de nuestro último cuarto del siglo XX. Como resultado de que Rascón Banda no siguiera a pie juntillas la estética del teatro documental, pues lo testimonial sólo vendría a ser el punto de partida, no el punto de llegada; al imponerse nuestra realidad social cotidiana. De allí lo terrible de sus historias.

Vicente Leñero se ha encargado de señalarlo:

La obsesión del delito tiene siempre, en el teatro de Rascón Banda, un apoyo testimonial, pero no en la acepción alemana de Peter Weiss⁴⁸ o de Hochhuth o Kipphardt, apoyados casi siempre en la textualidad de los documentos históricos o periodísticos. La versión de sus "casos de la vida real" parte de un hecho verdadero, verificable en lo periodístico o lo histórico, pero desarrollado con la libertad que le permite su vena creadora y hasta poética (Leñero, 1996: 15).

Pero, ¿en qué consiste, dramáticamente, "su vena creadora"?

En *La fiera del Ajusco* nuestro dramaturgo toma un suceso criminal, ampliamente divulgado por los medios masivos de comunicación, condenado acremente por nuestra sociedad: una madre que arrancó la vida a sus cuatro hijos, fallando, luego, en el intento de quitarse la propia, como resultado de una vida de miseria humana y social, cuya única forma de cortar el nexo con ésta era poniéndole el punto final.

⁴⁸ Sobre este tema ver el capítulo dedicado al teatro del propio Vicente Leñero.

Socialmente, la anécdota y la prehistoria del drama personal de esta mujer no resulta un hecho aislado, ni en el medio rural, ni el urbano de nuestro país, a no ser por el grado de enajenación y desesperanza, que llevó a la protagonista a tomar tan infiusta decisión, ante la falta de solidaridad, de commiseración, además del abuso familiar y hogareño.

En consecuencia, el dramaturgo-jurista plantea el asunto desde una perspectiva dialéctico analítica, implícita en el propio título original: *La razón de Elvira*. O sea que su intención no es la de suscitar un alegato jurídico, para justificar los actos delictivos consumados por Elvira, *La fiera del Ajusco contra sus propios hijos*, sino hacernos comprender las motivaciones que la llevaron a realizar los hechos criminales en cuestión. Para concluir que ésta no es sino una víctima más de nuestro propio orden social.

Desde esta perspectiva, el asunto fue planteado como una crónica de los hechos, mediante la descripción de la vida de nuestra Medea nacional.

De entrada, en las didascalías de la escenografía encontramos un ámbito muy ajeno al del teatro costumbrista de los años cincuenta; espacio escénico en el que se desarrollará el drama; es decir, los sucesos descritos por las crónicas periodísticas, por una parte; en tanto, por otra, le permitirán darle un carácter dramático a éstos.

ESCENOGRAFÍA

En el escenario se ven diversas puertas, distribuidas en desorden. Al centro, se encuentra un marco, que en lugar de puerta tiene una tela raída, la cual al levantarse muestra el cuarto de Elvira, lugar donde se ubican la mayoría de las escenas.

[...]

Al fondo del escenario, se distingue apenas una ciudad lejana, cubierta de humo. Toda la atmósfera debe de ser gris.

La ropa de los personajes será de color blanco y negro (Rascón Banda, 1985: 113).⁴⁹

A continuación, en la ACOTACIÓN inicial:

El cantor es un personaje popular, que dice sus textos simplemente, y a veces los canta, como si se tratase de un corrido mexicano. Durante algunas escenas, realiza diversas tareas de apoyo para los demás personajes.

Antes de que se inicie la obra, se escucha el llanto de un niño recién nacido, que llega desde lejos; poco a poco aumenta el volumen y es seguido luego por otros tres niños de mayor edad, los llantos suben de intensidad hasta distorsionares y cesan bruscamente cuando empieza la Escena I (114).

⁴⁹ Todas las citas corresponden a la publicación: Victor Hugo Rascón Banda. *La fiera del Ajusco Teatro del delito. Op cit.* 109-66.

En la Escena I de inmediato se nos presenta el asunto en cuestión:

Elvira camina en el interior de su cuarto, lleva en su mano una cuerda que tiene cuatro nudos. Elvira sube a un banco, pasa la cuerda debajo de una viga del techo, se la pone en el cuello y brinca. Su cuerpo se balancea brevemente. Entra su Hermana, ve con horror la cuerda y los cuatro nudos. Desaparece la imagen de Elvira. Su hermana se sienta en el banco, aparece El Cantor (115).

Para dar paso al relato sobre la vida de Elvira:

El Cantor.-Esta es la historia de Elvira.
Su hermana la encontró
soltó la cuerda
la bajó y la estrechó entre sus brazos.
Y le sopló en los ojos para ver si vivía.
Hermana -Pobre Elvira. Algo presentía yo, porque me nació el deseo de venir a buscarla y llegué cuando todavía se balanceaba (115).

De esta manera da inicio la acción, utilizando como recurso dramatúrgico al Cantor y la exposición narrativa de la protagonista. Cantor que nos dará su propia versión de los hechos; como en esta primera escena, y enseguida pasa del relato a la ilustración de la situación a la que hace referencia.

El cantor.-Ésta es la historia de Elvira.
Su hermana la encontró
soltó la cuerda
la bajó y la estrechó entre sus brazos.
Y le sopló en los ojos para ver si vivía (115).

En esta primera escena se nos plantea el asunto: primero la imagen de los sucedido, luego la participación del Cantor, enseguida la de la Hermana, luego el Cantor:

El Cantor.-Ay Elvira.
si te hubieras quedado allá en El Sauz,
comiendo verdolagas,
mezquites y pinzanes,
¿Por qué viniste?
¿Dónde están tus hermanos?
¿Y tus padres?
¿dónde están tus fracasos?
¿Y tus hijos?
¿Por qué naciste? (116).

A quien le sigue de nuevo la Hermana y, finalmente, el remate de la situación por parte del Cantor:

El Cantor.-Elvira no era rara.
Era como cualquier chamaca.
Hablabía sin parar y era risueña (116).

Mediante el relato oral, el corrido del Cantor, se nos informa sobre las desventuras de esta chamaca en la gran urbe.

En la siguiente escena —II— Rascón Banda pasa a la adolescencia de Elvira, de su vida en el rancho, exponiéndonos la razón por la cual emigraran a la ciudad.

Hermana.-Dicen que en la ciudad se sufre más.

Elvira.-De morimos de hambre aquí, mejor en otro lado, ¿no crees? Por muy mal que nos vaya, no nos puede ir peor.

Oscuro (119).

Razonamiento que se hacen quienes emigran a la gran urbe.

Pero, además de mostrarnos a una Elvira decidida y valiente, Rascón Banda presenta a una Elvira adolescente soñadora, libre y fantasiosa, junto a la rigidez e intransigencia de la Hermana, posteriormente definitivas en su relación con Elvira y el destino de ésta:

Hermana.-Te va a salir una cola negra y te vas a convertir en ajolote.

Elvira.-(*Riendo.*) No vaya siendo.

Hermana.-O un día se te va a meter un charal y te va a hacer un hijo con cara de pescado.

Elvira.-(*Se pone seria.*) No juegues con eso.

Hermana.-La que no debería jugar eres tú. Ya no eres una chiquita.

Elvira.-¿Quién te entiende? A ti nada te parece, No te gusta ni que me suba al zapote. (*Bromea.*) ¿A poco me voy a volver chanate?

Hermana.-Una cosa es subir y otra vivir entre las hojas.

Elvira.-A mí me gusta mecerme en las ramas, estar ahí hablando con los pájaros y sentir el aire que llega de todos lados y me corre por el cuerpo (117)

En tanto que en la III escena se nos relata cómo se instalan en el Ajusto, con la conclusión por parte del Cantor, ilustrando plenamente la condición social a la que pasa Elvira:

El Cantor.-Pero aquí nadie es nada.

Sólo sombras.

Y chales.

Y pies descalzos.

Y sudor agrio.

Somos huellas que pasan por fuera.

Somos rostros perdidos.

Somos gritos/callados.

Hermana.-Elvira preguntaba: ¿por qué nos dicen paracaidistas? Si pagamos las cuotas y todo. Elvira vivía con Martín y Conmigo. Trabajaba de día, y en la noche le gustaba salir a tomar el fresco.

El Cantor.-Mira nomás Elvira,
quienes te vieron joven,
nunca creyeron
que te ibas a volver
tan vieja, de repente. Se te acabó el aliento
con un primer fracaso.
Se te acabó la risa

con un primer tropiezo (119-20).

Tropiezo que se ilustra en la escena IV:

Es de noche. Elvira contempla las luces de la ciudad. Un hombre sale de la oscuridad y la toma de la cintura.

Elvira.-¡Suéltame!

Hombre.-No grites. Soy yo.

Elvira.-Me asustaste.

Hombre.-¿Qué estás haciendo?

Elvira.-Mirando (120-1).

Pero su confianza y credulidad en las personas de la ciudad la perderán:

El hombre le sube el vestido y le rompe la ropa interior.

No.-Así no.

Hombre.-¿Cómo, entonces?

Elvira.-Casándonos primero.

Hombre.-Claro que sí, pero después.

Elvira.-Suéltame, por favor.

Hombre.-No te va a pasar nada.

Elvira.-Me vas a dejar gorda.

Hombre.-Cómo crees.

De pie, siguen forcejeando, hasta que ella deja de oponer resistencia. Desaparecen en la oscuridad.

Aquí ya encontramos la visión que el autor tiene de la ciudad como un monstruo devorador de inocentes, en el diálogo iniciático entre Elvira y el Hombre:

Elvira.-Desde aquí se divisa todo, como quien dice. ¿Qué será aquello?

Hombre.-Aquellos edificios plomos en medio de los árboles son la Universidad, la C. U. como le llaman, y aquel que está más allá, que tiene como un pastel amiba, es el Hotel de México. Está bien alto. Que hasta aterrizan helicópteros en el techo, ¿Tú crees? Hay veces en que se alcanza a ver la Torre Latinoamericana, llena de humo que está en el centro. ¿La conoces? Pagando, puede uno subir por los elevadores hasta mero amiba. Un día te voy a llevar. Dicen que antes se veían los volcanes. Están para allá, por aquel rumbo.

Elvira.-Si por mí fuera aquí me quedaría. ¿Por acá no hay zopilotes, ni auras, ni chanates, ni gavilanes, verdad?

Hombre.-Más para arriba, sí.

Elvira.-Me gustaría ser gavilán, para andarme nomás revoloteando, dando vueltas y vueltas, y ver todo desde arriba; pero no bajar nunca. ¿A ti te gusta bajar? (121).

Mismas réplicas que vuelven a repetirse cuando es seducida por Felipe (escena VI:

126-7)

Con las consecuencias de rigor, que se nos exponen en la escena V:

Hermana.-Martín te va a comer de la casa.

Elvira.-Dile que me deje quedar en la colonia.

Hermana.-Y dónde vas a vivir?

Elvira.-Donde sea. Haré un cuarto.

Hermana.-Sola no vas a poder hacer anda. Y yo, con lo que hiciste... Martín se va a enojar contigo. Yo no puedo ayudarte (125).

Oscuro.

Así, aunque ya desamparada, un tiempo después, cuando aún le quedan algunas ilusiones en la vida, escena VI:

En el mismo lugar de la escena IV aparece Elvira mirando la ciudad con un niño en los brazos. Lo mueve, intentando dormirlo. Atardece. Se acerca Felipe.

Tiene el encuentro con su segundo fracaso

Felipe.-Quihubo... (Elvira no contesta, aunque tampoco rechaza el saludo y se queda sin saber qué hacer.) ¿No se duerme?

Para ingenuamente, sucumbir de nuevo:

Elvira.- (Mirando al niño.) Ya se durmió.

Felipe.-Vamos a acostarlo... (Se encaminan al cuarto de Elvira. El le pasa el brazo por los hombros.) Te voy a hacer muy feliz. Ya lo verás (126)

En su canción el Cantor –Rascón Banda– ya plantea una primera reflexión, un primer argumento sobre lo acontecido a Elvira; después determinante en su vida futura:

Aparece el Cantor.

*El Cantor.-Se fracasa una vez,
pero alguien puede después llegar
y pintar de otro color la vida (129).*

A continuación, a partir de la escena VII, cada uno de los personajes del drama de Elvira, en la indagación nos contarán la parte de historia en la que fueron testigos o participantes. El primero de éstos es la Comadre:

La Comadre aparece en la puerta de su casa, semejante a la de Elvira.

Comadre.-Ay, mi comadre Elvira. Pobrecita. Aquí en su casa le eché el agua al ahijado, porque casi se le estaba muriendo del estómago. Lo tenía suelto. Como era su comadre, yo se lo cuidaba para que ella se fuera a trabajar. De sirvienta, ¿de qué otra cosa? Tuvo hartos trabajos, pero no duraba mucho (130).

Presentándonos a continuación la situación y una de las razones por las que no permanecía mucho tiempo en los trabajos, al tratar –en un principio– de conservar su integridad.

En la Escena VIII, la Suegra es quien nos da otra visión sobre Elvira:

La suegra entra al cuarto de Elvira.

Suegra.-¿Yo? Yo no tengo nada que ver con lo que le pasó a ésa. Mentira, mentira. Yo no era su suegra ni nada. ¿Cómo iba a serlo si nunca se casó con mi hijo Felipe? Elvira era así. Parecía no entender. Llegaba muy humildita. "Buenas tardes, doña Felipa" decía. (Doña Felipa se dirige a Elvira.) ¿Qué quieres?

[...]

Elvira.-Perdone que la moleste, pero...

Suegra.-Vuelve otro día. Estoy muy ocupada.

Elvira.-Disculpe... será la última vez que le dé una molestia. Sabe, Felipe no ha ido a la casa.

Suegra.-Aquí no está.

Elvira.-Ya sé. Lo que quiero decir es que estoy sin trabajo.

Suegra.-Todo mundo está sin trabajo.
Elvira.-Los chamacos llevan dos días sin probar bocado.
Suegra.-¿Y yo, qué quieres que haga? Yo no los parí (135).

Como era de esperarse, la situación concluye con el consiguiente disgusto entre ambas.

Sin embargo, entre tantas penurias y humillaciones no todo es negro en la vida de Elvira, como en la escena IX; en su fiesta de cumpleaños; escena en la que después del regocijo y el canto, no puede tener otro desenlace que no sea el trágico:

Elvira.-*(Con alegría.) ¡Viva yo!*
La acción se congela y nadie responde. Todos quedan inmóviles, mirándola extrañamente, como a una desconocida
Elvira.-*(Con furia.) ¡Viva yo... ¡ (Con desesperación.) ¡Viva yo....! (Con súplica.) ¡Viva yo...!*
Oscuro (136-42)

La Comadre, quien sirve de introductora al testimonio de la ultima patrona de Elvira, aparece de nuevo, utilizando el dramaturgo un interesante recurso metaficcional:

ESCENA X

La Comadre vuelve a aparecer en la puerta de su casa.
Comadre.-La última patrona que tuvo era una señora que vivía por el Pedregal. Era muy buena. Hasta le regalaba ropa, comida y dinero.
Una Señora habla en la puerta de su casa.
Señora.-Y yo le dije cuando acabó su quehacer. Mira, Elvira, mañana ya no vengas por acá.
"Pero señora...", me respondió, "¿qué hice?" ¿Y todavía lo preguntas? (...) Así que vete, vete, vete. Retírate de esta colonia, antes de que denuncie (Pausa) No me metí hasta que la vi alejarse por la avenida y dar la vuelta rumbo al sur, por donde creo que vivía. Ni la cabeza volvió.
Oscuro (142-3).

Recurso metaficcional en el que podemos encontrar tres niveles de relato: el relato introductorio de la Comadre, el relato a las autoridades de la señora y la reconstrucción del diálogo sostenido con Elvira, para concluir de nuevo con el relato-declaración de la Señora. Forma de narración presente ya, de cierta manera, en las anteriores escenas, particularmente en la primera.

Rascón Banda hace uso del distanciamiento para romper el relato dramático, con la intervención de el Cantor, quien hace una reflexión de carácter social sobre el siguiente paso que tiene que dar Elvira, en la Escena XI:

Aparece El Cantor. al principio expresa sus textos con lentitud, pero al final de cada cuarteto aumentará la velocidad, hasta simular un trabalenguas. La última palabra de cada cuarteto será dicha silabeando.

El Cantor.-Nada importa perder un trabajo
en una ciudad tan grande,
pues aun sin saber leer

quizá se encuentre otra cosa.

Se puede ser:
lavandera, costurera,
bamendera, verdulera,
tamalera, cocinera,
paletería, billetería o la-va-co-ches.
[...]

O portera, o mesera,
o plomera, o globera,
o fondera, o niñera,
o ratera, o yerbera, o albañil.

Todo eso se puede ser.

Todo eso se puede ser (143-4)

Pero en su siguiente trabajo desafortunadamente Elvira escoge ser albañil, en lugar de ratera:

ESCENA XII

Marco de una puerta en una construcción. Elvira mezcla arena, cemento y agua con una pala. Cerca de ella el Albañil 1 coloca tabiques y el Albañil 2 hace una zanja.

Albañil 1.-Oye Elvira... Te invito al cine.

Elvira.-No gracias.

Albañil 2.-Ni caso le hagas. Es casado y tiene novia.

Albañil 1.-Pura fama que le sacan a uno, por envidia. (Se acerca a Elvira.) Cerca hay unos baños de vapor. Tú dices si saliendo de aquí vamos a que los conozcas (144-5).

No pensaba que por su condición de mujer tenía que sufrir una agresión más; no sin antes haber sido previamente hostigada y vejada, al no acceder a las propuestas sexuales de sus compañeros:

Albañil 1.-Pues ya le fuimos, vamos, dando.

Elvira termina de llenar la carretilla y se dispone a llevarla a otro lugar. Los albañiles se le acercan, la derriban sobre la carretilla; la abrazan y emplezan a desvestirla.

Elvira.- (Intentando soltarse.) ¡Déjenme, desgraciados...!

Los tres luchan y caen al suelo. Los albañiles besan a Elvira y le tocan los senos y las nalgas. Elvira muerde al Albañil 1. El albañil 2 la golpea en el rostro. Forcejean. Oscurece. Pausa. Se ve que Elvira abandona la construcción con la ropa desgarrada (144-6).

Abandonada por todos recurre a la religión:

ESCENA XIII

La hermana mira una imagen sagrada.

Hermana.-No sé si debo rezar por ella. Últimamente ya no creía mucho en Dios, desde que fue a San Juan de los Lagos a visitar a la Virgen. Creo que no le concedió nada de lo que le pidió. Junto dinero para llevar a todos sus chamacos. Quería ponerlos bajo el manto de la Virgen, pero saliendo de la iglesia le pasaron cosas (146).

Una vez cumplido con el rito de su ruego, Elvira es arrebatada por el ambiente de la feria:

Elvira aparece cubierta con un velo, camina con recogimiento, como si saliera de una iglesia. Su rostro ha cambiado de expresión, volviéndose infantil. Se dirige a una feria de pueblo instalada cerca de la iglesia. Se escucha la música y los sonidos de la feria. Luces de diversos colores caen sobre ella. Durante la escena Elvira mirará extasiada invisibles juegos mecánicos y los diversos espectáculos que existen todavía en las ferias de los pueblos. La música popular que sale de la bocinas se mezcla con las voces, gritos y risas de la gente. De diversos lugares llegarán las siguientes frases aisladas, mientras Elvira come un enorme algodón de azúcar (164-7).

Elvira recupera su inocencia perdida gracias a este ambiente, a la recreación de un imaginario muy cercano a ella. Pero al ser atrapada por las atracciones de la feria se abstrae del todo; en particular por el relato de la Mujer Pescado, olvidándose del todo de sus cuatro chiquillos:

De repente, Elvira cambia de expresión. Se asusta y busca a su alrededor a los niños. Se acerca a diversas personas y las interroga.

- ¿No ha visto a mis hijos?
- ¿No ha visto a mis hijos?
- ¿No ha visto a mis hijos?
- Son cuatro chamacos. Uno de brazos.
- Son cuatro chamacos. Uno de brazos.
- Son cuatro chamacos. Uno de brazos (146-9).

Hasta felizmente encontrarlos, mostrándonos, así, Rascón Banda muestra el cariño y apego que ésta les tiene. Para de inmediato, el testigo más cercano a ella, La Comadre, sea la encargada de narrar y describir el estado desastroso de Elvira, el guiñapo humano en la que se convertiría; circunstancia que, finalmente, la lleva a tomar la decisión de ahorcar a los hijos:

ESCENA XIV

Comadre.- [...] Una tarde que volvía, la encontré. Estaba ahí, trastabillando, engarabitada, deteniéndose en las piedras. ¿Qué le pasa comadre?
Elvira.-Me dio un mareo.
Comadre.-¿No me diga que ya está gorda otra vez?

El dramaturgo recurre una vez más a las remembranzas, para mostrarnos el destino trágico de su protagonista, que reaparecen en medio de su desvarío, en la búsqueda subconsciente del paraíso perdido de su niñez:

Elvira.-Vine a buscar unos elotes y a ver si ya están buenas las calabacitas. Mire nomás qué bonito se está poniendo el maíz, hasta azulea. Y cómo cantan los pájaros a esta hora (151).

Todo lo que le ha acontecido, todos los padecimientos acumulados por su condición social y de mujer ignorante desprotegida, afloran inconscientemente y actúan en contra de ella:

Elvira.-Se me doblan las corvas. Tengo un hoyo en la panza. Y parece que el corazón se me baja hasta allá y ahí se me aprieta. Luego se me pierde la vista. Me zumban los oídos y la lengua se me hace nudo. A veces me viene mucho sueño. Y me canso por todo y no quisiera ni moverme.

Y ante su desventura tiene que recurrir al alcohol como paliativo:

Comadre.-¿No le digo? Ya está usted desvariando. Hágase la limpia cuanto antes.

Elvira.-Sí. Cuanto antes. Tengo que quitarme la sal (Se va.).

Comadre.-*(Para sí.)* O el hambre, o ese alcohol que le echa a la coca-cola (150-1).

En su desdoblamiento como relator omnisciente, el autor da paso al Cantor, quien retoma la remembranza de Elvira por su rancho, rompiendo de nuevo la tensión dramática de la situación, con la que el público podía haberse identificado, al contraponer la realidad urbana a la anterior ensueño lírica de Elvira:

El Cantor.-No . No son milpas, ni huertos, ni arboledas.

Son casas de cartón que han crecido en el cerro.

No es la limpia neblina que se ve en la mañana.

Es el humo y el polvo que llegan con el día.

No es el canto de grillos y zenzontles.

Es el ruido de hierros oxidados.

No es el aroma de pastos y establos.

Es olor de aguas negras y de aceites.

No. No son tuzas, ni huilotas ni mapaches.

Son ratas, sólo ratas, que se esconden (151-2).

No se hace esperar la crisis nerviosa, provocada por el alcohol, que sufre en su casa ante los hijos, quienes vienen a ser el objeto de su rabioso monólogo en el que vuelca toda su amargura, en la escena siguiente, la XV (152-4).

Rascón Banda junta las diversas voces y reclamos de las personas cercanas a Elvira: la Hermana, la Comadre, la Suegra quienes, una tras otra, le van cerrando sus puertas; en la escena siguiente --XVI-- (154-5).

Y deja que Felipe de la última vuelta de fuerca:

ESCENA XVII

Aparece Felipe llorando, camina por el cuarto de Elvira.

Felipe.-¿Cómo no voy a llorar? Si son mis hijos... Pobrecitos chamacos. (Golpea una pared con sus puños.) ¿Por qué lo hizo? ¿Por qué? Yo me salí de la casa, necesitaba buscar chamba. No quería que nada le faltara. ¿Por qué no se esperó a que yo regresara? Yo iba a volver... La verdad es que Elvira y yo peleábamos por los chamacos. Ahora que me acuerdo bien, no quería a mis hijos (Transición. Se dirige a un rincón.) ¿A dónde vas, Elvira? (158).

Mostrándonos a continuación su cínico comportamiento en la relación con Elvira; al igual que cuando más adelante vuelve a justificarse:

Elvira va a un rincón. Él regresa.

Felipe.-(Con furia.) ¿Por qué me preguntan todo eso? ¡Yo que tengo que ver? Yo no podía adivinar lo que iba a suceder. *La vi una noche antes y no le noté nada* Bueno. Sí. Los chamacos lloraban a veces. Es natural. Todos los niños lloran ¿no? Es natural. (Se dirige a la sombra de Elvira que está en un rincón oscuro.) ¡Ya calla a esos mocosos! (157).

Para, de inmediato, atizarle a Elvira finalmente la puntilla. De manera que la anécdota del caso de Elvira se hermano con el relato mítico sobre Medea; sólo que el paralelismo toma diferentes rumbos, debido al contenido y significado sociales que Rascón Banda le insufla a su drama.

Elvira.-¿A dónde vas?

Felipe.-Adonde no me vuelvas a ver nunca.

Elvira.-Vas a dejarme.

Felipe -¿Y qué creías? ¿Que me iba a pasar aquí mirándote? Vete en el espejo. Estás más galga que un perro flaco. Tienes la cara manchada y estás chimuela. Tus ojos son como hoyos de calaca. Y con esa panza inflada pareces zancudo embarazado. Y a todas horas con el pico caído, pidiendo y reclamando. Ah, cómo chingas. Estoy harto.

Elvira -Por favor, dispénsame. Si te quedas, voy a ser otra

Felipe.-(Ríe.) ¿Como quién vas a ser ahora? ¿Como una artista? (Sigue riendo. De pronto se pone serio.) Tú estás jodida para siempre.

Felipe sale. Elvira vuelve al rincón oscuro (158).

Después de tan intensa y desgarradora escena, el Cantor viene en nuestro auxilio, para alejamos del sufrimiento de la víctima propiciatoria y, sádicamente adelantamos la crónica de lo sucedido, de *la razón de Elvira*, concluyendo la escena XVIII con sus coplas, contándonos que:

Elvira volvió a casa.

Reunió a sus hijos
y con ellos jugó (159).

Para dar inicio a su juego macabro:

ESCENA XIX

Elvira se sienta en el suelo en el centro de la habitación (160).

Y al igual que en la escena XV, conforme se desarrolla su monólogo, va matando a cada uno de sus hijos, en un aterrador juego ritual, en el que a cada una de las criaturas le ha correspondido la canción de un juego infantil:

Elvira.-¿Y ahora, por qué lloran? Si no tienen sueño, ciernen los ojos nomás. Ciernen los ojos. No quiero a nadie con los ojotes pelones. Van a dormir, uno en cada rincón. Es un juego. Ya verán. Yo me voy a acostar con el que se duerma primero. (Va un rincón llevando una soga en la mano.) Este es el juego de Juan Pirulero, que cada quien atienda su juego. Juan Pirulero manda y ordena que todos duerman bajo tierra. Shh,

no te muevas, estamos jugando. Esta soga es parte del juego. (*Hace un nudo con la soga. Cesa el llanto del niño, y se dirige a otro rincón.*) (...) (160).

Monólogo que concluye al ahogar con la soga al cuarto de los hijos:

(...) No se preocupen. Ahorita los alcanzo. No los voy a dejar ir solos.

Pues, efectivamente, acto seguido:

Toma la soga y se sube a un banco; la pasa por una viga, hace un nudo y se cuelga.

Pero en mala hora llegó la Hermana, sólo para prolongar el sufrimiento, la agonía y calvario de Elvira.

Aparece la Hermana en la misma actitud de la Escena I. Grita. Descuelga a Elvira, le sopla los ojos. Le hace agua en la cara. Elvira recobra el sentido (160).

Primero a mano de los vecinos en la escena XX, rematada por el Cantor, con un juego de palabras, lanzadas como un enigma a descifrar; para que las responda quien sea el responsable de lo sucedido a esta mujer :

¿Cuáles fueron sus razones?

¡Cuál es la razón de Elvira?

¿Dónde está su razón y cómo está? (162).

Preguntas planteadas por el propio autor al lector-spectador, a manera de reflexión.

Luego en la delegación —escena XXI—

Después en un proceso mal llevado —según declaraciones del autor: escena XXII, la acusada es sentenciada con prejuicio, por una Juez en estado de embarazo, a 40 años de prisión.

Dramáticamente hay que señalar que entre réplicas, dialógicas y monológicas, el autor resuelve elípticamente el problema de la escenificación del juicio mediante unos cuantos diálogos, desarrollando la acción de manera sintética y vigorosa.

Como jurista, paradójicamente, a Rascón Banda no le interesa la escenificación de un juicio, tan común en el teatro y cine estadounidenses, sino la propia persona de su protagonista, para mostrarnos no el sistema de justicia nacional, sino nuestra propia realidad social, como en un principio señala Fernando de Ita en su comentario sobre esta obra.

Mas para no provocar identificación alguna por parte del público con la víctima propiciatoria, no obstante la última tirada jurídica de la Juez, Rascón Banda concluye

el caso expuesto en la escena XXII, con la última canción de el Cantor, con lo cual la construcción retórica, el contenido del discurso conclusivo de la Juez, se revierte sobre tal forma de interpretar las leyes; de allí que, entonces, el Cantor tenga que efectuar la reflexión final:

ESCENA XXIII

El Cantor habla como si recordara un hecho muy lejano.

EL Cantor.-La justicia es la justicia.

La ley es dura, pero es la ley.

La pobreza no es disculpa,

la ignorancia de la Ley a nadie beneficia.

La sociedad peligra con una Elvira suelta.

Elvira es la responsable;

los responsables deben pagar su culpa. Así habló una mujer,
cuando tuvo en sus manos la vida de otra, decidió su destino.

Y firmando

la marcó.

La envió a la oscuridad...

Y una puerta se cerró tras Elvira.

FIN (166).

Como pudimos advertir, si bien la estructura, la construcción dramática de *La fiera del Ajudico (La razón de Elvira)* surge de materiales crónicos y testimoniales, el planteamiento ideológico de su autor –la tesis, desde la perspectiva usigiana– va a ser el dominante en el desarrollo dramático. Cuestión que el maestro desaprobaría del todo, pues, desde su perspectiva aristotélica, al dominar la tesis distorsiona los demás componentes del drama.

Por ello, al dejar de lado el modelo aristotélico, el igual que al docu-teatro, Rascón Banda, de una u otra manera, por una parte adopta las premisa fundamentales del teatro épico de Brecht: la dialéctica del drama,⁵⁰ para la exposición de los acontecimientos como sujeto de acción dramática; en tanto, por otra, plantea la línea anecdótica a través de la historia de Elvira. De manera que nos encontramos frente a lo que podríamos considerar un *drama social*, desde la perspectiva teórica sobre los modelos de acción dramática.

Como consecuencia, no podemos considerar *La fiera del Ajudico* como un drama personal, ni como una tragedia, sino como un drama social; intención específica del autor, muchas veces expresada por él, respecto de su producción

⁵⁰ Al respecto, ver el capítulo dedicado al teatro brechiano

dramática. Intención que en esta obra encontramos del todo realizada; de manera que la tragedia de Medea, sólo ha servido de paralelismo para narrar *La razón de Elvira*.

Sin embargo, lo anterior no impide que su composición dramática resulte rica y ejemplar —como lo hubiese aprobado Usigli—, para tal modelo de escritura dramática ya que, en su propósito por penetrar en la conciencia de Elvira, para lograr desentrañar su *razón*, Rascón Banda se sumergiría, por una parte, en el consciente y en el subconsciente de su protagonista y, por otra, en el inconsciente colectivo de los personajes y su medio: el mundo de Elvira.

Traducido a relato dramático en el que nos encontramos con una protagonista portadora de rasgos de carácter correspondientes al estrato social a que pertenece, producto a su vez de éste, junto con personajes que reúnen las mismas características, y no con tipos ni máscaras sociales, como señalamos inicialmente; como hasta el momento hemos visto en las obras de alguno de los dramaturgos aquí estudiados.

A ello contribuye una serie de componentes y referentes dramatúrgicos enriquecedores del modelo de acción dramática del que parte el autor; lo cual le ha permitido crear su propio modelo.

Algunos de éstos componentes dramáticos encontrados son:

- ámbito y ambiente donde se desarrolla la acción: una combinación de referentes abstractos, estilísticamente provenientes del expresionismo;
- participación de el Cantor a manera de relator brechtiano, pero en el que predomina la referencia vernácula del cantor de corridos, cuya participación nos remite a la metanarratividad, al igual que a la intertextualidad, al entrar y salir éste de la acción dramática, sin tropiezo alguno;
- presencia referencial de los niños, apartándose con ello del realismo, al igual que la presentación del suceso en cuestión: el asesinato simbólico de éstos;
- narración de la prehistoria de Elvira, de la vida de Elvira en la ciudad, de los sucesos y relato dramático mediante la elipsis;

- participación de los testigos del drama de Elvira, la exposición de su carácter, de su comportamiento y de sus actos; según la experiencia que vivieron en su relación con ésta, o según su punto de vista; a través de la metanarratividad y las diversas formas de discurso y de relato; según la posición que adopten éstos como narradores;
- no desarrollo lineal del asunto;
- lo sintético de su relato dramático;
- el recurso del distanciamiento, para evitar la identificación del público con lo recién sucedido en el escenario;
- presencia del lirismo a través del cotidiano y del imaginario de Elvira, dados a través de diversos niveles: su comportamiento en el ámbito del rancho, la recuperación de su imaginario en el desvarío y a través de el Cantor, al igual que en el juego ritual del asesinato de sus hijos;
- proceso de la transformación interna del carácter de Elvira que, finalmente, la lleva a la enajenación; provocada por situaciones personales, familiares y sociales, concretas, específicas, que actuaron negativamente sobre ella, sobre su psicología; y, finalmente
- la habilidad para mostrar dramáticamente el prejuicio y la hipocresía de la sociedad, que no sólo convirtió a Elvira en víctima, sino también en culpable;
- lo particular de su construcción dramática y de sus personajes, lo alejan del docu-teatro y del melodrama.

Si una simple reflexión a partir de la síntesis inicialmente efectuada sobre *La fiera del Ajusco* no resultara suficiente para demostrar nuestra hipótesis sobre su correspondiente modelo de acción dramática; consideramos que esta síntesis de los elementos utilizados por Rascón Banda en su relato dramático, creemos que son suficientes para concluir que éste, por una parte, rompe con el modelo aristotélico y, por otra, su modelo de acción dramática corresponde al del teatro social.

Del conflicto de la pareja a su destrucción

Sabina Berman⁵¹

Otro ejemplo de modelo de acción dramática de la multiplicidad propiciada por la *nueva dramaturgia*, podemos encontrarlo en la obra de Sabina Berman. La aparición de esta autora tuvo lugar en 1975 con la representación de su texto: *Esta no es una obra de teatro* (1975), posteriormente denominada *Un actor se repara* (1984).

Una parte de su producción dramática se ha caracterizado por la diversidad de temas planteados, entre los que ha sobresalido su visión feminista sobre las relaciones de pareja, la sexualidad y el amor: *Bill* (1979, Premio Nacional de Teatro), *La víspera del alba (Muerte súbita)*, 1988), *Entre villa y una mujer desnuda* (1993) que, en determinadas situaciones, llega casi a la sátira social como en: *El jardín de las delicias –El suplicio del placer–* (1978) y en *El amor existe* (1987) –*El pecado de mi madre*, 1995.

Otro grupo de obras se caracteriza por una perspectiva crítica de las relaciones sociales y humanas de la realidad en diferentes épocas, a partir de hechos históricos de la vida nacional, considerados desde diversas perspectivas e intenciones dramáticas: *Un buen trabajo de piolet*, sobre el asesinato de Trotsky⁵² (1981, Premio Nacional de Teatro); *Anatema*, sobre la persecución de la Inquisición a los judíos sefarditas que poblaron el Nuevo Reyno de León (1983, Premio Nacional de Teatro); *Águila o sol* (1984), parodia fársica sobre la *Conquista de México*, desde

⁵¹ Nació el 21 de agosto de 1953 en la ciudad de México. Poeta, narradora, guionista, libretista de televisión y danza, dramaturga y directora de teatro y cine. Tiene licenciatura en psicología por la Universidad Iberoamericana, donde formó un grupo de teatro y se inició en la dirección con la escenificación de su poesía. Estudió dirección escénica en el CADAC y en el Centro Espacio T (dirigido por Abraham Oceransky, entonces su esposo), donde participó como actriz y asistente de dirección; también ha participado en los talleres de escritura dramática de Hugo Argüelles y Vicente Lefiero. Ha recibido diversos premios por sus obras dramáticas: el PNT/MEXICALI en 1979 por *Bill*, en 1981 por *Un buen trabajo de piolet*, en 1983 por *Anatema* y, en 1982 el PNT INFANTIL, por *La maravillosa historia del niño pingüíta, de cómo supo de su destino y de cómo comprobó su grandeza*. Como guionista cinematográfica ha recibido reconocimientos. Recientemente se inició en el cine adaptando y dirigiendo su obra *Entre Villa y una mujer desnuda*, misma obra traducida y publicada en francés. En los últimos años su obra dramática ha sido objeto de estudio por parte de investigadoras de universidades estadounidenses.

⁵² Sobre ésta, Lefiero comenta: "Esta última es la mejor, tiene buena base documental en los interrogatorios a Jacques Monard, el asesino, pero la estructura a fuerza de *flashbacks* no hace correr el texto como debiera. Posee, sin embargo, una objetividad y una tensión que no se halla presente en *Herejía*, donde la toma de posición de la autora –demasiado obvia, por lógica– se evidencia desde las primeras escenas. *La nueva dramaturgia mexicana* (Berman, 1996: 25).

la perspectiva de los vencidos, muy a la manera de su mentor Hugo Argüelles, por su exuberancia escénica y verbal–, en la que predomina escénicamente un sentido del humor estrechamente ligado al imaginario y humor populares.⁵³ En este mismo rubro de teatro con tema histórico, independientemente de su género e intencionalidad podemos agregar su serie de televisión: *Leyendas de México*.

Lo distintivo en toda su dramaturgia es el cultivo de una estructura dramático-espacial puesta al servicio del director, que le debe a su maestro Leñero; además, hay mucho de simbólico, sobre todo en el uso del discurso, integrado a la metaforización de los personajes que, individualmente, ha venido desarrollando; características fundamentales de su dramaturgia que le han valido varios premios, incluso de teatro infantil: *La maravillosa historia del chiquito Pingüica: de cómo supo de su gran destino y de cómo comprobó su grandeza* (1982, Premio INBA) y *Caracol y colibrí* (1990).⁵⁴

En todos los temas tratados en sus obras, podemos encontrar las características antes mencionadas, además de su actitud de nunca considerar un texto acabado del todo; lo que le ha llevado a cambiarle el título inicial a éstas. Así, lo que fuera *El jardín de las delicias* se transformaría en *El suplicio del placer*, y en la última edición (1994) excluiría *El bigote* –la que más gusta al público– de las tres obras que la constituyen, al considerar que expresaba algo con lo que ya no está de acuerdo.

Si bien parece que sólo cambia el título, en realidad nos encontramos con que, conforme pasa el tiempo y se va transformando su relación con las cosas, también va cambiando su perspectiva; por lo que también ha tratado cambiar el sentido en sus obras, a través de revisiones estilísticas. Aunque, por otra parte, respeta la anécdota, los temas y los conflictos planteados, pues lo que altera es la significación de los

⁵³ Sobre su construcción dramática también Leñero ha señalado. "Y aunque *Águila o sol* está llena de buenos propósitos, la profusión de recursos planteados –movimientos coreográficos, danzas y hasta mariachis– acaba ahogando el tema central. *Idem*.

