
El teatro mexicano del siglo XX: búsqueda de la esencia de una nación¹

Daniel Vázquez Touriño

En su obra *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz analiza la historia y el ser esencial del pueblo mexicano. Una de las más notorias características que identifica en el mexicano es el hermetismo, el celo con que defiende su intimidad. Afirma que el mexicano

entre la realidad y su persona establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también de sí mismo. (1950, 34)

Vamos a estudiar aquí el nacimiento del teatro nacional mexicano atendiendo a su capacidad de acercar al espectador a su propia esencia. Entendemos por teatro nacional la creación y representación de un corpus de obras en las que es reconocible un determinado estilo dramático que sirve para indagar en la realidad circundante y en la forma de ser de un pueblo.

Pues bien, a principios del siglo XX, en México no existía un teatro nacional. En el presente trabajo trataremos de exponer la evolución de la escena mexicana, que hoy en día es una personalidad y un desarrollo de los más destacados en el teatro en lengua española. Tras el panorama general, nos detendremos en tres obras que hemos elegido como hitos en los que descubrir la dirección de la dramaturgia mexicana del siglo pasado. En estas obras identificaremos algunos rasgos comunes e indicadores de la naturaleza de este teatro nacional: *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, escrita en 1937; *Yo también hablo de la rosa*, de Emilio Carballido (1966); y *El camino rojo de Sabaiba*, de Óscar Leira (1987).

La Revolución Mexicana (1910 – 1924), que supuso una revitalización nacionalista de varias facetas del arte (pintura, música, novela), no afectó en absoluto al teatro. Durante las tres primeras décadas del siglo, la escena mexicana estuvo copada por la revista, que era un calco del género chico español, y por dramas románticos trasnochados que también se apoyaban en los modelos del teatro de la antigua metrópolis.

1 Conferencia pronunciada en las Jornadas Didácticas de la Asociación de Profesores de Español de la República Checa, Praga, febrero de 2002.

Como indica el crítico mexicano Fernando de Ita (17 – 30), los intentos de dar a México un teatro «ajeno a esta monotonía y grandilocuencia», más adecuado a la nueva situación social y política —emancipada y autocrítica—, tuvieron dos perfiles: perfil mexicano y perfil extranjero. Ambos insuficientes por sí mismos, pero ambos fecundadores del teatro que siguió.

El primer intento de renovación de la escena a partir de un perfil nacional fue la Comedia Mexicana. Esta iniciativa, auspiciada en 1929 por Amalia Castillo Ledón, llevó por primera vez tipos y temas de la realidad mexicana al escenario. Sin embargo, los dramaturgos que participaron en este movimiento se aferraban al modelo de costumbrismo de las obras de los dramaturgos españoles Jacinto Benavente o los hermanos Álvarez Quintero. La dependencia de un patrón dramático ajeno y anquilosado abortó la posibilidad de hacer de la Comedia Mexicana el primer brote de un teatro nacional maduro y emancipado. Esta aventura acerca, eso sí por vez primera, el México contemporáneo a la escena.

También el Teatro de Ahora, fundado por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro en 1932, analiza la realidad mexicana. Este grupo presta especial atención y crítica a los asuntos sociales que la Revolución había destacado y abordado. Pero también en esta ocasión es la ausencia de un molde dramático genuino y artístico lo que impide que esta iniciativa dé nacimiento a una nueva dramaturgia. Las piezas del Teatro de Ahora, ricas en su análisis de la realidad mexicana, no pasaban de panfletos políticos dramatizados donde el arte de las tablas estaba ausente.

La primera tentativa de librar el arte escénico de su fosilización, dándole un perfil moderno y universalista (y por tanto extranjero) la llevó a cabo durante siete meses de la temporada de 1928 el Teatro de Ulises, puesto en marcha por algunos de los poetas e intelectuales del entorno de la revista Contemporáneos. El Teatro Ulises introdujo en México la renovación teatral que se estaba produciendo en otras partes del mundo. Los míticos montajes de este grupo desafiaban, por una parte, el repertorio convencional, con obras de, entre otros, Cocteau, Pirandello, Giroudoux o Strindberg. Pero, principalmeten, el Teatro Ulises supuso una alternativa a los anquilosados métodos del teatro profesional. «Los nuevos comediantes se rebelaban ante el acartonamiento interpretativo, el estreno semanal, el uso de apuntador, los falsos decorados, el mal gusto del mobiliario, la jerarquización de los papeles, la tiranía del primer actor, los sistemas obsoletos de maquillaje e iluminación [...]. En fin, fue una rebelión contra el pasado.» (Ita, 23).

Algunos de los creadores de Ulises (Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza) prolongaron estas actividades en el Teatro de Orientación (1933), que, dentro de la misma línea experimental, programaba además obras de estos y otros escritores mexicanos. La

labor de renovación de este grupo se prolongó varios años y, como vemos, cubrió varias facetas: repertorio, puesta en escena, organización del hecho teatral y, finalmente, literatura dramática.

Debemos a esta aventura extranjerista, por tanto, más que una nueva dramaturgia, una nueva forma de hacer teatro, una institución —el «teatro experimental»— que es condición necesaria para la fecundidad artística y era inexistente hasta aquel momento en México. Por otra parte, en esta renovación desde dentro la faceta social estaba todavía ausente, y se trata de un avance que, comprensiblemente, fue apenas percibido por las gentes del entorno teatral. Sin embargo, los jóvenes dramaturgos de la llamada generación del cincuenta descubrieron, gracias a estos maestros, esta otra fuente escénica de la que beber, al margen del teatro profesional.