Características que para Hugo Argüelles resultan lo distintivo de esta obra "Crónica como prólogo para otra crónica" (Berman, 1985: 213-8). Particularidades que a su vez, han llamado ampliamente la atención de varios investigadores extranjeros

⁵⁴ También ha incursionado en la adaptación: *El Popol Vuh*, un fragmento, y *Los ladrones del tiempo, a partir de Momo*, la novela de Michel Ende (1993)

mismos. Ejemplo de ello es *Bill*, que en las sucesivas transformaciones sufridas por el texto inicial no nos encontramos con un proceso de reescritura, sino de transformación de intenciones y contenidos en la pieza. Así de *Bill* (1979) pasó a llamarse *Yankee*, y posteriormente *Yanqui*. Lo mismo aconteció con *Anatema*, luego *Marranos*, posteriormente *Herejía*, reeditada con el título de *En el nombre de Dios*, y en 1993 escenificada como *Los Carvajales*.

El mismo proceso utilizó en el caso de *Un buen trabajo de piolet*, al prepararla para su primera edición y, así, se transformó en *Rompecabezas*, la cual sufrió transformaciones, incluso en su más reciente temporada (1996). Por lo que no es nada raro el hecho de que, en un futuro, nos encontremos con nuevas variantes de sus obras, continuando con ese espíritu renovador, conforme vaya transformándose su propia visión e interpretación de los hechos dramatizados, al no considerar sus obras como algo acabado.

Sobre este particular, Vicente Leñero considera que:

Aunque es poco común en la mayoría de los dramaturgos este afán por las modificaciones y el pulimento después de que una obra ha corrido temporada, el hacerlo habla elocuentemente de lo que representa una convicción para Sabina Berman: el teatro es un continuo aprendizaje; la verificación en la escena de una obra nos permite averiguar lo que sí, lo que no funciona, lo que aún puede y debe mejorarse. Otros dramaturgos aplazan esa mejoría para trabajos posteriores, y aunque de seguro ella también lo entiende así, y así lo aplica, no se queda con ganas de retrabajar un texto para una posible puesta futura (1996: 24).

Como hemos visto, la variedad de temas e historias abordados por ésta, hace difícil establecer un seguimiento para poder determinar un modelo particular de acción dramática; sin embargo, puede establecerse una dominante, presente en varias de sus obras: su posición feminista combativa, no en contra de lo masculino, sino como búsqueda de un lugar propio en la sociedad, junto con la defensa de éste, que como ser humano le pertenece. De allí que, al hablar de feminismo, no nos referimos al ortodoxo, al de la lucha a ultranza de los sexos, como en los años sesenta⁵⁵ o setenta, sino a uno más contemporáneo, determinado por lo que hoy conocemos, no como feminista, sino problemática de género.

⁵⁵ Recuérdense las piezas: *Octubre terminó hace mucho tiempo*, de Pilar Campesino y *Abolición de la propiedad*, de José Agustín.

Esto, de ninguna manera, significa que la tarea se aligere, ya que cada una de las obras antes mencionadas, que podríamos considerar constituyentes de una unidad temática, han tenido diversas realizaciones estilísticas y genéricas, cuya unidad la denomina Vicente Leñero como "teatro abierto" (1996: 26):

Está compuesto por una serie de obras que se inician con *Bill*, en 1980, y que culmina clamorosamente con el montaje (1993) de *Entre Villa y una mujer desnuda*: un título que ella parafrasea, irónicamente, de la novela del ecuatoriano Enrique Adoum: *Entre Marx y una mujer desnuda*. Es un teatro obsesionado por las relaciones de pareja, por la sexualidad y la bisexualidad, por la crítica social y de costumbres. En él, Berman demuestra una gran sensibilidad para la construcción de personajes y un gran dominio formal de las estructuras dramáticas.

En el fondo de este(os) tema(s), encontraremos la exposición que hace de los diversos comportamientos de los representantes de ciertos grupos de la clase media, de la burguesía y de la intelectualidad nacionales pero, de ninguna manera, consideramos que dicha exposición llegue a ser una crítica social o de costumbres; ya que éstas ni siquiera llegan a presentarse como vicios, sino como características determinantes de los comportamientos de los actantes, dentro del medio en que se desenvuelven.

Por otra parte, en este núcleo no encontramos unidad estilística alguna:

Unas veces como en *Bill* [...], es el aliento poético, en contrapunto con el nudo dramático, lo que impríme a la obra un sello personalísimo. Otras, es su aprovechamiento a la mexicana de esquemas del absurdo –como en *El suplicio del placer*– lo que desata el entusiasmo por su originalidad. Es verdaderamente distinta cuando se atiene al realismo directo en *Muerte súbita*. Y da un salto más –para muchos un salto enorme– cuando en *entre Villa y una mujer desnuda* se emparenta con el nuevo realismo internacional, muy al uso de nuestros días, al hacer intervenir como personaje físico un ser fantástico que rompe el esquema tradicional (1996: 26).

Sobre las tres primeras breves obras, mejor dicho: viñetas, esbozos satíricos de arquetipos: *Uno, Dos, Tres*, de su inicio como dramaturga, que constituyen *El suplicio del placer*, Hugo Argüelles escribía, con su peculiar y desbordante estilo:

¿Qué son estos tres ejercicios, estas tres "apariencias", estas tres proposiciones escénicas, estos tres juegos, estos tres sucedidos dramáticos, estas tres farsas breves? Pues todo eso y más.

Veamos: *El bigote* () se dedica a desplegar entre nosotros –humorísticamente– todos los matices, digamos, clásicos, de las complejidades de una relación amorosa, pero además, jugando con la amplia gama de las ambigüedades sexuales hasta dejarlas sin ambigüedad y esencializar así su sensualidad básica... paradójicamente... bastante ambigua.

Es una violenta historia erótica, en verdad, pero aparece como sólo una farsa divertida. No hay que dejarse llevar por tan festiva apariencia. El subtexto es bastante ácido y demoledor.

La pistola (3) aparentemente, es un homenaje al *Thriller* cinematográfico con su dosis de suspense melodrama (muy en tono de: *gaslight*) y negrura.

... Sólo sucede que de todo, todo esto está ocurriendo simple y llanamente con una pareja –un matrimonio– que ...se aburre. Y así (pero sin ponerse de acuerdo) buscan un modo más excitante de seguir juntos (y sobrevivir).

Y entonces al quedar esto manifiesto, surge otra vez el humor –aquí, casi espectral de tan desolado– de la aguda lucidez de la autora.

Finalmente [...] aparece esa síntesis de lo grotesco maravillosamente observada y capturada que es la farsa *Casa chica* (2)

Aquí y a través de la recurrente contradicción trágica [...], la autora se divierte con la caricatura que logró de la falocracia como paradójico símbolo de la total impotencia de la revertida manipulación (Berman, 1985: 212-3).

El tono fársico de "estos tres ejercicios", estas tres 'apariencias', estas tres proposiciones escénicas, estos tres juegos, estos tres sucedidos dramáticos, estas tres "farsas breves", en los que la anécdota, determina la acción dramática, posteriormente es llevado, un poco más de diez años después, a la apoteosis de una comedia a lo *delirious*: *El amor no existe*. Resultado de ello fue la experiencia anterior de *Águila o sol*, en particular de los equívocos –gracias al juego de los anacronismos–, de los juegos lingüísticos con el discurso, de la desmesura del desarrollo de las situaciones, de los acontecimientos y del trazo de los personajes; además del exceso de la espectacularidad implícita del texto dramático, también presente en esta comedia.

Características de cierta manera señaladas por Fernando de Ita en su presentación:

Quien lee *El amor existe* quedará sorprendido con la parte lúdica, divertida, relajante, extravagante y frívola de la autora. Cansada de las máscaras y los cotutos del teatro trascendental. Sabina se ha soltado literalmente el chongo para ofrecemos una deliciosa y regocijante Comedia sobre una familia de la Clase Alta cuya tarea escénica es mostramos cómicamente sus bajezas, con el estilo y el encanto de una sátira bien escrita y excelentemente construida.

[...]

Sabina se propuso divertirse a sí misma para divertir al público, y logró esta comedia de equivocaciones en la que nadie, o casi nadie, es lo que aparenta, ni lo que dice, ni lo que plensa; aunque al mismo tiempo esos encubrimientos de la verdadera personalidad nos revela cual es el fondo de cada personaje.

Humor verbal pero no literario, la comididad de *El amor no existe* radica en los gestos, las pausas, el movimiento, los silencios, la imagen, esto es, en la acción teatral. Sabina no es un dramaturgo de escritorio; conoce los secretos y la magia del escenario, el valor del tiempo y la importancia del espacio teatral; por lo tanto, sus acotaciones forman parte integral de esta Comedia que cumple a su manera con los propósitos originales del género: hacer reí mediante la burla de la conducta humana (Ita, 1988: 2).

Sin embargo, en su casi inmediata “comedia”: *Muerte súbita* —como ella genéricamente la designa—, no encontramos presencia alguna de todos los recursos dramáticos y espectaculares de las dos obras anteriores; en tanto ha centrado, ha definido y sintetizado, de la manera más coherente, sus temas anteriormente planteados en las relaciones de pareja: la sexualidad, el amor, el sometimiento de sexos y de clases, la comunicación, la confianza, y demás temas de este núcleo de obras; pues incluso la ambigüedad de la sexualidad y la lucha de los sexos, quedan aquí del todo abolidas; al ponerse abiertamente de manifiesto. Convirtiéndose por ello el propio tema en el sujeto de la acción dramática.

Si las otras comedias han provocado la necesidad de definirlas genéricamente, e incluso se la ha relacionado con la farsa del absurdo, como uno de sus mentores opina:

Hay que leer u oír con atención los diálogos de las tres piezas regocijantes que integran *El suplicio del placer* para advertir el tino con que Berman, apoyándose en el lenguaje, construye personajes —siempre ambiguos, siempre misteriosos—, para satisfacer, con ellos, sus preocupaciones sobre el tema conflictivo de la pareja. También hay carretadas de absurdo en *La grieta*, una obra menos fina quizás; y aunque parezca disparatado sugerirlo, el tono de *Entre Villa y una mujer desnuda* tiene un humor que debe más a Ionesco que a los comediógrafos ingleses o norteamericanos de nuestros días (Leñero, 1996: 27).

Su culminación como comediógrafo la alcanzó en 1993 con la presentación de *Entre Villa y una mujer desnuda*, en la que, por medio del tema del amor-desamor, en realidad nos presenta el enfrentamiento de dos condiciones: la femenina y la masculina —Gina y Adrián—; mostrándonos el panorama que guardan ambas entre las clases sociales a las que pertenecen sus personajes. Comportamientos con los cuales la gran parte del público se identifica; máxime que la figura histórica de Pancho Villa, entrometiéndose en las riñas de ambos, sólo cumple la función de contrapunto para lograr el efecto cómico y subrayar la devaluación del machismo, ya que la referencia socio histórica, resulta sólo anecdótica y no parte del conflicto dramático: la madre de Pancho Villa convertida en sirvienta de la sobrina de Calles.

Tanto el texto dramático, como la escenificación reunieron los requisitos necesarios para obtener el éxito; mismos que fueron considerados por algunos analistas de la cultura, como característicos del teatro *Light*; independientemente del reconocimiento por parte de la crítica y del público. Éxito logrado por su habilidad en

la construcción de su relato dramático, aunque la culminación total del sujeto dominante de la acción dramática: la lucha de los sexos y el consecuente triunfo de la mujer ante el "macho" fue, en parte, empañada por los fallidos desenlaces, en su afán crítico de acabar con él.

De todas estas obras, donde se plantea el problema, el tema de la "pareja", en *Muerte súbita*, encontramos un número mayor de referentes y de constantes dramáticas, a partir de los cuales podemos establecer el modelo de acción dramática, correspondiente a este "tema".

MUERTE SÚBITA⁵⁶

Si en *El suplicio del placer*, a decir de Vicente Leñero, encontramos la presencia del teatro del absurdo; al igual que en la dramaturgia mexicana de los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta, resulta meramente referencial; sólo expresada de manera externa, como elemento formal, pues en ningún caso la frustración sexual, manifestada a través de diversos juegos eróticos, son provocados por conflictos existenciales, ya sean expuestos de manera extravagante y frívola como en *El bigote*, o como sátira del comportamiento erótico de la clase política, en *La casa chica*; al igual que del aburrimiento en las relaciones matrimoniales de la pareja en *La pistola*; precisamente por la forma satírica y desbordante en que Berman desarrolla las tres anécdotas, los tres temas resultan muy ajenos a los cuestionamientos existenciales del absurdo.

No obstante, es innegable un sentido del humor, desarrollado desaforadamente después en *El amor existe*, comedia en la que plantea todas las posibles denotantes de las relaciones amorosas, sexuales, afectivas, familiares etcétera; sin perder nunca de vista una serie de actitudes y alusiones determinantes en la vida cotidiana de diversas clases sociales a las que pertenecen sus personajes; en particular para mostrarnos los desencantos de la burguesía; cuyo mejor exponente vendría a ser su comedia, *Entre Villa y una mujer desnuda*.⁵⁷

⁵⁶ Obra estrenada en octubre de 1988 en el Teatro del Granero, dirigida por Héctor Mendoza.

⁵⁷ Aquí habría que hacer una pausa para señalar la línea que siguen los temas recurrentes y algunos de las características de la espectacularidad de los textos dramáticos relacionados con este núcleo; como es el caso del suicidio de Adrián, desde la ventana de un primer piso en *Entre Villa y una mujer desnuda*; mismo

Sin embargo, nos encontramos que ya fue planteado en una obra intermedia, *Muerte súbita*, en la que la exposición de las relaciones afectivas, amorosos, sexuales, al igual que los desencuentros individuales, vienen a constituir su propio modelo de acción dramática.

Sobre el contenido y las intenciones de esta pieza, es la propia autora la que nos adelanta sus propósitos en su *nota introductoria*.

Menos anecdótica, en su nivel temático, *Muerte súbita* habla de la necesidad de destruir los límites entre la identidad individual y la social; de la necesidad de destruir las divisiones entre el placer y el trabajo; de la necesidad de destruir los esquemas antiguos de relación entre los sexos; de la necesidad de destruir la estructura social injusta para que otra nazca; y en general de la necesidad de destruir para crear.

[..]

He escrito una obra que afrontará "las buenas intenciones" de la gente, porque estoy aburrida con la ineficacia de estas amables intenciones. Y la he escrito en comedia. Ojalá sea ofensiva, interesante y divertida (Leñero, 1996: 281).⁵⁸

Cuestiones que desde sus inicios como dramaturga le han preocupado, como en las obras antes mencionadas y, en particular, en *Bill*, donde ya encontramos esos límites entre la identidad individual y la social, la necesidad de destruir esas divisiones entre el placer y el trabajo, la necesidad de destruir los esquemas de la relación entre los sexos. Tales son las dominantes en la relación de pareja entre Alberto y Rosa, sacudidas por la presencia de Bill –independientemente de su línea dramática colateral: la referencia sobre la Guerra de Vietnam–, y la intromisión, la penetración de los Estados Unidos en los asuntos del país.

Son precisamente estas premisas iniciales las que vienen a constituir el núcleo de la acción dramática de *La víspera del alba*, título alegórico más adecuado a las metáforas, símbolos y paráboles contenidas en *Muerte súbita*.

recurso utilizado en *El amor existe* "Crucita -(A Julio Cesar Marco Antonio.) Le digo, joven, el amor en este mundo está lleno de amenazas: mejor vámonos a otro. Présteme su mano (Marco Antonio se la da) Se encaminan hacia la ventana Suben al marco y saltan al espacio Se oye estruendo de caídas Por la puerta del jardín, entran, algo golpeados, Crucita y el joven ciego Silenciosamente vuelven a subirse al marco de la ventana" Sin embargo, aquí el tono *delirious* de la comedia le permite jugar con otro recurso espectacular. "Crucita -No es pa bajo, joven, es pa arriba Se lanzan al espacio y los vemos elevarse. Mientras la pareja sigue elevándose, los otros van a tomar asiento en distintos sitios de la sala, consternados, Martha Elena, aún frente al ventanal:" (Berman, 1988: 19)

⁵⁸ Todas las citas corresponden a la publicación: Sabina Berman. *Muerte súbita. La nueva dramaturgia mexicana*. México: El Milagro/CNCA, 1996. 277-353.

De nuevo, la utilización de la mujer y el menosprecio hacia ésta por parte del hombre —Alberto-Rosa, Andrés-Gloria—, en aras de la creación literaria.

De nuevo, la construcción de un discurso masculino pretensioso e hipotéticamente trascendental; sin referente alguno sobre la realidad social.

De nuevo la presencia del mar, en la primera pieza como provocador de la inspiración, en la segunda, como distractor, por encontrarse muy profundamente arraigado en el subconsciente de Andrés, en tanto para Gloria actúa como substituto del placer;

La presencia del otro: Bill, como competidor; perdiendo Alberto con ello los privilegios del "macho": la exclusividad, la propiedad de su mujer.

La frustración de la realización sexual de la mujer. En una, por una posible impotencia o incapacidad sexual masculina. En la otra por una bisexualidad encubierta.

Es importante señalar que en *Entre Villa y una mujer desnuda* los temas dominantes son los mismos de estas piezas y, aunque el discurso literario, el contenido de la escritura de Adrián, se refiera a una etapa de la historia nacional; aunque éste resulte por igual un investigador —autor— hipotético, su incapacidad, su improductividad le impide realizarse virtualmente, tanto como intelectual y como hombre. De allí la sátira hacia los creadores, hacia los pseudo intelectuales del mundo de Sabina Berman, contra los que arremete una y otra vez. Aunque en ésta última obra, ella —Gina— sí logra realizarse del todo, al ser ella quien al fin elige el objeto de su satisfacción sexual; liberándose con ello de las cadenas de la dependencia del macho "culto e intelectual".

La transformación de la escritura dramática de esta autora es impresionante. De la compleja estructura de *Bill*, con tantos cambios de tiempos, espacios, historias y anécdotas, con la propia independencia de las líneas de acción dramática; en particular las dos principales: la relación de pareja y la historia de Bill; éstas jamás llegan a integrarse, al ser la segunda meramente referencial, meramente narrativa; no dramática —tema de seguro tomado por su actualidad y por las propias

preocupaciones ideológica y sociales de la autora; respecto de ese acontecimiento--, en *Muerte súbita* llega a una narración mucho más compacta

Por una parte, en ésta, la estructura dramática ha logrado la síntesis en la exposición de la situación inicial de la pareja, la exposición de su vida en común y, con ello, sus encuentros y desencuentros; a través de la unidad espacial y temporal. Aquí hay que hacer mención de dos conflictos distintos de parejas: el heterosexual y el homosexual, y su imposibilidad de alcanzar la realización total; por la propia intransigencia, impotencia e incapacidad de poder hacerlo, del tercero en discordia: Andrés, generador de la acción dramática.

En esta pieza, el discurso ya no resulta programático, sino que además de planteamos la(s) situación(es), hace alusión a referencias sociales que les competen, a través de metáforas, símbolos y paráboles que muestran las relaciones de pareja entre éstos y con la sociedad –su mundito–, de allí que la codificación del discurso resulte polisémica:

Gloria.-(Con sensualidad.) Que te lo traiga tu madre.

Andrés.-Tú también tienes que ir a trabajar.

Gloria.-Pero si tú te hubieras despertado hoy con la firme decisión de irte, no sé, para siempre al Tíbet, a Yugoslavia, yo hubiera dejado colgados a los tipos del comercial, me iría contigo, dejaría todo. Y tú no puedes dejar sonando un despertador.

Andrés.-No es necesario llegar, Gloria.

Gloria.-¿Según quien?

Andrés.-A veces es mejor parar antes, quedarse con el deseo, con el sabor maravilloso, digo: cuando ha sido maravilloso. Fue maravilloso.

Gloria.-¿Según quién?

Andrés.-Me llamaste Dios. Dos veces me llamaste Dios.

Gloria.-Llamé a Dios para que te ayudara.

Andrés. Está bien: yo preparo el café. (Va a la cocina a poner a calentar el agua.)

Gloria.-(Para sí, a solas.) Y lo peor que hasta mañana tengo cita con el psicoanalista.

Andrés.-(Desde la cocina.) Lo que pasa es que a tí te esperan treinta tipos para que digas siete palabras y a mí no me espera nadie. Si yo mismo no soy mi capataz y mi esclavo, mi gurú y mi devoto, no soy nada ni seré nada ni nunca fui nada.

Gloria.- Y tú crees que para mí todo es fácil. Nada más por mi linda cara.

Andrés.-No. También por tu lindo cuerpo.

Gloria.-Me desprecias gacho (289).

Por medio de un discurso social, integrado al desarrollo de la acción y del conflicto y a través de sus hábitos, es precisamente como nos situamos dentro de los actantes, desde casi el arranque de la primera escena:

Andrés.-Prepara el café, ¿sí?

Gloria.-Ir por la calle suspirando por tí?

Andrés.-Y dos aspirinas y un Prozac. Por favor

Gloria azota la puerta del baño

Andrés.-(*Refiriéndose a las hojas.*) Ahora sí. Por fin: sí. Complejo y sin embargo armonioso; fuerte, sincero, etc., etc., etc., ¿Pero cómo logró tanta claridad. Andrés? las musas me inspiraron, como dirían los antiguos. Luego sólo fue cosa de escribirlo y reescribirlo y... reescribirlo (288).

Las particularidades de sus comportamientos afectivos y sexuales siguen su curso y, una vez retomada esta situación, sin más ni más se nos espeta:

Andrés.-¿Aspirinas?

Se ponen a tragar aspirinas, dos cada uno, mientras hablan.

Gloria.-Es un problema edípico.

Andrés.-¿Qué?

Gloria.-Que te ame.

Andrés.-Ah.

Gloria.-Te confundo con mi padre, que no tenía tiempo para amar a mi madre porque estaba enamorado de su fábrica.

Andrés.-Prozac. (*Le da uno, bebe el otro.*)

Andrés se sienta a la mesa para volver a revisar con un lápiz las hojas. Escribe mientras Gloria, que va al baño habla.

Gloria.-O sea que inconscientemente soy mi abnegada madre aunque lo que quisiera es ser una forjadura de tomillos. (*Se observa en el espejo del lavabo.*) Fíjate: una forjadura de tomillos (*De pronto grita.*) (290).

Indicios sobre la prehistoria, la situación actual y las particularidades y procedencias sociales de ambos personajes, que van dándose una tras otra para constituir el tejido del conflicto en sus relaciones:

Voz en la contestadora.-...Gloria, habla tu papá, contesta. (*Pausa.*) estoy esperando que contestes.

Andrés.-(*Simultáneamente.*) El terco.

Voz en la contestadora.-Contéstame Gloria... Gloria, ¿cuando acaba tu... este, tu este...

Andrés.-(*Simultáneamente.*) Pareja.

Voz en la contestadora.-...novio su mensaje a la humanidad? Nada más me gustaría tener el cálculo aproximado para contratar a los demolidores... y también quería recordarles que deben depositar en el banco la renta, porque con alguna responsabilidad podrían cumplir, me parece. A propósito: el domingo.

Andrés.-(*Simultáneamente.*) No podemos

Voz en la contestadora.-...los esperamos a comer en el club.

Todo esto se ha planteado en dos breves cuadros, la primera referencia más sintética, sobre su relación sexual y la segunda sobre sus personalidades, su relación de pareja y demás antecedentes particulares de cada uno de éstos y cómo se ponen de manifiesto en la situación dada; al igual como ocurría en *Bill*.

Sin embargo, el verdadero sujeto de la acción dramática es la incapacidad creativa, la cual se podrá alcanzar sólo a través de la destrucción, al igual que la relación amorosa, la relación de pareja, como finalmente lo veremos en el desenlace.

Para luego, en la escena III, hacer acto de presencia el otro: Odiseo, el detonador del conflicto;

Va en pantalones vaqueros negros y camiseta de mangas largas también negra, un amplio abrigo militar, cabello al rape. Los dos hombres se quedan mirando.

Odiseo.-Ya llegué y ni me esperabas.

Andrés.-...¿Odiseo? (Se pone los lentes.)

Odiseo.-Odiseo Ramírez "y" Barra. El marqués del Guato (Yendo hacia la mesa cubierta de hojas.) ¿Quiubas, Penélope? ¿Qué urdías mientras andaba yo ausente? (Lee de una hoja.) "Atestiguaba a su ser en la plenamar de su no ser". Chingón.

Andrés.-¿Dónde leíste eso?

Odiseo.-En tus ojos verde azul (299).

Por medio de estos referentes se nos presenta el encuentro transformador del todo el rumbo de la acción dramática; pues la codificación de la vestimenta, el comportamiento y los índices de información presentes en el discurso de Odiseo, además de su propio nombre y de su primer réplica –"¿Quiubas, Penelope? ¿Qué urdías mientras andaba yo ausente?"–; resultan más que suficientes para enterarnos de que se nos está enviando una información subyacente sobre el tipo de relación y amistad existente entre ambos.

O sea, otro nivel del conflicto del relato, destructor del primer nivel de la anécdota: la relación entre Andrés y Gloria.

Pero Berman se dilata en aclarar, desarrollar, esos indicios, a través de una sucesión de tiempos, que en sí mismos son la secuencia de uno solo y espera hasta finalmente concluir la escena VI, para mostrarnos otros indicios sobre la relación de pareja entre Andrés y Odiseo; en la prehistoria de la anécdota relacionada con el tipo de amistad sostenida entre ellos:

Odiseo.-Que me pregunto cómo es que no sabías dónde estaba, si yo soñaba cada noche contigo (306).

La llegada de Odiseo cambia la anécdota del conflicto inicial de la pareja heterosexual, al poner en evidencia lo que ya había sido anotado previamente, sobre el sujeto de la acción dramática: la mediocridad, inseguridad sexual, infantilismo y egoísmo de Andrés; entre otros de sus rasgos psicológicos, que Odiseo viene a poner al descubierto, junto con la exposición de la personalidad de éste último, lo ocurrido en su vida, la prehistoria de su amistad, hasta la escena VII.

La trama da otro giro al regresar Gloria, para irnos mostrando las confusiones e insatisfacciones de cada uno de ellos, desde la escena VIII hasta el momento en que Gloria impulsada por las circunstancias se deja seducir por Odiseo, en la escena X.

La ruptura con Andrés por parte de Gloria, finalmente la libera de su atadura a éste —escena XI—, aunque:

Gloria.-Mis vestidos te los dejo, pienso cambiar totalmente de vida.

Andrés y Odiseo salen. Gloria se ha quedado sola, sentada, con la pistola de aire en una mano. Pausa.

Gloria.-Tengo razón. Tengo toda la razón. Toda la razón. Por primera vez en mi vida, sé que tengo toda la razón.

Pausa

Gloria.-Y no sé de qué me sirve. ¡Carajo!

Oscuro lento (338-9)

Después de esta victoria pírrica, surge un problema en el relato y en su construcción; o todo lo contrario: el riesgo al que se expone Berman, tanto en la composición dramática, como en el giro, cambio, o transformación que sufre el tema de la pareja; pues en ninguna manera la anécdota ha llevado a la exposición de los conflictos del bisexualismo, sino al de la pareja heterosexual, de dos personas de sexos opuestos que, por determinadas circunstancias, han venido sosteniendo; relaciones cuya destrucción es provocada por la presencia del otro: Odiseo.

Pero cuando se pasa al relato sobre lo que uniera a ambos hombres en la prehistoria; no sólo como amigos, sino sexualmente como pareja; resulta que ésta ya no es posible restablecerla —escena XII—:

Odiseo.-Sí, te digo: pensé que podía clavarme en el depa de enfrente y que podíamos dedicarnos durante el día cada quien a escribir y en la noche juntamos y leemos y ejercer la crítica constructiva, y hacemos compañía, como en los viejos tiempos y, no sé, darle chance luego a Borges o jugar ajedrez, oír música, aunque lástima que la chava se llevó el estéreo... (*Está frente a la ropa. Saca un vestido.*) Mira qué lindo *chemise*. Y bueno, compartir el pan y la sal, el sueño y el trabajo, la ficción y el silencio; y después del silencio podríamos compartir también... ahora que estás viudo, podríamos (*Odiseo se acerca a Andrés.*) Quiubas, Penélope. ¿No me reconoces? ¿Qué urdías mientras estaba yo ausente?

Andrés.-No me toques.

Odiseo.-(*Luego de besarlo delicadamente.*) ¡Hay, dolor! ¡Hay, fatiga de ser! No te prometo la luna... Tan sólo un momento de...⁵⁹ (*Andrés lo aparta despaciosamente, va al teléfono.*) Lo que sí es que hay que conseguir una pistola, porque a mí no me gusta estar desamparado (344).

⁵⁹ Versos de una canción entonces en boga, cantada por Daniela Romo.

Ante lo cual, Odiseo se encarga de nuevo de destruir físicamente lo que quedaba de esa relación:

Odiseo.-Un poema. Te lo escribí en la cárcel, no seas cruel, sólo acéptalo.

Andrés lo piensa. Se retira un paso, sin bajar el cuchillo.

Andrés.-Dámelo.

Odiseo entra. Busca dentro de su saco. Voltea lentamente a mirar a Andrés. Saca una navaja italiana. La abre. Odiseo se lanza contra Andrés, lo hiere en el hombro. Lo empuja contra la pared tortiéndole el brazo diestro, del que le arrebata el cuchillo. Lanza lejos el cuchillo y luego pone a Andrés frente a sí mismo.

Odiseo.-Adoro tu sudor.

Le chupa el cuello. Le coloca la navaja en la entrepierna y le rodea la cintura con el otro brazo.

Odiseo.-Quítate la camisa.

Andrés.-Estoy herido, no puedo.

Odiseo le pica la entrepierna. Andrés se quita la camisa. Odiseo escribe con el puñal en su espalda.

Andrés.-Por favor.

Odiseo.- T... Si te mueves te duele más. Hasta puedes clavarte el lápiz. Eeee... Son sólo arañazos, lo juro, Teee... Aaaa.. Mmmm..

Andrés.- (Doloroso.) Puta, qué...

Odiseo.-¡Qué cursi! Sí, es cierto, voy a tacharlo y escribir otra cosa.

Andrés.-¡No!

Odiseo.-Entonces me falta la O. Abrete el pantalón.

Lo pica. Andrés obedece.

Odiseo.-O.

Andrés se desploma. Sus lentes caen a un lado. Odiseo va a recoger el cuchillo de Andrés y sus lentes. Le pone los lentes y le da el cuchillo. Se sienta a esperarlo (348).

Pero, como Ángel de la Destrucción, no sólo ha destruido la relación afectiva y sexual entre Andrés y Gloria, sino su propia relación; además del ego mismo de Andrés:

Andrés.-De una vez. Y vete.

Odiseo.-Tal vez la libren algunos capítulos.

Andrés.-No.

Odiseo.-Párrafos inspirados.

Andrés.-No.

Odiseo.-Palabras elegantes. Puntos y comas precisos.

Andrés.-...Por favor.

Odiseo.-¿Estás seguro?

Andrés.-Termina y vete.

Odiseo.-¿Me vas a dar las gracias?

Andrés.-No.

Odiseo.-¿No me vas a dar las gracias?

Andrés.-Hijo de tu chingada madre.

Odiseo.-Uta. ¡Qué ingrato trabajo el mío!

No conforme con esa destrucción afectiva, tiene que llegar a la destrucción física de la creación de Andrés:

Escena XIII

Odiseo.- (levantando la diestra.) ¡Salve, Nerón! (levantando otro fajo de hojas.) Los que van a morir te saludan...

Odiseo lanza el fajo al fuego. Andrés se incorpora dificultosamente. Camina, torpemente, por la habitación. Se detiene (350).

Decíamos que el título inicial resulta el más indicado: *La víspera del alba*, ya que precisamente en la última escena epílogo de nuevo lo abierto, o ¿inconcluso?, del final no determina, no conduce al desenlace del sujeto de acción dramática que ha venido desarrollando, sino se presenta como una posibilidad de reiniciar, como lo señala Berman en su nota inicial, título implícito en la situación con la que concluyera su pieza:

Escena XIV

En la ventana el cielo negro se va aclarando. Andrés abre los ojos. [...] Luego, un rato de silencio. Andrés alza la cabeza. Toma la pluma. Recarga su punta en el papel. empieza a escribir... En la luz, que va blanqueándose hasta ser la luz redonda del amanecer, Andrés sigue escribiendo... Oscuro final (351).

Lo cual nos indica que entonces Sabina Berman creía, en que el amor, la relación de pareja, el espíritu creador, como el ave fénix, podían resurgir de las cenizas; cuando unos cuantos años antes seguía creyendo en la redención, pues en lugar de castigar a su protagonista, como sí lo hace en *Entre Villa y una mujer desnuda*, le deja abierta esa posibilidad.

Por otra parte, con ello llega a la culminación de la destrucción del comportamiento irreflexivo de su generación, que se encontraba en la cúspide de su productividad, pero sin ideología alguna, determinante o guiadora de su comportamiento social. Característica de la situación en que se vivía la crisis de valores y de las ideologías en lo cotidiano, percibida por ella, y ante la cual no encontrara aún salida, antes de 1990, antes de la "ruptura de las ideologías".

Salida que muy pronto se vio que resultaría imposible.

En conclusión, ¿qué podemos decir sobre el modelo dramático de Sabina Berman?

-un núcleo de obras está determinado por los temas referentes a la relación de pareja; por lo que sólo podemos hablar de unidad temática, como en el caso de *Bill* y *Muerte súbita*; además de los referentes a esas relaciones, o se plantean otros; ya sea paralelamente: *Bill*, *Entre Villa y una mujer desnuda*, o cambian, se suceden: *Muerte súbita*;

- los personajes son tipos que apuntan al desarrollo de caracteres;
- el discurso establece las alusiones sobre las relaciones sociales;
- el discurso constituye la trama dramática a través de metáforas y símbolos, de manera polisémica;
- entre los componentes dramáticos, las atmósferas de las situaciones son definitivas en su relato;
- el detonante del conflicto lleva a la destrucción de las relaciones y del sujeto de la acción dramática,
- el substrato ideológico resulta el más importante, pues se está refiriendo a los comportamientos de sus contemporáneos y a sus esquemas de valores,

Razón por la cual, resulta una dramaturgia en la que el modelo aristotélico es negado, no programáticamente, sino como consecuencia de la exposición y desarrollo de las anécdotas e historias relatadas por ella en cada una de sus obras. Incluso en esta pieza, desarrollada en una jornada, la poética aristotélica ha sido reinterpretada, al igual que por el resto de los dramaturgos de esta generación aquí presentes.

NO UN PÁLIDO REFLEJO, SINO UN DIAGNÓSTICO DE NUESTROS TIEMPOS FURIOSOS

Podemos decir que la producción dramática de los *nuevos dramaturgos*, presentaba contenidos que requerían de formas de expresión correspondientes a los asuntos tratados, como hemos podido ver a lo largo de éste capítulo, consecuencia del panorama inicialmente expuesto.

Tales circunstancias, en un principio generó un sentimiento de desamparo en los diversos aspectos de la vida cotidiana, familiar, social y política, dando inicio al drama de los niños de la calle, tratado en muchas de las piezas de González Dávila – *De la calle*–; desde la perspectiva simbólica de la figura paterna, cuya ausencia no ha permitido dejar ser al individuo y, por lo tanto, lo ha privado de identidad. Conflicto central de casi toda su dramaturgia, en la que la conducta de los personajes y el desarrollo de la acción dramática están determinados por el inconsciente colectivo de éstos, en búsqueda de una identidad socialmente negada.

Posteriormente, llegó la metáfora de una sociedad hecha de varios trozos heterogéneos, un *patchwork* realizado por un Estado chapucero e indiferente a los conflictos de nuestra sociedad; generadora de la estética de la obra dramática de Licona --*La Amenaza Roja*--; con todas las contradicciones de la vida cotidiana, del cotidiano contemporáneo de los núcleos sociales, víctimas de la irresponsabilidad y descomposición del estado de cosas que guarda el país; simbolizado en esa Amenaza Roja, imposibilitada de poder llegar ser el héroe titánico soñado por el doctor Bedoya, o el bandido vengador de los pobres y desamparados. De allí lo absurdo y fársico del personaje y de sus vicisitudes, como absurdo resulta nuestro propio diario acontecer; sólo que éste se queda en la mera farsa; enriquecida por la intertextualidad y la interculturalidad, a través del tratamiento humorístico que de la historia han efectuado algunos directores cinematográficos. Recursos que, por otra parte, le han permitido a Licona la constitución de relatos demencialmente atropellados, como el de esta obra.

En tanto en la mayoría de las obras de Liéra siempre encontraremos presente el reclamo a las autoridades locales de su terreno y, mediante esta vía, lo plantea a nivel nacional, en particular en *El camino rojo a Sabaiba*; a través de un complejo discurso metafórico --proveniente del cotidiano e imaginario regional--, en el que el subtexto: la impunidad, el abuso por parte de la autoridad; resulta el sujeto de la acción dramática. De manera que se vea obligado a reinventar la farsa de la impunidad cotidiana, valiéndose, para ello, del mito, de la metateatralidad, de la metanarratividad y de la metaficcionalidad. Características presentes en sus obras mayores que han dado como resultado complejas estructuras dramáticas, concitadoras de un barroquismo moderno.

Abuso e impunidad conducentes a la represión y a la tortura, mencionadas un poco antes,⁶⁰ y constituyentes del sujeto de la acción dramática de *Los heraldos negros*, la obra de Velásquez. Acción desarrollada a través de la elusión y la intertextualidad; con la elisión consecuente de la anécdota y el relato lineal de una

⁶⁰ Al respecto hay que consultar "Archivos de Bucareli, informes de la Dirección Federal de Seguridad 1964-1972". *Nexos* 246 (1998): 7-51.

historia no relatada. Escritura dramática que hace difícil la lectura de varios de sus textos.

La degradación del país, nos la presenta Rascón Banda –*La fiera del Ajusco*–, como resultado de un sistema social y legal ya inoperante, como lo es el modelo de producción en el campo, caduco del todo, pues lo único que ha logrado es el empobrecimiento total del campesino; con su consiguiente emigración a la gran urbe, ante el agotamiento o ausencia de los medios y métodos de producción. Por lo que Rascón Banda ve a la ciudad como generadora de violencia cotidiana, doméstica, social y jurídica. Ciudad donde a la mujer le toca la peor parte; por no gozar aún de una personalidad jurídica que la proteja del todo.

Ciudad que anticipa no sólo la contaminación ambiental, sino también la contaminación humana y social; como resultado de la desigualdad socio económica dominante, en la que la falta de educación, de preparación de las mayorías del país, las toma más vulnerables a todo tipo de injusticia social.

Pero esta crisis acumulada durante dos décadas también ha penetrado otras esferas sociales, en otro tipo de comportamientos y actividades; como podemos constatarlo a través de las relaciones amorosas, sexuales, sociales, intelectuales y creativas, en la obra de Sabina Berman: *Muerte súbita*. A tal grado, que cuando la escribió aún creyera que sólo la destrucción podría transformarnos:

En el Occidente actual la destrucción es considerada como un mal, en cambio en la más antigua religión de Oriente, la religión védica, la destrucción es una de las tres fuerzas que sostienen la vida. A impulsos naturales que se entrelazan en el fundamento del mundo. En México padecemos de un temor reverencia a destruir conscientemente. Dejamos que las cosas se pudran en el abandono. Shiva, el impulso destructor, opera desde luego, inevitablemente, pero mientras cerramos los ojos (Leñero, 1996: 281).