Sin embargo, según Ita (30), estos movimientos europeístas

tampoco representaron la piedra angular sobre la que se erige el pórtico del teatro nacional en su versión escrita. Este mérito corresponde le corresponde a un mexicano atípico, hijo de padres extranjeros, autodidacta, conservador, flemático, analítico, moralista, terco, orgulloso, solitario; buen bebedor de whisky, sensual con las mujeres y misántropo con el resto de los mortales: Rodolfo Usigli.

Aunque fue contemporáneo y conocido de todas las iniciativas antes mencionadas, no participó en ninguna de ellas. Probablemente, su carácter le impedía embarcarse en cualquier aventura común. A pesar de esto, Usigli consagra desde joven su vida a su obra y esta a la creación de un teatro nacional mexicano. Para él, en el teatro se debía plantear el pasado, el presente y el futuro de la sociedad mexicana, ya que, como dice en el prólogo de su obra *Corona de sombra*, «un pueblo, una conciencia nacional, son cosas que se forman lentamente, y para mí la conciencia y la verdad de un pueblo residen en el teatro» (75).

El dramaturgo se pregunta: ¿quién somos y por qué somos así? Su respuesta es pródiga: más de treinta farsas, dramas, comedias y tragedias con sus respectivos ensayos sobre la esencia, ausencia y apariencia del mexicano. (Ita, 33)

Usigli, por lo tanto, «no se quedó en el localismo de los temas sino que aspiró a nacionalizar los géneros dramáticos» (Márquez, 3). El acercamiento a la gran escritura dramática mundial desde su interés por lo esencialmente mexicano, quizá no siempre acertado, pero siempre serio y profundo, es el gran aporte del maestro Usigli. Utilizando una vez más las palabras de Fernando de Ita (37), diremos que la lección está «no sólo en sus obras, sino en el proceso de escribirlas, en la intención que ha puesto para que resulten no sólo obras escritas en y sobre México, sino *mexicanas*.»

Todas sus estrenos estuvieron rodeados de polémica, en la cual él participaba con sus ensayos sobre el teatro y sobre México y con los extensos prólogos que añadía a sus obras. Esta costumbre seguía los usos del dramaturgo irlandés George Bernard Shaw, por quien Usigli profesaba una ferviente admiración. Sin embargo, esta actitud provocó que su obra dramática estuviera rodeada de enemigos antes que de adeptos:

Para los «revolucionarios» resulta porfirista; para los liberales, conservador; la izquierda lo ve como un enemigo de clase y la derecha como un agitador. Por su parte, él se considera «impolítico», «antihistórico»; mexicano a carta cabal, sin otro interés que el de escribir el Gran Teatro del Nuevo Mundo. (Ita, 33)

Desde el comienzo de su carrera alimentó la idea de escribir una serie de piezas históricas que analizaran los que él consideraba los tres momentos fundamentales de la historia de su país: la derrota de Cuahutémoc ante Cortés, la aparición de la Virgen de Guadalupe y el Imperio de Maximiliano. El proyecto se concretó en lo que se conoce como «trilogía de las coronas».

La primera de ellas, *Corona de sombra* «pieza antihistórica en tres actos y once escenas» (1943), corresponde con el último de los momentos históricos analizados. En ella juega el autor con dos tiempos, señalados por una división del escenario. Tres de las once escenas tienen lugar en 1927, en un salón del castillo de Bruselas en el que vive a sus ochenta y siete años la que fuera emperatriz Carlota. Allí llega un historiador mexicano con el propósito de hablar con ella para poder terminar su «Historia de México». Esta es la estrategia de la que se sirve Usigli para, a través de un largo *flashback*, trasladarnos a 1864 y que Carlota relate los momentos más significativos de sus tres años de reinado en México. (Márquez, 4)

Como señala Carmen Márquez Montes (4), «Usigli está más interesado en presentar la tragedia humana y el carácter de los protagonistas que en los hechos históricos.» Frank Dauster (19) destaca precisamente que Usigli no muestra a Carlota y Maximiliano «como las consabidas figuras de cartón sacadas de un manual de historia, sino como seres de carne y hueso, que forman parte de un proceso histórico que comprenden poco o nada.»

Se le acusó de tergiversar los hechos para ensalzar la figura de Maximiliano. Pero el objetivo de un dramaturgo —sobre todo de este— no es llegar a la verdad, sino a la conciencia. Usigli se adelantó a la acusación en el prólogo de la obra:

Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia. [...] Sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico.

Corona de fuego (1960) fue el fracaso más sonado de Usigli. Compuso una tragedia clásica de más de dos mil versos sobre el último día del último rey azteca, Cuahutémoc. A pesar de que en sus prólogos Usigli defendió la rigurosidad de su tratamiento del género clásico, lo cierto es que no dota al personaje de fuerza para llevar adelante un proyecto de este tamaño. Lo más significativo de esta pieza, por tanto, es su carácter de experimento y de apertura de nuevos horizontes para el teatro mexicano.

La última de las tres obras, *Corona de luz* (1963), presenta a los jerarcas de la Iglesia en México que planean, como medio para conseguir la obediencia de los indios, montar una falsa aparición de la Virgen. La aparición se produce, pero no en las circunstancias planeadas, lo cual deja la duda de su realidad o mixtificación. Lo que Usigli afirma, sin embargo, es el nacimiento de la soberanía espiritual de México ante la metrópolis, fundada ya desde los primeros momentos de la colonia.

Sus obras, su indomable espíritu crítico, vertido en reseñas y ensayos; el magisterio que durante treinta años ejerció desde la cátedra de composición dramática de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; su voluntad titánica y la polémica que levantaron prácticamente todas sus obras irguieron el edificio del teatro nacional mexicano sobre la actividad de este hombre único.

Continuando con la comparación diríamos que, el edificio del teatro nacional mexicano fundado en solitario por Rodolfo Usigli fue ocupado, amueblado, aprovechado, extendido, difundido, analizado y criticado por la llamada *generación del 50*. En las nuevas circunstancias del país, la forma de hacer teatro que hasta entonces eran experimentos contra el teatro profesional se institucionaliza, y los que fueron desafíos al sistema fecundan la escena mexicana y dan lugar a una impresionante nómina de autores que integran la mencionada generación.

A principios de la década de los cincuenta México entraba en un nuevo capítulo de su historia. Terminada la etapa estrictamente militar de la Revolución, Miguel Alemán se convierte en el primer civil que se sienta en la silla presidencial desde el alzamiento contra Porfirio Díaz en 1910. Esta es la etapa que en México se conoce como «desarrollo estabilizador», caracterizada, entre otras cosas, por la liberalización de la economía, la vertiginosa entrada de inversiones extranjeras, y el masivo desplazamiento de la población desde las zonas rurales a la capital en busca del enriquecimiento rápido que la nueva economía promete.

Uno de los compromisos culturales que el «cachorro de la Revolución», el presidente Alemán, llevó cabo fue la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1947, al cargo del cual puso a Salvador Novo. Esta institución unió y formó a los escritores de la ge-

neración del cincuenta, que estaban viviendo intensamente los nuevos tiempos y que en el INBA encontraron el camino para representar artísticamente estos cambios.

Los maestros de esta generación (Teatro de Ulises y Orientación, Novo, Gorostiza...) trajeron universalismo, imaginación y experimentación. Por el contrario, estos «dramaturgos de la nueva era son mexicanistas, realistas y profesionales.» (Rabell, 118)

Mexicanistas, sí, pero no llanos folcloristas. La mayoría de ellos procedía, como tanta otra gente en el Distrito Federal, de la periferia provinciana. Por tanto, conocían al «otro México» al que alude Octavio Paz en *Postdata* (321 y ss.): ese viejo México al que el nuevo, moderno tras la estela del Occidente desarrollado, se negaba a asumir; ese México de la «cultura de la pobreza» que a toda velocidad iba convirtiendo el Distrito Federal en el cúmulo de marginaciones, contradicciones y superposiciones que es actualmente.

Su teatro es realista, pero no costumbrista. Analizan la realidad, siguiendo al otro gran maestro, Usigli, es decir, con la base de los métodos del pensamiento moderno: sicología, sociología, antropología, marxismo, lingüística, etc. Son profesionales, finalmente, porque no son ya experimentadores marginales, sino dramaturgos «a tiempo completo», y, sin embargo, gracias al patronazgo estatal que proporciona el INBA, independientes del sistema de producción orientado exclusivamente al lucro.

El acto que marca la aparición de este grupo es el estreno en el INBA en 1950, a cargo de Salvador Novo, de las obras *Rosalba y los Llaveros* y *Los signos del zodiaco*, de los jóvenes Emilio Carballido y Sergio Magaña, respectivamente. Debemos resaltar que, a lo largo del medio siglo siguiente, la obra de este grupo ha sido guía fundamental y ha trazado los caminos por donde discurre hasta hoy el teatro mexicano.

De esta generación destacan Emilio Carballido, a quien estudiaremos más detenidamente al hablar de su obra *Yo también hablo de la rosa*; Luisa Josefina Hernández (1928, México), digna alumna de Usigli por la perfección en el uso de la estructura dramática y posteriormente heredera de su cátedra de composición, «ha dejado una huella imborrable, pues ha formado a muchas generaciones» (Ita, 59). Su teatro, sobrio y sensible al estilo de un Chejov, nos muestra el mundo olvidado de las provincias.

Sergio Magaña tuvo como «ambición [...] alcanzar las cimas de la tragedia», para lo que se acerca a los románticos y, sobre todo, a los expresionistas.» (Rabell, 118) Su obra más importante, *Moctezuma II*, es en efecto una exploración de la tragedia mexicana desde su raíz. Autores como Rafael Solana, Luis G. Basurto o Jorge Ibarguengoitia utilizan un realismo intelectual, mientras que Elena Garro se fija en los ambientes rurales donde aparecen el surrealismo y el terror.

Estos autores, más algunos otros contemporáneos, continúan escribiendo, dirigiendo, antologando y polemizando en las décadas siguientes. De esta forma, la influencia de este grupo se proyecta, como veremos, hasta la producción dramática más reciente, adaptando y difundiendo las nuevas tendencias que llegaban a la escena mexicana.

Así, una de las características de las décadas de los años sesenta y setenta es la consagración y asentamiento de la generación del cincuenta. Paulatinamente, van incorporándose además las nuevas vanguardias europeas: el teatro épico de Brecht, el teatro del absurdo, las propuestas de Harold Pinter, por mencionar las novedades que más calaron en México.

Durante algunos años, la producción de textos literarios sufrió lo que se llama «entronización del director». El texto literario pasa a un segundo plano, frente a la creación del director de escena. Es una época marcada por la llegada del director japonés Seki Sano, que aportó nuevas visiones del hecho teatral. Su influencia provocó, sin embargo, la disminución de la producción de textos. A este fenómeno se unió el «teatro colectivo», movimiento que en los años setenta sacudió el teatro latinoamericano, pero que en México no tuvo consecuencias ni de orden político ni de orden teatral, a pesar del enorme revuelo causado en su momento.

En estos años turbulentos para la literatura dramática, un número de escritores dispersos forman lo que se llama *Generación Intermedia*. Algunos de ellos se integran en el grupo que viene a continuación cronológicamente. De entre ellos podemos destacar a Pilar Campesinos por sus obras sobre la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en octubre de 1968.