De manera que el tema de la pareja, en el teatro de Berman llegaría, en *Muerte súbita*, a un punto en el que sólo la destrucción podía transformar esas relaciones. Pero lo primero no ocurrió, como pensaba en ese año de la escritura de su obra: 1988; sino todo lo contrario, pues en la actualidad nos refocilamos en la corrupción que sufre el país, por seguir cerrado los ojos ante la ausencia de un Estado democrático.

Por ello, no es nada sorprendente el que un hilo unifique la producción de los dramaturgos incluidos en este capítulo: la descomposición como tema subyacente, de una sociedad que se deshace a pedazos; en tanto el hombre, el individuo se dirige, ineluctablemente, hacia su propia destrucción, en una sociedad, en un mundo en el que no tiene cabida, en estos *Tiempos furiosos*.

Por lo que el terrible estado en que se encuentra el país podemos verlo a través de esta cuestionadora dramaturgia; habiendo tenido para ello que recurrir, que inventar modelos de acción dramática no aristotélicos, que respondieran a sus requerimientos creativos, en su práctica dramatúrgica.

BIBLIOGRAFÍA OBRAS

BERMAN, SABINA

Muerte súbita. La nueva dramaturgia mexicana Compilador Vicente Leñero. México: El Milagro/CNCA, 1996, 277-353.

BERMAN –Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, Muerte súbita, El suplicio del placer–. México: Gaceta / DDF, 1994.

Entre Villa y una mujer desnuda. México: El Milagro, 1994.

Entre Pancho Villa et une femme nue. Le théâtre mexicain, 1999, une anthologie. Veracruz-Llave: Gobierno del Estado de Veracruz / CNCA / Comité Mexicano de Europalia '93 / UV / FONCA / CEATL / Tramoya, 1993, 227-270

Entre Villa y una mujer desnuda. México: SOGEM, 1993.

En el nombre de Dios. Tramoya (1993).

La grieta Tramoya (1992).

Muerte Súbita. México: Katún, 1989.

El amor existe. Artes Escénicas 4 (1988). 1-19.

El polvo del tiempo. Tramoya 9 (1987): 98-113.

Teatro de Sabina Berman –Anatema, Rompecabezas, Águila o sol, El suplicio del placer, Un actor se repara (Ésta no es una obra de teatro), Yankee (Bill)–. México: EDIMUSA, 1985.

La maravillosa historia del Chiquito Pingüica. Repertorio 1. 2^a Época (1985): 44-73. En Jardín con animales. Compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1984.

Rompecabezas México: Oasis, 1982.

Bill En Avanzada, Más teatro joven, compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1985. En *Más teatro joven*. Compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1982.

GONZÁLEZ DÁVILA, JESÚS

Trilogía –Pastel de zarzamora, El jardín de las delicias (Un delicioso jardín), Muchacha del alma–. México: CNCA, 1997.

Teatro de frontera –Desventurados, Talón del Diablo, Las perlas de la virgen. Durango: Espacio Vacío, 1996.

Sótanos Monterrey: UANL, 1996.

Polo pelota amarilla. México: CNCA, 1996.

Tiempos furiosos. Saltillo: Gobierno del Estado de Coahuila, 1996.

Crónica de un desayuno. La nueva dramaturgia mexicana. Compilador Vicente Leñero. México: El Milagro/CNCA, 1996, 113-63.

De la calle. México: Plaza y Valdés/CNCA, 1995 (Colección Breve, segunda etapa).

Amsterdam Bulevar. Puebla: TIA, 1994.

Sótanos. Repertorio. 22 (1992): 69-81.

El mismo día por la tarde. Plural 247 (1992). 25-38.

Un delicioso jardín (El jardín de las delicias). Teatro Mexicano Contemporáneo. Madrid: FCE, INBA, Quinto Centenario, Ministerio de Cultura de España, 1991, 1105-52.

Desventurados. Guadalajara: Ágata, 1990.

Los sobrevivientes de la feria –La fábrica de los juguetes, El verdadero pájaro Caripocápote, Polo pelota amarilla, Los niños prohibidos–. México: Árbol, 1989.

Crónica de un desayuno. Artes Escénicas 1 (1987): Suplemento 1-16.

De la calle. Escénica 11 (1985): 49-64.

Polo pelota amarilla. Jardín con animales, Compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1984.

Trilogía –Pastel de zarzamora, Muchacha del alma, El jardín de las delicias–. Puebla: UAP, 1984.

Muchacha del alma. Escénica 6-7 (1984): vii-xxiii.

La noche de los bandidos. Repertorio 3 (1982): 1-24.

Siesocinco dos. Repertorio 3 (1982): 25-40.

Los niños prohibidos. La Cabra 38 (1981): iii-xvi.

La fábrica de los juguetes. Teatro Joven de México. Compilador Emilio Carballido. México. EDIMUSA, 1979 65-95.

La fábrica de los juguetes. Tramoya 11 (1978): 62-89.

LICONA, ALEJANDRO.

Josefo el magnífico. Puebla: TIA, 1994.

Me quieres a pesar de lo que dices; Castigo a infractores de la ley y Serenidad y paciencia, Algunas obras de teatro mexicano contemporáneo. México: INEA, 1994.

Castigo ejemplar a infractores de la ley. México: Obra Citada, 1989.

Abuelita de Bafman; Haz de cuenta que fuimos basura, Verdad de Dios. México: Obra Citada, 1989.

Raptóla, violóla y matóla – Raptóla, violóla y matóla, Esos fuimos tú y yo, La fundación de Tenochtitlán, Esta es su casa, El día de mañana–. México: IPN, 1987

Teatro para jóvenes –La amenaza roja; La raya; Las tres heridas; Si yo tuviera el corazón; Usted abusó; Para decir adiós; Huelum–. México: EDIMUSA, 1986.

Cuentas por cobrar. Avanzada más teatro joven. Compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1985.

Máquina. Teatro para obreros. .Compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1985.

La amenaza roja. Escándalo en paraíso y 4 obras ganadoras. México: EDIMUSA, 1984.

Cuentas por cobrar. Más teatro joven. Compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1982.

Huelum o Cómo pasar matemáticas sin problemas. en *Teatro joven de México.* Compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1979.

LIERA, ÓSCAR.

Óscar Liera Teatro Completo II. –Estudio introductorio, Armando Partida Tayzan; *Las juramentaciones, La infamia, El jinete de la Divina Providencia, El oro de la Revolución Mexicana, Los caminos solos, El camino rojo a Sabaiba, Gente de teatro: gente horrible, El séptimo ángel, Los tres pies del gato, El camino de los locos, Los axiomas y la ley, Martha, Trópico de acuario, Prepara la guerra.*

Óscar Liera Teatro Completo I –Estudio introductorio, Armando Partida Tayzan; *Las Ubáry, La piña y la manzana, La fuerza del hombre, El gordo, El Crescencio, Aquí no pasa nada, Los camaleones, La verdadera Revolución, La Gudógoda, La pesadilla de una noche de verano, Soy el hombre, Juego de damas, Cúcara y Mácaro, El Lazarillo, La Ñonga, Los fantasmas de la realidad, Las fábulas perversas, "Rebeldía o nihilismo", Esther Seligson, Repaso de indulgencias, Al pie de la letra, Bajo el silencio, Un misterioso pacto, Los negros pájaros del adiós–.* Editor: Armando Partida Tayzan. Culiacán: SEPyC/COBAES/DIFOCUR, 1997.

El jinete de la Divina Providencia. La nueva dramaturgia mexicana. Compilador Vicente Lefiero. México: El Milagro/CNCA, 1996, 423-89.

La fuerza del hombre, Algunas obras del teatro mexicano contemporáneo. México: INEA, 1994.

Les oiseaux noir de l'adieu –traducción al francés de *Los negros pájaros del adiós*, traducida por Christine Defoin–, *Le théâtre mexicain*, 1999. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz-Llave/CNCA/Comité Mexicano Europalia'93/JV/FONCA/CEATL/Tramoya, 1993, 149-76.

El camino rojo a Sabaiba, Teatro Mexicano Contemporáneo. Madrid: FCE/Centro de Documentación Teatral/Sociedad Estatal Quinto Centenario/SOGEM, 1991.

La infamia. Reportorio 16 (1990): 62-87.

Pez en el agua –El gordo; Las Ubáry; La pesadilla de una noche de verano; Cucara y Mácaro; Repaso de indulgencias; El oro de la revolución; Los negros pájaros del adiós; Bajo el Silencio, Un misterioso pacto–. Presentación Armando Partida Tayzan. Culiacán: UAS, 1990.

El camino rojo a Sabaiba –segundo acto–. México en el Arte 20 (1988): 33-47.

El camino rojo a Sabaiba –primer acto–. México en el Arte 19 (1988): 49-63.

Las Ubáry, Lecturas de Sinaloa. Culiacán: INEA/Delegación Sinaloa, 1988.

Las locas de catedral –fragmento de obra de teatro–. Punto Cardinal (1988): 4.

Las fábulas perversas. Suplemento en páginas centrales de *Artes Escénicas* 5 (1988).

Las dulces compañías –Al pie de la letra; Bajo el silencio; Un misterioso pacto y Los negros pájaros del adiós–. Presentación Armando Partida Tayzan. Culiacán: UAS, 1987.

El Lazarillo. México: UAM, 1983.

La fuerza del hombre, Teatro Breve. México: Árbol, 1984, 51-8.
La fuerza del hombre, Más teatro joven de México. Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1982.
La piña y la manzana, viejos juegos en la dramática –*La fuerza del hombre; El gordo; Las Ubáry; Los camaleones; La verdadera revolución; El Crescencio; Aquí no pasa nada; La piña y la manzana; La pesadilla de una noche de verano; Cucara y Macara, Soy el hombre y Juego de damas*– México: UNAM, 1982
Etcétera. *Repertorio 7* (1982): 1-14
Cucara y Macara. Suplemento en páginas centrales de *La Cabra* 28-29 (1981)
La Gudógodá *Tramoya* 18 (1980): 77-81.
Las Ubáry, Teatro joven de México. Compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1979.
La piña y la manzana, siete obras en un acto –*El Crescencio; Los camaleones; La fuerza del hombre; Las Ubáry; El gordo; Aquí no pasa nada, La piña y la manzana*–. *Tramoya* 14 (1979): 4-72.
El nispero y la alcachofa –posteriormente titulada *La piña y la manzana*–. *Punto de Partida* (1978): 42-48.
La fuerza del hombre. Separata de *Re-vuelta* (1977).

RASCÓN BANDA, VÍCTOR HUGO.

Playa azul. La nueva dramaturgia mexicana. Compilador Vicente Leñero. México: El Milagro/CNCA, 1996, 41-109.
RASCÓN –*Manos Arriba, Sabor de engaño, La banca*–. México: Escenología/DDF. 1994.
La banca. México: Plaza y Valdés, 1994.
Contrabando. México: El Milagro, 1993.
Sabor a engaño. México: SOGEM, 1992.
Ciernen las puertas. Conjunto 87 (1992): 49-81.
Playa Azul. Teatro mexicano contemporáneo, Antología. Madrid: FCE/Quinto Centenario/Ministerio de Cultura, España/SOGEM, 1453-1515.
Armas blancas –*El abrecartas, La navaja, La daga*–. México: UNAM, 1990.
El edificio. México en el arte 21 (1989): 55-81.
La banca. México: Obra Citada, 1989.
Ciernen las puertas y Guerrero negro. México: Obra Citada, 1988.
Tina Modotti y otras obras de teatro –*Playa Azul y Voces en el umbral*–. México: SEP, 1986.
Teatro del delito –*Manos arriba, La fiera del Ajudico, Máscara vs. cabellera*– México: EDIMUSA, 1985.
La daga, 9 Obras jóvenes. Compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1982.
Voces en el umbral. México: UAM, 1983.
El baile de los montañeses. Toluca: UAEM, 1982.
La razón de Elvira. *Repertorio 5-6* (1982): 1-38.
Voces en el umbral. *Repertorio 5-6* (1982): 39-69.
La daga, Más teatro joven de México. Compilador Emilio Carballido. México: EDIMUSA, 1982.
Armas blancas –trilogía: *El abrecartas, La navaja y La daga*–. *Repertorio 1* (1981): 1-44.
La daga. La cabra 36 (1981): Suplemento i-xiii.
La daga. EL gallo ilustrado 985 (1981): 7-12.
Los ilegales. México: UAM, 1980.
Los ilegales. México: UAM, 1979.

VELÁSQUEZ, GERARDO.

Tirarle a las escopetas. PRIMERA LLAMADA 2 (1995): 15-17.

Orgánicómonos. PRIMERA LLAMADA 2 (1995): 81.

Vida de ambulante. Coloquio Mariano o *Te pondré un altar en mi negocio, Ese, el del diablo*. PRIMERA LLAMADA 1 (1995): 59-62.

No sé nada: no se nada. Tribuna (1987): 24-25.

Rubor helado –Vía libre, *El cuarto más tranquilo, Hasta hacemos polvo juntos, Las viudas, Sobre las lunas*–. Presentación Armando Partida. México: IPN, 1987.

Aunque vengas en figura diferente, Victoriano Huerta. México: INBA/KATÚN, 1985.

Hasta hacemos polvo juntos. *El Gallo Ilustrado* 1050 (1982).

Hasta hacemos polvo juntos. *Diorama de Excélsior* (1980): 10

Vía libre. *Punto de Partida* 68-69 (1980): 56-90.

Chana volante o la jaula de los canarios. *El cuento* (1977): 207-214.

En la tupida oscuridad. *Revista de la Universidad* (1976).

Amapolas Siete obras en un acto: –*El cuarto más tranquilo; Amapola; En la tupida oscuridad; Un patio más tranquilo; Una ciudad grande y lejana; Chana volante o la jaula de los canarios; El gato negro, Agua de limón*. *Tramoya* 4 (1976): 9-84.

El cuarto más tranquilo. *Punto de partida* 49-50 (1975): 131-135.

Ahí vienen los aleluyas. *Teatro joven de México*. Compilador Emilio Carballido. México: Novaro, 1973.

Ahí vienen los aleluyas. Aleluyas para dos desempleados y un tema de amor, México: IPN, 1970.

Ahí vienen los aleluyas. *Suplemento de El Heraldo de México* 194 (1969): 3-5.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

BERMAN SABINA.

a)

Argüelles, Hugo. *Teatro de Sabina Berman* –*Anatema, Rompecabezas, Águila o sol, El suplicio del placer, Un actor se repara* (Ésta no es una obra de teatro), *Yankee* (Bill)–. México: EDIMUSA, 1985, 213-8.

Burgess D. Ronald. "6 Many Realities Berman and Espinosa". *The New Dramatists of México 1967-1985*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991, 78-94.

Leñero, Vicente. *La nueva dramaturgia mexicana*. Introducción. México: El Milagro/CNCA, 1996, 9-39.

b)

Ita, Fernando. *El amor existe*. Presentación a. *Artes escénicas* 4 (1988): 2 (suplemento).

Partida T. Armando. "Entre Villa y Calles". *PLURAL* 268 (1994): 76.

González Dávila, Jesús.

a)

Brun, Josefina. "Un largo viaje hacia la locura". *Teatro Mexicano Contemporáneo*. Madrid: FCE, INBA, Quinto Centenario, Ministerio de Cultura de España, 1991, 1097-1103.

Burgess, Ronald D. "5 The Storm Surrounding the Lull González Dávila and Olmos". En *The New Dramatists of México 1967-1985*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991, 62-77.

Leñero, Vicente. *La nueva dramaturgia mexicana*. Introducción. México: El Milagro/CNCA, 1996, 9-39.

Pineda Baltazar, Miguel Ángel. "Jesús González Dávila, Zonas de demumbe", "Jesús González Dávila, *El jardín de las delicias*", "José Estrada, Hiperrealismo en *El jardín...*", "Sergio Klainer, La imposibilidad de la dicha". En *Temas de teatro*. México: CNCA, 1985, 78-94.

Rabell, Malkah. "El jardín de las delicias, de Jesús González Dávila", En *Decenio de teatro 1975-1985*. México: El Día, 1986, 204-206.

b)

- Alcaraz, José Antonio. "Alicia en el país de las maravilla... lóbregas/1". *Sábado 515* (1987): 31a.
- Barrera, Reyna. "De la calle, dolor inmóvil". "unomasuno". (01.10.87): 54a.
- Burgess, Ronald D. "Social Criticism from the Stage: The Concerns of Current Mexican Dramatists" Reprint from Volume XII March, 1983, *Secolas Annals*, Marietta, Georgia: Kennesaw College, 48-56.
- Harmony, Olga. "De la calle". "Jornada" (31.07.87)
- Partida Armando. "Castillo y de la calle". *Correo escénico 1* (1990): 5-6.
- Pineda, Miguel Ángel. "De la calle". *Jornada semanal 157* (1987): 48-50.

Licona, Alejandro.

a)

- Burgess, Ronald D. "Bridging the Gap The Second Wave" *The New Dramatists of México 1967-1985*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991, 117-31.
- Carballido, Emilio Prólogo. a *Teatro para jóvenes*. México: EDIMUSA, 1986, 5-7.
- Camillo, Héctor. "Entrevista con Alejandro Licona. En *Teatro para jóvenes* México: EDIMUSA, 1986, 9-19.
- Espinosa, Tomás. "Nota previa al amor por el humor: Alejandro Licona y su teatro" *Raptóla, violóla y matóla*. México: IPN, 1987, s/n.

Liera, Óscar.

a)

- Burgess, Ronald D. "Spotlight on Society Liera and Rascón Banda" *The New Dramatists of México 1967-1985*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991, 97-116.
- Leñero, Vicente. *La nueva dramaturgia mexicana*. Introducción México: El Milagro/CNCA, 1996, 9-39.
- Partida, Armando. Óscar Liera Teatro completo I. Estudio Introductorio. Culiacán: SEPyC/COBAES/DIFOCUR, 1997, 9-76.
- Óscar Liera Teatro completo II. Estudio Introductorio. Culiacán: SEPyC/COBAES/DIFOCUR, 1998, 7-81.
- Seligson, Esther. "Un teatro que habla a los ojos y a la imaginación". *Teatro mexicano contemporáneo*. Compilador Fernando de Ita. Madrid: Centro de documentación teatral/FCE, 1991, 1275-81).

b)

- Seligson, Esther. "Unir los sueños, juntar los juegos" (*El jinete de la Divina providencia*). *Escénica 10* (1985): II-III (suplemento).
- "Rebelión o Nihilismo" (*Las fábulas perversas*) *Artes Escénicas 5* (1988): 2 (suplemento).

Rascón Banda, Víctor Hugo

a)

- Burgess, Ronald D. "I. Spotlight on Society Liera and Rascón Banda". *The New Dramatists in México 1967-1985*. Kentucky: The University Press, 1991, 97-116.
- Harmony, Olga. "¡Manos arriba!". *Teatro del delito*. México: EDIMUSA, 1985, 29-31.
- Leñero, Vicente. Presentación a *Teatro del delito*. México: EDIMUSA, 1985, 37-38.
- La nueva dramaturgia mexicana*. Introducción. México: El Milagro/CNCA, 1996, 9-39.
- Pineda, Miguel Ángel, "Los cadáveres del poder", en *Teatro mexicano contemporáneo*, Antología Madrid: FCE/Quinto Centenario/Ministerio de Cultura, España/SOGEM, 1453-1515.
- "Vindicación de la Nueva Dramaturgia". *Temas de teatro*. México: CNCA, 1995, 37-41
- "Del realismo poético al realismo real". *Teatro del delito*. México: EDIMUSA, 1985, 15-27.
- Rabell, Malkah. "Con Los ilegales nace un dramaturgo nacional". *Decenio de teatro 1975-1985*. México: "El Día", 1986, 98-100
- "Tres versiones de Tina Modotti". *Decenio de teatro 1975-1985*. México: "El Día", 1986, 172-174.

Solana, Rafael. "La calidad se impone". *Teatro del delito*. México: EDIMUSA, 1985, 31-34.

b)

Alcaraz, José Antonio. "Sin límite de tiempo". *Teatro del delito*. México: EDIMUSA, 1985, 169-172.

Capetillo, Manuel. "Los luchadores son como dioses". *Teatro del delito*. México: EDIMUSA, 1985, 176-179.

Hamony, Olga. "Máscara contra cabellera". *Teatro del delito*. México: EDIMUSA, 1985, 167-168.

Ita, Fernando. "Drama en el encordado". *Teatro del delito*. México: EDIMUSA, 1985, 173-176.

Pineda, Miguel Ángel. "Reflexiones sobre el conflicto de un luchador obligado a traicionar: Rascón Banda". *Teatro del delito*. México: EDIMUSA, 1985, 179-183.

Rabell, Malkah. "Un autor mexicano en el festival Latinoamericano de Teatro". *Decenio de teatro 1975-1985*. México: "El Día", 1986, 214-216.

Urtaza, Federico. "Máscara contra cabellera". *Teatro del delito*. México: EDIMUSA, 1985, 168-169.

Velásquez, Gerardo.

a)

Burgess, Ronald D. *The New Dramatists of Mexico 1967-1985*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991.

Leñero, Vicente. *La nueva dramaturgia mexicana*. Introducción. México: El Milagro/CNCA, 1996, 9-39.

Partida T. Armando. prólogo a: *Rubor helado –Vía libre, El cuarto más tranquilo, Hasta hacemos polvo juntos, Las viudas, Sobre las lunas*. México: IPN, 1987.

b)

Berthier, Héctor. "Un tiro de dados... cargados". *Primera llamada 2* (1995): 38-40.

Burgess, Ronald D. "El nuevo teatro mexicano y la generación perdida". *Latin American Theatre Review*, Spring 1985): 93-99.

"Social Criticism from the Stage: The Concerns of Current Mexican Dramatists", Reprint from: *Volume XIII March, Secular Annals*, 13, Marietta, Georgia: Kennesaw College, 48-56. "Archivos de Bucareli, informes de la dirección Federal de Seguridad 19641972. *Nexos* 246 (1998): 7-51.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Brecht, Bertolt. *Breviario de estética teatral (Kleines Organon Für das Theater)*. B. A.: La Rosa Blindada, 1963 (Los Tiempos Nuevos).
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Nexus, 1986.
- Burgess, Ronald D. *The New Dramatists of Mexico 1967-1985*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991.
- Buxo, José Pascual. *Cesar Vallejo Crítica y contracritica*. México: Difusión cultural/UNAM, 1992.
- Dieterich, Genoveva. *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Madrid: Istmo, 1974 (Fundamentos, 38).
- Dort, Bernard. *Lectura de Brecht*. Barcelona: Seix Barral, 1973 (Biblioteca Breve, Ensayo 344).
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro* Ensayo sobre las sombras colectivas. México: FCE, 1966.
- Esslín, Martin. *Mediations Essays on Brecht, Beckett, and Media*. Baton Rouge: Luisiana State University Press, 1980.
- An Anatomy of Drama. New York: Hill and Wang, 1979.
- González López, Óscar. "Fobaproa: Debate en todo el país". "Excélsior" (91.06.98): 6A.
- Hernández, Luisa Josefina. Beckett. Sentido y método de dos obras. México: FFyL/UNAM, 1997.
- Traducción e introducción a *Los calzones de Karl Sternheim*. México: FFyL/UNAM, 1977.
- Ita, Fernando. "Un rostro para el teatro mexicano". *Teatro mexicano contemporáneo*. Madrid: Centro de documentación teatral/FCE, 1991, 11-77.
- Kurguián, M. S. "Drama". *Tioria literaturi, osnovnie problemi v istoricheskem osviechenii rodi y yandri*. Moskva: Akademiia Nauk, 1964, 238-362.
- Ortiz Rivero, Jorge. Prólogo a *Los calzones de Karl Sternheim*. México: FFyL/UNAM, 1977, 13-7.
- Partida, Armando. "Para un estudio del sistema poético de Vallejo". *Cuadernos de Comunicación* 23 (1977): 39-46.
- Russell Taylor, John. *Teatro de la ira*. B. A.: Paidos, 1968 (Letras mayúsculas, 5).
- Yurkiewich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz. Barcelona: Barral, 1970 (Biblioteca Breve de Respuesta).
- Wellwarth, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen, 1966 (Palabras en el Tiempo,

VI LA NOVÍSIMA DRAMATURGIA MEXICANA

LA GENERACIÓN DEL DESCONCIERTO¹

Los acontecimientos que asolaran al país entre 1968 y 1987 –la represión de Tlatelolco en 1968, la represión del Jueves de Corpus en 1971, “la reestructuración de la deuda pública externa desde el verano de 1982; la colusión de funcionarios públicos con magnates de viejo y de nuevo cuño, en la creación del mercado paralelo de dinero a través de las casas de bolsa a partir de la primavera de 1983, y el despojo a más de 400 mil familias mexicanas de su patrimonio, con la macroestafa bursátil de octubre de 1987; la reprivatización de la banca y las empresas paraestatales...” (González López, 1998), además del establecimiento económico y político de un Estado Neoliberal en 1988; marcaron de manera definitiva y rotunda a los autores de la dramaturgia nacional que, se formaran dentro de ese nuevo marco socio histórico.

Circunstancias que, una vez desaparecidos el heroísmo y el romanticismo de la década de los años sesenta, y la aceptación de los hechos de los setenta, a mediados de los ochenta propiciaron el surgimiento de una nueva generación de dramaturgos, formados bajo el estado de cosas imperantes, y a los a los que, hemos denominado *novísimos dramaturgos*,² como fuera asentado en capítulos anteriores.

Esta designación de *novísima dramaturgia*, podemos establecerla, en primer lugar, por la pertenencia generacional de sus autores; ya que dentro del

¹ En una entrevista efectuada por Juan Hernández a Luis Mario Moncada y Martín Acosta, previa al estreno de *ExhiVisión*, el periodista apuntaría: “Dos teatristas de la generación del ‘desconcierto’: Luis Mario Moncada y Martín Acosta. Ambos se preguntan sobre el sentido de la vida y si sobrevivirán personas sensibles en el próximo milenio, ante el caos que caracteriza nuestra existencia, la del hombre *postmoderno*”. [...] “A esta generación de jóvenes teatristas, como dice Martín Acosta, la identifica el desconcierto, ‘del que quizá pueda surgir un estilo, o un género, pero no una identificación de nuestro quehacer’ ” *unomasuno* (02.09.93).

² En el número 985 de el *Gallo Ilustrado*, del 3 de mayo de 1981, el crítico y dramaturgo Tomás Espinosa publicó una selección de obras breves bajo el título de “Seis novísimos dramaturgos mexicanos”, con fines divulgativos. Entre los que incluyó se encuentran: Alejandro Licona, Miguel Ángel Tenorio, Eusebio Rubalcaba, Víctor Hugo Rascon Banda, Dante del Castillo y Antonio Argudín, la mayoría de ellos pertenecientes al taller de Emilio Carballido. Autores que, ya para ese año fueran ampliamente conocidos en el ámbito teatral como *nuevos dramaturgos*.

corpus, de aquellos que consideramos pertenecientes a esta corriente, la mayoría nació en el primer lustro de los años sesenta.³

En segundo lugar, esta denominación tiene implicaciones tanto ideológicas y sociales como formales en la escritura dramática; además de las temporales. Mismas premisas que, hemos planteados en anteriores capítulos y que, nos ha permitido, a su vez, establecer nuestro concepto generacional.

Sobre tal denominación: *novísimos dramaturgos*, uno de estos --Luis Mario Moncada--, en múltiples ocasiones ha expresado su rechazo a esta denominación, señalando la caducidad temporal de tal concepto; por lo que junto con Martín Acosta, también joven director de escena, consideró en su momento, como lo más adecuado denominar su generación como la del desencanto, del desconcierto.

Ambos colaboradores consideran que algunas de las particularidades de la escritura dramática, inherentes a los integrantes de esta camada, son:

No hay un estilo, ni un dogma, ni escuela, ni posturas filosóficas que aglutinen en un mismo camino a una generación de jóvenes que andan entre los 25 y 35 años de edad. en el teatro el caos y la desazón por la ruptura del hombre con sus más añejas ideologías, se refleja en la multiplicidad de propuestas y la ausencia de un movimiento que en otros tiempos, se distinguían perfectamente (la generación del realismo, la de Novo, Usiglio o Carballido, en donde era clara su línea, su temática y se sabía de qué querían hablar) (Hernández: 02.09.93).

Como podemos percarnos, el señalamiento de aquellas características distintivas de otra de las generaciones, en contraste con las que los caracteriza, nos evidencian que éstos tienen dos premisas en común: una estética y una visión del mundo particulares.

En una primera instancia esta generación --en la actualidad entre 32 y 37 años-- no presenta una propuesta de escritura conformada, específica y unitaria, ya que, al igual que las dos anteriores, siguió las propias perspectivas individuales, de sus particulares puntos de vista, de su experiencia personal, para lanzarse a la escritura dramática como forma de exorcizar sus demonios. Como fuera planteado en nuestro artículo mencionado de 1990; los demonios que el

³ Jorge Celya: 1960, Jaime Chabaud: 1966, Estela Leffero: 1960, Luis Mario Moncada: 1963, David Olguín: 1963, Hugo Salcedo: 1964, Gonzalo Valdés Medellín: 1963.

neoliberalismo trajo consigo: nuevas circunstancias políticas, sociales, económicas, culturales y que, como generación, les tocó vivir en el momento de su iniciación a la dramaturgia, o de sus primeras experiencias escénicas.

Posteriormente, su actitud individual ante el mundo; en conjunto conformadora de una visión generacional, los llevó a interpretar su realidad desde una perspectiva individual, no social --como lo pretendía la generación anterior--, poniendo de manifiesto lo que personalmente les molestaba, les preocupaba.

Al respecto el propio Moncada plantearía que:

[...] creo que esta parte del individualismo, [es un] fenómeno que ha generado nuestra época. Muchas de las críticas que hemos tenido son porque no estamos denunciando nada, y mi respuesta es que no es necesario cuestionar estructuras sociales, creo que es mucho más importante hacerlo desde nuestra individualidad, porque a fin de cuentas el individualismo es lo que predomina en nuestra sociedad (Hernández)

De manera que tales circunstancias los conduciría a la búsqueda de códigos propios de escritura que, en la mayoría de los casos, los ha llevado a la experimentación estilística y formal de la composición y del relato dramáticos; en estrecha relación con la escenificación de sus textos, y a una preocupación por la recuperación del discurso, de la palabra, para reintegrarla a su composición, a su estructura dramática; como en otra entrevista señalaba Luis Mario Moncada: *redimensionandola*.⁴

En un par de artículos Jaime Chabaud esbozaba algunos de los aspectos de la escritura de los *novísimos dramaturgos*, que los diferencia de los *nuevos dramaturgos*:

¿Cómo podríamos leer las obras de una generación de escritores de teatro arramantada primordialmente con el biberón del cine y la mamila de una lengua que es la televisión y nos marca definitiva y catastróficamente? ¿Se le puede pedir lo mismo a este joven formado al calor de los cincuenta impactos visuales por minuto, que a alguno de los creadores englobados bajo el término Nueva Dramaturgia Mexicana? ¿Cuál es su mundo y el prismático para mirar una realidad fragmentaria, global e incomprensible? ¿De qué manera conciben estos escritores en ciernes ya no digamos el drama sino el espacio escénico? ¿Poseen siquiera conciencia de las características del lenguaje que desean ejercer? (32.08.94).

⁴ Entrevista personal inédita

Y ya sobre aquello que particularizara estilísticamente esta dramaturgia --correspondiente al segundo periodo de búsqueda y experimentación--, comentaba con su estilo característico:

En términos generales, la generación reciente se hace menos preguntas categóricas y flexibiliza las reglas. Más bien le valen madre los paradigmas pese a su enorme necesidad de ellos. Algunos varios caminan por la vía del realismo intentando una renovación del mismo o continuando *una inercia más que una tradición*. Para otros el terreno de la ficción teatral es aquel donde todo, absolutamente todo puede ocurrir. Unos creen que la verdadera poesía del teatro no son palabras bonitas sino devenir articulado de los sucesos y sus sorpresas, más la calidad --por supuesto-- del lenguaje utilizado. La preocupación por el espacio parece insistente (23.06.94).

Sobre ambos tópicos abundaba en la segunda entrega de este artículo, al subrayar algunos de los aspectos dramatúrgico ya señalados:

¿Cómo leer estos textos para su escenificación? La joven dramaturgia [refiriéndose a la entonces *novísima dramaturgia*] cada vez define más su rostro conforme se ha ido desarrollando a partir del segundo lustro de los 80's. La multiplicidad de facetas y puntos de abordaje del entorno sugerían un marco ecléctico que no permitiera su definición. Paradójicamente es uno de los rasgos caracterizadores de la generación; los intereses temáticos se disparan en todas direcciones como muestra enloquecida realidad contemporánea.

Otro rasgo común cada vez más patente es la manera de abordar la propia teatralidad. La forma, la estructura-arquitectura del drama ha tomado un lugar preponderante en el trabajo del dramaturgo joven. El hecho, sin embargo, no es gratuito. ¿De dónde surgen estos escritores que ya tomaron por asalto los escenarios como fenómeno contundente?

Posteriormente, Chabaud se vuelve a preguntar sobre el origen de tales dramaturgos, dando una lista de quienes comparten las mismas inquietudes en la escritura dramática. Sin embargo, desde nuestra perspectiva algunos no formarían parte de este grupo; de los que hasta 1995 consideráramos como *novísimos dramaturgos*, puesto que a partir de ese año nos encontramos con otros aún más jóvenes, surgidos mas o menos alrededor de esta fecha --casi una década después del surgimiento de esta generación-- que, no siguen los pasos de los modelos dramáticos anteriores:

¿De dónde surgen escritores teatrales como David Olguín, Estela Leñero, Luis Mario Moncada, Jorge Celaya, Arturo Sastré, Hugo Salcedo, Ángel Norsagaray, Gabriel Bárcenas, Hernán Galindo y una docena más? (29.06.94).

Aunque todos sean sus contemporáneos, alguno de éstos comenzaría a escribir un poco después; otros, aunque contemporáneos, su escritura dramática seguiría los modelos anteriores; como en el caso del regiomontano Hernán Galindo, quien

no obstante su identidad generacional, se inició en la dramaturgia siguiendo el patrón usigliano de la generación de los cincuenta, en particular continuando el modelo anecdótico costumbrista de Emilio Carballido. Mismo patrón de escritura de otros jóvenes, al igual que de algunos más identificados con la generación inmediatamente anterior --*la nueva dramaturgia*--, como podría ser el caso de Luis Eduardo Reyes (1958), o el de Leonor Azcárate (1955).⁵

A la inversa, en esta *novísima dramaturgia* podríamos incluir a Silvia Peláez (1959), y al aún más distante --por su fecha de nacimiento-- Fernando Muñoz (1951). A la primera, por su temática y forma de escritura: el desenfado en la exposición dramática de su tema inicialmente recurrente: el erotismo, el sexo, desde la perspectiva contemporánea de género; o una dramaturgia que temáticamente procede de la intertextualidad --la tragedia clásica y la literatura gótica. A Muñoz por su evidente adscripción las formas posmodernas de representación como lo es el *performance*, la instalación, el minimalismo de sus *minihisterias*; amén de la intertextualidad --*Estridentismo*, 1989-- y la interculturalidad --la recuperación de la cultura popular: *Obsénikus*, 1990---, del todo ajenos a las tendencias estilísticas de la generación a la que cronológicamente pertenece.

La presentación de los autores seleccionados sigue el orden alfabético por apellido.

¿LA QUINTA GENERACIÓN?⁶

Jorge Celaya⁷

Se dio a conocer con su obra *Voces*.⁸ Su escritura dramática se inscribe por completo en lo que podríamos definir como *novísimos dramaturgos*, por una de

⁵ Cf. Leñero, Vicente. *La nueva dramaturgia mexicana*. México: El Milagro/CNCA, 1996.

⁶ El concepto generacional, ha sido planteado frecuentemente por el crítico Fernando de Ita, quien en su artículo "La quinta generación", incluye a ocho de los diez aquí seleccionados. *Escénica nueva época 5*, mayo/junio, 1991: 4-5.

⁷ Jorge Celaya Ornelas, nació el 5 de diciembre de 1960, en Altar, Sonora. Actor, director y dramaturgo. Cursó la Licenciatura en Arte Dramático en la EAT/INBA. Por su obra *Voces* recibió el Premio *Plural* Internacional --teatro-- 1988. Otras de sus obras *Lobo*, fue premiada en el Concurso Sonorense del Libro 1991; siendo ganador ese mismo año con *Cercados*, de la Octava Temporada de Lecturas Teatrales en el Estado de Sonora. Ha sido becario del FONCA 1990-1991, como creador, y ha recibido la Beca de Coinversión del mismo organismo en 1994.

sus principales características: la aprehensión inmediata y directa del diario acontecer personal y social, en el que la reproducción de los sucesos resulta más importante que las causas provocadas por éstos. Es por ello que las situaciones, al igual que las reacciones, los comportamientos de sus personajes —en un momento dado—, prevalezcan sobre el carácter; al poner el énfasis en los actos que éstos realizan. Como consecuencia de ello su estilo es más verista que realista, al sólo mostrarnos las reacciones en situaciones límites.

Al respecto el crítico y dramaturgo Victor Hugo Rascón Banda ha señalado:

Jorge Celaya es un autor atrabancado, áspero, arrebatado, violento, bronco, de fuertes acentos, poco sutil. Hay algunos de sus personajes masculinos que tienen una relación directa con su propia personalidad y pueden verse dos líneas dramatúrgicas en su teatro, dos obsesiones. Sus historias del norte, del desierto y de la frontera, por un lado (*Ley fuga, Cercados, Lobo, Bar y desierto*), y por otro, el teatro urbano, nacido del cemento (*Voces, El niño y la virgen*) (1997: 17).

Por otra parte, comparte con algunos compañeros de generación, ciertas características que, en un inicio, tuvieron necesidad de mostrar lo que acontece y los actos de los personajes, sin penetrar, sin profundizar ni en las situaciones, ni en el carácter; en su afán por mostrar directamente lo inmediato; sin matiz alguno.

Los temas que trata no son comunes en la dramaturgia nacional, aunque éstos lo sean en nuestro cotidiano; incluso aunque aparentemente no alcancen dimensiones dramáticas notables. Por ello, lo grueso que pueden resultar los asuntos que trata, no son consecuencia de la inventiva, de la creación, sino parte de los propios sucesos de nuestra realidad social, a los cuales uno se habitúa; pero que desentonan, al saltar a la vista en el contexto de la nota amarillista, o roja, como en el caso de su primera obra:

Cuando llega al D. F., Celaya observa la violencia y las miserias urbanas y escribe *Voces*, sobre los jóvenes de la calle, ubicando la acción en una bodega de un mercado, obra en la que aborda la desesperanza, el desamor y el abandono, con una economía de recursos y un lenguaje popular que trasciende la reflexión (Rascón Banda, 1997: 17).

Pero no sólo sus temas vendrían a resultar diferentes a los que recurrieran los dramaturgos de la generación de la *nueva dramaturgia*, sino también plantearía

⁸ Dirigida por él mismo en su estreno en 1989. Llegaría a las cien representaciones.

sobre el escenario nuevos personajes pertenecientes al lumpen o clases marginadas; incluyendo entre éstos a narcotraficantes, *Lobo*, 1991:

En *Lobo*, [...] están presentes el narcotráfico, los medios masivos de comunicación, la traición, el deseo y la corrupción. Un hombre vive acorralado vive un ajuste de cuentas. testimonio de una realidad inmediata y de un problema que lacera la nación, esta obra aborda en el teatro lo que en la radio hacen los corridos de los Tigres del Norte, cantores del amor, el contrabando y la traición (Rascón Banda, 1996: 18).

Sobre los temas que éste aborda, él mismo se ha manifestado:

Tratar a la clase media se volvió un estereotipo, porque los autores nuevos se basaban en los viejos [...] Escribir de la clase media se hacía más fácil y menos comprometido, pero todo esto tiene que ver con los tiempos y el auge del melodrama. Ahora nos vamos al diálogo a veces incoherente pero de pronto maravillosamente coherente en esas personas marginadas a veces feroces y atroces. El cambio en la dramaturgia está marcado con un compromiso con la realidad actual y viene a derivar en una búsqueda (González: 08.03.92).

Y ya en concreto sobre su primera obra:

Se llama *Voces* porque sus personajes --jóvenes drogadictos-- me dan infinitud de voces y sonidos, aun a veces sin hablar. Son voces de angustia y dolor, soledad y marginación. son miles y andan en las calles.

[...]

Ciertamente, podría llamarse también imágenes que a fuerza de oírse y mirarse se han vuelto cotidianas. No las vemos, ni oímos porque no queremos, pero su presencia es real y con eso nos acusan (Excélsior: 17.11.89).

De allí que temas y personajes; al igual que su construcción dramática estén tratados "de manera muy esquemática, nada compleja, muy evidente, no se esconde nada de lo que está planteado, no hay que pensar demasiado para comprender el argumento del texto" (Cruz Larios: 01.03.92).

Estas vendrían a ser las características principales de la dramaturgia inicial de Celaya. De allí que también el discurso de los personajes esté determinado por la caracterización de los rasgos externos de la tipificación social de éstos. Además de un relato muy apegado al aristotélico.

Sin embargo, si en un principio no le resultaba atractivo la búsqueda, ni la experimentación dramatúrgica --al igual que a toda su generación--, posteriormente se ha desprendido del relato consecuente de la anécdota al narrar, al comenzar a interesarse por la interioridad de sus personajes: su escepticismo --aquí indudablemente encontramos la presencia de Sam Shepard, de quien se dice su admirador--, de manera que sin dejar de lado la imagen y los

lugares, esto lo ha llevado a la experimentación espacio temporal escénica y, por lo tanto, a una fusión entre los planos de la realidad y de la irrealdad, a través de cierta ensoñación, sin llegar a la metáfora o a la simbolización; no obstante su interés, como director, por la creación de atmósferas --como sí lo encontramos en la dramaturgia de David Olguín--.

En *Bar y desierto* Celaya se acerca al espejismo, a la alucinación, a las pasiones bajo el sol, con personajes fantasmales devorados por la arena, en donde la realidad se confunde mientras que un forastero llega a alterar las relaciones de una familia. Es su texto más ambicioso, más propositivo visualmente, pero el más ambiguo (Rascón Banda, 1997: 17-8)

Es por ello que en el transcurso de su desarrollo como dramaturgo, al querer poetizar las imágenes y las situaciones --*Bar y desierto* (1996)--, surge un choque con lo áspero, con lo rudo de los personajes --obviamente masculinos--, al igual que de las situaciones. Como consecuencia, al plantear escenas amorosas, al comportarse éstos como *machos*, no puede haber lirismo, sino violación; en su prurito declarado de ser un dramaturgo 100% heterosexual; por lo cual en sus obras "siempre pone una escena en la que coge una pareja heterosexual" --como públicamente lo ha declarado--; no obstante la ambigua relación homosexual de los protagonistas lumpen en *Voces*, su primera obra.

Habría que considerar el hecho de que si bien podemos determinar su pertenencia a la generación del *desconcierto*, en particular a las características estilísticas de las primeras obras de estos dramaturgos, por el vitalismo de su teatro, podemos considerarlo como el único de todos ellos que continúa directamente las formas de escritura de varios de los considerados *nuevos dramaturgos*, como son el propio Rascón Banda --*Los ilegales*, *Contrabando*, *Los fugitivos*--, González Dávila --*De la calle*, *Desventurados*--; entre otros más.

Jaime Chabaud⁹

Se dio a conocer con una obra breve: *El cordoncillo gesticulatorio*, gracias a su participación en el Concurso Punto de Partida/UNAM 1987;¹⁰ obra que se caracterizara por una estética chocarrera, que subrayaba lo burdo, lo grueso de los personajes; al igual que una construcción morfosintáctica, sobresaturada de un procaz sentido del humor en su discurso. Dado el tema seleccionado: los espermatozoides --como personajes-- se levantan en armas contra el sistema, en el momento culminante de la eyaculación, para no cumplir con su obligación de fecundar, al considerar que eso es denigrante. Aquí es indudable la referencia al filme de Woody Allen: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo...*

Al año siguiente produjo *Tempranito y en ayunas* (1988),¹¹ cuya escenificación en 1989, alcanzó las cien representaciones en 1990.¹² Aquí, al

⁹ Jaime Chabaud Magnus, nació el 24 de febrero de 1966, en México, D. F. Dramaturgo, narrador, poeta, promotor cultural, funcionario, editor e investigador de teatro mexicano. Ha ejercido el periodismo cultural y ha impartido talleres de dramaturgia en diversas ciudades del país. Estudió Letras Hispánicas en la FFyL/UNAM. En 1987 y 1988 se le otorgó la Beca Salvador Novo/CEM, para investigar el teatro mexicano del siglo xix y escribir obras dramáticas. En el periodo 1991-1992 se le otorgó la Beca para Jóvenes Creadores del FONCA. Ha merecido diversos reconocimientos en varios concursos, en los que ha participado. Por su obra *De piedra ardiente, de sangre helada* (1989), se le otorgó el Premio Nacional de Dramaturgia Fernando Calderón, patrocinado por el Gobierno del Estado de Jalisco.

¹⁰ En este XX Concurso obtuvo el segundo lugar, en tanto a otro novísimo dramaturgo: Hugo Salcedo se le otorgaría el primero, por su obra: *Dos a uno*.

¹¹ Obtiene el tercer lugar del Concurso Punto de Partida 1989, al igual que otros dos concursantes, entre los que también se encontraba Hugo Salcedo; al haberse declarados desiertos el Primer y segundo lugares. Con la misma obra ambos dramaturgos participaron en el Concurso Nacional de Dramaturgia UANL '89, recibiendo Hugo Salcedo, el segundo lugar con su obra: *El viaje de los cantores* (por la que en ese mismo año se le otorgara en España el Premio Internacional Tirso de Molina); en tanto Chabaud el tercero, otorgándosele el primero a Hernán Galindo por su obra *Ansias de duraznos*.

¹² Despues de haber alcanzado tal número de representaciones, tanto éste como el director Alejandro Ainslie, se manifestarían al respecto: "A. A. ...Lo más fuerte parecía ser el enfrentamiento violento de personajes tan radicales en sus posturas ante el mundo: un joven aparentemente liberal con una historia familiar desastrosa y una mujer aparentemente muy religiosa con una represión sexual y una concepción del mundo muy diferente de la del personaje masculino. En ambos reina la intolerancia" "J. C. Al escribir *Tempranito y en ayunas*, de hecho el primer texto dramático que dentro de mi producción funciona ya para el escenario, mi interés se centró en el personajes masculino y la ridiculización del discurso esquemático de Raquel, una de esas evangelizadoras que van de puerta en puerta 'distribuyendo' la palabra de Dios sin tener una convicción filosófica clara y mucho más profunda. El personaje de Raquel resultó ser muy estereotipado, con poca profundidad al lado de Paco, su adversario". "A. A. desde la lectura quedaba mucho menos dibujado el personaje femenino. No se alcanzaba a entender del todo cuáles eran sus móviles sin embargo, la obra ofrecía para su montaje varios aspectos bien interesantes. Una temática bien desarrollada y una problemática muy actual (la intolerancia), dos personajes insertos en una estructura corta que derivaba en una discusión violenta, con un ritmo frenético y un resultado contundente [el intento de violación por parte del joven, y el consecuente asesinato de la 'evangelizadora']" (*Escénica Nueva época* 1, 31).

igual que, en su obra anterior, su estética se aproximaría a la del expresionismo con una gran carga grotesca, casi de *grand guignol*. Particularidades estilísticas no aceptadas del todo por la crítica, que le reclamaba la falta o ausencia de profundidad psicológica, o la simplificación en la exposición de los conflictos, al no tomar en consideración los críticos las particularidades específicas de un modelo propio de acción dramática y su proximidad estilística al naturalismo y al hiperrealismo; determinantes en la forma de reinterpretar la violencia e intolerancia social del momento, sin matiz ni reflexión alguna, como lo exigía una estética realista o un teatro psicológico.

Si bien esta pieza sigue siendo, al igual que *El cordoncillo gesticulatorio*, provocadora y desafiante por los conflictos planteados, el sentido del humor ha desaparecido, y substituido lo lúdico por una posición de rechazo total y rotundo al acontecer del momento, al haber adoptado una posición casi nihilista ante la mendacidad y falta de credibilidad de nuestra sociedad, como manifestación de una actitud ácrata, dominante en su carácter.

En algunas otras obras, como *Noche de brujas* –segundo lugar *Punto de Partida*, 1989-- todavía era dominante esta actitud ante el mundo; misma que

Con esta escenificación Chabaud alcanzó de inmediato la notoriedad como dramaturgo; así lo muestran algunas de las reseñas entonces publicadas. "... El entramado textual es interesante, bien manejado, lo mismo que la propuesta de dirección. Sin embargo, en todos los casos lo que podemos ver es esencialmente un proceso, un inicio en el desarrollo de un lenguaje, tanto en el grupo como en el autor". ("Con calma y nos amanecemos" Bruno Bert, *Tiempo libre apud Escénica Nueva Época* 1. 32) "... Juego de violencia extrema circunscrita a un solo escenario y a un solo acto de algo así como una hora de duración. *Tempranito y en ayunas* nos lleva a una realidad existente y que, desgraciadamente, si las circunstancias se combinan, podría acontecerle a usted, a mí.. Se trata, pues de un teatro realista, cruel, con buena economía de medios, con circunstancias y acciones bien dibujadas; un personaje, 'él', mucho mejor definido que 'ella' y que, con una mejor dirección, más parca y sobria, sería infinitamente más importante". ("Un reproche de José Revueltas a un Dios, ¿justo? ¿generoso?" Raúl Díaz, *El Universal apud Escénica Nueva Época* 1. 33). "... Desmenuzando la propuesta: *Tempranito...* es una obra temprana, escrita en ayunas y con hambre de aprendizaje e insaciada aún. Es ingenua en sus planteamientos sicólogistas, imberbe porque parece el primer esquema de una autobiografía precoz, inconsciente, plasmada de manera anárquica en las páginas de un cuaderno de notas" ("Anemias por ayunos" Gonzalo Valdés Medellín, *unomasuno apud Escénica Nueva Época* 1. 33)

Unos pocos años después la propia realidad que se vive en la ciudad de México, le daría al dramaturgo la razón

seguiría determinando su escritura dramática; en particular en *¡Baje la voz!*¹³ Pieza sobre la violación y el aborto, en la que las víctimas resultan posteriormente de nuevo victimadas, tanto por la intolerancia e hipocresía de nuestra sociedad, como por la autoridad. Hay que señalar que éste fue un trabajo de creación colectiva, con la participación del grupo de actores y el director Alejandro Ainslie, quienes emprendieron una larga investigación sobre el tema, el cual se desarrolló a lo largo del proceso de escenificación, lo cual traería como resultado una acumulación anecdótico narrativa, conducente al exceso dramático y la fragmentación de la estructura del relato escénico.

Por ello, resulta sorprendente el salto que dió después de *Tempranito y en ayunas*, con *De sangre helada de piedra ardiendo*,¹⁴ por el cambio temático: de sus contemporáneos, de su entorno socio cultural, pasó, sin puente, sin transición alguna, a la sociedad, a los acontecimientos históricos de los años veinte y treinta y, en obras posteriores, se remontaría hasta el siglo xix.¹⁵

Después, Chabaud dio un giro a su dramaturgia, se alejó del realismo y escribió un bello texto, fragmentado y poético: *¡Viva Cristo rey!*, uno de los escasos textos conocidos en el que se aborda el movimiento cristero... (Rascón Banda, 1997: 22).

De la exposición de la violencia, de la intolerancia cotidiana de fines de la década de los ochenta, retrocedería a los años veinte, a la violencia e intolerancia religiosas de la Guerra de los Cristeros. Sin embargo, algunas de las características estilísticas de sus primeras obras se conservaron, por lo que esta pieza, hoy conocida como: *¡Viva Cristo rey!*, aunque referida a sucesos históricos de una sangrienta página de nuestro pasado nacional, rechazaba del todo la estructura dramática del drama histórico o/y del drama testimonial.

¹³ Figuró entre las obras a las cuales se le otorgara el Premio Nacional de Dramaturgia UANL 1991. Posteriormente sería publicada en 1996 con el título de *Tlaxcoaque Show*, haciendo referencia a los separos de la policía judicial, del DDF.

¹⁴ Premio Nacional de Dramaturgia Fernando Calderón 1990, Gobierno de Jalisco. Estrenada en la ciudad de México por Germán Castillo en 1992, con el título de *¡Que viva Cristo rey!*. Posteriormente ha sido objeto de otras puestas en escena en varias ciudades del país, efectuando para ello varios ajustes dramaturgicos.

¹⁵ Al respecto, hay que señalar el hecho de que entonces descubre y se apasiona por la dramaturgia mexicana de ese siglo; sobre la cual posteriormente ha desarrollado y publicado varios estudios.

Sobre la presencia de la violencia en sus primera obras, él mismo sería consciente de ello:

L. P. ¿Existe algún tema en particular que sea común a todas tus obras de teatro?
J. Ch.-Bueno, sí, un elemento que está muy presente en todo mi teatro es la violencia. En *Tempranito...* se hacen coincidir violentamente a dos personas que tienen visiones del mundo totalmente distintas. *De piedra ardiendo, de sangre helada* mi obra más ambiciosa hasta ahorita, es una obra muy violenta e irreverente acerca del movimiento crístico. El conflicto descansa sobre las relaciones Iglesia-Estado y la violencia aparece tanto de parte de los crísteros como de parte del gobierno (Penella: 13.03.90).

Situación que, obviamente, en los inicios de la *generación del desencanto*, del *desconcierto*, ante la incapacidad de poder descifrar lo que estaba sucediendo en la sociedad, sólo podía percibir lo más evidente, en este caso la violencia, hoy de tantos conocida.

Desde un principio no podemos negar la presencia de la violencia detectada por este autor en el ciclo de obras urbanas de introspección individual de Óscar Liera (1983-1986), publicadas bajo el título de *Dulces compañías*; además de la influencia que ejerciera su teatro mítico/épico, a partir de *El Jinete de la Divina Providencia* (1984),¹⁶ junto con la propia forma de relato dramático del autor, en el que se permite sus excesos dramáticos, discursivos y visuales, que vendrían a constituir lo que podríamos considerar como su lenguaje dramatúrgico.

En la entrevista que le concediera a la periodista Lourdes Penella, el propio Chabaud señalaba la presencia de Liera en su obra, al igual que la de González Dávila:

L. P.-¿Piensas que tu teatro sea continuador de alguna tradición teatral mexicana?
J. Ch.-¡Como noi!, hablando el otro día con Germán Castillo y Chucho González Dávila, me decían que *Tempranito...* les recordó muchísimo *Dulces compañías* de Oscar Liera, aun que llevan intenciones muy diferentes... (Penella).

Al igual que varios de los dramaturgos del *desencanto*, muy pronto, un poco antes de finalizar la década de los ochenta, Chabaud daría un salto --como anteriormente se mencionó--, un giro a su producción dramática. Una vez aprendido el secreto de la dramaturgia, a partir de sus experiencias anteriores, su interés se centraría en la búsqueda, en la experimentación formal. En el caso

¹⁶ *El jinete de la divina providencia*, *El oro de la revolución mexicana* (1984), *Los caminos solos* (1989)

particular de Chabaud esto lo encontramos, a partir de su siguiente obra: *De piedra ardiendo, de sangre helada*.

En esta pieza ya está presente un relato escénico, que vendrá a constituirse en un modelo subsecuente de estructura dramática propia, con el libre uso espacio temporal y la fusión de la realidad con la irrealidad; sino es que la reinvencción de ésta, y la trastocación y transmutación de los tiempos históricos: *El ajedrecista* (1991-1992), en la que la trama gira alrededor de las pasiones del militar que, supuestamente dió la orden de fusilamiento del Emperador Maximiliano; *En la boca del fuego* (1991-1992), en la que la figura del actor, dramaturgo, tenor y empresario español: Fernando Gavila --avencindado en la Nueva España, en la segunda mitad del siglo xviii-- anacrónicamente se convierte en el eje central de la traición a Vicente Guerrero, durante la Guerra de Independencia, habiendo muerto antes de realizarse ésta; *Perder la cabeza* (1994), una comedia desaforada sobre la vida política y social durante el gobierno del presidente Ávila Camacho (1940-1946), en la que sumaría el relato del *thriller* y la estética de la tira cómica y a los elementos estilísticos anteriores de su construcción dramática.

Es decir, sin dejar de lado su gusto por el grotesco y, agregando a ello, lo funambulesco, lo chocarrero de su mixtificación teatral. Sin embargo, al igual que en Liera, encontraremos, contradictoriamente dentro del marco anterior, la presencia del lirismo, propicio para la creación de atmósferas provenientes de la ensueño; pero aquí procedentes del drama romántico --de nuevo el siglo xix--; más que del imaginario o de la fantasía.

Otra particularidad de sus piezas "históricas" es el juego de anacronismos --para él licencias históricas-- pero, afortunadamente, no llega a constituir un sistema dramático en sí mismo; del cual tenga que depender en todas estas obras, sino que sólo es un medio irreverente e iconoclasta, para rechazar nuestra realidad contemporánea.

Un juego mediante el cual Chabaud muestra su visión nihilista, como producto de la muerte de las ideologías; por lo que su procedimiento dramatúrgico

requiere del desmantelamiento y de la deconstrucción de la historia patria, para después utilizar los fragmentos de las ruinas de ésta, como material de construcción del *pastiche* de una nueva versión histórica, mediante la reapropiación y "desrealización" de la misma. Para ello, su constructo vienen a ser los conflictos individuales internos que llevan a los personajes por nuevos cursos de los sucesos históricos; que quizá pudieran haber cambiado los contenidos de los libros de texto; pero al final de cuentas se impone el absurdo de la virtualidad de esa historia que, para el autor, debería haber sido borrada.

Conclusión lógica y consecuente de este fin de milenio, de esta globalización histórica cultural, en este período del "ocaso de las ideologías".

Estela Leñero¹⁷

En un principio la temática de las obras de esta autora, surgió del cotidiano de las relaciones familiares, afectivas y sociales, en particular de la pareja en crisis: *Casa llena*,¹⁸ de allí que el habla, con su redundancia, la condujera hacia lo repetitivo de los actos y, por tanto, a que la utilización del tiempo y el espacio fueran definitivos en su estructura dramática, pues:

De cualquier modo [...] las preocupaciones temáticas no le importan tanto como la estructura de la obra, el cómo contar las historias: 'casi siempre parte de una situación o un espacio, y de ahí surge el cómo contar la historia, teniendo como factor fundamental lo sensible, lo afectivo, lo entrañablemente humano (Leñero, Estela: 1987).

Así, desde *Casa llena*: un pequeño apartamiento, cuyo espacio va siendo invadido físicamente por objetos que lo van colmando; hasta que no queda un sólo espacio libre; la acera donde se planta el ama de casa procedente del mercado, extraviada en el espacio cotidiano de la realidad de la gran ciudad con

¹⁷ Estela Leñero Franco, nació el 8 de noviembre de 1960, en México. D F Licenciada en antropología social UAM/Iztapalapa. Estudió actuación en el CADAC y escritura teatral en el CME. Cursó la especialidad de teatro en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas de Madrid. Ha sido asistente de dirección de Luis de Tavira en el CET. Actriz, directora y dramaturga, también ha ejercido la crítica teatral y el periodismo cultural. Su obra *Casa llena* recibió el Premio Punto de Partida 1981 y la Beca Salvador Novo para escribir una segunda versión. Por *Habitación en blanco* recibió la Beca de Literatura del INBA (1987-1988), por la cual se le otorgara el PNT/Mexicali 1989. *Las máquinas de coser*, la escribió con la Beca Salvador Novo (1983-1984) y *La ciudad en pedazos* con una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1990-1991)

¹⁸ Premio Punto de Partida 1983.

sus bolsas de "mandado", tratando de establecer la comunicación con los transeúntes, que no prestan atención alguna a su perorata sobre su mísera existencia cotidiana; al igual que el minúsculo reducto por donde pasa una banda sinfín frente a la trabajadora que mecánicamente coloca una cereza a los pasteles —una vez que el público ya se encuentra sentado en sus butacas dentro del teatro— en *Tocodos los días* (1982); así como el espacio urbano en el que se encuentran atrapados los personajes —en particular femeninos— de *Instantáneas* (1988), perdidas de nuevo en ese espacio a-social de la gran urbe; en el que a ninguno le importa el otro, al ignorarnos mutuamente; pasando a su *Habitación en blanco* (1987), cuyo único nexo con el mundo exterior es el teléfono, hasta llegar a *Paisaje Interior* (1995), pieza en la que la geografía física, la topografía urbana es recreada por la angustia existencial de una mujer que, a su vez, ha creado su propio *alter ego*, dentro de su propio paisaje, para poder mejor discurrir sus temores.

Estilísticamente se inicia en el realismo para, enseguida, pasar por la herencia del absurdo de las situaciones reales; sólo que desde diversos puntos de vista, desde los cuales relata sus historias mínimas, deconstruidas y vueltas a construir —como en *Las máquinas de coser*, escenificadas bajo el título de *Las costureras desconstruidas* (1990)—; mediante la repetición de los actos cotidianos de sus personajes urbanos.

De allí es de donde surge su minimalismo como una constante en sus obras; ya que además de circunscribirse a un solo elemento dramático, del todo ordinario, nos encontramos con tiempos que se dilatan, sin transformar, ni desarrollar un conflicto, ni a los personajes; debido a que sus ámbitos espacio temporales impiden al individuo salir, simbólicamente, fuera de sí mismo; de manera que la situación inicial se repite incesantemente, sin posibilidad alguna de mudanza. Incluso ésta ni siquiera llega a propiciar un conflicto al negar la anécdota y, con ello, el desarrollo de una historia y la transformación de sus personajes.

No sabemos si el conflicto en *Todos los días*, sea la interminable perora del reclamo, de la frustración, de la protagonista: una ama de casa de la clase media baja, que pregoná su condición de mujer; ni si la tarea mecánica y el enclaustramiento de la empleada de la fábrica de pasteles, ni si la querella de la joven de *Casa llena*, ante la desfachatez y falta de consideración de su pareja podamos considerarlas, puedan llegar a constituir lo que, tradicionalmente, debería considerarse como conflicto. Sólo vemos que una situación se da repetidamente sin cambio ni transformación alguna en el comportamiento de los actantes, al seguir los pasos de Beckett, de quien es gran admiradora.

Esta ausencia de desarrollo de la "acción", desde la perspectiva aristotélica, llega a su máxima expresión en *Habitación en blanco* y, marcadamente de manera más y evidente, en *Paisaje interior* (1995), obra en la que la situación queda del todo aislada de cualquier relación real; de donde paradójicamente ha surgido el "conflicto" pues ni siquiera las palabras son capaces de establecer el compromiso con la otra: su *alter ego* y, mucho menos, con el mundo exterior, con el mundo real, al encontrarse la protagonista encerrada en sí misma, en su espacio interior:

Estela sigue experimentando con espacios cerrados y se acerca al absurdo con *Paisaje interior*, como Albee, siente que nadie mejor que el autor conoce su historia y sus personajes y [...] la dramaturga se enfrenta a su texto más complejo, más ambiguo, muy alejado del realismo de sus primeras obras, porque se trata de un texto simbólico que es un viaje interior de las protagonistas: una ex presidiaria y una guerrillera, que después de su primer contacto, van descubriéndose mutuamente, mientras emprenden un viaje introspectivo con un motivo aparente.

De todos los experimentos de Estela Leñero, éste fue uno de los de mayor riesgo, porque la introspección y la mezcla de estilos construye la metáfora. Más que contar la historia en fragmentos de tiempo. *Paisaje interior* es una búsqueda existencial y estética, y es la invitación a realizar un viaje por los campos de la memoria (Rascón Banda, 1997: 13).

Por lo que podemos considerar que la dramaturgia de esta autora se centra en el *monotema*; mismo que la acerca a una estética minimalista, en la que una sola situación se articula por medio de la repetición de los actos y formas de ser de los protagonistas; por lo que la acción no tiene ni principio ni fin, al no ser ésta productiva, al no poder cambiar ni transformar la situación inicial dada y, por ende, la realidad. Todo lo anterior lo lleva al extremo, hasta sus últimas

consecuencias, tanto en *Caída horizontal* (1990), como en *Insomnio* (1993); que podían considerarse como teatro del silencio, como fue denominado el primer espectáculo, con el que planteaba una realización dramatúrgica escénica fuera de lo habitual:

En el teatro La Gruta pusieron una pecera. También se podía ver como un aparador o una vitrina, un espacio que reproduce atrapado un mundo donde son puestos en observación algunos seres. Esta piscina (vitrina, aparador) tiene a los personajes nadando en el mundo acuático del insomnio (no sueño, in-sueño). Dos personajes que no pueden dormir por estar pensando en otros, los otros, los otros que traen dentro, los otros que todos traemos adentro y que nos habitan, a veces nos acompañan, a veces nos invaden, a veces nos vigilan; se meten a nuestros departamentos, por la ventana, hurgan entre nuestras cosas, nos irritan, nos imitan, nos asustan, hasta que se quedan a vivir con nosotros.

En este experimento se presenta un texto sin palabras, el público descifra como descifra la vida de un pez en la pecera. Texto que se construye a base de gestos y acciones significativas, o mejor dicho, que sugieren significados, que reta a un público *voyeurista* a construirlos. El espectador participa haciendo hipótesis, verificando, ensayando y equivocándose, haciendo referencias a sus propias experiencias y estados de ánimo, en fin, para ir dotando de significado a la historia. El pretexto del insomnio (Barreiro: 28.04.93).

Por otra parte, dentro de ese minimalismo nos encontramos con la presencia de un tiempo y un espacio; los cuales, por la repetición de la situación dada, van en sentido opuesto; ya que el primero no corre, no pasa, sino que se dilata; en tanto el espacio se va reduciendo, al irse eliminando los sitios donde van teniendo lugar los actos de los personajes. De manera que, casi simbólicamente, se establece un paralelismo entre el agotamiento del espacio y de los sentimientos amorosos de la mujer, como en *Casa llena*, pues no hay que olvidar, que esto es lo que le importa a la autora: la condición de la mujer en una sociedad machista.

Luis Mario Moncada¹⁹

Muy joven aún, con su obra *El destino*, resultó finalista en el iv Concurso de Teatro de la Adolescencia (1983), obra en la que también participaría como actor.²⁰ Despues de una práctica teatral y dramatúrgica académica y profesional, descubriría su relación con la cultura de sus contemporáneos, formada en la cuna solitaria de la televisión; como lo mostrarían posteriormente sus obras *Alicia detrás de la pantalla* (1989) y *ExhiVisión* (1990).²¹

Si se puede hablar de una *novísima dramaturgia*, de una generación del *desconcierto*, la obra de este autor sería suficiente para legitimarla, pues formal e ideológicamente nos encontramos con una manifestación estética del todo ajena a los modelos dramáticos de la generación inmediatamente anterior: la *nueva dramaturgia*, de donde surgiera. En mucho, siendo producto de una sociedad con patrones propios de una supuesta posmodernidad, esta generación se encontró, de pronto, ante la ausencia de "héroes", de modelos a seguir; quedándose sin asidero alguno y en el mayor de los desamparos económicos, culturales, éticos, morales, intelectuales y estéticos, ante la perspectiva de un entorno que ya no pudo responder a sus necesidades. Entorno social que incluso llegaría a impedirles cualquier asomo de comportamientos románticos o idealistas; como consecuencia del *desconcierto* y su desencanto consecuente, manifestado a través de la indeferencia hacia el otro.

¹⁹ Luis Mario Moncada Gil, nació el cinco de agosto de 1963, en Hermosillo, Sonora. Actor, guionista, investigador, dramaturgo, adaptador (dramaturgista) y funcionario. Licenciado en Literatura Dramática y Teatro en la FFyL de la UNAM (1995). Ha tomado un curso de guión cinematográfico con Jorge Pérez Grovas. También ha estudiado dramaturgia con Miguel Ángel Tenorio, de creación literaria con Sandro Cohen y de análisis dramático con Vicente Leñero. Ha publicado reportaje y crítica teatral. Ganador del Premio Nacional de la Juventud en el área de teatro (CREA 1985) y del Certamen dramaturgos de Fin de Siglo DDF en 1989 y 1990, por *Alicia detrás de la pantalla* y *Exhil'isión*, correspondientemente. Ha sido becario del Departamento de Literatura del INBA, en el área de dramaturgia (1988) y del FONCA, beca para creadores jóvenes (1992). Ha sido director del área de investigación y director del CITRU; al igual que de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM. En la actualidad se desempeña como coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL/UNAM (1998).

²⁰ Escenificada también en Madrid, España, por Álvaro Arreola, dentro del programa de actividades para conmemorar el mayo del 68 en Francia (1987).

²¹ Con las cuales ganó el Primer Premio del Certamen Dramaturgos de Fin de Siglo/DDF, en los años correspondientes. La primera fue escenificada hasta 1995 y la segunda en 1993.

Por ello, Moncada aunque en sus inicios tenía en claro su compromiso político como creador, al seguir una línea brechtiana, posteriormente se daría cuenta de la imposibilidad del teatro como transformador del mundo, ya que la realidad circundante no podía brindarle ni ofrecerle nada, excepto el modelo de un patrón de conducta nada plausible: el hedonismo, el pragmatismo y la insolencia. De allí que en su dramaturgia se pusiera de manifiesto el propio individuo --el joven de su momento, su otro y propio yo--; la persona erigida como personaje unívoco, por la necesidad de crearse un universo afectivo, sexual, ético y moral propio; dentro del cual comenzaba a girar su conflictiva existencia. Universo en el que, por otra parte, se rechazaría al mundo exterior, al mundo de los otros; para refugiarse en la virtualidad ofrecida por la pantalla, creada y recreada por los propios contemporáneos, ante la incapacidad de poder realizarse física y afectivamente.

Ante la incapacidad de comunicación de sus congéneres, al igual que la imposibilidad de realización de éstos, surge el comportamiento dramático de sus criaturas. De esta premisa parte la construcción, el estilo de Moncada, en el que no es primordial la construcción tradicional de los personajes, al igual que tampoco la anécdota; pues no hay que olvidar su relación con el modelo dramático no aristotélico brechtiano.

Si bien aún no podemos establecer su modelo particular de acción dramática, por estar éste en transformación --al igual que la de los autores aquí incluidos--, si podemos señalar la creación de un mundo dramático virtual, en el que la técnica de los medios electrónicos ha conformado el lenguaje y el discurso de la dramaturgia de este autor, en cuya escenificación, el relato visual, fragmentado y nervioso, ocupa un lugar primordial.

Esto resulta evidente en dos de sus obras: *Alicia detrás de la pantalla* y en *ExhiVisión*, en las que el uso del video y de los monitores de televisión, ya no es sólo un medio ni un recurso técnico, como lo fuera cuando fueron utilizados por

José Agustín²² —como posteriormente lo veremos—, sino que estos elementos sirven de objeto y sujeto de la acción dramática; llevado al extremo en *Baile en condominio* (1995). Monitores y pantallas que no sólo relatan, sino que también resultan ser el único medio de expresión y comunicación —en todos sentidos—, de donde surge el autismo, el onanismo del protagonista atípico, como posibles formas de alcanzar su realización a través de la anomia; misma que no logra Pedro en *ExhiVisión*, ni tampoco Alicia en *de trás de la pantalla*. El colmo de la incomunicación se muestra en *El más negro de todos los teatros* (1993), donde la ausencia de visión alguna, nos muestra la más desoladora presencia.

Posteriormente, la búsqueda de Moncada, en pos de un estilo propio, se enfrasca en la intertextualidad: Calvino, Bulgakov, Wenders, Capote, Borges et al: *El motel de los destinos cruzados* (1991-1992). En un principio más como un proceso de expresión individual del laberinto del subconsciente de cada uno de los actores, en una especie de terapia de grupo, como fue desarrollándose el trabajo inicial para una escenificación, más que de composición dramática. Procedimiento que lo llevó a buscar referentes a los actores-personajes, los cuales encontraría en sus lecturas. Esto determinó, a su vez, la construcción. Por ello, el discurso es el dominante y el determinante de la acción dramática; de allí que nos encontramos ante un texto conformado por un rompecabezas literario, en el que anécdota, historia, trama, personajes y acción aristotélica han sido desterrados; si no, para qué la intertextualidad.

Esta experiencia condujo al dramaturgo, sin dificultad alguna, a la traducción de otro texto literario canonizado: *Retrato del artista adolescente*, de J. Joyce —*Carta al artista adolescente* (1994)— a lenguaje visual, a lenguaje escénico, para, igual que en *El motel...*, constituir un código dramatúrgico en el que se han amalgamado el relato de la narrativa, con el relato cinematográfico y el del video, recurriendo para ello de nuevo al montaje y a la edición, para constituir unidades mínimas de relato, al igual que en el *video clip*.

²² Como lo fuera en el caso en la pieza de José Agustín: *Abolición de la propiedad* (publ. 1969). Sobre esta cuestión no referimos posteriormente, al efectuar el análisis de *ExhiVisión*.

Esto le permitiría en *Los superhéroes en la aldea global* (1994), como acabamos de señalar, la conformación de un lenguaje para un teatro metafóricamente visual, para presentarnos a Mike Tyson, Desiree Washington, Fidel Castro, Ernesto Guevara, Nancy y Sid Vicious, quienes, queramos o no, constituyen parte de nuestro cotidiano local, junto con los cuates burócratas, camaradas de la *polaca mexicana*, y los jóvenes *punks* totonacos, en una trama y construcción dramática vertiginosa y superpuesta, que sigue el relato literario del *thriller* y del *video clip*.

David Olguín²³

Más que partir de situaciones, determinadas por conflictos, la dramaturgia de David Olguín está relacionada con la aprehensión subjetiva de la realidad, aunque no directamente de ésta, sino de las posibilidades de llegar a ser o no. De allí sus juegos entre la presencia de sus personajes y la ilusión de éstos (espejismo) y su obsesión por plantear visiones múltiples de esa realidad-irrealidad. Por lo que más que juegos de espejos o múltiples visiones de sus personajes, nos encontramos con los posibles desdoblamientos del ser, al mismo tiempo unívoco y análogo/ídéntico y diverso (Beuchot, 1997: 27), como resultado de la escisión, que ha sufrido el hombre contemporáneo, fragmentado por la propia realidad.

Su teatro va más allá del examen de una realidad inmediata. Sus personajes se mueven en espacios intemporales, viven un profundo conflicto existencial y a través de ellos se observa un serio análisis ontológico sobre valores como la felicidad, el poder y la muerte (Rascón Banda, 1997: 14).

Esto es lo que distingue a Olguín de los dramaturgos de la generación anterior: la introspección lacerante y conflictiva del yo interno de sus personajes, que no los deja ser, integrarse, ser análogo a sí mismo; al igual que de los de su generación,

²³ David Olguín, nació el 16 de enero de 1963, México, D. F. Actor, director de escena, dramaturgo, promotor cultural y editor. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, por la FFyL/UNAM (1984). Ha estudiado dramaturgia con Juan Tovar y dirección escénica con Ludwik Margules. Cursó la maestría en Estudios Teatrales en Royal Holloway and Bedford New College, Universidad de Londres, Inglaterra. Ha tomado talleres sobre Técnica y Estilo en Kantor con Krystof Michaszewski; sobre Teatro Político y Puesta en Escena Callejera con Peter Schuman y de Docencia en Actuación con Héctor Mendoza

los novísimos dramaturgos, pues sus personajes evaden su propia mismidad (Beuchot: 28).

Por ello, las relaciones humanas, el comportamiento y los conflictos existenciales de sus personajes están determinados por las situaciones ante las cuales van enfrentándose internamente; no con un oponente, ni con la sociedad, sino consigo mismo; es decir, con sus propios conflictos de identidad –como punto de partida de la acción dramática– que, en diversos estados de ánimo se suceden, más que de situaciones externas; como una metáfora de sus conflictos existenciales (*La puerta del fondo*, 1992; *Dolores o la felicidad*, 1996).

Al respecto, Olguín en una entrevista con Ludwik Margules confiesa:

Me interesa la visión ambigua de las relaciones humanas, de la realidad, como una nostalgia por la visión múltiple, esa que convertía el universo en una galería de espejos donde los mundos invisibles tienen el mismo peso que la realidad. El sueño, la poesía, el teatro dentro del teatro, los conflictos de identidad, lo teatral como recurso para cuestionar el principio de realidad son temas que me apasionan. Ver el escenario convertido en una galería de muñecos, cosas que encierran diversas realidades, puede convertir un espectáculo en una vasta metáfora: pero en medio de esto me importa mucho contar historias y no partir de la imagen o del espectáculo por sí mismo (15.10.93).

Como resultado, nos encontramos frente a una metateatralidad, en la que tiempo y espacio reales resultan virtuales, ficticios y, por naturaleza, teatrales; mismos que generan una composición determinada por diversas posibilidades de desarrollo escénico de la realidad, de los propios sucesos que van aconteciendo, que van determinando los actos: no el comportamiento de los personajes; hasta alcanzar la teatralidad total de la ficción escénica, como una constante de un consciente unívoco: ante los múltiples desdoblamientos análogos (*Bajo tierra*, 1992).

Como él mismo lo explica:

Me interesan las temáticas que abordan problemas de identidad, lo que yo llamaría fenómenos de duplicación interior en el teatro, que no es otra cosa que el encerrar realidades dentro de otras, eso es obsesión por el hecho mismo de concebir la teatralidad como el reflejo más inmediato de la vida, y tiene que ver con las formas que he venido explotando desde mi primera obra [*La representación*, 1984] que inicia una mecánica del teatro dentro del teatro; luego vino *Bajo tierra*, que continuaba el experimento formal en términos de la duplicación de identidades y la posibilidad de mundos imaginarios. También siento que *La puerta del fondo* estructura un intento formal de jugar con el tiempo, narrando el espacio de toda una vida en una sucesión existencial y escénica (Rosales, 1993: 29).

Constantes que, como ciertas imágenes, la muerte, se tornan obsesivas:

Sí, por supuesto, es una imagen recurrente que planteo en el sentido de que es la situación límite por autonomía. En *Bajo tierra* y *La puerta del fondo* los personajes tratan de burlar a la muerte, meterse en sus recuerdos y transformar sus destinos. en el caso de Posada [Bajo tierra] es mayor el intento por aprehender que a la muerte y aprehender que el sentido de la vida está en el hecho del acabamiento (Figueroa: 1993).

Tanto generacional como formativamente es indudable que podemos inscribir a Olguín dentro de la más reciente generación de dramaturgos, que se distingue no sólo por su interés en la estructura dramática --en su segunda etapa--, pasando por la metateatralidad de su primer texto dramático --*La representación*-- que, integra del todo a la composición dramática de obras posteriores, sino también por la práctica teatral, a través de la cual se propone una estética dramática más preocupada por el hecho escénico, por la ficción escénica, que por la propia forma de escritura aristotélica, o del "realismo psicológico", del cual rescata sólo el subtexto.