La generación siguiente, conocida como *Nueva Dramaturgia Mexicana*, es muy heterogénea tanto en la edad de sus integrantes como en sus estilos o propuestas (Partida Tayzan, 124). Sin embargo, Nueva Dramaturgia es una etiqueta comúnmente aceptada para definir al grupo de autores que formó parte de un ciclo de lecturas y representaciones que con tal nombre llevó a cabo en la Universidad Autónoma Metropolitana de México D.F. Guillermo Serret a principios de los ochenta.

Cada uno de estos autores es descendiente de alguna de las filiaciones que estableció la generación del cincuenta. Carballido, principalmente, ha ejercido una importante influencia en muchos de ellos, como Óscar Villegas, Tomás Espinoza, Miguel Ángel Tenorio. También Luisa Josefina Hernández, desde su cátedra, o Hugo Argüelles influyeron en autores como Óscar Leira, Sabina Berman o Rascón Banda.

A pesar de que el acercamiento a la realidad muestra una filiación de casi medio siglo, las respuestas a estas preguntas sobre la familia, la nación o México son en la Nueva Dramaturgia mexicana bien distintas a las que ofrecía la generación del 50. La simpatía por las

formas de vida que el mundo moderno desecha, y el amable retrato de la gran urbe desaparecen, dando paso a un panorama pesimista y tenebroso en las obras de los jóvenes. La realidad se presenta en la Nueva Dramaturgia desquiciada, las ensoñaciones de antaño son pesadillas, y lo que era denuncia más o menos sutil en los cincuenta, suena en los ochenta y noventa como un desgarrar desesperanzado. Para ello, la estética también cambia, y en palabras de Fernando de Ita (75),

formalmente, la retórica de los años de cincuenta, el diálogo literario, la pieza bien construida, la secuenciación aristotélica, han dado paso al discurso directo, a la conversación realista, al rompimiento genérico, la elipsis, el tratamiento cinematográfico de los temas.

En este camino del teatro mexicano del siglo XX que en dos trazos hemos tratado de sugerir aquí, vamos a destacar tres importantes hitos, con los que pretendemos señalar algunos aspectos caracterizadores de este teatro, así como el posible sentido de la evolución que muestra.

La primera de estas obras es *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, escrita en 1937 y estrenada en 1947. La obra, subtitulada «pieza en dos actos para demagogos», solo se pudo estrenar gracias a la intercesión del propio presidente, Miguel Alemán, ante la oposición de algunos de sus ofendidos ministros. Tuvo enorme éxito de público, pero el sector oficial acusó a Usigli de contrarrevolucionario, y solo pudo permanecer en escena dos de las tres semanas pactadas. De esta forma, se considera que *El gesticulador* «dio la primera batalla frontal del teatro contra la censura [...], inició la crítica del sistema político en nuestros escenarios, y [se convirtió en] una de las obras modelo del teatro nacional.» (Ita, 39)

El gesticulador se desarrolla en un pueblo del norte de México hasta el que ha llegado la familia Rubio procedente de la capital. Por las protestas de los hijos, Miguel y Julia, sabemos que este es el pueblo de su padre, y que han vuelto a él porque la situación en la universidad, donde César Rubio impartía clases de Revolución Mexicana, se había hecho insoportable. En este mismo pueblo, y en la misma fecha que el profesor, había nacido otro César Rubio. Este, sin embargo, había sido uno de los generales que comenzaron la revolución, desaparecido en circunstancias inexplicables al comienzo del levantamiento. El azar hace llegar a un profesor de historia de una universidad estadounidense, y tras una breve conversación en la que Rubio muestra sus detallados conocimientos de los sucesos de aquellos años, se produce un equívoco en el que el norteamericano supone que el profesor es el famoso general César Rubio. El investigador vuelve a los Estados Unidos y hace público su descubrimiento de que el general Rubio vive. Esto da lugar a que aparezcan todos los políticos ofreciéndole al supuesto César

Rubio que se presente a gobernador en las elecciones que están por celebrarse. Acepta porque cree en la revolución y quiere poner en práctica los ideales del héroe César Rubio, que él conoce como nadie. Pero, finalmente aparece el asesino del héroe, actual gobernador corrupto que no quiere dejar de serlo, y no solo asesina al nuevo César Rubio, sino que utiliza la muerte de este para su provecho político.

La obra está escrita sobre la base del realismo y del diálogo literario e ingenioso, como es habitual en Usigli, y plantea una serie de preguntas morales que el lector debe responder. Todas ellas giran, sin embargo, en torno a la condición de gesticulador, de enmascarado, del profesor César Rubio. Así, al principio de la obra, Rubio regresa a su pueblo con la intención de extorsionar con sus conocimientos del pasado a los corrompidos prohombres de la región: (738)

MIGUEL.— Papá, si tú quisieras prometerme que no harás nada... [...]
 CÉSAR.— Nada... ¿de qué?
 MIGUEL.— De lo que quieres hacer aquí con los políticos. Lo dijiste una vez en México y esta noche de nuevo.
 CÉSAR.— No sé de qué hablas.
 MIGUEL.— Quieres usar lo que sabes de ellos para conseguir un buen empleo. Eso es... (*baja la voz*) chantaje.