Hugo Salcedo²⁴

En *Misericordia*, por la que se le otorgó el segundo lugar en el Primer Concurso Expresión Jalisciense 1985, se siente la influencia que aún ejerciera el teatro del absurdo en nuestro país, vía la dramaturgia latinoamericana, particularizada por una fuerte dosis expresionista y de la fantasmagoría local, en el que los juegos mórbidos y la insanía²⁵ se identifican con la decadencia de las familias de

²⁴ Hugo Octavio Salcedo Flores, nació el 24 de septiembre de 1964, en Ciudad Guzmán, Jalisco. actor, director de escena, dramaturgo e investigador de teatro y editor. También ha sido promotor cultural en el INBA/GUADALAJARA y en el CECUT/TIJUANA, donde actualmente reside. Es licenciado en Letras por la UdeG (1991). Con una beca de la Universidad de Guadalajara realizó estudios de Posgrado en Teoría y Crítica de Teatro en la Universidad Autónoma de Barcelona (1991-1992), y el doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Complutense de Madrid, España (1992-1994); además de otros cursos en instituciones ibéricas. Se inició en la actuación, dirección y dramaturgia en Guadalajara, Jalisco, y ha participado en los talleres de dramaturgia impartidos por Hugo Argüelles, Vicente Leñero y Emilio Carballido. Ha recibido múltiples distinciones y premios por sus obras, destacándose el PNT/Mexicali 1987, por *Cumbia*, y el Tirso de Molina 1989, por su obra *El viaje de los cantores*, traducida a otras lenguas, junto con otras más.

²⁵ *Dos viejos pánicos*, de Virgilio Piñera; *La noche de los asesinos*, de José Triana; *La orgía*, de Enrique Buenaventura; *Luz negra*, de Álvaro Menéndez Desleal, *La agonía del difunto*, de Esteban Navajas Cortés, por ejemplo. Piezas en las cuales las fronteras entre los géneros y los estilos se borran, al proponer un teatro combativo, un teatro de crítica social, en el que prevaleciera el eclecticismo; como signo distintivo de la dramaturgia latinoamericana, a partir de los años sesenta, vía Brecht.

“abolengo”, realidad aún presente en la sociedad provinciana; como en el caso de *Las Ubárry* (1979), del dramaturgo sinaloense Óscar Liera.

Sobre la posible influencia de Liera, Rascón Banda apunta que:

En sus primeros textos era posible percibir ciertas influencias de los autores de la generación anterior (Liera y González Dávila, por ejemplo), en tema y estilo, pero luego su escritura se fue transformando, decantando y estilizando, abriendose a nuevas posibilidades de expresión (1997: 24-5).

Sin embargo, muy pronto podemos encontrar en las obras de este autor las características dramáticas, a partir de las cuales se pueden establecer las diferencias, respecto de la obra de la generación de la *nueva dramaturgia*, por ser éstas evidentes e inmediatas: la acción dramática es generada por una situación que, en sí misma, determina el desarrollo y la composición dramática y, consecuentemente. En tanto la construcción de los personajes —que no de los caracteres—, al ya no plantearse la reflexión, al no penetrar ni en el tema, ni en las situaciones planteadas, lo más importante resulta la constatación de lo que sucede: su mismidad. Por lo que, Salcedo no se propone introspección alguna y, por ello, no hay necesidad de desarrollar ni los caracteres y, obviamente, los conflictos inherentes a dichas situaciones.

La razón de ello es que, para el autor, en esta primera etapa, resultan más importantes los actos, los comportamientos, las reacciones de los actantes, ante lo que acontece a su alrededor más que, a lo que se dice en el momento; pues el discurso sólo sirve para evidenciar, para poner de relieve y subrayar las reacciones; más instintivas, más corporales, más víscero-carnales, por lo que éstas no pueden ser puestas en crisis.

Por ello, el comportamiento casi naturalista de los actantes es la manifestación de sus instintos naturales, de allí que éste no provoque sentimiento de culpa o remordimiento alguno; aunque como personajes transgredan las normas morales establecidas por una sociedad que los ha marginado, incluso se trate de la prostitución o la homosexualidad, o ambas juntas, como en el caso de *Cumbia —Hasta las tres de la mañana—* (1987),²⁶ *Vapor* (1988), *Descubiertos*

²⁶ Premio Nacional de Teatro Mexicali/TNBA, 1987

(1989); o la inmoralidad de la sociedad actual en uno de sus textos más recientes *Bulevar* (1994-1995), en donde adopta una escritura intertextual, que aunque con un trasfondo mítico –los dioses del Olimpo-, se está refiriendo a las lacras sociales de la realidad, del infierno cotidiano tijuanense, donde reside.

Incluso en su texto *Los niños mutilados* (1993), en el que sigue fielmente a Koltès,²⁷ cuya acción se desarrolla en Madrid, donde fuera escrita, de nuevo encontramos la presencia del mismo tipo de actantes de sus obras anteriores; determinados por su anomia, como la mayoría de sus personajes; dentro de un ámbito racista, fascistoide, de una sociedad perteneciente a la Unión Europea.

De la presencia inmediata y evidente del diario acontecer, del medio que rodea a este dramaturgo, surge la característica principal, la constante en la mayoría de sus obras, como lo señala Emilio Carballido:

Prefiero los frutos del trabajo de Salcedo por varias razones: tiene mejor caracterización, mejor sentido de realidad y cotidianidad, no busca el efecto por sí mismo y le permite derivarse lógicamente de las situaciones, su presencia como autor no es la de un voyeur complacido, ni una invitación insistente a despertar con gozo las zonas turbias o malignas del espectador. Creo que *San Juan de Dios*, obra que también tuvo premios importantes, resume como ninguna la actitud de Hugo Salcedo como artista: el nombre del notorio barrio de Guadalajara sirve para un raro contrapunto: en escenas alternas vemos la vida del santo y la fundación de una obra de caridad (amor) que llevará su nombre; y la actual vida cotidiana y lamentable de esa zona de prostitución en la que el sexo es instrumento de incomunicación y odio y en donde la presencia de ese valor máximo que las otras secuencias proponen se agudiza por contraste. Hay también un resultado extraño, efecto de la yuxtaposición: se insinúa una irracional relación de causa-efecto-causa, como si estuviéramos viendo una grave, eterna, mecánica ley del universo: el amor generando el odio y éste transformándose a su vez en amor (Salcedo Teatro, 1990: 5-6).

Si en un principio fue su relación con la vida cotidiana urbana de Guadalajara, como en *Dos a uno*,²⁸ posteriormente el tema de la frontera, la ciudad de Tijuana, substituiría el ámbito de su *San Juan de Dios*, de la Perla Tapatía; a partir de *El*

²⁷ Bernard-Marie Koltès 1948-1989. Salcedo, en su nota preliminar a la edición de dos obras de este autor muestra el ascendiente que ha tenido sobre su obra: "Cuando tuvimos la oportunidad de conocer en sus libros a Koltès, él ya había muerto. Uno de los autores dramáticos que invariablemente cerraban el viejo y abrían prematuramente el nuevo siglo, ya se había marchado como uno de los cometas o estrellas fugaces que alumbran de pronto nuestra esfera celeste y se pierden para siempre".

Pero el paso y de el peso de Bernard-Marie fue decisivo. A partir de su estancia y su visión de la Tierra, cambió la visión de nuestra vida, de nuestra forma de entender el teatro y la dramaturgia. Y por ende, de nuestra trayectoria efímera" (Koltès, 1996: 7).

²⁸ Primer lugar Premio *Punto de Partida* XX, 1987.

viaje de los cantores (1989).²⁹ En esta pieza lo documental perdía su propia naturaleza, al pasarlo por la criba de los mitos, del cotidiano y del imaginario regional de la zona central del país, de donde provinieran los ilegales asfixiados en un vagón. Los mitos cotidianos de la frontera norte, vendrían a ser, ya con conocimiento de causa, su nuevo foco de interés; ya que como él lo ha señalado, la premisa fundamental de su escritura es el conocimiento de ese diario acontecer, de donde está saliendo una dramaturgia regional, siguiendo la propuesta de Óscar Liera, quien fuera uno de los primeros en apostar por ésta:

Tenemos que explotar lo que conocemos, lo *regional* por llamarlo de alguna manera, para poder trascender. ¿Cómo vamos a hablar del universo, cómo vamos a hablar de cosas que tenemos tan alejadas y que conocemos tan poco? Yo creo que la preocupación de una nueva dramaturgia es la de hablar de lo inmediato, de lo cercano, de lo concreto, para poder abordarlo más a fondo y con diferentes perspectivas (Ramírez: 18.10.90).

Por otra parte, los actantes pueden permitirse en sus actos cotidianos individuales, familiares y sociales —al igual que en sus relaciones afectivas, en sus comportamientos sexuales, en su realización erótica—, cualquier transgresión a los valores sociales pre establecidos. De allí también que estilísticamente se transgreda el realismo substituido por un casi naturalismo, o por ambientes y atmósferas dantescas e infernales, constitutivos de la rutina cotidiana de sus actantes. Tal es el caso de *Cumbia*, drama en que lo más sagrado ypreciado: la vida del hijo violado por el padre, luego es brutalmente arrancada a golpes por su abuela. Cuestión que parece ser lo más natural del mundo para Cuca, su madre, una cantante-fichera, quien tranquila, inmediatamente después, decide tomarse unas vacaciones en el mar, junto con una compañera de trabajo; ante la insistencia de dos parroquianos ocasionales: dos negros, con los cuales correrán la aventura, una vez que Cuca llega a la conclusión de que su:

...[v]ida es eso, un ritmo que entra por los oídos y sale por la punta de los zapatos para bailar y bailar de corrido toda la noche hasta las dos o tres de la mañana y perderse en cada giro y bailar ya nomás por el gusto de bailar: bailar la cumbia de mi vida. ¡Vida ven, llega, soy libre, tómame, hazme tuya, aparece! (Salcedo, *Teatro* 1990: 51).

²⁹ Tercer lugar Premio *Punto de Partida* 88, segundo lugar Concurso Nacional de Dramaturgia UANL y Premio Túro de Molina 1989

Si bien esto ocurre a nivel anecdótico, a ello contribuye por igual la desnudez y lo descarnado del habla de sus actantes en su denotación directa de los referentes; incluso dentro del simbolismo de *Bulevar*. Por ello, respecto de su construcción dramática, no nos encontramos con muchas sorpresas; aunque si bien no renuncia a las normas aristotélicas de un principio, un medio y un fin consecuentes; pues a diferencia de la mayoría de los *novísimos dramaturgos*, casi no le interesa la experimentación formal, ni la inclusión de los *mass media*, ni de las estructuras narrativas provenientes de éstos. Incluso, en algunas de sus obras, aunque se ha permitido la fragmentación temporal y espacial --*El viaje de los cantores*, al igual que en *Bulevar*, a partir del paralelismo con los mitos clásicos de los actantes procedentes del Olimpo, respecto de los referentes de la realidad tijuanense, mediante la intertextualidad--, no llega al concepto posmoderno, al triunfar el infierno de todos tan temido: su propia realidad social.

Otro de los intereses de este dramaturgo es el teatro infantil, por lo cual ha merecido varios reconocimientos en diversos concursos. Esta vertiente de su creación dramática fue seleccionada por él mismo para su tesis de grado.

Gonzalo Valdés Medellín³⁰

En 1985 se descubre como dramaturgo con la escenificación de su espectáculo *Corazones apasionados en manos del buzón sentimental*. A partir de este momento se definió la temática predominante de sus espectáculos: el mundo y la problemática gay, en estrecha colaboración con José Antonio Alcaraz, con quien escribió *Ni a tontas, ni a locas* (1989).

En la mayoría de sus espectáculos poéticos ha mostrado de manera franca y abierta, su compromiso por una teatralidad gay, mismo que lo obliga a plantear

³⁰ Gonzalo Valdés Medellín, nació el 7 de febrero de 1963, en México, D. F. Periodista, ejerce la crítica literaria y teatral, además de la docencia. Es narrador, ensayista, dramaturgo y director de escena. Estudió canto, danza y artes plásticas; poesía en el taller de Carlos Illescas y periodismo en el de Rafael Pérez Gay. En la escuela de Arte Teatral del INBA y en el Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL/UNAM cursó algunas materias. Ha sido becario del FONCA (1989-1990), y del Departamento de Literatura del INBA. Con la Beca de Coinversión FONCA --Puesta en escena--, produjo *A tu intocable persona* (1993), misma que fuera publicada como narrativa (1995), acompañada de un cassette con una entrevista.

temas y conflictos sociales que le preocupan; considerando que debe ponerlos en un primer plano, dejando de lado, o en planos posteriores, cualquier intento de experimentación formal. Prueba de todo lo anterior es su obra *A tu intocable persona* –1988, estrenada hasta 1994. Drama, que no tuvo dificultad alguna para ser publicado como novela, por la propia naturaleza narrativa de su texto dramático.

Adscribimos a este autor en la *novísima dramaturgia*, no por compartir con los demás dramaturgos de su generación la misma ruta: de lo inmediato a la búsqueda formal, a la constitución de un estilo pues, precisamente, todo aquello que ha criticado en la dramaturgia de sus contemporáneos, ya sea la falta de dominio de las reglas de la dramática, o la preocupación de éstos por la búsqueda y experimentación forma, viene ser de lo que, en resumidas cuentas, adolece su propia dramaturgia –muy escasa, por cierto-. De allí que pueda surgir la pregunta: ¿Entonces por qué considerarlo como uno más de los *novísimos dramaturgos*? La razón de ello, además de la generacional, es el hecho de considerarse él mismo, como un dramaturgo gay, del todo comprometido con esta posición; que ningún otro dramaturgo anterior había asumido, además de haber sido el primero en haber abordado en la dramaturgia de nuestro país el tema del sida, desde esta perspectiva militante.

Desde nuestro punto de vista, estos son los representantes más destacados de la quinta generación, del *desconcierto* que, en su momento, definimos como *novísima dramaturgia*, cuyas características fundamentales, presentamos como una conclusión a la hipótesis de nuestra exposición.

CUATRO CALAS EN LA DRAMATURGIA DE LA GENERACIÓN DEL DESCONCIERTO

El ajedrecista: La reinvencción de la historia

Jaime Chabaud

En una nota al programa de mano de *El ajedrecista*, de Jaime Chabaud, el director de escena José Caballero escribió:

Nuestra vida íntima, (es el) germen del auténtico drama, y se permite dislocar el tiempo, yuxtaponer los tonos, alterar los hechos con tal de obtener la verdad escénica. A esta segunda corriente pertenecen las obras de Jaime Chabaud. Corriente que revela el rostro de nuestra nueva (ahora sí) dramaturgia.

A su vez, nosotros, con motivo del estreno publicamos en un artículo:

Efectivamente, este joven autor se ha destacado, junto con otros de sus coetáneos, por lo que los une como creadores: la utilización a su manera de los recursos dramáticos tradicionales. Pero sobre todo, por su acercamiento a la propia realidad generacional; de allí que temas, conflictos, la aprehensión del mundo, manifiestan una perspectiva ético-moral muy diferente a la de la generación anterior. Requiriendo esta visión del mundo otra forma de manifestarse escénicamente (Partida: 13.09.93).

Por una parte, algunos de estos aspectos relacionados con su visión del mundo, fueron los que unieron, hermanaron a casi todos los dramaturgos de la generación del *desconcierto*: el desencanto ante su realidad circundante, sobre todo en sus inicios, a mediado de los años ochenta; como anteriormente lo señalamos.

Por otra, lo que los particularizó fue su propia expresión dramatúrgico estilística, que muy pronto comenzaría a transformarse, después de haberse iniciado en la escritura dramática --como en este caso--, a partir de *De piedra ardiendo, de sangre helada* --seguimos utilizando el título original, por considerarlo más apropiado desde la perspectiva estilístico formal y no por su contenido--; aunque aún es fácilmente detectar en esta pieza muchos de los recursos dramatúrgicos, presentes en sus primeras obras. Sin embargo, lo que viene a establecer un antes y un después en su dramaturgia, fue su interés por la historia nacional, que ya estaría aquí presente como sujeto de acción dramática.

Entre éstos [dramaturgos] Chabaud se distingue por la impronta, por su apasionamiento por el siglo XIX. Por la historia, la literatura romántica, la vida teatral y social decimonónicas de nuestro país. Como una forma de comprender nuestra propia historia actual. Labor iniciada con *De piedra ardiendo, de sangre helada* (*¡Viva Cristo rey!*) (Partida: 13.09.93.)

La historia patria como sujeto de acción dramática que simultáneamente también estuviera presente en otra obra que en ese momento escribiera --*En la boca del fuego*-- junto con *El ajedrecista* y, posteriormente también, en otra de sus obras mayores: *Perder la cabeza*.

Historia que si bien ya ha sido tratada por diversos dramaturgos contemporáneos, como Ignacio Solares --en varias novelas y en una serie de piezas-- ésta ha sido el objeto central de la acción dramática, como anécdota, al igual que en Leñero y Tovar, o de referencia temática sobre algunos personajes históricos por parte de Armando García; interesándose principalmente en sus vivencias o, como en el caso de Gerardo Velásquez, quien convierte la historia y los personajes históricos en una metarrealida introspectiva --sujeto y objeto de la acción dramática. En tanto, la historia para Chabaud viene a ser el sujeto de la acción dramática y los personajes el objeto; siguiendo, de cierta manera, el teatro épico y filosófico de Óscar Liera.³¹ De manera que la metaficcionalidad y la metateatralidad resultan imperceptibles; por lo que la teatralidad de su texto espectacular resulta inmanente a su texto dramático, como más adelante lo veremos.

De manera que la historicidad pasa a un segundo plano, como materia prima de donde surge su propio constructo histórico a través de la interculturalidad y la intertextualidad; ademán de la metanarratividad, componentes presentes en estas tres piezas, alguno de éstos predominando sobre otro o, a la inversa.

En *El ajedrecista* nos encontramos con un rico texto dramático donde la intertextualidad, la interculturalidad, la interhistoricidad, conforman una trama [...] del todo contemporánea; además de permitirse una serie de bromas culteranas [histórico-literarias], donde la ficción [metanarratividad] y el chisme, respecto a algunas figuras públicas del XIX, logran lo señalado por Caballero [en su nota al programa]. Son evidentes el ingenio, el sentido del humor y el talento natural de Chabaud para desacralizar y convertir ese pasado en un rico y jugoso tejido dramático (Partida: 13.09.93).

³¹ Ignacio Solares *El jefe máximo*, *El gran elector*, *Triptico*, *Los mochos Leñero* *El martirio de Morelos* Juan Tovar *La madrugada, el destierro*, *Las adoraciones*. Armando García: *Maria Santísima* Gerardo Velásquez. *Aunque vengas en figura distinta*, Victoriano Huerta Óscar Liera: *El jinete de la Divina Providencia*, *El oro de la Revolución*, *Las fábulas perversas*, *Los caminos solos*.

Así, en *El ajedrecista*, en primer lugar nos encontramos con que las didascalías establecen una estrecha relación entre texto dramático y texto espectacular,³² estén éstas fuera o dentro de los diálogos. Como la extensa didascalia sobre las características del escenario, pasando luego a plantear la historicidad del asunto a tratar, una vez efectuada la presentación de los actantes:

Época

La acción ocurre a fines del siglo XIX en la ciudad de México, durante un nuevo período presidencial del general Porfirio Díaz. (Rascón Banda, 1997: 285).³³

De esta manera, a través de la espectacularidad, señalada en las didascalías, como en la correspondiente a la primera escena que, de buenas a primeras, nos enfrenta con un texto codificado para una representación correspondiente a un teatro posmoderno visual;³⁴ dando paso a su inicio, con la tirada monológica del protagonista: Fernando:

Fernando.-¡Ssshhh! ¡Caballo alerta, peón leal! ¿No escuchan nada? ¡Ahí están las bayonetas, justo un paso adelante de esos pasos! (*Silencio. reinicia su movimiento.*) ¿Señora, no lo escucha? (Se duele del hombro. Sin detenerse.) Es otra vez la vieja herida, mi señora, de cuando entramos a Querétaro, de cuando cosimos con plomo al cerdo de ojos azules que nos mandaron del palacio de (exagera la pronunciación) Schönbrun. (Con dificultad trata de ponerse de pie. Primero logra arrodillarse, se desplaza hasta la reja y, apoyado en ella, se levanta. Se escuchan cadenas cerca de la celda.) ¡Ssshhh! (Pausa.) ¿Oyó? (Pausa.)

Una vez situados históricamente, sin preámbulo alguno da paso al asunto y, por tanto, a la situación inicial, al conflicto:

Los carceleros no tienen honor, ¿lo sabía mi señora? No tienen rostro, ni pasado. Nacieron carceleros. (Pausa.) escupen al desarmado y son incapaces de batirse como hombres, se arrastran por la humedad del mundo, señora. (*Transición.*) Recién soñé con una mujer huyendo por un tablado enorme de ajedrez. Algunos tipos la perseguían, rasgaban sus ropas (pausa); eran carceleros y... la mujer... era usted, mi señora. (Pausa. *Exaltado.*) Sí, esos mierdas gritan que es manicomio pero yo sé que es una cárcel. Lo hacen con la intención de enfoquecerme. Sí, mi señora, quieren desquiciarme y por eso golpean en la vieja herida, la que me hicieron en Querétaro, cuando reñimos el capitán González y yo por ver quien le sacaba los ojos azules al tío Maximiliano para comerlos (pausa) y qué nos dió asco porque... (Pensativo.) ¿Por qué? (289-90).

³² Cf. Patrice Pavis. "Estudios teatrales". En *Teoría literaria*. Marc Angenot et al. México: Siglo XXI, 1993, 110-24. Jorge Dubatti. "Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático". *La escalera* Anuario 1996. Buenos Aires: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de B. A., 1997, 55-68.

³³ Todas las citas corresponden a la edición de *El ajedrecista*, en: Victor Hugo Rascón Banda. *El nuevo teatro*. México: El Milagro/CNCA, 1987, 276-323.

³⁴ cf. Guy Scarpetta. "Escènes. Performances". *L'Impurité* Paris: Grasset & Fasquelle, 1985, 175-227.

Resulta innecesario subrayar que nos encontramos frente a un teatro visual, en el que el dramaturgo detenidamente va estableciendo la espectacularidad de su texto dramático para ser traducido escénicamente, tomando en consideración todos los aspectos de la puesta en escena. Particularidad que, también comparte con la mayoría de los dramaturgos de su generación, como se señaló en la presentación general de éstos, aunque no fuera subrayado.

Fernando.-No quiero dormir. Necesito una taza de café. (Para sí.) Estaré bien, con eso estaré bien. (Se escuchan campanadas. Fernando va hasta la estructura-ventana. Intenta subir la escalera sin lograrlo. El Pregonero lo observa con extrañeza. En la pasarela superior donde está Cristina aparece Vicente. Se besan. El joven saca un cuchillo, corta su muñeca y da de beber su sangre a la dama, quien ríe feliz. Fernando tapa sus oídos.) ¡Dios, ahí está...!

Pregonero.-Deje de dar de gritos, hombre de Dios. Va a despertar al vecindario.

Fernando.-*(Angustiado, ignora al Pregonero.)* ¿Puedo hacerle una confesión, mi señora? Pregonero.-*(Hace mutis.)* No soy ningún "mi señora", señor.

El joven da un pañuelo blanco a Cristina y sale. Ella lo lleva a los labios y la tela se tiñe de rojo (291-2).

Otro de los recursos presentes es la relación espacio temporal, al considerar al texto dramático como una propuesta espectacular, como un punto de partida para la puesta en escena. Al igual que en David Olguín, su composición se plantea en dos planos; que van más allá de las palabras, al considerar al diálogo como un elemento estructural más. Estructura que, por otra parte, se va constituyendo por medio de pequeñas unidades, cuya unión resulta difícil de deconstruir; impidiendo, así, cualquier cambio de lugar en la estructura o en el orden establecido del relato dramático pues, lo que importa, son las vivencias de los recuerdos que van siendo determinados por la explosión de los sentimientos del protagonista. De manera que es violentado el modelo aristotélico, el relato lineal o de desarrollo de causa efecto; al crear su propio sistema de narración dramático-espectacular.

Ejemplo de ello es el recuerdo de la muerte de Vicente, su alumno y amigo, a quien de una estocada diera muerte en un duelo, al no soportar la idea de que fuera su rival en amores. Lo que le permite, por otra parte, construir sus personajes rompiendo con el modelo realista o del teatro psicologista:

Pregonero.-*(Hace mutis.)* También llegó una carta de la señora Cristina.
[...]

Fernando.-(*Violento.*) ¡Rómpela! (*Aturrido.*) ¡Ah, señora, sí, porque antes que nada me culpan de este amor que tengo por usted! (*En este punto el seguidor se ha cerrado completamente sobre su cara.*) desconocen que todos los días hago propósitos para odiarla. (*Pausa, dolorido.*) He mandado quitar sus retratos. (*Silencio.*) Por todos lados hay dedos acusadores. (*Entra el pregónero con un traje descuidado, joroba y actitud de quien ha perdido algo al pasar por la puerta-estructura. Trae una lámpara de petróleo en una mano y en la otra, en la espalda, oculta una charola.*) Quieren que no borre la imagen de Vicente, con su rostro blanco, su lengua blanca, sus ojos blancos, su boca y el grito que se escapa, rojo, de mi sable.

[...]

Fernando.-(*Furioso y temeroso a la vez.*) ¡Quieren que escupa culpas y dientes más de los que tengo! Y nada les basta. (*Pausa.*) Había prometido no batirme nunca más... (*Suenan campanadas. Transición, desbordado.*) Pero cuando amanezca loco me voy a aferrar a los barrotes para gritarles que quién se atreve a hablar de infiernos delante del amor (294-5).

Su castigo es la constancia de la memoria, que le ha hecho perder no sólo la noción de la realidad, sino también del tiempo, por lo que tiene que pagar su cuota para poder evitar los recuerdos, sobre todo los más desagradables:

El pregónero toma su lámpara y la acerca al rostro de Fernando, el seguidor se apaga y el escenario se ilumina precariamente. Tras un breve reconocimiento, el Pregónero le muestra la charola a Fernando.

Pregónero. (*Solemne.*) Su cuota, señor.

Fernando.-Pero si yo no...

Pregónero.-Me temo que no me entiende. (*Mostrándole la charola.*) Su cuota, señor...

Fernando.-(*Molesto.*) Yo no debo nada.

Pregónero.-(*Coercitivo.*) Le advierto que el pago generoso y puntual permite la supresión de algunos de los episodios bochornosos. (*Con intención.*) De los que usted más odia, por supuesto.

Fernando.-(*Titubea, temeroso.*) No me puede meter en un sueño que no deseo sólo porque se le pegue la gana...

Pregónero.-(*Harto.*) Usted elige el tamaño de su pesadilla.

Fernando.-Pero si no tengo cómo pagar...

Pregónero.-(*Impaciente.*) En el bolsillo de su levita.

Fernando, atónito, mete las manos en un bolsillo de su levita y extrae desmembradas manecillas y carátulas de relojes. Las ve extrañadísimo.

Fernando.-¿Manecillas...? ¿Carátulas...?

Pregónero.-De reloj. ¿Qué tiene de raro?

El Pregónero extiende la charola y Fernando deposita las piezas en ella. El Pregónero las cuenta desconfiado (295).

De manera que el tiempo, el espacio, y las acciones pueden ser cambiadas, pueden manejarse al antojo de los propios personajes.

Como podemos percarnos, en las citas anteriores nos encontramos con algunas de las características de la dramaturgia de Chabaud ya mencionadas; además de que, en esos dos planos de la vigilia y el sueño que, se conjugan en un mismo tiempo y espacio, no sólo se cuenta la anécdota --la prehistoria de este

personaje-- sino también a través del conflicto --amoroso--, se evidencian las inferencias históricas de la época --el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, la República de Juárez y la dictadura de Porfirio Díaz. Además, como podemos ver, en el desarrollo de las diversas escenas-- que, se presentan de manera fantasmagórica a través de lo que podría ser una pesadilla:

Fernando -(Respira hondo.) Ahora tengo tanto... tanto miedo de ...(*Titubea, Ella sonríe.*) No se burlará de mí, ¿no es verdad? (*Pausa.*) Todos se han burlado; primero por no batirme, y luego, por hacerlo... ¡Vivir para dar gusto, ¿a quién?! (*Pausa.*) ¡Dígamelo! (*Silencio.* Cristina se quita el antifaz. Lo ve fijamente. Fernando la observa con una mezcla de temor y admiración. Ella dibuja con sus labios la palabra "miedoso". Muestra con sarcasmo el pañuelo del joven y sale. *Silencio.* Abatido.) ¡Cuánta burla y descaro! (*Pausa.*) Se me encaja en la piel un terror de ser dominado por el sopor... y dormir... (*Ríe temeroso.*) ¿No es cierto que es estúpido? (*Se frota los brazos, como justificándose.*) es que con la humedad se entumecen, ¿sabe? (*Titubea.*) Sí, mi señora, una cantidad de miedo sólo comparada con el que me causan los tableros de ajedrez. (*Silencio. Le cuesta trabajo articular palabra. Un temblor lo recorre. Tiene la mirada perdida.*) El miedo es una aguja en la memoria... Como cuando Vicente se escurrió de mis brazos con una estocada de muerte que salió de mi sable... de mi mano negra de sangre... (291-2)

Historia y romanticismo nacional recuperado por Chabaud que, es lo que constituye la trama (el *Plot*)³⁵ de su sujeto de acción dramática: la deconstrucción de la historia a través del cotidiano --además del tema de la pasión--; como lo considerara el crítico Bruce Swancey, después del estreno:

Es el lenguaje de la pasión, de las declaraciones exaltadas, del cuerpo exacerbado por el deseo, de los gestos que subrayan y revelan la deliciosa tortura de los sentimientos abandonados a la mayor intensidad. Pero también es el lenguaje de la distancia, probablemente incluso del desencanto, de la conciencia que no encuentra nada en qué sostenerse. En medio de la exaltación, la tranquilidad con que se contempla una existencia absurda aseguran la contemporaneidad de los personajes, rescatados del decoro decimonónico mediante la revelación del lado oscuro de la responsabilidad. En el ajedrecista, las formas son aprovechadas para hacer familiar una época, una retórica corporal, una moda, sucesos que hoy pertenecen al historiador, esa especie de exhumador de cadáveres a los que nuevamente da vida (*La jornada semanal*).

En este complejo tejido dramático Chabaud no puede resistir gastarle una broma - -intertextual e intercultural-- a Don Iríneo Paz; al mismo tiempo que desarrolla la línea anecdótica sobre las relaciones amorosas, existentes entre Fernando y Cristina, para así armar su mistificación, su pastiche de la historia nacional:

³⁵ Cf. Victor Erlich *Russian Formalism. History Doctrine*. The Hague. Mouton & Co. N. V., 1965, 239-243. Emil Volek. "Los conceptos de "fábula" y "siuzhet" en la teoría literaria moderna: Hacia la estructura de la "estructura narrativa", "Postscritum a fábula siuzhet e historia". *Metaestructuralismo*. Madrid-Fundamentos, 1985, 129-59, 185-189

Vicente.-*(Cortés.)* Perdón el retraso, maestro, En la Alameda encontré a un compañero de la oficina y...
Fernando.-*(Ríe, juguetón.)* ¡Claro, te entretuviste con el viejo cuento del Callejón de la Soledad, ¿no?
Vicente.-*¡Ah, qué maestro!* ¿Quiere que le termine de contar o no?
Fernando.-*Por supuesto, todo lo que hable mal de don Iríneo Paz me interesa (300-1)*

Para enseguida pasar, al retruécano que, la licencia poética le permite:

Vicente.-*(Ríe.)* Pues sí, le decía que se puso re encabronado.
Fernando.-*¿Y a poco sí le soltaron lo de comido?*
Fernando.-*Sí, y luego, quesque de casualidad, le dije que creía haberlo visto ahí por el Callejón de la Soledad. (Burlón.)* Lo hubiera visto. Se puso todo colorado el méndigo.
Fernando.-*(Entre divertido y reprimitorio.)* ¡Ay, canijo! Te encanta andar provocando. Te fascina hacer el escándalo.
Vicente.-*NOMBRE, y eso no es nada. El silencio lo rompió una mujer... (recordándola)* ¿Cómo le dire? Yo la había visto alguna vez, hace mucho tiempo, en un retrato (301).

De manera oblicua e indirecta va construyendo tanto la trama (plot) como el desarrollo del carácter de los personajes pues, a través de los indicios de Fernando, se presenta el verdadero sentido que tienen los actos de Vicente; respecto de la relación que parece ya sostiene con Cristina --la amante de su maestro. Al mismo tiempo que, muestra la soterrada competencia, por parte de Vicente, del alumno, de la cual el maestro no se ha dado por enterado --o no ha querido enterarse-- pero que, finalmente, lo llevará a la pérdida de la razón, al matarlo en un duelo. Indicios resultantes de otra referencia al pasado, en un aparente presente:

Fernando.-*(Engolando la voz dibuja en el aire, divertido, una silueta femenina.)* ¡Qué piernas, qué chamorros y qué...! *(Pone los ojos en blanco.)*
Vicente.-*(Traza una figura en el aire a la altura de su pelvis.)* Pa'qué lo desquicio, maestro.
Fernando.-*(Atacado de risa.)* ¡Tremenda trastienda!
Vicente.-*(Con intención.)* Y parece que la dama lo conoce a usted.
Fernando.-*¿Ah, sí?*
Fernando saca una licorera de bolsillo y bebe. Tira un par de jugadas en silencio. Vicente contempla a Fernando beber y después de un momento esquiva la mirada, como cohibido.

Tampoco aquí Chabaud renuncia a su procacidad:

Vicente.-*(Retoma el hilo de la conversación.)* ¡Ah!, pues la señora ésta, cuando todos teníamos más alcohol que sangre en las venas, le preguntaron de qué tamaño la tenía el licenciado Paz. Se puso toda colorada y dijo en tono de guasa *(Imita una mujer ebria.)*: "Uy, bueno, pero lo chiquito no le quita que es muy valiente!"
Fernando.-*Y el otro hecho un basilisco...*
Vicente.-*Si claro, quería dispararnos un pistoletazo en medio de las cejas. (Ríe.)* Se fue echando chispas. El José de Jesús me dijo: "Ora si se sentaron al changuito hoción." (300)

Lo cual no le impide, en este intrincado tejido, seguir desarrollando el conflicto, entre referencias interculturales e intertextuales:

Fernando.-(*Divertido, mueve una pieza.*) ¿No amenazó con sacar un libelo en su periódico?

Vicente.-No lo dijo.

Fernando.-Es su deporte favorito.

Sin abandonar el hilo de la historia como sujeto de acción dramática:

Rien, silencio. Observan el juego.

Vicente.-(*Transición. Irritado.*) Es que, de verdad, si lo hubiera mirado el otro día en el homenaje a Bocanegra. Primero, era de verse cómo estuvo cazando donde era la bolita de los importantes. Y luego, cómo se ponía de tapete de don Porfis, riéndose de todas las pendejadas que decía el viejo.

Fernando.-El viejo es zorro, por eso el fraude electoral es su premisa (301-2).

Otro de los recursos de su construcción dramática es la prolongada metáfora que desarrolla a continuación sobre la rivalidad, la lucha que han entablado en ese juego de ajedrez, estableciendo un paralelismo como competidores por los favores de Cristina. Metáfora-paralelismo que, ocupa todo el desarrollo de la acción dramática; es decir: toda la extensión de la pieza:

Fernando.-(*Tira su primera pieza. Cordial.*) Juega antes de que pierdas ahora tú.

Vicente.-(*Sonríe con autosuficiencia.*) Preparé una jugada que lo va a sorprender.

Fernando.-(*Irónico.*) ¿El pato te tira a la escopeta?

Vicente.-¿Quizá? (302)

Situación que, finalmente, culminará con la abierta provocación por parte de Vicente:

Vicente.-(*Refador.*) ¿Quiere que le platico a Cristina en la fiesta que da esta noche...?

La complejidad del relato dramático corre por parte de la ambigüedad de los sentimientos cruzados entre el trío, soterrados por el “decoro decimonónico”, que como corriente subterránea desarrollan la acción dramática de la pasión –del desarrollo de la historia–; como al final de los sucesos lo plantea Cristina, al querer parar el duelo, recordándole el trato de que cada quien era libre de hacer lo que quisiera –referencia a las relaciones amorosas y sexuales de las generaciones más recientes, a las que el propio autor pertenece– y no pedir cuenta de los comportamientos sexuales:

Cristina.-(*Decepcionada.*) Me dijiste que éramos de la misma especie, que nos pertenecíamos para siempre, en esta libertad de queremos. Por eso me enamoré de ti.

Fernando.-Eso pensé, pero no fue así...

Cristina.-Puse las cartas sobre la mesa desde un principio

Fernando.-*(Con dolor y sarcasmo.)* Conseguiste lo que querías y por eso te odio...

Pasión escindida que, al no querer admitir, lo hará perder la razón, ante la incapacidad de conservar la unicidad, de seguir siendo único:

Cristina.-Es muy fácil culpar a los demás por las acciones propias. *(Pausa.)* Siempre estabas mencionando a Vicente. *(Pausa.)* Bueno, hablabas de él como un ser excepcional y querías que no me interesaría. Hasta llegó a pensar que te gustaba.

Fernando.-*(Sorprendidísimo.)* ¿A quién?

Cristina.*(Seria.)* A ti.

Fernando.-*(Muy irritado.)* Estás verdaderamente loca.

Cristina.-*(Queriendo arreglar las cosas.)* Bueno, es que ustedes se ven tan...

Fernando.-*(Furibundo.)* ¡Eres una enferma!

Cristina.-*(Disculpándose.)* Perdón, no creí que te pusieras de este modo... *(Pausa.)* Mueve negativamente la cabeza.) Mejor me callo, estoy diciendo todo de la peor forma.

Fernando.-Y ahora nos enfrentas...

Cristina.*(No quiero que se maten (318).)*

Y mañosamente Chabaud introduce de inmediato un distractor intercultural:

Cristina.-*(Renuncia, por favor)*

Fernando.-Se te olvida el público y los *reporters!* *(Pausa.)* Qué dirían mañana en el *Siglo XX* y en el *Monitor Republicano...* Sus redactores están a la caza de nuestros más mínimos temores. *(Silencio.)* Y no los voy a complacer (319).

Distractor que, ha venido utilizando en cada escena, a manera de rompimientos y, al mismo tiempo, como recurso narrativo a través de la presencia del pregonero, quien va ligando una escena, una situación, un recuerdo, un estado de ánimo, del presente al pasado y de este a la inversa; para construir la fábula narrativa del conflicto que, al mismo tiempo, permite el desarrollo de la anécdota y de la acción dramática. Pues en sí misma la anécdota podría remitirnos a cualquiera de los filmes conocidos por el público contemporáneo sobre los lances amorosos que constituyen el asunto central de éstos y que desembocan en duelos; pero aquí, como hemos podido constatarlo, nos cuentan un episodio soterrado de la historia nacional, de la cual sólo el autor es consciente de ello:

Cristina.-*¿Para qué te pusiste ese uniforme viejo?*

Fernando: *(Irónico. elude contestar.)* Es más, prometo, ahora que te veo tan arrepentida de haber provocado este lance, que no voy a matar a tu preferido

Cristina.-*(Furiosa.)* ¿Por qué te lo pusiste?

Fernando.-*(Irónico, abre los brazos en cruz.)* Dejaré que su acero me atraviese con una sonrisa en los labios.

Cristina.-*(Histérica, lo golpea.)* ¡Contéstame!

Fernando.-(*Toma con fuerza sus manos y la besa.*) Para que me traiga suerte. Con él maté hace veinte años al capitán González.

Oscuro sobre la pareja y, en una calle de luz, vemos al pregonero que, vestido de General, se pasea de un extremo a otro dando órdenes. Cada dos o tres pasos se golpea el muslo con un fuste, Fernando entra a la calle de luz y se cuadra.