Paradójicamente, a raíz del malentendido que le otorga la máscara de héroe —es decir, a partir del momento en que usurpa la personalidad del general—, sus intenciones se vuelven idealistas, puramente revolucionarias, sinceramente morales. Dos vueltas de tuerca más apuntalan la sagacidad crítica de Usigli. Por una parte, son estos ideales del Rubio profesor y héroe lo que choca contra la violencia de los actuales beneficiarios de la revolución, y no la inmoralidad de la usurpación. Por otra parte, el asesinato de Rubio, cometido por quien ya le mató una vez, se convierte en una máscara más para provecho del asesino Navarro. Este se dirige al pueblo tras haber ordenado la muerte de Rubio (796):

LA VOZ DE NAVARRO.— [...] César Rubio ha caído a manos de la reacción en defensa de los ideales revolucionarios. Yo lo admiraba. Iba a ese plebiscito dispuesto a renunciar en su favor, porque él era el gobernante que necesitábamos. (*Murmillos de aprobación.*) Pero si soy electo, haré de la memoria de César Rubio, mártir de la revolución, víctima de las conspiraciones de los fanáticos y los reaccionarios, la más venerada de todas. Siempre lo admiré como a un gran jefe. La capital del Estado llevará su nombre, le levantaremos una universidad, un monumento que recuerde a las futuras generaciones... (*Lo interrumpe un clamor de aprobación.*) ¡Y la viuda y los hijos de César Rubio vivirán como si él fuera gobernador! (*Aplausos sofocados.*)

A continuación, Miguel amenaza desvelar la mentira de su padre y la del asesinato. Navarro le ataja (801):

NAVARRO.— [...] Se reirán de usted. Si dice que yo soy un asesino, gente mal intencionada podría creerlo; pero si jura que su padre era un farsante, nadie lo creerá ya. No se puede luchar contra la credulidad de un pueblo entero.

Usigli ofrece un realismo que nada tiene que ver ya con los arcaicos modelos españoles. El escenario único —la casa de los Rubio— acoge unos diálogos llenos de sutiles efectos, y un estudio de la personalidad y el entorno claramente literario, frente al costumbrismo o al panfletarismo anteriores.

Encontramos, por ejemplo, un agudo uso de la ironía trágica. Reprocha Miguel a su padre al principio de la obra (730): «Hubiera sido mejor que supieras menos de revolución, como los generales, y fueras general. Así no hubiéramos tenido que venir aquí.» O, más adelante y de una forma más acusada, cuando Elena reprocha a su marido haber engañado al norteamericano (752):

CÉSAR.— Tienes razón. Y, sin embargo, ¿por qué no podría ser así? Hasta el mismo nombre... nacimos en el mismo pueblo, aquí; teníamos la misma edad.

ELENA.— Pero no el mismo destino. Eso no te pertenece.

Este recurso, la ironía trágica, tiene su origen en el teatro griego. Consiste, como vemos, en anunciar la tragedia que se avecina a los protagonistas. Los clásicos lo usaban para enfatizar la impotencia de los mortales ante los designios de los dioses, siendo héroe el que a estos designios se resigna con entereza. Usigli lo utiliza para desvelar, sino denunciar, la mitificación de los héroes que en México impide, como si se tratara de un designio olímpico, la intervención sobre la realidad de los mortales.

El crítico norteamericano Frank Dauster (18) destaca que César Rubio es «una figura de gran complejidad humana, mezcla de debilidad e ideal». En efecto, nos encontramos ante un personaje que no ha sido capaz de hacerse valer en la capital, y que sin embargo comprende y desea los ideales de la revolución como ningún otro en la pieza.

Para Octavio Paz, más allá del drama personal de César Rubio o del drama político de México, *El gesticulador* representa el drama de la esencia del mexicano. Dice acerca de esta obra: (1950, 47) «Simulando, nos acercamos a nuestro modelo y a veces el gesticulador [...] se funde con sus gestos, los hace auténticos. La muerte del profesor Rubio lo convierte en lo que deseaba ser: el general Rubio.» Y concluye que, con la simulación

no pretendemos nada más engañar a los demás, sino a nosotros mismos. De ahí su fertilidad y lo que distingue nuestras mentiras de las groseras invenciones de otros pueblos. La mentira es un juego trágico, en el que arriesgamos parte de nuestro ser. Por eso es estéril su denuncia.

Estéril su denuncia, pero no su representación teatral, ya que gracias a esta ceremonia, el hombre histórico comulga con el hombre atemporal, esencial, y se explica a sí mismo y a lo que rodea. (*Íbidem*, 257)

La segunda obra en que nos vamos a detener es *Yo también hablo de la rosa*, escrita en 1966 y estrenada un año después en el INBA. Su autor, Emilio Carballido, es probablemente el miembro más destacado de la generación del cincuenta, y una figura de referencia para el teatro mexicano en las últimas décadas. Llegó a la capital procedente del estado de Veracruz (donde nació en 1925) en el momento del despegue del «desarrollo estabilizador» y de creación del INBA. En esta institución se formó como dramaturgo bajo la enseñanza de Usigli y Salvador Novo, y allí estrenó, con la dirección de este último, la obra *Rosalba y los Llaveros* en 1950. En estos cincuenta años ha escrito más de noventa piezas teatrales, entre largas y breves, varias novelas, guiones cinematográficos, libretos de ópera y ballet, antologías de autores noveles y en 1975 fundó la revista *Tramoya*, que dirige desde entonces.

Su extensa obra dramática es, además, enormemente heterogénea en cuanto a temas y estilos. En la raíz de todas las piezas está, como veremos al analizar la que nos interesa aquí, la defensa de un ser humano complejo, amenazado con denigrar su humanidad censurando alguna de sus facetas. Al principio de su carrera homenajeó Carballido el género del auto sacramental y a su excelsa cultivadora mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz. Los autos de Carballido no hablan de religión, sino de psicología, y en ellos se enfrentan las distintas pasiones del Hombre, que resulta vencedor tan solo al reconciliar los opuestos.

En obras siguientes encontramos ambientes «costumbristas» —del D.F. o de la provincia—, donde los formulismos sociales ahogan a uno de los personajes (un joven o una mujer, normalmente). Gracias al amor o a la belleza, estos personajes traspasan la visión de la realidad que su entorno les ofrece, y así consiguen comprenderse y asumir su vida, al margen del papel que en ella tienen impuesto.

En las décadas de los sesenta y setenta, Carballido experimentó con las técnicas épicas del teatro de Bertolt Brecht, y sus obras adquieren un tono político que no pocas veces chocó con la censura oficial. En estas piezas parece como si el conflicto psicológico de los autos sacramentales o las riñas familiares del costumbrismo anterior se proyectaran en las clases

sociales. Estas también se visten máscaras y se niegan a mirar ampliamente la realidad, y por tanto a cambiarla. El tono didáctico de estas obras confiere al teatro una interesante función social que, gracias al humor y a los juegos escénicos, nunca cae en el mero panfleto. Dentro de este grupo se engloban también los cinco monumentales cuadros históricos que Carballido compuso, en un fastuoso cruce de teatro colectivo, épico y total. En ellas intenta mostrar y comprender los más importantes momentos de la historia contemporánea de México.

Al tiempo que Carballido explora estas distintas vertientes, recorre toda su producción el género farsesco de raíces francesas (Artaud, Giroudoux...). Algunas de estas obras recrean y desmontan mitos clásicos, otras utilizan temas históricos, y las de acción contemporánea remiten a paisajes y sucesos oníricos por medio de asociaciones grotescas. En ellas encontramos una vez más la contradicción —humorística y poética— entre las formas impuestas y la realidad subyacente.

Yo también hablo de la rosa es una obra en un acto dividido en muchos cuadros en los que la acción es mínima, pero no está por ello ausente de cambios. Aparece como marco a toda la obra un personaje, la Intermediaria, que con sus cuatro apariciones estructura la acción y sugiere la interpretación de su significado. En la primera de estas apariciones, vestida «como una mujer del pueblo» compara poéticamente la sabiduría con un corazón que recibe diariamente innumerables noticias que después bombea y comunica (109).

Tras ella aparece un voceador de periódicos, que nos anuncia la única acción del drama (110):

VOCEADOR. Su Prensa, joven, lleve su periódico. Muchachos vagos que descarrilan un tren. Lea cómo pasó el impresionante desastre. Y era nomás un tren de carga, qué tal si hubiera sido de pasajeros. Lleve su Prensa de hoy, su Prensa de hoy.

A continuación asistimos a la escena que encierra toda la acción de la pieza, y que es la misma que anuncia el periódico. En esta primera ocasión, la representación tiene un tono marcadamente costumbrista, tanto en los diálogos como en la disposición de la escena. Polo y Toña van camino del colegio. Extraen una moneda de una cabina de teléfono para comprar dulces, pero jugando un volado (cara o cruz) con el vendedor pierden incluso el dinero que Toña tenía para el autobús de la escuela (113). Se encuentran con Maximino, un amigo mayor que ellos. Él les ofrece ayuda, y hablan de su moto y de su novia, de quien Toña está celosa. Todo esto ocurre con un tono tierno y vivo, diríamos que neutro, en el lenguaje. Los niños deciden ir al basurero. Allí dan su dinero a un pepenador (recogedor de basura) y encuentran tesoros como

una pieza de motor y flores, y bailan entre ellos. Emocionados, deciden poner un cubo lleno de cemento en las vías del tren, para ver qué ocurre. Y el tren descarrila.

En la segunda aparición de la Intermediaria, esta nos muestra unos grabados donde aparecen diversos animales, y comenta el simbolismo que los humanos les otorgamos (126 – 7):

LA INTERMEDIARIA. [...] El perro [...] posee sentido de la propiedad, siempre nos dice: «mi casa, mi patio, mi árbol, mi dinero, mi amo, mi amor». [...] Él cree que su casa es el eje del mundo. [...] (*Otra hoja.*) El gato cuida la integridad espiritual de quienes considera sus amigos. [...] En la noche, va a la azotea: analiza los halos, las ondas, los vapores, consulta el aire. [...] (*Otra hoja.*) La gallina es un gran almacén alimenticio [...] Mas cuidado si al partirlos [los huevos] hay en la clara nubarrones o la yema es confusa. [...] (*Otra hoja.*) Cuidado con los peces de colores: hacen círculos caprichosos [...], giran y van y vienen y hacen signos que más vale ignorar y que leemos cuando ya es tarde [...]. (*Otra.*) Las mariposas dicen cosas profundas. Dicen: fugacidad, misterio. (*Otra.*) Hay las serpientes, con un secreto fulminante a flor de labio. (*Otra.*) Hay las abejas, que saben de la energía solar y de la luz lo que no sospechamos siquiera. Hay... hay muchos libros. Y muchas advertencias...

Tras su intervención presenciamos algunas consecuencias y comentarios a la noticia del descarrilamiento. Por ejemplo, un matrimonio biempensante y algo morboso mientras espera el autobús lee el periódico:

SEÑORA. (*Come algo.*) ¿No dice nada del descuartizado?
 SEÑOR. Unos vagos descarrilaron un tren. Qué bárbaros. Le pusieron un bote con cemento, para voltearlo.
 SEÑORA. (*Pensando en otra cosa.*) Salvajes, puros salvajes tenemos aquí. (*Interesada.*) ¿Hubo muertos?
 SEÑOR. No. Era un tren de carga. Se voltearon carros. Mira qué caras. Dice que tienen... doce y catorce años. Parecen de cuarenta. [...]
 SEÑORA. (*Distraída.*) Es del vicio. Esa gente es viciosa desde chica.
 SEÑOR. (*Viendo si viene el camión.*) ¡Ha de ser la miseria!
 SEÑORA. Sí, la miseria es horrible. ¿No decía nada del descuartizado?
 SEÑOR. Allá viene el camión.

También la maestra aborda el asunto desde sus propios intereses (129 - 30):

MAESTRA. Un compañero de ustedes, Leopoldo Bravo, ha cometido un acto delictuoso y se encuentra preso. Como dice bien el periódico, ha sido culpa de la vagancia y (*lee*) la malvivencia. [...] ¡Lo oyen! Vagancia, estupidez y... falta de Civismo. [...] Pues ya lo saben, eso pasó. Se los he dicho porque esto tiene una lección para todos: no deben andar de vagos. Tú Martínez Pedro, que nunca traes la tarea, óyelo bien: tu amigote ya está en la cárcel.