Pregonero.-(*Habla anorteñado.*) ¡Qué bueno que llega, capitán De Acuña, me alegro verlo porque así puedo salir a la capital ahora mismo escoltando al señor presidente (*Entrega el fuste a Fernando, quien se queda viendo el objeto sin entender. Con complicidad.*) No sea bruto, quisieron que usted se encargara de la ejecución (320).

De nuevo la mezcla de tiempos y de acciones y, lo que nos remite, a la situación inicial: el haber dado Fernando la orden de fusilar a Maximiliano, con las consecuencias personales que, esto traerá consigo:

Fernando.-(*Titubea.*) Se supone que le tocaría al capitán González por ser capitán primero.

Pregonero.-Ah, cómo es necio, verdá de Dios! Pues desde ahorita es ya usted mayor y se encarga del asunto.

Fernando.-Pero...

Pregonero.-Cierre la boca... ¡Ah, y cuando vayan a embalsamar al cadáver recuerde, capitán..! (*Sonríe. Escupe.*) Perdón, no se me ande olvidando, mayor, de conservar los ojos del "emperador" en un frasco de formol. Don Benito no sé qué diablos trae que le da mucha curiosidad *cómo mira el difunto.* ¡Vaya usté a saber! (320).

Pregonero que, como Caronte, los guía ineluctablemente hacia la muerte y la locura, cuando finalmente:

Intercambian durante escasos minutos golpes sin conseguir herirse. De pronto, Vicente resbala y cae sobre la punta del arma de su enemigo, se convulsa, vomita sangre. Se derrumba sobre las rodillas de Cristina. Una música épica inunda el espacio. [...] Fernando ataca con el sable ensangrentado en todas direcciones, presa de terror. Gime angustiado. De pronto, en un cuadro de luz distante, aparece un individuo de espaldas. Fernando se abalanza sobre él y lo traspasa. [...] El tipo se volteó y vemos a Maximiliano con ojos azules inmensos, barbas y unos evidentes orificios de bala en la chaqueta imperial. [...] El pregonero le pone la camisa de fuerza a Fernando, que comienza a rodar por el suelo, como en el principio de la obra. La oscuridad es casi total. amanece.

Pregonero.-(*Entra.*) ¡Las cinco treinta y todo sereno! (*Fuera de escena oímos un silbato.*) ¡Cinco treinta y todo sereno!

Fernando.-¡Caballo alerta, peón leal! ¿No escuchan nada? ¡Ahí están las bayonetas, justo un paso adelante de esos pasos! Señora, ¿no lo escucha?.

Fernando sigue dando vueltas en el piso.

Oscuro final (322).

De manera que la situación inicial: el fusilamiento de Maximiliano, es, finalmente, lo que determina el desenlace del plot del sujeto de la acción dramática: la historia.

Otra de las particularidades de la dramaturgia de Chabaud que no podía faltar en *El ajedrecista* es el ludivrio inherente a su dramaturgia; que no se detiene en mientes, presente aquí a todo lo largo del desarrollo del conflicto.

Como podemos ver, el relato y el correlato dado a través de dos tiempos y dos espacios --procedentes del Liera de *El jinete de la divina providencia*, y ya presentes en Chabaud, en su: *De piedra ardiendo, de sangre helada*-- adquirirían la misma complejidad narrativa del discurso dramatúrgico del Liera de *El camino rojo a Sabaiba*, sólo que aquí la metanarratividad y la metaficcionalidad han constituido, por una parte el tejido dramático del conflicto (el *plot* de la pieza) y, por otro su espectacularidad, debido al paralelismo metafórico y a la concepción de un discurso codificado dramáticamente; no gracias a las técnicas narrativas, sino a la espectacularidad del texto dramático, en el que las didascalías juegan el papel central en la codificación del texto espectacular, como en un inicio pudimos constatarlo. Recurso que, por otra parte, resulta dominante a lo largo del texto dramático, al haber logrado la síntesis del discurso y, con ello, redimensionándolo para mostrar que drama no es sinónimo de diálogo; premisa fundamental de éste autor.

¿Qué es, en síntesis, *El ajedrecista*? Es el resultado de un proceso de escritura en el que la construcción dramática se ha tomado más compleja, al desarrollarse en varios planos: el de la ficción, el del consciente y el del inconsciente; junto con el hipotético de la locura --¿o fantasías escapistas?-- de la conciencia del protagonista; por lo que esos conflictos, además de amor y celos, se tornan más complejos por el propio conflicto de identidad que sufre Fernando, mismos que, determinan el desarrollo de la fábula y del propio entramado de ésta; dando como resultado:

Un ejercicio acerca de la demencia y niebla de la memoria. En ambos territorios los hechos pretéritos se entremezclan, aparecen vinculados de forma arbitraria y las asociaciones no obedecen a lo que visualmente suele designarse como lógica. En consecuencia, la narración se efectúa en tiempos entreverados, sin plegarse tampoco a un transcurso cronológico de índole maquinal. [...]

Obsesivo, el relato se vuelve sorprendente paso a paso y las referencias que se dan al espectador lo sumergen en un juego intrincado de relaciones, por lo que ha de mantenerse alerta en forma particular (Alcaraz: 07.12.93)

Sobre este mismo aspecto, sin duda alguna el más atrayente en la escenificación, la crítica Malkah Rabell escribiría después del estreno:

¿Pieza o drama? No logro ubicar con certeza su género por todos los nuevos aportes a la dramaturgia nacional. Sólo puedo decir que se trata de una obra que desde las primeras escenas nos deja impactados y desgarrado. Tal vez el título *El ajedrecista* sea muy débil para lo que significa la representación, con sus sueños y pesadillas que nacen en la mente de un enfermo mental aprisionado por su camisa de fuerza en una celda de manicomio de principios de siglo, o mediados del siglo pasado. El joven dramaturgo, Jaime Chabaud, que ha conquistado el escenario en varias ocasiones, esta vez llega mucho más hondo y logra unos efectos dramáticos que nos dejan temblando. Como ya es característico en él, la realidad y la fantasía se unen tornándose en poesía. Aquí se admiten toda clase de exageraciones porque se supone que surge de la imaginación de una mente enferma (26.08.93).

En efecto, es difícil definir esta obra genéricamente ya que Chabaud sigue el principio de modelización de la acción dramática, en el que la forma de contar la historia y de construir los personajes no corresponden a un modelo definido; de donde resulta que todos los soporte dramáticos, al igual que el discurso, no son denotativos, sino connotativos; por lo que, fácilmente, puede pasar del nivel de la realidad al imaginario del romanticismo. Lo anterior le permitió crear atmósferas y metáforas visuales; como sagazmente lo manifestara el crítico José Antonio Alcaraz:

Jaime Chabaud invoca presencias fantasmagóricas: Maximiliano, el Romanticismo Negro, el juego del ajedrez, el porfirato, el desamor, las rivalidades producidas por la condición mutable de éste, y con ello estructura en forma admirable su discurso teatral. Desusado para los seguidores del realismo (07.12.93)

Por lo que en la composición dramática, además de esa “desrealización”, la intertextualidad e interculturalidad histórico literaria y cinematográfica generan, como resultado, una dramaturgia visual posmoderna; como en la escena del fusilamiento de Maximiliano, cuando la rejilla de su celda cae como guillotina y en seguida desciende una cascada de plumas azules --metáfora de los ojos de Maximiliano, siempre presentes. Recurso de metaforización visual, cuyo referente procede de la puesta en escena de *Marat Sade*, de Peter Weiss; en tanto el Pregonero --especie de presentador brechtiano, sólo que aquí onírico-- es el conductor del relato de la acción al transformarse en diferentes personajes; provocando, con ello, el surgimiento de una nueva situación; al igual que lo hacía el pachucó de la película *Suit Suit* --según lo confesara el propio autor--, a la

manera de un Caronte festivo que guía al protagonista dentro de los miasmas del infierno erótico-amoroso del protagonista .

Esto permitió al autor contarnos una supuesta "historia" nacional, que parte de sucesos específicos y reales, como son el fusilamiento de Maximiliano, las referencias a Juárez y a Porfirio Díaz, que aunque no aparecen en escena, sus actos pudieron haber generado esos sucesos dramáticos. También la mención de algunas personalidades, como el escritor Iríneo Paz, o de los supuestos intelectuales de la época que, si bien pueden no corresponder a personajes históricos específicos, sí corresponden a modelos de los miembros de los círculos culturales y sociales de esa época, cuyo comportamiento, indudablemente, tuvo que haber sido ese.

Ahora bien, surge la pregunta sobre cuál es el modelo de acción dramática de *El ajedrecista*, después de lo anteriormente expresado sobre esta obra perteneciente al período posterior, al inicial de sus obras breves "inmediatistas" -- al igual que las de varios dramaturgos de su generación, como lo veremos posteriormente en el modelo correspondiente a ésta época, en la obra seleccionada de Hugo Salcedo-- ya que, éstas a su vez, siguen su propio modelo de acción dramática, aún no identificado del todo aunque, de cierta manera, siguen el modelo de los poemas épico dramáticos de Óscar Liera.

Por una parte, la situación inicial: las referencias históricas, constituyen el sujeto de acción dramática, cuyo desarrollo organiza tanto la composición como el desenlace de la pieza, por lo que, las pequeñas unidades dramáticas que, componen la pieza, no admiten cambios, ni alteraciones pues, de lo contrario, se alteraría la propia acción. Por otra, el desarrollo del relato es determinado por el objeto de acción dramática: los conflictos individuales de los personajes, a través de sus vivencias y formas de proceder. Relato en el que la prehistoria juega un papel muy importante durante el transcurso de la acción y, determina, de manera indirecta, la composición de la fábula a través del pastiche de la historia nacional..

Por otra parte, en este modelo lo personal, lo individual, también se desarrolla indirectamente a través de la pasión que, a su vez, paralelamente a la

trama, constituye su propia acción dramática, en un metáfora del complejo relato dramático.

En otras palabras, en este modelo de acción dramática, la historia nacional y la espectacularidad son portadoras de la mimesis; en tanto la historia individual, pasional, es portadora de la diégesis. En tanto el inventario de recursos escénico-dramáticos presentes en esta obra de Jaime Chabaud, podría mostrarnos su adscripción a la estética posmoderna.

Habitación en blanco: el absurdo de lo cotidiano

Estela Leñero

Sobre esta obra se han efectuado muchas menciones con relación a su pertenencia al teatro del absurdo: "En esta obra hay [...] un espacio cerrado y [...] dos personajes desconocidos que se encuentran por un error en un departamento y luchan por la posesión del espacio [...]. *Habitación en blanco*, teatro del absurdo, insólito en el panorama nacional" (Rascón Banda, 1997: 13-4).

También Rascón Banda ha encontrado la referencia al absurdo, vía Albee, en *Paisaje interior*, al igual que en *Habitación en blanco* –Premio INBA / Mexicali 1987-1988–. Indicios que, por igual, podemos rastrear provenientes de Beckett: *Esperando a Godot* (estrenada en 1953), como de Albee: *La historia del zoológico* (1959); sin olvidarnos de Pinter: *La habitación* (1957):

...su primera obra en un acto, *The Room* (*La habitación*), escrita a principios de 1957, y, posteriormente describió cómo se le ocurrió la idea: "Un día entré en una habitación y vi a un par de personas en ella. Esto me quedó en la cabeza durante algún tiempo, y me pareció que la única forma en que podría darle expresión y quitármela de encima era en términos de obra teatral. comencé con esa pintura de dos personas y dejé que ellos siguieran luego adelante (Russell Taylor: 280).

Tomando en consideración lo anterior nosotros plantearíamos que, en esta pieza, Estela Leñero se encuentra más cerca de la dramaturgia de Pinter y Albee, que directamente relacionada con el absurdo de Beckett, no obstante su admiración confesada por las obras breves de éste.

Al respecto, Russell Taylor encuentra en Pinter las siguientes características; lo obsesivo de los actos y su falta de significado, que por igual están presentes en varias obras de esta dramaturga:

En la representación escénica tiene lugar una cualidad obsesiva y como de ensueño, que impide toda interrogación acerca del significado exacto de todo lo que sucede ante nuestros ojos, pero aun así, luego de reflexionar, comenzamos a preguntarnos qué quiere decir todo esto, descubrimos muy pronto que Pinter ha borrado sus huellas con mucho cuidado (281).

Además de lo incierto de los actos, situaciones y personajes:

La técnica de arrojar dudas sobre todas las cosas, mediante el recurso de unir a cada afirmación en apariencia clara e inequívoca una afirmación igualmente clara e inequívoca de sentido contrario –utilizada con cierta tosquedad en algunas partes [...]–, la encontramos utilizada en forma constante en la obra de Pinter, a fin de crear un aire de misterio e incertidumbre (281).

Incertidumbre, pero dentro de la cotidianidad y en situaciones realistas:

Las situaciones a que ello se refiere son sencillas y fundamentales, la lengua que usan los personajes es una reproducción casi misteriosamente exacta del habla cotidiana (en verdad, en este sentido, lejos de ser el dramaturgo menos realista de su generación, Pinter es el más realista), y sin embargo, en ese ambiente común se agazapan misteriosos terrores e inseguridades, y, por extensión, es puesto en duda todo el mundo exterior de las realidades cotidianas. ¿Podemos conocer alguna vez la verdad de nadie o de nada? ¿Existe una verdad absoluta que se pueda conocer? (281).

Cuestiones que, a su vez, nos plantean otros cuestionamientos. ¿La técnica de la escritura dramática de Pinter corresponde a la del teatro del absurdo? ¿O corresponde a un teatro de paradoja? ¿La verdad en la dramaturgia de Pinter, el verismo y la reproducción del habla de ciertos estratos sociales corresponden a la realidad?

Estas interrogantes las despeja posteriormente el propio Russell Taylor; mismas, por igual, válidas para *Habitación en blanco*:

En *La habitación* la mano todavía no muy segura, y las misticificaciones son a menudo demasiado calculadas, subrayadas con excesiva energía. La supresión de motivos, por ejemplo, que en obras posteriores llega a parecer inevitable, porque nadie, ni siquiera el hombre que actúa, puede saber con precisión qué lo empuja a actuar, aquí parece con frecuencia arbitrario. No se da toda comunicación directa, e inclusive cuando lo intentan, son en general, incapaces de lograrla... (287).

Incomunicación presente en la mayoría de las obras de Estela Leñero, en cuyos personajes, al igual que en Pinter no se trata de la incapacidad de comunicación, sino en una actitud conducente a:

...una evasión expresa deliberada respecto a la comunicación. La comunicación misma entre las personas es aterradora, que en lugar de tender a ella hay una continua conversación de despropósitos, un continuo hablar de otras cosas, antes que de lo que constituye la raíz de sus relaciones (289).

Comportamiento que, por lo mismo, podemos establecer en la relación de pareja desde *Octubre terminó hace mucho tiempo*, de Pilar Campesino, y en los héroes desventurados de González Dávila; pero, en particular, en los personajes de los dramaturgos de ésta más reciente generación:

(Entre paréntesis, habría que observar que, si bien en las obras de Pinter ningún personaje quiere en verdad comunicarse con los otros, casi siempre quiere que los otros se comuniquen con él y gran parte de la tensión del diálogo proviene de las constantes evasivas, las leves revelaciones y retrocesos implicados en estas interminables escaramuzas, al borde de la comunicación, en las cuales cada uno de los personajes está decidido a averiguar mucho más de lo que él mismo revela.) (290).

Un vistazo sobre *Habitación en blanco* nos puede revelar algunos de los recursos dramatúrgicos de Pinter. Por una parte el ámbito en que se desarrolla la escena, espacio determinado por las didascalías: la habitación en que tendrá lugar la acción que, de hecho, corre desde el momento mismo del inicio de la escenificación:

Román se encuentra sentado frente a una pared, de espaldas al espectador. Pinta cuidadosamente un cuadro abstracto y utiliza la pared como lienzo. [...] Cuando Román está en un arranque de inspiración suena el teléfono. Román no lo escucha. Tras varios timbrazos percibe el timbre pero no puede dejar su pintura. Cuando por fin va a contestar, el teléfono deja de sonar. [...] Intenta recuperar la concentración pero no lo logra. Impulsivamente imprime con el pincel un trazo fuerte y en seguida se arrepiente. [...] Se abstrae. Se escuchan ruidos detrás de la puerta que da al exterior, pero Román no lo percibe. Se abre la puerta y entra Manuel. [...] Sonríe. Mira maravillado sin que su campo de visión alcance a Román. Exclama un ¡ohhh! que poco a poco se transforma en un sonido que manifiesta un mareo. Ahora es cuando Román volteá sorprendido. [...] Manuel se sienta sobre un portafolios y se sujetó la cabeza. Román se apresura a cerrar la puerta y recoge las llaves con las que abrió Manuel (Rascón Banda, 1997: 41).³⁶

Escena que de inmediato nos plantea la situación inicial, una vez que nos enteramos del carácter obsesivo de Román, al igual que el de Manuel y de la perturbación que padece; por algunos indicios que se muestran al respecto; posteriormente notorios, como en seguida acontece:

Román.-No sabía que te iban a dar las llaves. (Manuel permanece estático en su posición. Román se le acerca y golpea un poco el portafolios.) Ni que ibas a llegar hoy.

³⁶ Todas las citas corresponden a la edición de: *Habitación en blanco*. Victor Hugo Rascón Banda. *El nuevo teatro*. México: El Milagro / CNCA, 1997, 35-75.

(Se retira ligeramente y toca el hombro de Manuel. Manuel no reacciona.) ¡Oye!, ¡oye tú! ¿Oyes? (42)

Ha tenido lugar la primera confusión por parte de Román y, en ese mismo equívoco, se nos muestran dos tipos diferentes de comportamientos cotidianos y de intereses contrapuestos:

Román.-No sabía que te iban a dar las llaves.
Manuel.-Yo no esperé encontrármelo todavía aquí.

Los cuales provocan la confusión:

Román.-¿Qué querías, tener toda la casa para tí?
Manuel.-No importa, está bien, quédese. Hoy es el día de la preparación. Mañana viene lo bueno.
Román.-¿ Por qué no de una vez?
Manuel.-Quedamos mañana (42).

Discurso provocador del equívoco, así como de la ambigüedad, al igual que de los temores, suscitados en una situación sin importancia. Pero en la que ambos ocultan algo: Román el trato ilícito que va a efectuar con alguien, a quien espera al siguiente día; en tanto Manuel, espera encontrarse con una mujer, ahí mismo, también al día siguiente.

Equívoco que Román sigue manteniendo:

Román.-*(Exclama harto.)* ¿Es su primera vez?
Manuel.-*(Sorprendido.)* Sí bueno, no sé usted por qué me lo pregunta (42).

Sin faltar el juego de palabras conducentes al absurdo:

Román.-[...] ¡Con permiso, tengo que terminar este trabajo.
Manuel.-¿Este es su trabajo?
Román.-No sólo, pero éste es el que me importa.

La confrontación de dos naturalezas diferentes no se hace esperar. Uno, rudo, grosero, obsesivo y autosuficiente, el otro, confiado, ingenuo y apocado, un contraste ideal para que surjan las contradicciones entre esto. De todo esto nos enteraremos a través del manejo del discurso, por parte de la autora, quien al igual que Pinter, lo carga de múltiples significaciones e indicios del habla cotidiana. Discurso, por medio del cual, se crea la confusión, al igual que el absurdo de la situación.

También a través del discurso surge una serie de tópicos que no desarrollan el conflicto, ni la acción, sino que, a la manera del absurdo, lo retardan, por la ambigüedad de dicha situación:

Román.-Eres medio raro.
Manuel.-Quién no (47).

Circunstancia que provoca cierta atmósfera de temor e inseguridad, a la manera de Pinter, en sus dramas de *amenaza*:

A Manuel le llama la atención la puerta de la cocina y se dirige a ella para abrirla. Román deja de restregarse los ojos y cuando ve claro se percata de la acción de Manuel. Se pone a gritar para distraer a Manuel y corre a colocarse enfrente de la puerta (47)

Los indicios externos de Román: su cicatriz y su raro y violento comportamiento, junto con el ocultamiento, van creando esa atmósfera de ambigüedad y temor:

Román ha logrado que Manuel se siente y deje de interesarse por la puerta cerrada. Román va a su mesa aliviado (48).

El tema de la creación, del arte, junto con las “ausencias” de Manuel, resultan el siguiente tópico que, refrasa la acción, gracias al uso del discurso, mismo que, dialógicamente, plantea la situación; en tanto que, monológicamente, enuncia las referencias sobre ambos o sobre sus intereses. Ejemplo de ello puede ser la tirada monológica de Manuel sobre las cicatrices que sus “ausencias” le han provocado físicamente (49).

Un nuevo elemento: el transcurrir del tiempo, viene a retomar la acción:

Manuel.-(*Enloquecido.*) ¡Las doce!, ¡Las doce en punto! no puede ser en mi reloj son las once (50).

Acción manifestada en la excitación provocada, por la expectativa de una llamada a esa hora, proveniente de la persona que espera, como posteriormente nos enteraremos. Situación que, a su vez, provoca otro equívoco:

Román.-No es necesaria la llamada.
Manuel.-Mejor cállate.
Román.-Ya estamos aquí (50).

Equívoco que, sigue desarrollándose y, con ello, complica las cosas al igual que, el aumento de la tensión. Así se acumula una serie de ambigüedades, sin importancia alguna, provocadas por una coincidencia, de la cual finalmente se percatan:

Román.-*(Irónico.)* Muchas gracias. ¡Si traes la cinta métrica, vamos al grano!

Manuel.-Y eso que tiene que ver.

Román.-*¡Es la clave!* Si no, para qué traes una cinta métrica?

Manuel.-Voy a medir las ventanas para comprarles cortineros y voy a tomar medidas para amueblar el departamento (51).

Esto le permite a Román enterarse del error, de la confusión que ha sufrido, al tomar a Manuel por la persona que espera al día siguiente, para efectuar un negocio ilícito, debido a la confusión provocada por la cinta métrica que porta Manuel, coincidencia que lleva al equívoco y al absurdo.

Nueva situación que dará paso al enfrentamiento, a la lucha y competencia, por el dominio de la habitación:

Román.-No es eso, es que mañana tengo una cita aquí mismo.

Manuel.-Lo siento, pero mañana no vas a poder estar aquí, yo también tengo una cita. Para eso renté el departamento.

Román.-*(Lo enfrenta furioso.)* ¡Soy yo el que renté este departamento! (51).

Este momento, es el que propicia una serie de absurdos que, se presentan como en cascada. El más importante es la expedición de contratos idénticos (53-54). Pero el descubrimiento de tal coincidencia no soluciona la situación.

La preocupación de la autora por el espacio, objeto del conflicto, al igual que en todas sus obra, se relaciona estrechamente a la marcha del tiempo real, en que transcurre la acción:

Los dos caen en las sillas al mismo tiempo. Avientan los contratos al aire. Pausa. Román se pasea abstraído por la habitación.

Román.-¿Qué horas son?

Manuel.-Las doce y diez. ¡Las doce y diez y no ha llamadol (54).

Coyuntura que da paso a otro tópico: el tiempo requerido para solucionar el embrollo en que se han metido (54-55). Expuesto, a su vez, por Manuel, al hacer referencia a su situación, en voz alta, a través del discurso monológico.

Accidentes que, provocan la tensión dramática --arcos de tensión dramática--, combinados con actos y comportamientos cotidianos que, alivian la tirantez de la atmósfera y de los estados de ánimo:

Román.-No fumo. (*Molesto, regresa a su trabajo con el blanco. Manuel Fuma.*) ¿Quieres dejar de fumar? El humo me molesta.

Manuel.-Ahí está la ventana.

Román.-No soporto el olor. apágalo.

Manuel.-Estoy en mi departamento.

Román.-Estamos en nuestro departamento. (*Manuel fuma. Román va a abrir la ventana y regresa a su trabajo.*) Por lo menos échalo por la ventana [el humo] (59).

La curiosidad que le provoca a Manuel la puerta cerrada de la cocina, reanuda la tensión que, de nuevo, hace estallar el conflicto y la tirantez del ambiente:

Román.-Deja de dar vueltas que me mareas. (*Manuel recorre con su dedo las paredes hasta detenerse en la manija de la cocina. La mueve ligeramente y Román contiene la carrera y se acerca a él. Lo empuja.*) Habla por teléfono de una vez porque ya estoy cansado de estarte aguantando.

Manuel se suelta, extrañado y va al teléfono.

Manuel.-¿Y tú crees que yo no? (*Román toma un cigarrillo de la cajetilla de Manuel y se recarga en la puerta de la cocina. Ahí fuma.*) Mejor medita, ¿no crees que es una técnica eficaz? [...].

Román.-Para que yo pueda meditar tienes que callarte.

Una llamada provoca otro equívoco, al poner al descubierto la razón por la que Manuel, el apocado y sumiso, adopte una actitud de desafío ante la prepotencia de Ramón, quien no quiere cederle la habitación. Su querella pone al descubierto aquello que los hermanos, ambos resultan obsesivos. Manuel ha dejado de ser manejable pues, en el transcurso de la acción, se ha venido transformando. En tanto Román, por el peligro que implica su operación delictiva, ha perdido la seguridad en sí mismo, invirtiéndose la situación inicial, de manera que ambos han nivelando fuerzas. Nueva situación que, incluso, le permite a Manuel jugar con los temores de Román:

Manuel.-Si conocieras a Carmen no necesitarías pintar

Román: Qué cursi eres, de verdad. (*Vuelve a su pintura impulsivamente, pero algo le impide pintar. Manuel va a asomarse a la ventana. Román se sienta en la silla a limpiar sus pinceles y Manuel deambula por la habitación jugando con la cinta métrica. Cada vez que pasa por la puerta de la cocina Román se pone nervioso. Manuel se da cuenta pero aparenta que no. Juega a poner nervioso a Román.*) ¿Te quieres sentar por favor? (61)

Hasta, finalmente, lograr su propósito, después de suscitar otros tópicos y acciones sin importancia relacionadas con la cotidianidad que los ha llegado a acercar, como son las disquisiciones sobre la decoración de la habitación que, Manuel tiene en mente, o los preparativos para poner la mesa:

Mientras Román pinta, Manuel saca de su portafolios objetos para preparar la mesa de la cena. Coloca un mantel blanco en la mesa, dos platos, dos servilletas, dos cubiertos y un florero donde coloca una rosa. Saca también algunos ingredientes para preparar la cena.

Situación que, de nuevo, demora la acción. Y así, jugando, jugando:

Vigilando a Román, abre silenciosamente (no sin luchar antes) la puerta de la cocina. entra.

Manuel: (Desde adentro.) ¡Pero mira nada más!
Román.- (Corre desesperado a la cocina.) ¡Cómo abriste la puerta! (84)

El secreto queda revelado para Manuel, mas no para el espectador, puesto que, éste, no puede entrar en la cocina. Pero lo guardado tan secretamente no lo impresiona para nada.

Manuel.-Ya, no es para tanto (65).

Si bien el contenido no resulta nada importante para Manuel, las especulaciones sobre lo que esto traerá consigo, resultan amenazantes --al igual que en Pinter. Situación que, provoca tensión y, la reanudación de la acción, por la gravedad de las posibles complicaciones que, tal descubrimiento, pueda acarrear. La culminación de esas tensiones, es provocada por una llamada inesperada en la puerta del departamento. Para desaparecer de inmediato en una escena de risa loca, casi chaplinesca:

Manuel.-Le voy a hablar a la policía. Que vengan por ti ahora mismo.

[...]

Forcejean con el teléfono. Tocan la puerta. Manuel se atora en el cable y cae. Tocan más fuerte la puerta. Román no sabe si ir a abrir. Los dos se quedan inmóviles.

[...]

Manuel.-Es la policía.

Román.-Pendejo, eso es imposible.

Manuel.Por lo menos es alguien.

Román.-¿Sabes lo que te hacen si te encuentran aquí? (*Violentamente impositivo.*) No abras la puerta (69).

El encargado de abrirla es el propio Román, quien confunde una voz de mujer con la de su hermana, a la que espera, pero resulta ser una vendedora arquetípica de enciclopedias, cuya presencia retarda los acontecimientos (69-72), al darle un giro inesperado a la historia.

Ya no es posible demorar más la acción, ni provocar subsecuentes tensiones, por lo que el desenlace sobreviene intempestivamente, al comunicarles que, ya se enteraron, de la presencia de Manuel y de la vendedora, razón por la cual, los implicados en el asunto de Román, piensan haber sido traicionados, por lo que, Román y Manuel, tienen que huir:

Manuel.-Hay que irnos. ¿Ya se te olvidaron las amenazas?

Román.- (Furioso va hacia Manuel con un bote de pintura blanca y lo presiona.) Entonces hazlo tú, ándale bómala cabrón, bómala.

Manuel.- (Trata de zafarse.) ¿Por qué quieres echarme la culpa a mí, eh? Son ellos, Romano, son ellos.

Román se acerca a su pintura y echa la pintura blanca procurando tapar todos los trazos.
Román.-Nos llevó la chingada.
Román sale con una maleta y Manuel toma su portafolios. El departamento está recogido y todas las paredes blancas.
Manuel.-*(Antes de salir.)* Y pensar que pudimos.
Román jala a Manuel. Salen. La habitación queda vacía.
Oscuro final (74).

Al final, ambos, en un principio ajenos y lejanos, resultan unidos, debido a las circunstancias surgidas, y al absurdo de las situaciones.

Una de las características principales, casi siempre presente, en el modelo de acción dramática, de la dramaturgia de Estela Leñero --como podemos aquí observar--, no importa lo que ocurra, no importa el estilo o la experimentación en cuestión, es el de la progresión y desarrollo aristotélico, de un principio, un medio o un fin; ya sea a través de la anécdota, de la historia, del desarrollo dramático, o a través de la información discursiva.

Esto, a su vez, reduce la situación inicial a una sola situación siempre en ascenso --por la multiplicidad de arcos de tensión dramática--, no obstante la incomunicación omnipresente, mediante un planteamiento, un desarrollo y una culminación, en la mayoría de los casos no como una culminación del asunto, sino como el punto más alto de la situación en cuestión inicial que, determina el desenlace.

Esto, a su vez, provoca que, por más complejo que sea el discurso --teatro del absurdo--, éste no se aparta del diálogo cotidiano --a la manera de Pinter. Ya que, pertenece a personajes perfectamente delimitados que, corresponden a la clase media o media baja, con todo lo que esto implica en su comportamiento cotidiano.

Sin embargo, al no plantear serios problemas sociales, existenciales, ideológicos o filosóficos, excepto la experiencia ontológica del vivir su propia cotidianidad, la anécdota resulta simple y se desarrolla mínimamente, de donde procede el minimalismo de su modelo de acción dramática.

A ello contribuye el que, el discurso y / o la situación en cuestión --inicial--, determinen la acción dramática. Como en este caso de *Habitación en blanco*.

Sin embargo, bajo ese discurso y esa situación, la metáfora siempre permanece en la sombra, como en el caso de estos dos hombres que, al final, resultan unidos, no como el resultado de una situación relacionada con ambos; sino por medio de los acontecimientos fortuitos que, por medio de la acumulación y la contraposición absurda que, tiene lugar, en un espacio y tiempos delimitados, conforman la atmósfera a través de situaciones y acciones, en principio cotidianas.

Pero, no obstante lo absurdo de la situación, nos encontramos que, el desarrollo de ésta, conduce a un desenlace que, se conforma por los cambios sufridos en el carácter de los personajes.

Esta particularidades determinan su adscripción a un modelo de acción dramática relacionado con la estética posmoderna: el minimalismo.

Por una parte, encontramos que, debido a las situaciones absurdas, la anécdota es casi inexistente, sólo es un enunciado que no puede relatarnos algo más de lo que está sucediendo en escena. Con ello desaparece la "historia", como tal, al mismo tiempo que, el propio espacio se agota y constriñe, al igual que, el tiempo.

Por lo que, estos dos hombres, desconocidos entre sí y encerrados en esa *habitación en blanco*, sin tener nada en común, terminan centrando sus esfuerzos en sí mismos para seguir siendo, sin embargo, evitando para ello el contacto, como única posibilidad de escaparse de su magnitud real. Para ello se refugian en su yo interno, para poder ser, o seguir siendo en sí mismos, negándose al otro. Pero terminan siendo lo contrario, al acabar unidos, como consecuencia del absurdo de la realidad social de nuestros tiempos, de la que son representantes.

De allí que la situación inicial en que eran distantes concluya con la paradoja final del desenlace, con la solidaridad fortuitamente surgida entre ambos. Características correspondientes tanto al modelo de acción dramática del teatro del absurdo como al del teatro de paradoja; sólo que sin significación social alguna.

ExhiVisión: la realidad virtual

Luis Mario Moncada

De seguro, la particularidad distintiva de su generación —denominada por Moncada del *desconcierto*— es que ésta se formó ontontológicamente por la cultura de la televisión, por lo que, la interpretación del mundo, su lectura, ha sido codificada a través del discurso de ésta.

Si por una parte, la discusión sobre si el cine era una lengua o un lenguaje —planteada en los años sesenta-setenta—, nunca llegó a una respuesta definitiva, por otra parte, es indudable que, en la actualidad, no pueda negarse el discurso particular de los medios masivos —*mass media*— que, conforme va transformándose la técnica, paralelamente va transformándose su discurso. Si comparamos la gramática y la sintaxis con que fueron grabadas las telenovelas mexicanas de los años sesenta, con las grabadas en la actualidad, podemos darnos cuenta de cómo el espectador ha sido conformando para leer la pantalla de diferente manera —como lo señala Jaime Chabaud en su artículo antes citado. Razón por la cual, si efectuáramos un examen comparativo de lectura televisiva, entre la generación de los años sesenta —por no irnos más atrás—, con la de los ochenta; nos encontraríamos con una gran diferencia en la percepción del relato.

Misma situación podemos observar entre la percepción de los videos y *videoclips* más recientes, entre la generación de los años ochenta y la de los noventa, pues comparativamente los producidos a partir del segundo lustro de esta década, corresponden a un discurso distinto al del primero.

Esta parece ser la inquietud que surgió en Luis Mario Moncada a fines de la década de los ochenta, después de un lustro de ejercicio dramatúrgico y escénico que, lo llevó a la escritura de *Alicia atrás de la pantalla*, en la que ya no pudo negar su pertenencia a la generación del *desconcierto*. A esta obra le siguió *ExhiVisión* (1990), de inmediato.

Escritura dramática que, por otra parte, tuvo que reformularse, replantearse, para la creación de significados, utilizando, para ello, códigos y signos para una resignificación de la realidad, a través de una significadidad diferente

a la del relato literario y dramatúrgico, en este caso, icónico. Al respecto, hay que hacer la aclaración que icónico no es sinónimo de mensaje o imagen visual; como en el caso del teatro visual de Chabaud, pues éste no contiene las implicaciones de la iconicidad del discurso del video.

En tanto en Moncada el discurso de la pantalla de televisión y la técnica del video, vendrían en su ayuda para la creación de sus mensajes significativos, dirigidos al actual espectador, determinando, así, una forma específica de codificación de la acción dramática, a través de signos y símbolos icónicos fácilmente identificables para quienes leen y están acostumbrados al relato de la pantalla de televisión y del video.

En un artículo que publicamos con motivo del estreno de esta obra planteábamos las siguientes consideraciones:

Video-exhibición

Como "videoteatro intimista" denominó Luis Mario Moncada su obra *ExhiVisión* [...]. Las notas en los diarios sobre la obra hablaban de estar basada en una cinta --casi experimental-- estadounidense de 1985: *Sexo, mentiras y video*. De no haber tenido en nuestras manos el libreto, hubiéramos evitado asistir a una copia de algo ya visto.

El interés de Moncada por el video no es reciente, sólo que en este texto la acción dramática de la escena está estrechamente vinculada a la parafernalia audiovisual. De seguro este es el ejemplo más logrado, hasta ahora, de dramaturgia posmoderna nacional, no por la utilización de los recursos antes mencionados, sino por la propia visión del mundo, por el propio planteamiento existencial que hace de la relación de pareja contemporánea, entendiendo por este término su propia generación.

Visto como texto dramático el conflicto no es lo suficientemente preciso y delimitado para considerarlo como tal. él mismo los señala en su presentación **0. Cero**: "cabe destacar que para la realización del video de los 'pensamientos' será necesario elaborar un guión paralelo, tarea difícil de compaginar en este guión dramatúrgico".

En verdad nos encontramos con un guión en el que se señala paso a paso la puesta en escena; incluso resultando más extensas las acotaciones que las breves réplicas, a partir de frases breves. A su vez, la descripción y diálogo del video también resultan casi más extensos.

En esas mismas acotaciones-instrucciones preliminares se señala por igual: "El manejo del tiempo se acerca más a lo televisivo, por lo cual las transiciones y diálogo de una escena a otra no deben ser de un naturalismo teatral" (30.08.93).

A cinco años de su estreno, y a casi ocho de su primera lectura, un análisis de ésta muestra que, la estructura de *ExhiVisión* la constituyen 14 momentos, además de un cuadro denominado **0. CERO** y, en todas estas escenas, las disdascálias son de suma importancia; no para llegar al teatro visual, sino como característica implícita del libreto para televisión. De allí que, de inmediato,

tengamos una doble narración, que el autor se encarga de subrayar, como específico al texto dramático y a su correlato espectacular.

Así, el primer párrafo de las didascalías nos indica que: "La acción se ubica en una estancia blanca, que pudiera parecer también un estudio de fotografía o video"; a continuación describe los elementos constitutivos de una posible "escenografía".

En el siguiente párrafo nos encontramos con los indicios del tipo de relato dramático que, tendrá lugar sobre el escenario:

También de primer orden resultan dos televisiones que estarán colocadas a ambos lados del escenario (enclavadas en la sala), las cuales proyectarán en imágenes los pensamientos y sensaciones visuales de los personajes. A la izquierda está la televisión de ella, y a la derecha la de él. Cabe destacar que para la realización en video de los "pensamientos" será necesario elaborar un guión paralelo, tarea difícil de compaginar en este guión dramatúrgico. Sin embargo, para dar una idea de lo que puede constituir este elemento en el desarrollo de la obra, anotaremos a modo de sugerencia algunas acciones visuales que aparecen en pantalla y que resultan fundamentales para la acción dramática desplegada en el escenario (Moncada, 1994: 91).³⁷

Relato determinado por un tiempo específico, diferente al del correr del tiempo sobre el escenario:

El manejo del tiempo se acerca más a lo televisivo, por lo cual las transiciones de una escena a otra no deben ser de un naturalismo teatral. Esta característica también se tomará en cuenta para el diálogo. De la misma manera, las escena no tienen una secuenciación cronológica, hecho que permite el cambio de orden en algunas de ellas (91).

Con esta cita, en la que se resumen las características de este texto dramático, podríamos concluir nuestro comentario sobre las particularidades de la escritura de este texto. Sin embargo, establecer su modelo de acción dramática no resulta tan simple.

Ejemplo de ello puede ser la forma de construcción de personajes, detallada por el propio autor también en **O. CERO**. Además de las recomendaciones sobre la actuación, es decir sobre la forma de construir escénicamente --espectacularmente-- al personaje, en varias secuencias; a las que posteriormente daremos seguimiento:

En el escenario Mina se muestra vital y ligera. su condición es de una seguridad vaporosa, lo que la hace verse en sus movimientos más cotidianos. en ningún momento

³⁷ Todas las citas corresponden a la edición: Luis Mario Moncada *ExhiVisión. Tramoya* (1994) 89-122

muestra afectación por sentirse atractiva, es natural en ella. Su ansiedad se refleja en la sensación de calor que la agobia. Sin embargo, también es iracunda. Pedro, por su parte, es enmismado. Sus movimientos son rígidos debido a cierta tensión corporal, un retramiento que a veces lo hace parecer miedoso, sin embargo, cuando toma la cámara y dirige alguna escena su presencia es tan fuerte que lo desborda (91)

Es evidente que el autor dibuja a sus personajes de manera distinta a como de común se hace en un texto dramático --cuando se hace--; pues a lo largo de la historia del teatro, podemos constatar que este asunto no resulta relevante para infinidad de autores, en tanto aquí, lo importante, es la manifestación gestual-corporal de ciertos rasgos de carácter que, define, en principio, a los personajes-actores.

A su vez, la estructura de la pieza la determinan las siguientes catorce secuencias y, sus correlatos televisivos, en algunas de éstas. No hay que olvidar que, el relato dramático, se desarrolla en dos planos, en dos niveles narrativos: el que tiene lugar en sobre el escenario, y el que tiene lugar --simultáneamente-- en el subconsciente, en dos espacios: el teatral y el del video --las pantallas--, para lo cual recurre a ambos discursos.

Sin embargo, desde un principio se impone la técnica del videograma --estamos hablando del correspondiente al *video clip* (o del *video*), no al de la telenovela o la teleserie:³⁸ la exposición de una situación, sus aparente desarrollo y el intercorte, para dar paso a otra situación; sin establecer un planteamiento de un asunto, correspondiente a una anécdota pues, en la situación inicial de Moncada, no la hay ni desarrollo ni desenlace. De manera que los arcos de tensión dramática se dan a través de los cambios sucesivos.

Otra particularidad dramatúrgica del libreto de Moncada es la utilización del discurso que, si bien, por una parte, sigue el modelo del video, es decir, es casi inexistente, por otra parte, el laconismo lo utiliza como fuente de tensión dramática. Con ello destierra todo lo enunciativo y lo anecdótico, como

³⁸ Como lo muestran muchos estudios al respecto, el modelo dramático que siguen éstos es el aristotélico. Cf. Martin Esslin. "Aristotle and the advertises -The Television Comercial as Drama". *Mediations, Essays on Brecht, Beckett, and the Media*.

consecuencia del desarrollo de líneas de acción dramática, conducentes a la constitución de una historia virtual.

1. Corre cámara

Se escucha un timbre con insistencia. Al encenderse la luz, Mina está abriendo la puerta. Del otro lado aparece Pedro, quien carga un trípode y una petaca con la cámara de video. Se miran un tiempo prolongado hasta que por fin él decide entrar.

Pedro.-¿Estás segura que llega mañana?

Mina.-Eso dijo.

Pedro.-Tenemos que terminar hoy las tomas que faltan

Mina.-¿Hoy? ¿Por qué?

Pedro.-Tú sabes... Cuando vuelvas a la rutina se van a atravesar mil cosas y nunca vamos a poder tomarlas.

[...]

Pedro.-Sólo faltan las tomas estáticas y algunos intercortes.

Mina.-Préstame el guión

Pedro.-No lo traigo.

Mina.-¿Otra vez? ¿Y cuando lo voy a conocer? Cuando terminemos la obra, seguramente.

Pedro.-No hace falta (92).

Así, en un proceso de construcción, en el que no participan ni la prehistoria, ni la anécdota, sino el producto de la deconstrucción previa de la fábula, constituye el relato escénico. Para ello recurre a:

1.- La yuxtaposición vertiginosa muy caótica de imágenes, 2.- La deconstrucción, en donde, a partir de los avances tecnológicos se rompe la estructura objetiva de la imagen hasta llegar a la deformación de la realidad misma. Este elemento fundamental dentro del discurso al plantear de manera implícita una crítica a la reproductividad realista de la imagen, la cual termina convirtiéndose en abstracción. 3.-El color, pilar de la estética del video [en este caso el blanco y negro de la puesta en escena] (Moncada, 1995: 10).

Proceso que sigue, no para efectuar la construcción, sino la reconstrucción de la historia, de la anécdota, mediante la edición y el montaje; ya que no le interesan en absoluto, por lo que no importa ni el orden, ni la linealidad propias de éstas, sino los "pensamientos" de los personajes, manifestación de su subconsciente. No la presencia del consciente, ni los hechos reales; ni tan siquiera la consecuencia de los actos, sino las implicaciones del inconsciente que, generan los actos de sus personajes.

Por ello, tampoco importa, tampoco tiene significado alguno, la realidad de los hechos, de los acontecimientos, de los comportamientos y conductas físicas ni de lo que, acontece sobre el escenario indicado, establecido en el libreto. Lo que

importa, es la realidad virtual de las pantallas. Como lo señala el crítico Rascón Banda:

Desde su primera obra, *Alicia detrás de la pantalla*, Luis Mario Moncada mostró una marcada obsesión por la televisión en el teatro y por las posibilidades infinitas del video.

Con esta obra y con *ExhiVisión* afloran preguntas sobre cuáles son los límites del teatro y cuáles son los linderos del video. En qué momento el video puede incorporarse como atmósfera, como personaje, ser complemento o simple sustitución del lenguaje teatral. Ahí donde parece que concluye la exploración de emociones a través del teatro, el video entra al quiebre y penetra más allá, para que el espectador continúe la exploración interna del personaje (Rascón Banda, 1997: 19)

Así, en la primera escena-secuencia se plantea la situación inicial, sin recurrir al relato de la anécdota ni al recurso de ir exponiendo los antecedentes ni al planteamiento del conflicto que, por otra parte, podemos establecer por los indicios descritos por Moncada. En realidad, la función que cumplen es sólo la de indicios, como referentes que, sólo sirven para la diégesis de la historia --en términos anecdóticos--. Por consecuencia, en éstos indicios no radica el origen del conflicto subjetivo de la acción dramática --a través de la imagen de los monitores de televisión-- sino en el correlato mismo del conflicto existencial del personaje principal.

Como lo manifestaran tanto autor como director cuando fue estrenada *ExhiVisión*:

El personaje de Luis Mario Moncada, habla en *ExhiVisión* de un problema "que nos toca profundamente --añade Acosta--. El autismo a nivel afectivo que predomina en una generación como la nuestra, 'que parece llegó tarde a las pasiones'. Como que llegamos en un momento en que las pasiones nos dan miedo, en que la sexualidad es otra vez muy aterradora, las ideologías se desvanecieron y no podemos pasionalmente creer en algo como en los 60. En los 70 éramos unos niños y cuando empezamos a preguntarnos qué hacemos aquí, ¡ya se nos había ido el tren! y no por nuestra culpa, sino por el propio devenir de la historia ¿no? (Hernández: 02.09.93).

De manera que no puede haber una realidad física, ante la incapacidad de poder comunicarse corporalmente. Asunto sobre el cual Moncada insiste, no sólo en la construcción de su pieza; sino incluso textualmente rechazándola dentro del texto, al concluir la secuencia 1:

Pedro.-No mezcles, lo está enredando todo. Esta historia es una obra de teatro, no es cierta. Y ya, vamos a grabar, se está haciendo tarde (pausa) ¿Estás lista? (Ella se bebe el resto de cerveza y coge un recipiente para echarle agua a las plantas Mientras las riega les dice cosas cariñosas y las apapacha. El toma la cámara.)

¿Estás lista?... Corre cámara.

Mina.-Mirando la cámara?. A veces no puedo... (94)

Teatralidad, como negación de la realidad, por lo que, en la primera secuencia, rechaza el artificio "teatral", de las técnicas de actuación; la vivencial en particular:

8. Ensayo sobre la ficción.

Ambos están en la misma posición del simulacro [Secuencia 6.], pero ya han terminado la grabación y Pedro está regresando el cassette. Mina trata de bromear.

Mina.-Te apuesto que habría salido más auténtico si lo hacemos vivencial.

Pedro.-Eso no puede ser, es un error de principiantes.

En la pantalla de ella se ve su propio rostro en un Close-up que rescata una expresión de coraje y cinismo.

Sin embargo, su tono es neutro cuando dice:

Mina: Sí señor director.

Pedro. Lo que representamos es una ficción, lo otro sería una verdad a medias, un engaño.

Mina.-¿Quién se va a dar cuenta? Nada más tú.

Pedro.-¿Eso es lo que hacen todos? Entonces tú no eres actriz...

Mina.-Chin, qué lástima. Y uno que se la pasa tan bien.

Pedro.-Además hacerlo rompería con el misterio de la representación. (*Mina no contesta, pero su pantalla se enciende.*)

[...]

(Casi al terminar el video, Mina volteó a ver a Pedro y pregunta.)

Mina.-¿Y eso de qué poética lo sacaste? (109).

Es evidente que esta es una posición programática por parte del autor, respecto a lo que él considera la teatralidad, por lo que Mina, su heroína, está muy lejos de ser la Nina de Chejov, en *La gaviota*.

Sin embargo, lo que parecería ser un inconexo relato introspectivo consigue, mediante la yuxtaposición, mostrar no sólo la complejidad interna de los individuos; sino también del mundo:

2. Mina (Close-up).

[...]

Al desaparecer la última palabra, comienzan a desfilar imágenes de Mina en un salón de danza. son como fotografías que al pasar rápidamente dan la sensación de movimiento. Después se ven los golpe del mazo sobre unos cocos. Cada golpe del mazo hay un corte a un close-up de su rostro con expresión de dolor, como si los mazazos fueran contra su cabeza.

En el siguiente párrafo se observa la complejidad de un mundo amenazante y aterrador:

En la pantalla de ella aparecen imágenes del derrumbamiento del muro de Berlín, de un niño que vende chicles en la calle, de un espectáculo danístico, de un discurso de Fidel Castro, o de otras imágenes que según cualquier criterio arbitrario pudieran calificarse de "importantes" (96-7).

Utilizando directamente el ícono, como significante, Moncada dirige su mensaje al espectador, manipulado por estímulos visuales: "Este vértigo de información es el marco contextual que nos rodea y en el que interactuamos, resulta natural puesto que nuestros sentidos tienden cada vez más hacia la sobreestimulación y el rechazo de la linealidad como reflejo de nuestro tiempo" (Moncada 1995 7).

Reflejo de nuestro mundo, de la *aldea global*, que posteriormente servirá de ámbito donde deambulen sus *Super héroes...* (1995). Aldea en la que junto con el derrumbamiento del Muro de Berlín (1989), entraba en la más completa orfandad ideológica, con el "derrumbamiento" de las ideologías dominantes, consecuencia del nuevo giro que diera el mundo. De allí que no sólo nos enfrentemos al rechazo a la linealidad del relato, sino a la negación de cualquier contenido ideológico, dominante.

Por lo tanto, las imágenes, al igual que las relaciones corporales, no cobran significado alguno, por lo que, entonces, se tiene que referir a otro medio: el libro, a la escritura, para poder hacer sentido:

Mina.-¿Y qué debo hacer? Tú estás encerrado en problemas que no te dejan hacer nada.
Pedro.-Podrías ayudarme a salir de ellos.
Mina.-Yo no puedo. El problema lo tienes en la cabeza. Además, se nos fue el chance.
Pedro.-Entonces qué es lo que quieras? ¿Nada más acostarte conmigo?
Mina.-Aunque quisiera, no podemos...
Pedro.-Y con él sí puedes...
Mina.-¿Por qué no dejamos de hablar de él? Ni siquiera debería aparecer en esta historia.
Pedro.-*(Bromea.)* Está bien, vamos a hablar sobre *La Inmortalidad* de Kundera.
Mina.-Le das tanta importancia que terminas por angustiarte y no hacer nada. De verdad no entiendo. Me doy cuenta cómo me miras, pero cuando me acerco te retraes (97-8).

Por una parte nos encontramos con que, a falta de un desarrollo argumental convencional, los distintos temas-conflicto los coloque en un primer plano que, entrelaza por medio del montaje y la edición. Sólo que, en lugar de ser el montaje de atracciones de Serguei Eisenstein, lo hace con los "pensamientos" de sus personajes. En tanto, por otra, sus personajes no pueden desarrollar sus propias

vidas ni siquiera sobre el escenario, de allí que, sólo llegan a ser, exi-stir, en la pantalla, vi-éndose en ésta. ¿Y la realidad?

Mina.-Lo que quieras es contacto físico, pero con guantes... Es la única forma en que puedes tocar... Intentalo... ¿O vamos a tocarnos de pantalla a pantalla? Necesitas emociones fuertes, ¿verdad?

(Están muy cerca y de frente. Él, sin pensarlo, le tira un golpe, [...])

Bueno, ya comenzaste.. Y te voy a decir ciertas verdades... Estás alucinando... ¿Por qué no ves las cosas tal como son?...

(Ella suelta otro golpe que él no esquiva. En la discusión surgirán otros golpes de ella que Pedro trata de cubrirse. Él, por su parte, no lanza ninguno.)

¿Cómo puedes hablar de arriesgue si eres un témpano? Me exiges una respuesta y en tu cabeza no hay otra palabra mas que yo. Y para colmo me quieras hacer responsable de tus angustias, yo no tengo la culpa de que necesites públicos para coger... (113).

Aquí ya no nos encontramos con el drama de amenaza, ni con la incomunicación verbal-social de González Dávila, vía Pinter, ni con el minimalismo de Estela Leñero, sino con la incapacidad de comunicarse físicamente. Por lo que el discurso resulta, paradójicamente, ser el componente dramatúrgico principal en este autor. Así el discurso, como hemos podido constatar, ha sido redimensionado, como el mismo Moncada lo ha planteado, como una necesidad, para poder transformar la dramaturgia nacional.

Comunicación que, por otra parte, puede devenir en monólogo:

Pedro.-Cuatro... tres... dos... Ya me perdí, no sé si hay un cristal entre tú y yo... Dime la verdad... ¿Debo hacerlo? tengo una foto tuya que no me atrevo a ver para no masturbarme... Es igual, lo que pasa por mi cabeza es una puta chaqueta... Puro simulacro... Flash back; cuando tenía seis años me pegaban porque jugaba con mi pene... Olvídalos no me traumó... Tengo frío... Quiero que me abraees... Esto también es abstracción, carajo... Y me excita verte, pero me choca tu sensualidad cuando está en ojos de los demás... (Mina se ríe de lo que está viendo en la televisión, Pedro no reacciona a eso ya que sus escenas no tienen relación.) Bueno, no es exactamente lo que quiero decir... Lo que pienso se transforma en palabra y me traiciona... Tu risa me golpea acá dentro... ¿Por qué lo hago, por qué así?... El arte es un producto de consumo, el mío por lo menos... Estamos grabando... silencio...

(Mina estalla en carcajadas y amaga algunos golpes a la pantalla.) Un Close up para mostrar mis ojos, el resto del cuerpo está inerte... Respiración de boca a boca... inyecciones, un jalón de mota... ¿Qué más necesito para seguir sintiendo?... Pongan música.

(Ella se quita los guantes de boxeo y los avienta hacia la pantalla. Se para y comienza a quitarse la ropa. Acomoda las prendas en la antena de la televisión.)

Baila... Veo las formas de tu cuerpo que se mueven... aunque no puedo hacerlo, necesito ver tu cuerpo... Baila... La música... ¿Qué pasa con la música?... Entra track... ¿Me oyen? ¡Músical!... David Bowie... ¡Corte...

Oscuro (110).

Monólogo a la manera pinteriana, como forma de representación impersonal, como lo encuentra Wellwarth en ese autor británico:

Si el monólogo fuese representado, como el resto del texto exige que se le represente, en forma impersonal, casi sin expresión, como si el que hablara estuviese en un estado de hipnosis o describiera algo que le sucedió a otra persona, en el momento inevitable de saldar cuentas con el pasado; en verdad sería la prueba por lo que debe pasar... [...] (294-5)

Pero que, en Moncada, está lleno de revelaciones personales, junto con su correlato en la pantalla:

9. Pedro (Close-up)

La iluminación es tenue. Pedro está frente al espejo, introspectivo. Mina está sentada al fondo viendo la televisión. Tiene puestos los guantes de box y de vez en cuando lanza golpes imaginarios a la pantalla. En ésta aparecen algunas tomas de las que se han hecho anteriormente, por ejemplo, el monólogo o la canción de cuna, aunque también se pueden combinar con imágenes inéditas.

En la pantalla de él se ven barras de colores. Despues, una bailarina en un salón muy grande, el rostro de un niño, que trata de cubrírselo con las manos. Una toma de ciudad de noche.

Una marquesina de cine que tiene escrito: "Exhibición".

Ahora vemos el interior de un teatro. Están el niño y la bailarina dando las gracias después de la función. Toma sobre una televisión en la que pasan comerciales con alto índice subliminal (de esos que ya no tienen nada de subliminal) y un supuesto aire erótico.

Vemos el rostro del niño mirando la televisión. Estas últimas tomas se alternan frecuentemente con otras en las que aparece una bailarina haciendo ejercicio en su salón de danza. La duración debe coincidir con el monólogo (109-10).

De manera que el problema de la incomunicación ha llegado a rebasar incluso al autismo, para enfrentarnos directamente a la negación del otro a través del onanismo. De allí que, el discurso en Moncada, alcance otra dimensión, al alterar su función comunicativa.

Sin embargo, el recurso dominante en el desarrollo de la acción dramática es la yuxtaposición lograda por medio de la edición que, determina la estructura dramática de la pieza. Así, por ejemplo, en la secuencia 2. Mina (Close-up), encontramos:

*Durante el oscuro se enciende la televisión de ella.
Hay barras de colores. De pronto comienzan a alternar imágenes llenas de color y formas abstractas, imágenes en movimiento. Luego de algunos segundos aparece la frase
A VECES...
Permanece unos segundos y es sustituida por otro letrero
lleno de color.
NO PUEDO*

Personajes que, finalmente, alcanzarán su realización, cobrarán sentido en la última secuencia, en la que al concluir la grabación, se despiden, para después del "Adiós" de Pedro:

Se abrazan y después él se va. Ella da vueltas por la habitación. Llega a la televisión y la enciende. Poco a poco comienza a hacerse el oscuro hasta que sólo el resplandor televisivo ilumina el escenario.

La televisión está de cara al público. Las imágenes que desfilan son las escenas antes desarrolladas en el escenario.

Es una edición dinámica de imágenes, acciones, y gestos reiterados durante toda la obra. [...] (121-2).

En tanto:

En esta ocasión el tono de su monólogo es alegre y casi efectivo (122).

Monólogo que se escribe a la manera de libreto o guión cinematográfico, del lado derecho:

Ella:

*A veces no puedo dormir pensando cosas importantes
Vuelvo a comenzar. a veces no puedo dormir pensando
... Cosas (122).*

No puede contener la risa y comienza a carcajearse sin dejar de ver la cámara. La imagen se descompone hasta quedar la pantalla en blanco. Ha terminado la transmisión.

Se apagan todas las luces.

25-julio 90.

Es importante señalar que todas las escenas relacionadas con el subconsciente se entrelazan haciendo avanzar la acción dramática, hasta llegar al planteamiento del conflicto interno del protagonista; con lo cual llegamos al final, pero no al desenlace, pues la estructura de la obra ha sido abierta desde el inicio mismo, debido a lo insoluble del conflicto del protagonista. De manera que la situación inicial no tiene su desenlace correspondiente. Particularidad determinante del modelo de acción dramática de Moncada, presente en sus textos dramáticos.

Ejemplo de ello es su desarrollo, planteado mediante secuencias que se van entrelazando, aparentemente sin relación alguna —negando con ello no sólo el relato anecdótico sino el desarrollo mismo de la acción y progresión

dramáticas--, en el transcurso de la grabación del video, a partir de: **4. Canción de cuna**, el cual, después de varias vicisitudes, a su vez está supeditada a otra secuencia --la relacionada con la pistola--, finalmente uniéndose en:

11. Flash Back

(Se abrazan y se besan iluminados apenas por el resplandor televisivo. Es lo que podría llamarse un "happy end". Pero... Oscuro.) En las televisiones de los dos se ve la misma imagen que aparte de la acción descrita en la escena 4: ambos desnudos en una habitación blanca. Ella está acostada en la cama, él sentado en una silla. Ella se acerca a él se cubre la cabeza con los brazos y se va haciendo bolita, como si quisiera encerrarse en sí mismo. Plano americano sobre la pareja desnuda que mira a la cámara. Ambos se cubren el sexo con una hoja de parra (115).

Aquí resulta interesante subrayar una breve escena en la que algunos de los recursos de los medios masivos y electrónicos utilizados por Moncada coinciden, como se vio en un capítulo anterior, con los que José Agustín utilizará en *Abolición de la propiedad* (1969). Tales como pantallas para proyecciones, monitores y grabadora; pero, lo más importante, la función dramática que cumplían en la narración dramática:

Entonces reparo en la grabadora.

Es un modelo profesional, ámpex, absurdo en un escenario como en el que me encuentro. [...]

Localizo el control de volumen y lo muevo.

Es mi voz.

En la grabadora.

Voz de Norma: Fíjate Everio, ahorita tengo la impresión de que esto ya había sucedido antes.

Se oye un tosido que en realidad disfraz a una risita irónica.

Voz Norma.-Qué pasa. Te parece muy chistoso.

Voz Everio (Muy rápido).-No, cómo crees. (Pausa Procura ser más convincente:) Palabra.

Voz de Norma (Con una ligera irritación).-Entonces de qué te ríes.

Voz de Everio.-No me ref. Te lo juro me dio los nada más.

Voz Norma.-Sí, cómo no. Ya sé. Experimento todos los lugares comunes imaginables. Pero es que sentí que todo esto ya había sucedido antes. Digo, estar aquí en este lugar tan extraño.

[...]

Durante los diálogos anteriores me acomodo en el sillón y escucho con verdadero interés e inquietud. No entiendo nada, mas por el momento no me interesa comprender sino escuchar. Por eso casi no me doy cuenta de que atrás de mí, sobre la pared lateral derecha, se ha empezado a proyectar mi rostro en close shot;

en la proyección hablo con alguien y de hecho matizo lo que se dice a través de la grabadora, pero no se ve con quién hablo y mi voz no se sincroniza con los movimientos de los labios de la proyección... (José Agustín, 1969: 10-2).³⁹

Misma escena que se repite en la “realidad” sobre el escenario:

En la izquierda aparecen las tomas de mi rostro que se proyectaron al principio.

En la derecha, las transparencias del monólogo.

Norma (igual que en la grabadora).-Fíjate Everio, ahorita tengo la impresión de que esto ya había sucedido antes (21).

Se escucha, de nuevo, todo el diálogo reproducido por la grabadora. Situación que se repite varias veces en distintos momentos, conforme avanza la historia:

Aún parpadeando voy hasta la grabadora y al verla recuerdo que una vez más Everio y yo repetimos textualmente lo que oí antes a través de ella y que nosotros nunca grabamos. Me da miedo, la mera verdad (37).

Ya sea a través de los diálogos o la descripción de la situación en turno, que posteriormente tendrán lugar.

Voz Everio.-Qué bruto, ahora sí estoy nerviosísimo.

Se escucha mi risa, prolongada, limpia, pero empieza a deformarse por una gran reverberación.

Quedo azorada, con la cara húmeda, cuando en la cinta cesan las grabaciones. mecánicamente me estiro para apagar el aparato.

[...]

En la derecha se proyectan tres flashazos de una transparencia de Everio, sonriendo con aire neutro.

En los monitores aparece la misma imagen, al igual que en la pantalla de back projección, rápidísimo. Se escuchan pasos, la luz sube y regreso al sillón. [...]

Everio ha entrado en silencio y al darse cuenta de que no lo estoy mirando, arma en su rostro una expresión de seriedad extrema. Una cámara lo emplaza en close up, otra me emplaza a mí, en full: la tercera toma el top shot. Se hace un montaje brevísimos.

Se proyecta un cartón:

¿No tiene la impresión de que esto ya había sucedido antes? (65-6).

Técnicamente el montaje, establece una relación audiovisual a través del guión cinematográfico, en el que intervienen las diapositivas, el *back projección* y los monitores de TV; además de los cortes brechtianos a través de los cartones.

Un poco más de veinte años después de haber utilizado esos recursos José Agustín, en la era del video los tomará Moncada, pero con otros propósitos, relacionados con la técnica de actuación, con la metateatralidad, como ya lo hemos visto en **11 FLASH BACK**:

³⁹ Todas las citas aquí incluidas corresponden a la edición: José Agustín. *Abolición de la propiedad*. México Joaquín Mortiz, 1969.

Pedro.-¿Ves la cara que pusiste en la tele? ahí tus gestos son más complejos, porque no están obedeciendo a un lineamiento?

Mina.-Prefiero memorizar más líneas.

Pedro.-Eso no funciona.

Mina.-¿Qué tiene anotado en estas hojas?

Comienza a revisar las hojas al azar.)

¿Qué es esto?

Pedro. He estado transcribiendo las tomas.

Mina.-*(Lee.)* “De veras no quieres una cerveza? A lo mejor hasta nos ponemos alegres.

¿Te acuerdas aquella vez en la tocada de La maldita?”... ¿Te cae que yo dije esto?

Pedro.-Textualmente está grabado.

Mina.-A ver... Esto no me gusta... *(Salta algunos renglones.)* “Cuando se abrió la puerta me bajé empujando a todos y me fui corriendo sin voltear hasta las escaleras. ¿No te lo había contado? Por fin cuando me calmé y pude controlar mi agitación, me di cuenta que no tenía miedo, sino coraje, y lo pero es que estaba muy excitada... hasta ahorita me sobresalté nada más de acordarme.

Pedro.-*(Repite de memoria.)* ¿Lo intentamos... otra vez? (114-5).

Nada más que aquí lo transcrita es lo sucedido en las improvisaciones, forma de creación dramática, en la que al parecer por esa época experimentaba el autor, de la cual surgió *El motel de los destinos cruzados* (1991-1992). Pero la acción dramática está determinada por el ya mencionado recurso de la edición del video tape; como también acontece en:

12. La última escena

(El diálogo de la escena comienza en el oscuro.)

Pedro.-Levántate... ¿O quieres la cuenta de protección? Sólo nos falta la última toma, la más importante de todas.

(Se ilumina el escenario. Pedro está en el mismo rincón en el que terminó la escena del nocaut y ella, igual que entonces está en el suelo doblada por el golpe. al encenderse la luz se levanta con lentitud, lo mira con odio y le avienta el guante.)

Mina.-Hijo de la chingada.

Pedro.-Tú lo provocaste (115-6).

Escena que es el desenlace de:

10. Nocaut técnico

En el oscuro se escucha cómo ponen un cassette, es la canción de Modern Love, de David Bowie. Después del redoble inicial se ilumina el escenario con todas las lámparas de cuarzo. Mina se está moviendo al ritmo de la música. Pedro la está videando con la cámara sobre los hombros.

Pedro.-Nada más sigue la cadencia, pero no bailes... (111)

Para después pasarte la cámara a ella, y que ésta lo “videe”, siguiendo su proceso de improvisación para la escritura de los diálogos y situaciones del texto dramático en cuestión:

Pedro.*(Habla a la cámara.)* Bueno... Lo que... Esto va ir así, sin cortes... Quiero... No me importa decirlo ante la cámara, ni que lo vea quién sea... Te deseo... Te deseo como... soy un cuerpo en explosión... Por eso no puedo mostrarlo, pero... Te imagino todas las noches con el cuerpo desnudo, y me toco con las yemas de los dedos.. Recorro mis

propios brazos con la lengua... Te toco sin apretar para que no desaparezcas... Me masturbo contigo... Con tus ojos... Tu boca... Tu pelo...
(*Él dice sus últimas palabras sin fijarse que ha terminado la música, pero cuando comienza a escuchar el silencio exterior se inhibe y queda como descubierto ante la cámara. Pausa incómoda.*) (111-2).

Para concluir con la última escena, retomada en la secuencia 10, ya citada anteriormente. Secuencia, en la que, por otra parte, retoma otros indicios del relato, como la situación con la pistola, mostrado como indicio entre sus cosas al llegar a casa de Mina, y presentada en **5. La pistola**:

Mina. ¿Qué tienes (*Pedro no deja de apuntarle rigidamente.*) Quita esa pistola.
Pedro.-Esa es la cara.
(*La pistola en su mano hace que su cara comience a mostrar cierta alteración perversa.* Oscuro (103).

Para retomar la situación en:

11. Flash back

El oscuro se enciende la televisión del escenario. Esa es la luz que iluminará toda esta escena, para dejar un ambiente de penumbra. en la pantalla se ve un close up de ella con pausa de la videocassettera. Pedro está apuntando a ella con la pistola.

Mina.-Quita la pistola.
Pedro.-Esa es la cara que me excita.
Mina.-¿La vas a quitar o no? (114).

Pistola que, al final, hubiera tenido que disparar, como lo señalaba Chejov; pero aquí no, al servir sólo de vehículo para poder lograr, por una parte, algo tan pedestre como una expresión en el rostro de Mina, rechazando de nuevo una actuación vivencial y, por otra, utilizándola como vehículo de excitación erótico sadista.

(*Pedro la alcanza y la sujetla. Forcejean. Ella le tira una patada y logra zafarse. Él va tras ella pero se tropieza. Finalmente saca la pistola y apunta.*)

Pedro.-Ya párale.
Ella se detiene. No sabe si está jugando o no.
Mina.-Deja esa pistola.
Pedro.-Vamos a terminar la obra hoy aunque no quieras.
Mina.-Pedro, deja eso.
Pedro.-Quítate los calzones. . Que te los quites.
[...]
Pedro.-Eso es. No te muevas que te vas a salir de cuadro. . Es la expresión más sensual que te he conocido.
[...]
Pedro.-Acuérdate de la mano del metro... ¿Por qué no te agarras los senos?... ¡Que te los agarres! (116-7)

Secuencia en la que además de la escena de la secuencia 11, remite a la 6, del simulacro:

(Pedro inclina la cámara para enfocarla y pone el automático para que siga grabando sola. Cuando termina se dirige a la grabadora y pone el cassette grabado en el Simulacro. Se acerca a ella sin dejar de apuntarle y con la otra mano se baja un poco el pantalón. Se hincó. Se acuesta sobre ella y comienza a penetrarla. se escucha la grabación con los gritos de Mina, lo cual contrasta con la frialdad mostrada por ambos durante el coito. En todo lo que resta de la escena la actitud de ambos es serena, aunque desconcertante en ella.) (117)

El tema de la incapacidad de amar, de establecer una relación física y, por lo tanto, una relación erótica, como resultado del individualismo y de su incapacidad comunicativa y amatoria del protagonista, en la consecuencia, es el resultado del trauma provocado por un edipismo galopante producto de las experiencias infantiles, asunto central de la escritura de la "obra".

Conflicto no planteado, sino codificado en 4. **Canción de cuna**, para desarrollarlo de la manera más compleja posible, a través de un proceso introspectivo que bucea de manera psicoanalítica en el subconsciente del protagonista; en un viaje regresivo hacia su infancia, en 7. **Un cuento para dormir**. Sin duda alguna la secuencia más difícil de citar, pues tendría que hacerse íntegramente y que, como debía de esperarse ocurre dentro de la pantalla, en el relato virtual del video.

Mamá.-"Niño, el aislamiento es voluntad de todos..."

(El deja el cubo en el suelo y se acuesta.)

Pedro.-¿Me cuentas otro cuento, mamá? (107).

Secuencia en la que se establece otro tipo de interacción y, como en otras, al integrarse en la narración y en el desarrollo de la acción dramática ambos espacios, ambos niveles de relato y de discurso: el de la pantalla y el de la escena. De donde se genera un tercer discurso: el del modelo de acción dramática de Moncada.

(Aparece Mina con un rebozo que cubre a medias su rostro. Se coloca detrás de Pedro y le venda los ojos.)

Corte a pantalla. ahora vemos una puerta hermética. La cámara hace un acercamiento como si pretendiera mirar por la cerradura. Despúes se alterna con diversas imágenes, todas ellas de juegos infantiles, como el de las palmas de la mano...

Pedro.-¿Qué pasa? ¿Qué están haciendo?

Mina.-Nada. Es un juego.

Pedro.¿Y por qué parece como si la estuvieran lastimando?

Mina.-Es tu imaginación. (*ella le tapa los oídos con las manos.*)

Pedro.-No oigo nada. ¿Qué está pasando? ¿Están todavía ahí? (*Mina le opri
suavemente la cabeza mientras dice:*) (107)

[...]

Pedro, que sigue vendado de los ojos, se acomoda en los brazos de ella y busca su pecho con ansiedad.

Mina.-¿Ya tienes hambre?

(*El asienta y ella comienza a desabrocharse la blusa para darle de comer.*)

Obscuro (108).

Gracias al proceso de edición, todo cobra sentido:

5. La pistola

En el oscuro se enciende la televisión del escenario. En ella se ven algunas de las tomas realizadas hasta ahora. Sugiero que sea el close-up de Mina. Pedro lo retrasa para volver a verlo, lo adelanta, le pone pausa, etc. mientras hace algunas anotaciones. Mina está acostada en el suelo mirando la televisión y tratando de curiosear. en el suelo hay regados algunos papeles, cintas y videocassettes.

Mina.-¿Qué son esos números?

Pedro.-Tengo que secuenciar las tomas para la edición (El subrayado es nuestro, A. P.).

Mina.-Pues yo no le veo ni pies ni cabeza.

Pedro.-Al final todo se tiene que acomodar.

Mina.-Lo que yo no entiendo es para qué quieres la canción de cuna.

Pedro.-(*Sin dejar de escribir.*) ¿Te es muy necesario entenderlo?

Mina.-No, no pero me da curiosidad.

Pedro.-Es simple y sencillamente que el personaje de esta historia no puede dormir si no le cantan una canción de cuna.

Mina.-¿Nada más?

Pedro.-Sí, nada más.

Mina.-Déjame decirte que tu guión está lleno de acciones gratuitas.

Pedro.-Sí, es una obsesión personal. De lo que se trata es de justificar una escena: la última (101-2).

Y, efectivamente, según el autor, esta obra surgió en un momento en que no podía dormir, en tanto una frase le golpeaba sin cesar en la cabeza:

A veces no puedo dormir pensando cosas importantes...

En síntesis, de lo anteriormente planteado, podemos concluir cuál es el modelo de acción dramática de Moncada, después de haber establecido la situación inicial y su correspondiente sujeto. Por una parte, a la primera corresponde la relación ambigua de la pareja en cuestión, en tanto el segundo, resulta ser el mundo interno del protagonista, cuyo edipismo es el generador de todos sus conflictos; fundamentalmente su incapacidad de poder relacionarse con el exterior a todos los niveles, de allí su otredad que, lo conduce al individualismo, al onanismo.

El propio Moncada ha determinado las características de un modelo de acción dramática que, definen el propio sigue:

Dos palabras afines pueden definir la forma en que hacemos la aprehensión del mundo exterior a través de los medios [la forma en que él lo modeliza]: *Simultaneidad* y *Yuxtaposición*. Esto se demuestra sobre todo a partir del video; en este medio "hay un patrón, no una línea, sino un nudo. No la casualidad ni la cronología, nada que conduzca a una culminación deseada, sino un nudo gordiano sin antecedentes ni resultados, que contiene en sí mismo elementos cuidadosamente seleccionados y yuxtapuestos, un nudo que no puede desatarse para darnos el largo y fino cordel de la linealidad".⁵⁴⁰ (Moncada, 1996: 7. Las cursivas son nuestras).

Modelo que, por otra parte, no sólo resulta del todo antiaristotélico, sino es más, constituye un nuevo discurso dramático, en el que ha fundido el discurso de la pantalla y el del escenario, como ya fuera expuesto oportunamente.

Cumbia o la aprehensión inmediata de la realidad

Hugo Salcedo

Con esta obra Hugo Salcedo se hizo acreedor al Premio Nacional de Teatro INBA/Mexicali 1987 que, por sus características estilísticas, corresponde a la primera etapa de lo que se conoce como *novísima dramaturgia*.

Uno de esos rasgos distintivos es el verismo que, particulariza las tres obras de este autor, incluidas en el volumen titulado *Cumbia (hasta las tres de la mañana)*, junto con *Vapor* (1988) y *Dos a uno* (Premio *Punto de Partida*, 1987); ya que, según Emilio Carballido: "El teatro de Hugo Salcedo explora las posibilidades de la metáfora cruel y de la crudeza directa, para mostrar zonas de impiedad y oscuridades en los contactos de los seres humanos" (Salcedo, 1990: 5).

Dividida en diez escenas sucesivas que, no guardan relación alguna de causa efecto, se nos presentan a los personajes protagónicos en situaciones circunstanciales, para mostrárnoslos tal como son: Cuca, Pachita (su madre), El Manuel (marido de Cuca y padre de Nachito), Nachito --aproximadamente 13 años--, Angélica (amiga y compañera de Cuca), El administrador, Dos muchachas.

Por otra parte, estas escenas llevan implícitas un espacio particular y el tiempo real en el que transcurren; además, los cambios de escenario y de ámbito que, aunque sucesivos, resultan inesperados; al no seguir un relato lineal ni ser

⁴⁰ Apud Edmond Carpenter y Marshall McLuhan, *El aula sin muros*, Barcelona: Laia, 1981, p. 215.

una acción la continuación de la anterior rompiendo, con ello, el esquema aristotélico, de causa efecto. No obstante, en el plano general del relato, sí contamos con un principio, un medio y un fin, del(os) conflicto(os) expuesto(s). Como resultado, el relato es, en consecuencia, lineal, por desarrollar la anécdota la acción dramática, en las situaciones correspondientes a cada escena:

I. Interior del cabaret: la barra, el grupo musical y gente en algunas mesas. II. Interior de casa. III. Desde el cabaret se escuchan algunos acordes de la canción interpretada por un coro de voces femeninas. Para luego pasar a La bodega del mercado, donde tiene lugar la escena. IV. Un parque. V. Una cantina. VI. El camerín. VII. En la puerta del cabaret. VIII. La puerta solitaria de la casa de Cuca. IX. En un rincón de la casa de Cuca. X. Camerín.

Como podemos observar, en el título de estas escenas se muestra una situación, junto con algunas particularidades de los personajes; de manera que tanto la estructura dramática como la construcción de personajes se constituye de manera acumulativa. Misma característica de su construcción dramática, mediante la acumulación de escenas y situaciones.

Así, en la primera escena, Cuca, cantante y fichera del cabaret, canta una cumbia, en cuyo texto delinea algunas características del comportamiento de su marido; al mismo tiempo que, el autor, presenta el ámbito donde se desenvuelve la protagonista. Aquí Salcedo utiliza un interesante recurso escénico-spectacular, al pasar a la segunda escena —en realidad vendría a ser la primera— pues, aunque la señalada como tal, en realidad es un prólogo, como el utilizado por Licona en *La Amenaza Roja*:

La música continúa.

Cuca levanta su bolsa de un extremo de la pista. Sale del área del cabaret hasta la puerta de su casa. Abre. Todo está en penumbras. Se desnuda y se acuesta sobre el catre que rechina por su peso.

II. Interior de la casa.

Amanece.

Doña Pachita de pie a un lado del catre (Salcedo, 1990: 30).⁴¹

Escena en la que, se muestra una situación cotidiana de la forma de vida de la familia, constituida por ambas mujeres y el hijo. Dicha escena concluye con la presentación de Manuel, y el tipo de relaciones amor/odio —a través del sexo—

⁴¹ Todas las citas corresponden a la edición: *Cumbia, Teatro de Hugo Salcedo* Guadalajara UdeG, 1990, 28-52

que, sostienen, de las cuales es testigo Nachito. Comportamientos habituales que, evidencian la manera física en que logran su realización, a través de la violencia y la agresión, ya habitual para ellos, quienes la disfrutan corporalmente:

Manuel.-¡Cabrón!