A unos estudiantes universitarios les parece un asunto más bien simpático: «Qué tipos, se inspiraron. (*Se ríen.*)» Pero Maximino, el amigo de Toño y Pola, se preocupa e intenta ir en su ayuda pese las dificultades que pone su jefe, el español dueño del taller (132 -3). En el «lugar del crimen» asistimos también a otras consecuencias del descarrilamiento: gentes de un suburbio de la zona se acercan a saquear «fraternalmente» las mercancías del tren volcado (133 – 35).

Tras esta ojeada, todavía en tono costumbrista, a las consecuencias, vuelve a aparecer la Intermediaria, esta vez para contar la «historia de los dos que soñaron» (135 – 137):

LA INTERMEDIARIA. [...] Eran dos hombre buenos, llenos de fe, que vivían uno en el pueblo de Chalma, famoso en todas partes por su santuario, y otro en el pueblo de Chalco, famoso en todas partes por su santuario. [...] Y sucedió que soñaron. [...] Y este fue el sueño que soñaron: Una figura prodigiosa [...] advirtió a cada uno: «Debes ir inmediatamente al pueblo donde vive tu amigo, tu hermano. Debes estar con él antes que pasen tres días y los dos juntos deben cumplir una manda de bailes y rezos, allí en el gran santuario a cuyo lado él vive.» [...] Ambos salieron de sus pueblos, uno de Chalma rumbo a Chalco, otro de Chalco rumbo a Chalma, para contar al otro la noticia y cumplir esa manda milagrosamente pedida. Algo después de un día de camino se encontraron los dos en la mitad exacta de la ruta. [...] No pudieron entonces decidir a qué pueblo marchar juntos: ¿a Chalma o a Chalco? Tiraron una moneda al aire y se perdió al caer en una grieta en el suelo. «Es un signo», dijeron, y allí mismo acamparon para esperar otra señal. [...] La señal no llegó y ellos al fin decidieron cumplir allí mismo la manda. [...] Bebieron unos tragos de mezcal, luego bailaron y rezaron. [...] Se despidieron, [...] sintiendo ambos que los propósitos de la Providencia se habían que dado a medio cumplir. (*Empieza a retirarse. Casi al salir, se vuelve.*) ¿Y saben lo que pasó con el terreno que los dos hombres desmontaron y limpiaron para bailar? (*Calla. Ve a todos. Semisonríe con malicia.*) Esa ya es otra historia.

Esta misteriosa historia sobre la interpretación de los signos da paso a un nuevo vocador, que ahora tiene periódicos como pruebas psicológicas y resume el accidente como «Jóvenes esquizoides producen grave trauma público.» (141) Tras él, un profesor explica directamente al público las razones psicológicas de la catástrofe que hemos presenciado. Esta es una interpretación de los hechos como las del matrimonio, la maestra, etc., pero se ofrecen las conclusiones directamente al espectador, y para ello se recrea la escena del descarrilamiento. Eso sí, ahora la vemos desde el punto de vista del Profesor —los diálogos no son costumbristas sino del lenguaje freudiano— y acompañada por sus comentarios. (143 – 6)

PROFESOR. Aquí está el basurero junto a la vía. No es ocioso declarar que, por naturaleza, dentro de cada uno de nosotros existe un basurero.

(*El basurero: ahora, en las plantas y en los objetos, hay sugerencias sexuales más o menos discretas. Toña y Polo bailan, sin cantar.*)

PROFESOR. Observen la mecánica del baile. Hay una mutua descarga de libido. Polo alterna la actitud viril con la pasiva. Toña es, alternamente, madre y amante. [...]

POLO. Fui a ver una película donde un superyó combate sádicamente y triunfa.

TOÑA. Yo fui a ver el domingo una realización simbólica del incesto masoquista. Después soñé cosas gratificantes y la censura me despertó gritando de culpa. Por supuesto, olvidé todo.

[...]

PROFESOR. La vía: comunicación, símbolo idéntico al teléfono. Aquí van a realizarse los contrarios, como en los sueños: impulso para lograr *cruzar la vía*, ¿ven el símbolo?, y al mismo tiempo *obstruirla*.

(Polo y Toña ruedan la lata gritando:)

POLO. ¡Incesto! ¡Libido! ¡Maximino!

TOÑA. ¡Desfloración! ¡Maximino! ¡Padre!

LOS DOS. ¡Tanatofilia! ¡Crimen!

(Se escucha el tren que se acerca.)

PROFESOR. Psicología: cuanto parece inexplicable en la conducta del hombre... puede ser explicado.

(El estruendo del descarrilamiento.)

Inmediatamente después de este cuadro aparece un nuevo voceador que da paso al segundo profesor. Este también pretende entender el descarrilamiento desde sus preconcebidos principios: «El individuo aislado *no existe*. Somos seres sociales.» (147) Asistimos por tercera vez a la representación de la mañana crítica, y la escena está cargada ahora de simbología social: (147 – 151):

PROFESOR. [...] Hemos sido testigos del hecho comentado por la prensa: una clara expresión de la lucha de clases. Protagonistas: dos niños proletarios.

(Principia la escena del teléfono.)

TOÑA. Apúrate, creo que viene un burgués.

(Llega el hombre.)

POLO. No sirve ese teléfono, como la empresa es un monopolio, dan muy mal servicio.

[...]

(El basurero es retocado: en vez de símbolos sexuales se advierten ahora las marcas de muchos productos yanquis.)

PROFESOR. Atestiguamos el nacimiento de una confusa conciencia social. Las contradicciones extremas producen resultados extremos.