Cuca.-A mí no me andes con ofensas.

Manuel.-Te vas a arrepentir.

Cuca.-Ni modo. (*Manuel le avienta de la silla.*) Desgraciado.

Ella se le deja ir a la cara, pero él la avienta de nuevo. Cuca toma la taza de café y lo arroja a su cara. al verle empapado se ríe. El va contra ella, la corretea. Ella sigue riendo. Él se contagia. Ríen y se abrazan. Caen sobre el catre. Se acarician.

Abre la puerta Nachito. Piensa cerrarla de nuevo, pero no lo hace. Contempla con atención toda la escena hasta que entra el oscuro (34).

Como consecuencia, dramatúrgicamente el autor no nos puede plantear ni conflictos de valores sociales o morales, ni mucho menos internos, sino sólo aquellos determinados por su cotidiano. Al importarle más subrayar la violencia y el achacamiento de la conciencia, como manifestación de una clase social baja que, a través de sus comportamientos evidencia los problemas provocados por la falta de educación y cultura. Conductas que, disfrutan y sufren plenamente, sin reflexión alguna:

Pachita.-(*Emocionada.*) ¿Eran dos para ti sola [los dos negros, del cabaret]?

Cuca.-No porque allí estaba mi amiga y qué bueno porque nos dimos una santa divertida.

Pachita.-Y una revolvada, ya las quiero ver.

Cuca.-Es dinero extra. No hay que hacerle mala cara sino quien sabe hasta cuándo te vuelve a caer.

Pachita.-De todos modos no te desveles tan seguido. Luego ni te repones en muchos días.

Cuca.-Ya ni me digas nada. Toma. Para que te compres un fondo o algo.

Pachita.-Ah que m'ija. Dios te bendiga (32).

A partir de esta escena nos queda muy claro que, el tipo de personajes de la dramaturgia de Salcedo, están determinados social y psicológicamente por su medio por lo que, de cierta manera, corresponden, a estereotipos sociales, así definidos por las circunstancias de su cotidiano

Circunstancias que aceptan cada uno de éstos, en tanto alguno no se salga de los comportamiento del patrón establecido, como en el caso de Nachito, niño abusado sexualmente y, por ello, marcado para siempre:

Cuca.-(*Con resentimiento.*) ¿Está Nacho por acá?

Pachita.-Fue a ayudar al mercado.

Cuca.-Sí, como no.

Pachita.-Anda cargando sacos con el diablito.
Cuca.-Se le van a doblar las manos.
Pachita.-No le digas así. Es tu hijo.
Cuca.-Quien sabe. Me lo han de haber cambiado en el seguro.
Pachita.-Me ayuda a barrer y a veces hasta a lavar y hacer de comer.
Cuca.-Ojalá allá se quede en el mercado, no lo quiero ver.
Pachita.-Nada que te hace.
Cuca.-A mí no, pero qué tal a los muchachos de la secundaria.
Pachita.-Nadie lo ha visto.
Cuca.-Pero me lo imagino (32-3).

En esta escena Salcedo expone la situación inicial, en estrecha relación con el conflicto principal generador de la anécdota --sujeto de la acción dramática--, en a través del personaje de Cuca, la protagonista. Metáfora del título de la obra y del ritmo: *Cumbia*, correspondiente al ritmo de vida de los actantes. Así, después de ésta escena, tienen lugar diversas situaciones, por la que atraviesan cada uno de éstos.

Pero en el ínter, Nachito ha sido sacrificado por su padre:

Manuel.-[...] ¡Mira quién ha llegado! Tu hijo, Cuca, el que dices que es mío, ese merito. Tu nene, el nene de las nalgas redonditas. El niño que estaba fajándose a un amigo mío en el baldío de aquí cerca.
Nachito.-¡Me agarraron a la fuerza! ¡Eran tres! ¡Me llevaron arrastrando y me dijeron que no gritara porque me iba mal!
Manuel.-*(Lo abofetea.)* Mis amigos son hombres, pendejo. ¡Crees que a ellos les gusta el arroz con popote? ¡Estás idiota!
Nachito.-Suéltame!
Manuel.-Dices que éste es mi hijo, Cuca? ¡Estás borrachal! ¡Mío esta cosa?
Nachito.-Suéltame...
Manuel.-Cuando me dé mi gana, entonces.
Nachito.-Por favor...
Manuel.-La misma mirada de la madre, sacaste sus mismitos ojos... la misma cintura...
(Le besa el cuello mientras mete sus manos por entre la camisa.) Cuca... Cucaracha... la piel igualita de lisita... Mira cómo me tiene Cuquita. te quiero para bien. Qué ricas nalguitas, que ricas...
Oscuro (47-8).

y rematado por su abuela:

IX. En un rincón de la casa de Cuca.
Pachita golpea con un palo el cuerpo de Nachito que se retuerce de dolor por el piso.
Pachita.-¡Debí suponerlo! Y yo defendiéndote de tu madre. Siempre defendiéndote. ¿Y para qué? ¿Para que nos pagues con esto? Maricón. Joto. Degenerado. Eso es lo que eres. [...] ¡Ojalá hubieras salido como tu padre! El sí que es todo un hombre: borracho, mujeriego pero hombre. Ojalá y en eso te hubieras parecido a él, pero no. Ahora ni eso te importó. [...] *(Nachito ya no se mueve.)* Todo por tu culpa, Nacho asqueroso, ¡Nachó! Pero te voy a sacar todos los demonios, vas a ver.
Oscuro (48).

Por otra parte, los estereotipos de los roles sexuales, socialmente aceptados, son los que rigen los comportamientos. De allí que, la abuela, en lugar de solidarizarse con el abusado, con el nieto, éste, para ella, resulta el instigador, el culpable y no la víctima.

Así es como llegamos al desenlace. Cuca abandona el cabaret para irse con los dos *negrotas* a Acapulco, junto con su amiga Angélica:

Cuca.-No sé que hacer. No sé nada.

Angélica.-Allí están los galanes en la puerta con su cochezote. Anímate y ya vámonos. Deja este mugrero de una vez.

Cuca.-Déjame cantar la última, nada más la última.. fueron muchos años aquí metida. No pueden pasar así nomás.

[...]

Angélica.-[...] No te desanimes ahora que está ya todo preparado. Vas a ver que a tu mamá le va ir muy bien en el asilo, les hacen fiestas y les llevan regalos.

Cuca.-Ella no quería meterse allí

Angélica.-Pero ya ves, te entendió. Es que ella sabe. No podemos andar cargándola a todos lados y ella lo entendió, más después de los arrepentimientos.

Cuca.-¿Dices por lo de Nacho? (*Angélica asiente con la cabeza.*) Ella no tuvo la culpa de nada, los médicos dijeron que fue la tremenda golpiza que le puso el Manuel.

Angélica.-De todos modos pobre Nachito.

Cuca.-Ni tanto. Le hicieron un bien a la humanidad. Así deberían hacer con esa bola de...

Angélica.-¿Y el Manuel?

Cuca.-Que se pudra en el encierro.

Angélica.-Cómo pasan de cosas (50).

Efectivamente, "Cómo pasan de cosas", cosas que el propio autor nos ha mostrado cómo han ocurrido alrededor de Cuca, como meros accidentes, ocasionadas por las diversas y breves situaciones relatadas en cada escena que, conforman la anécdota general sobre la protagonista que, a su vez, constituye el relato dramatúrgico; también presentado a través de las referencias musicales de las canciones y del discurso utilizado por los actantes, de acuerdo con las circunstancias en cuestión. Discurso sobre el cual sale sobrando efectuar comentario alguno; por considerar que, su propia carga estilística y significativa se ponen de manifiesto por sí mismas, en las citas aquí utilizadas.

Con frecuencia se ha señalado la influencia de González Dávila y de Óscar Liera en la obra de la primera etapa de este dramaturgo pero, como podemos constatar, posiblemente esto se refiera al aspecto temático o por que las anécdotas se derivan de ciertas situaciones y personajes más, aquí no encontramos en absoluto nada del discurrir del inconsciente, ni del substrato del

modelo de acción dramática de ambos; sino la presencia de ciertos comportamientos, de determinados tipos de personajes, en situaciones propias de los ámbitos sociales a los que pertenecen.

Particularidades de una dramaturgia inicial, en la que la aprehensión de lo inmediato de la realidad, la necesidad de plantear algunos aspectos sociales se convirtiera en un fin en sí mismo; antes de cualquier reflexión o análisis de ésta. Circunstancia conducente a la constatación en sí misma, antes de efectuar un planteamiento dramático profundo sobre lo expuesto. De donde también se definen las particularidades de la escritura dramática de Hugo Salcedo en este período inicial que, de cierta manera, estarán presentes a todo lo largo de su obra dramática, no importa qué forma o modelo adopte; pues siempre encontraremos muchos de sus referentes, relacionados con su encuadramiento del mundo, como miembro de esta generación del desencanto, del desconcierto.

Características que definen su modelo de acción dramática, a partir de una situación inicial dada: la constatación de un ámbito particular a una clase social y al comportamiento de los personajes correspondiente a ésta, a la que pertenecen. Situación inicial que, al mismo tiempo, resulta ser el sujeto de la acción dramática: la anécdota. De manera que, a través de la descripción, de la constatación de lo anterior, de lo anecdótico tiene lugar el desarrollo dramático, por medio de la acumulación de la anécdota, hasta llegar al desenlace de la situación inicial, cuando ya no hay nada que contar sobre los acontecimientos que tienen lugar. Por lo que nos encontramos con estructuras cerradas en sí mismas, que no provocan cambio alguno de la situación, al ser imposible cualquier transformación cualitativa pues, "las cosas seguirán siendo", como son, a la manera del dramaturgo Luis G. Basurto, en particular el Basurto de *Cada quién su vida*, más que de González Dávila o Liera aunque, sin mostrarnos el amplio fresco de los tipos de *Cada quién...*, cuyo espacio lo ocupa la violencia cotidiana de nuestros días.

REPUDIO A LOS TIEMPOS FURIOSOS

Si los *nuevos dramaturgos* fueron envueltos por los tiempos furiosos, los *novísimos* los han recusado de diversas maneras dramatúrgicas, premisa que los ha unido generacionalmente y ya, en particular, los ha llevado a crear su propio modelo de acción dramática.

En un principio todos se enfrentaron a una realidad social nacional inaceptable, por lo que, la enfrentaron desafiantes, negándola, en un afán de imponerse individualmente a ésta. Esto condujo, en una primera instancia, al inmediatismo de su representación sobre el escenario. De allí lo obvio y evidente de situaciones y acontecimientos, a que se refieren en sus primera obras, sin sutilezas ni matices, sin importar las normas sociales de conducta, desafiando, incluso, el buen gusto, con su actitud provocadora. El resultado de esto fue una dramaturgia del verismo, en la que los preceptos aristotélicos fueron del todo ignorados, incluyendo la "escritura".

Esto los condujo a una segunda fase, en la que ante la incapacidad de transformar a su sociedad, por medio de la dramaturgia, se replegaron en sí mismos, en su propio yo, negando la alteridad social, al otro. A la inversa de como la afrontara la generación anterior de los *nuevos dramaturgos*, al adoptar el retramiento frente esta sociedad amenazadora y perturbadora. No más a la actitud cuestionadora a las estructuras sociales, al resultar más importante hacerlo desde la propia individualidad, como consecuencia del individualismo social imperante de su tiempo.

Sólo que desde esa perspectiva, su yo se vio escindido, ante la elisión efectuada del mundo, de su sociedad, al refugiarse en sí mismos. Como consecuencia, dramatúrgicamente desaparecerían los tiempos furiosos y, con ello, los sucesos reales, las situaciones y conflictos que, éstos provocan y, con ello la psicología de sus personajes.

Así surge cada uno de los modelos de acción dramática particular a éstos:

Jaime Chabaud --en esta segunda etapa-- recusa la estructura del drama histórico, dominante hasta el momento, al igual que el drama testimonial y el

docu-drama, a través de la ahistoricidad, recurriendo, para ello, al rechazo de la violencia y excesos de la historia nacional, para crear los propios dramatúrgicamente, mediante la desconstrucción de la historia.

Estela Leñero se refugia en el minimalismo de las relaciones y situaciones cotidianas, a través de la elisión del conflicto social y del espacio y tiempo, ante la imposibilidad de que, en su desarrollo, éstos puedan encontrar solución en la vida real, ante la imposibilidad de poder incidir en ésta.

Luis Mario Moncada, a su vez, ante el desencanto de los patrones sociales de conducta y la imposibilidad de establecer relación alguna con el mundo, se refugia en sí mismo, en la individualidad, en su propio yo, en la realidad virtual de la pantalla y los *mass media*; negado, con ello, a la persona. Por lo que la su ausencia venga, a ser, su más desoladora presencia.

En tanto Hugo Salcedo, dilata su etapa inicial, inmediatista, en la que la acción dramática, es generada por las propias situaciones que, en sí mismas, determinan tanto su estructura dramática como, por igual su desarrollo, no importa, incluso, que siga el modelo de acción dramática de Koltès. Pues la constatación de su mismidad no ha cambiado, al prevalecer el diario acontecer, como una forma de transgresión de los valores establecidos, para poder seguir siendo, ante la represión e imposibilidad de ser.

Las formas en que estos dramaturgos lo realizan, ya han sido planteadas anteriormente; al igual que la de algunos de los *novísimos dramaturgos*, aquí incluidos que, indudablemente no son todos, al haber seleccionado sólo aquellos, en cuya producción dramática resulta evidente un modelo de acción dramática particular, que evidencia su adscripción a esta generación.

Antes de concluir, hay que aclarar que el fenómeno de esta *novísima dramaturgia* aún se encuentra en proceso de desarrollo y transformación; por lo que no podemos considerar que sus autores hayan llegado a la plenitud o a la maestría como creadores, y que, por lo tanto, sus modelos de acción dramática todavía se encuentran en proceso de conformación.

Por otra parte, tenemos que señalar el hecho de que los ejemplos de esta dramaturgia, se refieren a la escritura dramática practicada en los centros urbanos más desarrollados del país. En concreto nos referimos a las ciudades de México, D. F., Guadalajara, Monterrey, ya que, paralelamente, a esta generación hay que contemplar el caso de las dramaturgias regionales, en particular la de los estados de toda la franja norteña y, más recientemente, en los estados de Oaxaca y Chiapas. Dramaturgia que se caracteriza por la presencia dominante del cotidiano e imaginario locales, patrimoniales, siguiendo el ejemplo del dramaturgo Óscar Liera, quien apostaba por un teatro regional. En tanto por otra parte, encontramos un teatro de frontera que contempla temas muy específicos relacionados con el acontecer local: los ilegales, el narcotráfico, la violencia fronteriza y la problemática socio cultural: las pandillas, los *cholos*, las sectas religiosas, etcétera

Pero esto corresponde a otro tema de estudio de la basta dramaturgia nacional.

BIBLIOGRAFÍA OBRAS

CELAYA, JORGE

- Voces. Plural 209* (1989): 15-31
Lobo, Cercados. Hermosillo: Gob. del Estado/ISC, 1992.
El niño y la virgen. Repertorio 19 (1995).
Lobo. El nuevo teatro. México: El Milagro/CNCA, 1997, 155-104.

CHABAUD, JAIME

- Tempranito y en ayunas. Dramaturgia*, Antología Concurso Nacional de Dramaturgia UANL'89. Monterrey: UANL, 1989, 131-52.
Tempranito y en ayunas. Repertorio 13 (1990): 45-54.
Noche de brujas. Punto de Partida 88 (1990): 36-54.
¡Que viva Cristo rey! Repertorio 32 (1995): 49-62.
Tlaxcoaque Show --Bajan la voz-- Dramaturgia. Antología Concurso Nacional de Dramaturgia UNANL 1991. Monterrey, N. L.: UANL, 1996.
El ajedrecista. El nuevo teatro. México: El Milagro/CNCA, 1997, 277-324.

LEÑERO, ESTELA

- Casa llena*. Puebla: UAP, 1986.
Toodos los días. La orquesta 13-14 (1986).
Te toca a ti. Sábado 570 (1988): 15.
Las máquinas de cocer. México: UAM, 1990.
Instantáneas --Arroz rojo, Encuentrate, Esquinados, Escaleras abajo, La clave-Litoral 21 (1991).
Los volcanes. Tierra Adentro 67 (1993).
Te toca a ti. Art Teatral Cuadernos de minipiezas ilustradas 9 (1997): 35-8.
Habitación en blanco. El nuevo teatro México: El Milagro/CNCA, 1997, 35-74.

MONCADA, LUIS MARIO

- Alicia detrás de la pantalla. Repertorio 15* (1990): 63-80.
Alienación. Tierra adentro 67 (1993): 56-8.
El motel de los destinos cruzados. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 1993. *El nuevo teatro*. México: El Milagro/CNCA, 1997, 205-76.
Exividión. Tramoya 39 (1994): 89-122.
Baile en condominio. Mascarada 1 (1997): 22-4.
Baile en condominio. Art Teatral Cuadernos de minipiezas ilustradas 9 (1997): 47-50.
Los superhéroes en la aldea global. Copia personal.

MONCADA, LUIS MARIO Moncada, MARTÍN ACOSTA

- James Joyce, Carta al artista adolescente. Teatro para la escena. Comp.* México: El milagro/CNCA, 1996, 523-81.

OLGUÍN, DAVID

- La representación. La orquesta 6* (1987): iii-xii
Cartas a mamá. El faro 2 (1990).
La puerta del fondo --La puerta del fondo, La representación--. México: El Milagro, 1992.
Bajo tierra. México: UNAM, 1992
La representación.. México: CNCA/Plaza y Valdés, 1994.
Dolores o la felicidad. El nuevo teatro. México: El Milagro/CNCA, 1997, 77-154.

SALCEDO, HUGO

- Misericordia. Expresión Jalisciense I*. Guadalajara: IMBAJ, 1986, 41-57.

Endless love, varia 18 (1986).
San Juan de Dios. Expresión Jalisciense II. Guadalajara: INBA, 1987.
El viaje de los cantores. Punto de Partida 87 (1989).
El viaje de los cantores. Concurso Nacional de Dramaturgia UANL'89. Monterrey: UANL, 1989, 85-128.
Sobre las olas. Galería de teatro para niños. México: IMSS, 1989.
Poe. ULULA 5-6 (University of Georgia) (1989).
Dos a uno. Punto de Partida 86 (1989).
El viaje de los cantores. Primer acto 235 (1990)
El viaje de los cantores. Madrid: Ediciones de cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana/Quinto Centenario, 1990.
El viaje de los cantores. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1990.
Sinfonía en una botella. México: Fondo Tierra Adentro 1, 1990.
Dos a uno. Tramoya 25 b (1990): 127-39.
Teatro --Vapor, Cumbia (hasta las tres de la mañana), Dos a uno--.
Guadalajara: UdeG, 1990.
Descubiertos. Repertorio 14 (1990). 59-63.
Sinfonía en una botella. México: Fondo Tierra Adentro 1, 1990.
Arde el desierto con los vientos que vienen del sur. Tijuana: ICBC, 1991.
Puñaladitas traperas --Zona neutral, Vuelve el pájaro a su nido--. Guadalajara: Ediciones Íntima, 1991.
Die Reise der Sänger (El viaje de los cantores). Theaterstücke aus Mexico. St. Gallen/Berlin/Sao Paulo: Edición diá, 1993.
Cocinar el amor. Repertorio nov.-dic. (1993).
Cocinar el amor. El centavo 144 (1995).
Barbara Gandaga. Tramoya 43 (1995).
La bufadora. Primera llamada 2.2 (1995): 95-101.
Bulevar. Gestos 20 (1995):105-32.
Días terribles. Tramoya 45 (1995).
diez obras en un acto --*Primero de mayo, Zona neutral, La llorona, Endless love, Cocinar el amor, Uno de octubre, Descubiertos, Vuelve el pájaro a su nido, Nigeria está en otra parte, Lear Instamatic--.* Tijuana: CNCA/INBA/CT/CAEN/FORO ESPACIO, 1996 (Los Inéditos 2).
Los endemoniados. Puebla: TIA, 1996 (TIA 7).
Los niños mutilados. El nuevo teatro. México: El Milagro/CNCA, 1997, 325-72.

VALDÉS MEDELLÍN, GONZALO

A tu intocable persona. México: Diamon Mexicana, 1994.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

CELAYA, JORGE.

- Cruz Larios, Jaime. "La iglesia en entredicho con *El niño y la virgen*". *Imparcial Dominic*. Hermosillo, Son. (01.03.92)
Excélsior. "Pieza teatral de Jorge Celaya" (17.11.89).
González, Magda. "Los críticos fueron timoratos con mi obra *Cercados*". *Imparcial Dominic*. Hermosillo, Son. (08.03.92)
Rascón, Banda. Víctor Hugo. *El nuevo teatro*. México: El Milagro/CNCA, 1997, 17-8.

CHABAUD, JAIME.

- Alcaraz, José Antonio. "el ajedrecista. Un ejercicio acerca de la demencia y niebla de la memoria". *El Universal*. (07.12.93).
Bert, Bruno. "Tempranito y en ayunas a dos voces". *Escénica 1* (1990): 32.
Caballero, José. Nota al programa de mano.
Chabaud, Jaime. "La aprehensión de la dramaturgia joven i-ii". *Reforma* (I 23.06.94, II 29.06.94).
Chabaud, Jaime y Ainslie, Alejandro. "Tempranito y en ayunas a dos voces". *Escénica 1* (1990): 33
Díaz, Raúl. "Tempranito y en ayunas a dos voces". *Escénica 1* (1990): 33.
Ita, Fernando. "La quinta generación". *Escénica 5* (1991): 4-5.
Leñero, Estela. "Cuatro obras de teatro de jóvenes autores". *Escénica 7* (1991): 37-8.
Partida, Armando. "Vieja y enloquecedora maldición". *Máscara 2* (1989): 117-8.
"Jaque al peón". *Proceso 257* (1993): 80.
"¡Jaque a Maximilano!". *El Día* (13.09.93).
"Aspectos formales en la escritura dramática mexicana". *Latin American Theatre Review Fall* (1997): 91-7.

Penella, Lourdes. "Me gusta aprovechar la carga dramática de la violencia". *El Nacional* (13.03.90).

Rabell, Malkah. "El ajedrecista, Beau-jest y Modigliani: diversidad teatral". *El nacional* (26.08.93)

Rascón, Banda. Víctor Hugo. *El nuevo teatro*. México: El Milagro/CNCA, 1997, 22.

Valdés, Medellín. "Tempranito y en ayunas a dos voces". *Escénica 1* (1990): 32.

LEÑERO, ESTELA.

- Barreiro, Juan José. "Pecera". *¡Siempre!* (28.04.93).
Ita, Fernando. "La quinta generación". *Escénica 5* (1991): 5-6. *Escénica 5* (1991): 6-7.
Leñero, Estela. "Casa llena, de Estela Leñero, en la línea del nuevo hiperrealismo". *Proceso 551* (1987).
Partida, Armando. "Aspectos formales en la escritura dramática mexicana". *Latin American Theatre Review Fall* (1997): 91-7.
Rascón, Banda. Víctor Hugo. *El nuevo teatro*. México: El Milagro/CNCA, 1997, 13.
Swansey, Bruce. "Romanticismo Revisited". *La jornada semanal* (1993).

MONCADA, LUIS MARIO.

- Bert, Bruno. "ExhiVisión" *Tiempo libre* del 26 de agosto al 1 de septiembre (1993).
Hernández, Juan. "La obra ExhiVisión, testimonio de los teatristas de la generación del desencanto". *unomasuno* (02.09.93).
Ita, Fernando. "La quinta generación". *Escénica 5* (1991): 4-5.
Leñero, Estela. "EXHIVISIÓN". *La jornada semanal 226* (1993).
Moncada, Luis Mario. "Percepción y nuevos lenguajes: una perspectiva teatral". *Educación Artística*, año 3 julio-septiembre (1985): 5-15.
Partida, Armando. "Video-exhibición". *El Día* (08.30.93).
"Joyce redutivo". *Plural 279* (1993): 66
"Aspectos formales en la escritura dramática mexicana". *Latin American Theatre Review Fall* (1997): 91-7.

Rascón, Banda. Víctor Hugo. *El nuevo teatro*. México: El Milagro/CNCA, 1997, 19.

OLGUÍN, DAVID

- Figueroa, Fernando. "Conversación con David Olgún, autor de *La puerta del fondo*". 1993.
- Ita, Fernando. "La quinta generación". *Escénica 5* (1991): 4-5.
- Leñero, Estela. "Cuatro obras de teatro de jóvenes autores". *Escénica 7* (1991): 37-8.
- Margules, Ludwik. "El escenario convertido en una galería de muñecas rusas que encierran otra realidades". *El economista* (15.10.93).
- Rosales, Gustavo Emilio. "La mirada del otro que es uno mismo". *Tiempo libre 702* (1993): 29.
- Rascón, Banda. Victor Hugo. *El nuevo teatro*. México: El Milagro/CNCA, 1997, 16
- SALCEDO, HUGO
- Carballido, Emilio. "Prólogo". *Teatro Hugo Salcedo*. Guadalajara: UdeG, 1990.
- "Salcedo en breve". Tijuana: CNCA/INBA/CT/CAEN/FORO ESPACIO, 1996 (Los Inéditos 2).
- Ita, Fernando. "LA quinta generación". *Escénica 5* (1991): 5-8. *Escénica 5* (1991): 6-7.
- Leñero, Estela. "Cuatro obras de teatro de jóvenes autores". *Escénica 7* (1991): 37-8.
- Ramírez, Luis Enrique. "Sólo si se es independiente es posible crear: Hugo Salcedo". *El financiero* (18.10.90):46.
- Rascón, Banda. Victor Hugo. *El nuevo teatro*. México: El Milagro/CNCA, 1997, 24-25.
- VALDÉS MEDELLÍN, GONZALO.
- Ita, Fernando. "La quinta generación". *Escénica 5* (1991): 4.5.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. UNAM: FFyL/DGPA, 1997.
- Burgess, Ronald D. *The New Dramatists of México 1967-1985*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida”. *Latin American Theatre Review Spring* (1985): 93-99.
- Dubattí, Jorge. “Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático”. *La Escalera Anuario de la Escuela Superior de Teatro*. B. A.: Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 1997, 55-68.
- Enríquez, José Ramón. “Textos nacidos en el escenario”. *Teatro para la escena*. Comp. México: El milagro/CNCA, 1996, 583 pp.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism, History Doctrine*. Hague: Mouton, 1969.
- Escarpeta, Guy. *L'Impurité*. París: Gracet & Fasquelle, 1985.
- Esslim, Martin. *Mediations. Essays on Brecht, Beckett, and the media*. Baton Rouge: Luisiana State University Press, 1980.
- Harmony, Olga. “La generación intermedia”. *Escenario de dos mundos 3, inventario teatral de Iberoamérica: Guatemala Honduras México Nicaragua Panamá Paraguay y Perú*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988, 121-123.
- Moncada, Luis Mario. “Percepción y nuevos lenguajes: una perspectiva teatral”. *Gaceta de iniciación artística*. México: INBA 1996.
- Partida, Armando. “Aspectos formales en la escritura dramática mexicana”. *Latin American Theatre Review Fall* (1997): 91-7.
- Dramaturgos mexicanos 1970 1990 Biobibliografía crítica*. México: INBA/CITRU, 1998.
- Pavis, Patrice. “Estudios teatrales”. *Teoría Literaria*. Marc Angenot et all. México: Siglo XXI, 1993, 110-24.
- Rabell, Malkah “La generación de los cincuenta”. *Escenario de dos mundos 3, inventario teatral de Iberoamérica: Guatemala Honduras México Nicaragua Panamá Paraguay y Perú*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988, 117-20.
- Rascón, Banda. *El nuevo teatro*. México: El Milagro/CNCA, 1997, 277-324.
- Russell Taylor, John. *teatro de la ira*. B. A.: Paidos, 1968 (Letras Mayúsculas 5).
- Volek, Emil. *Metaestructuralismo*. Madrid: Fundamentos, 1985.
- Wellwarth, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen, 1966 (Palabras del Tiempo).

ÚLTIMAS REFLEXIONES

Las diversas expresiones dramatúrgicas que, en los últimos treinta años, se han puesto de manifiesto en nuestro país, nos motivaron a efectuar una investigación sobre los rasgos distintivos de la dramaturgia nacional, evidenciados a través del uso de los diversos componentes, o elementos propios de este género literario, para establecer lo que las ha particularizado, en su momento, con respecto de las expresiones dramáticas anteriores.

Para ello, tuvimos que, efectuar, a lo largo de este trabajo, un seguimiento de tres generaciones de dramaturgos nacionales que, se dieran a conocer en el panorama teatral entre los años de 1970 a 1990. Generaciones en cuya producción dramática, no se rechazan ni se contraponen sus posiciones estéticas sino que, continúan, transforman y desarrollan el curso de la dramaturgia nacional.

En tanto para precisar el concepto de generación, tomamos, como punto de partida, ya fueran los conceptos que se han establecido en la práctica cotidiana, ya fuera el criterio determinado por los investigadores que se han ocupado de esta cuestión, ya fuera a partir de delimitaciones temporales y, finalmente, ya fuera, según algunos investigadores, en particular Fernando de Ita, definido por las sucesivas "generaciones" de dramaturgos nacionales, cuyo inicio, señala, a partir de la dramaturgia de Usigli, para dar, así, lugar, sucesivamente, a la segunda, tercera, cuarta y quinta generaciones.

Nuestra división generacional siguió un criterio estilístico y, tomó como parteaguas, la influencia ejercida por la dramaturgia no aristotélica sobre la nacional, en particular, a través de sus dos manifestaciones dominantes: la del teatro del absurdo y la del teatro brechtiano.

Como instrumento de trabajo y de investigación, metodológicamente tomamos, como eje central, los conceptos de la preceptiva dramática tanto de la aristotélica como de la no aristotélica, interpretados por los teóricos más reconocidos de la segunda mitad de este siglo y, en particular, por el académico soviético M. S. Kurguián, de cuyo ensayo teórico "El drama", extrapolamos una

posible teoría dramática, denominada por nosotros como *modelos de acción dramática*.

Nos servimos de este acercamiento metodológico, porque brinda la ventaja de poder efectuar un análisis y una reflexión teórica sobre el quehacer dramatúrgico de cada autor y de cada una de sus obras, independientemente de sus particularidades genéricas. Precisamente, tal fue el atractivo principal de adoptar en nuestro trabajo este enfoque, además de permitirnos, como se puede constar en el estudio mismo, el no tener que involucrarnos con la cuestión, tan polémica, como es la de los géneros y subgéneros dramáticos que, por otra parte, no resultaba relevante para nuestro estudio; ya que el objetivo era establecer una posible modelización de la obra dramática particular a cada autor.

Al mismo tiempo, esto nos permitió definir nuestra propia delimitación generacional, tomando, como punto de partida, en primer lugar, las particularidades estilísticas individuales, para así, en segundo lugar, identificar lo que tenían en particular estos dramaturgos y lo que los unía como generación. Para ello, nos apoyamos en la definición de generación utilizada como principio analítico por Martin Esslin, expresado en su libro *An anatomy of drama* (1979), cuando efectuara su investigación sobre el teatro europeo de la posguerra y, del cual surgió el concepto de *teatro del absurdo*, que diera título a su libro (1961).

Trabajo que, junto con el de Kurguinián, permitió corroborar nuestra hipótesis, de que a cada una de las generaciones aquí estudiadas, corresponde una modelización dramatúrgica particular, lo cual, nos permitió distinguir teóricamente, qué las particulariza una de la otra o, si se quiere, qué las hace estilísticamente diferentes entre sí.

Una vez definidos los aspectos anteriormente señalados, en particular la delimitación generacional, nos vimos obligados a configurar un corpus específico de autores. Para ello se estudió la producción dramática, hasta 1995, de los autores considerados como pertenecientes a las generaciones que ocupa el estudio de los *nuevos* y *los novísimos dramaturgos*. A esta fase corresponde nuestra publicación, de reciente aparición, *Dramaturgos mexicanos 1979-1990*,

Biobibliografía crítica,⁴² en la cual se incluyen más de medio centenar de autores dramáticos, considerados por la crítica especializada como los más destacados y representativos de este período.

De éstos fueron seleccionados aquellos que, en su producción dramática denotaran con mayor evidencia la utilización particular y específica de los componentes dramatúrgicos que han determinado la conformación de un estilo propio, cuyo estudio permitiera, a su vez, establecer la modelización de su obra dramática, por medio del análisis de ésta, aplicando, para ello, el acercamiento metodológico ya mencionado.

De manera que, esto, a su vez, obligó a dejar de lado un gran número de creadores dramáticos al considerar sólo los más relevantes para nuestros propósitos; en tanto más amplio resultó el uso particular de los recursos dramáticos y peculiar la modelización de su obra, para así definir los principios teóricos de la perceptiva aristotélica o no aristotélica que les ha permitido la conformación de sus propios modelos de acción dramática, como a lo largo de este estudio se ha mostrado.

El arranque de la presente investigación estilística, denominada por nosotros histórico-dramatúrgica, fue la producción dramática del período posterior a la generación seguidora de los preceptos aristotélicos, según la interpretación de Usigli (1950-1965), en el momento de que se hizo notoria la influencia de las corrientes dramáticas no aristotélicas en la dramaturgia nacional. Generación denominada por algunos como *generación intermedia*, por otros, como la primera fase de la *generación perdida* y, por nosotros, como los *precursores*, por las razones señaladas en su oportunidad, cuya modelización del mundo definiría su modelo de acción dramática.

Entre las principales características que lo constituyen, encontramos:

- irrupción temática de la individualidad de los jóvenes urbanos con su problemática --brecha generacional-- con relación a la sociedad
- preponderancia de los personajes jóvenes;

⁴² México: INBA/CITRU, 1998.

- manifestación del habla generacional;
- presencia de un discurso alógico, inconexo o yuxtapuesto;
- presencia de un discurso áspero y vulgar del cotidiano de los protagonistas;
- libertad en la composición dramática, permitiéndose estructuras libres de la ortodoxia aristotélica;
- práctica del teatro crónica, del teatro testimonial, del docu-teatro;
- nuevas temáticas: conflictos urbanos, generacionales, etcétera;
- predominio de la contracultura en los contenidos.

A ésta, le sigue la generación que, al concluir la década de los años sesenta se encontró no sólo con una nueva realidad social sino con nuevas pautas dramáticas no aristotélicas, adoptadas por estos *nuevos dramaturgos* –también considerados como pertenecientes a la segunda fase de la *generación perdida*–. Pautas retomadas, fundamentalmente, a todo lo largo de la década de los setenta, hasta el primer lustro de los ochenta, por quienes en ese lapso practicaron la escritura dramática que se replantearían la composición dramática, gracias a la práctica de los *precursores*, para así conformar un nuevo modelo de acción dramática.

Entre las principales características que la realidad nacional indujera a constituir el modelo de acción dramática de los *nuevos dramaturgos* encontramos:

- desarrollo de las premisas de los *precursores* con distintas voces;
- mayor variedad de enfoques temáticos;
- mayor variedad de enfoques dramáticos;
- planteamiento lúdico de una realidad urbana descarnada;
- planteamiento social de la realidad;
- planteamiento trágico de la realidad;
- reinvención libérrima de géneros y estilos, en función de sus propósitos;

- utilización de diversas formas dramáticas, en función de la expresión de temas y contenidos, no en función de la renovación de la escritura dramática;
- dominan como protagonistas los representantes de las clases media y baja;
- se amplía el diapasón del discurso cotidiano de los estratos sociales más bajos;
- se evidencia la preferencia por la farsa, con diversas manifestaciones;
- predomina la temática social sobre la introspección, en la mayoría de los casos;
- predominio de lo social como generador de conflictos dramáticos;
- se hace presente la cultura patrimonial y su lirismo, a través de las manifestaciones del cotidiano y el imaginario regional;
- preocupación por la estructura dramática;
- experimentación estilística a partir del realismo;
- búsqueda de nuevos espacios;
- se hacen presentes ya la intertextualidad, la interculturalidad, la metateatralidad, la metanarratividad y la metaficcionalidad

Muy pronto, a mediados de la década de los años ochenta, cuando la mayoría de los *nuevos dramaturgos*, llegaron a la maestría de su oficio, surgieron, dentro de su propio seno, los indicios de una modelización del mundo diferente de la realidad en la dramaturgia. Modelización que, corriera a cargo de una nueva generación, a la que se le designó como *novísima dramaturgia*, por mostrar en su práctica dramatúrgica diferencias, respecto de la práctica de sus mayores.

Entre los rasgos distintivos que, la definen, encontramos:

- Preocupación por la aprehensión inmediata de la realidad, inicialmente;
- despreocupación por la forma, inicialmente;
- preocupación por la búsqueda formal, a finales de los ochenta;
- intromisión de las formas y recursos de los *mass media* en la composición dramática;

- mezcla consciente de estilos (en la generación anterior resultaba espontánea, no premeditada);
- presencia del minimalismo y del *performance* como expresiones dramatúrgicas;
- predominio del individualismo en el carácter de los personajes,
- introspección autista de éstos;
- rechazo total a paradigmas estéticos, morales y éticos preestablecidos;
- reconsideración del teatro del absurdo a través de Beckett, Pinter, y de la experiencia de los dramaturgos estadounidenses contemporáneos (Shepard);
- influencia de dramaturgos y directores de escena considerados como posmodernos;
- ahistoricidad.

Lo anterior, en términos generales, podemos considerar como las conclusiones de esta investigación: a cada una de las generaciones aquí incluidas corresponde un modelo de acción dramática propio, constituido por las características aquí englobadas, particulares a cada una de éstas. Modelos determinantes para configurar una posible teoría dramática a través de la práctica dramatúrgica de los autores pertenecientes a estas generaciones.

Modelos de acción dramática que han sido planteados en cada caso estudiado y, cuya repetición aquí, resultaría redundante y gratuita, además de imposible pues, se haría necesario reproducir totalmente cada uno de los análisis particulares.

Sólo recapitulamos las principales características estilísticas, encontradas en la producción dramática de cada generación, para poner en evidencia los rasgos generales que las particularizan, lo cual permite efectuar una evaluación y comparación inmediata de cada una de éstas.

Hay que señalar que, en nuestro análisis, se dejaron fuera varios de los aspectos y componentes dramáticos de las obras aquí incluidas, por no corresponder al objeto de estudio de esta tesis, por lo que quedan abiertas a

investigaciones posteriores; al igual que el resto de las obras pertenecientes a estos autores.

Como al inicio de estas reflexiones lo señalamos, el corpus de nuestra investigación tuvo que ser restringido, de lo contrario, éste hubiera alcanzado dimensiones mayores a la presente; por lo que quedaron fuera muchos creadores dramáticos que, también merecen su estudio.

Consideramos que la pertinencia de esta investigación, abre nuevos caminos a un acercamiento metodológico que, por una parte, permita examinar el texto dramático desde otra perspectiva que, no sea, necesariamente, el del análisis literario o el de la ortodoxia aristotélica pues, a cada texto dramáticos corresponde un modelo de acción dramática particular, como fuera mostrado a todo lo largo de nuestra investigación y, por otra, efectuar una lectura no sólo del texto dramático, sino por igual del texto espectacular; cuestión no contemplada en las poéticas conocidas, excepción hecha en los estudios teatrales más recientes sobre la puesta en escena, pero sin la perspectiva dramatúrgica aquí ofrecida.

Por todo lo anteriormente expresado, consideramos que esta investigación, por una parte, cumple con los objetivos planteados en su inicio y, por otra, no concluye aquí, al no quedar cerrada en sí misma sino abierta del todo a posteriores estudios que la continúen.