TOÑA. Deja esa lata. Me da miedo.

POLO. El terror es el principio de las revoluciones

[...] (Descarrilamiento) [...]

PROFESOR. No hay aquí ningún acto inexplicable, sino típico de su Clase.

A estos dos cuadros de fuerte carga interpretativa suceden dos escenas que podemos llamar objetivas en virtud del tono costumbrista que las rige. Son dos escenas tiernas donde vemos distintas consecuencias del acto que estamos intentando comprender: Toña, tristísima, recibe la visita cariñosa de Maximino, que ha decidido dejar a su novia; y algunos de los

pepenadores del basurero disfrutaban de uno de los banquetes más felices de su vida de lumpen gracias a la mercancía volcada. Es decir, piensa el espectador, ambos profesores tenían razón.

Tienen razón ambos, pero ninguno de ellos puede explicar todo lo que ha sucedido. Las dos últimas escenas de la obra nos permiten intuir el sentido de toda ella. La primera adopta un estilo moderno cercano a la cotidianidad del espectador: un locutor de televisión presenta una suerte de concurso: ante tres imágenes (157) «(una rosa, un pétalo y el tejido del pétalo visto al microscopio)», el público de la sala debe decidir cuál es la imagen verdadera de la rosa (158):

LOCUTOR. [...] Una sola es la auténtica. Las otras dos: que se las borre de los libros. Que nadie las conozca. Que se persiga a quienes las divulguen. Que se vigile, o se aisle o se suprima a quienes crean en ellas. [...] Si aceptan una de estas imágenes como ciertas serán falsas todas las otras, porque nadie pretenderá que hay varias contestaciones a una sola pregunta.

La imagen del hombre como una rosa múltiple compuesta por varios pétalos que son sus pasiones corresponde con la explicación del primer profesor. La del hombre como pétalo que se integra en el sistema social que es la rosa, con la del segundo. ¿Y la imagen del tejido celular? El locutor aclara que es «materia viva»: (158)

LOCUTOR. Y esa materia no es materia, es energía. [...] Hay tan solo un conjunto de ficciones milagrosas, y una se llama rosa y otras se llaman de otros modos, un milagro tras otro, por todas partes, sin posibilidad alguna de explicación racional.

Esta tercera interpretación corresponde con la última aparición de la Intermediaria, que nos muestra una nueva versión de los hechos. Esta vez el tono es poético, mítico, y la acción así mostrada desmiente cualquier tipo de interpretación, llenándose de signos que se superponen, complementan y dan validez a las acciones en sí mismas: (159 – 163)

(El basurero se ilumina por dentro, brilla todo como joyas. [...] Polo levanta el objeto de metal.)

POLO. Salió de la mina. Por darle forma se acumularon los esfuerzos de grandes pueblos en la Historia. Fue parte de una máquina. Descansa aquí pero esconde energía, cambios, sorpresas. [...]

LA INTERMEDIARIA. Están viendo señales: como quien deletrea un alfabeto. Flechas que indican rumbos, marcas de encrucijadas, signos... [...]

POLO. Se puede predecir nuestra vida...

TOÑA. Muy fácilmente.

La Intermediaria. *(Sonríe.)* No sabemos ni el gesto que nuestras manos harán dentro de un rato.

[...]

(Se oye el estrépito del descarrilamiento, luego se transforma en música. [...] Entran todos los personajes corriendo [...], se abrazan, se besan, bailan, muy caóticamente.)

LA INTERMEDIARIA. ¿Saben cómo muy pronto sucedió un cambio sorprendente? ¿Y saben cómo Polo llegó a instalar un taller? ¿Y cómo fue el matrimonio de Toña?

(La gente empieza a bailar en orden, ya hay cierta simetría en los movimientos.)

INTERMEDIARIA. Esa... ya es otra historia.

(El diseño del baile se hace ya claro, evidente.)

Carballido, como explicamos más arriba, había utilizado anteriormente las técnicas épicas y didácticas de Brecht, de las cuales encontramos aquí varios reflejos. Algunos críticos han señalado, sin embargo, cómo esta obra se burla en cierta forma de su modelo, sobre todo en la figura de los profesores. Carballido parece rechazar cualquier interpretación de la realidad que niegue otras posibles interpretaciones. Se ríe de los profesores, pero nos muestra que todos los espectadores del accidente —y de la vida—, desde el matrimonio que compra el periódico hasta el propio público que presencia la obra en la sala, se ven obligados a tomar una postura y desechar las demás posibilidades. Solo gracias a la representación podemos conciliar los opuestos y aceptar que estos están dentro de nosotros. Así, el carácter poético e incluso ritual que alcanza la última representación del accidente en la obra de Carballido remite más que a Brecht al teatro de Antonin Artaud, en el que el arte se convierte en la comunión del espectador con su parte oculta.

Dice Octavio Paz (1950, 36) que una de las características básicas del mexicano es su amor por la Forma. «El mexicano, contra lo que supone una superficial interpretación de nuestra historia, aspira a crear un mundo ordenado conforme a principios claros.» Da diversos ejemplos de esto, y concluye: «El mexicano no sólo no se abre; tampoco se derrama». (37) Esta faceta del mexicano, que encontramos en casi todas las obras de Carballido, donde algunos personajes manejan códigos cerrados para interpretar la realidad, es evidente en la persona de los profesores, pero se ve también en todos los otros personajes que comentan la acción.

En su *Postdata* (325), Paz sigue pensando México:

La otredad nos constituye. [...] No es que México escape las definiciones: somos nosotros mismos los que nos escapamos cada vez que intentamos definirnos, asirnos. [...] Es una contradicción perpetua: cada vez que afirmamos una parte de nosotros mismos, negamos otra.

Toda la escritura de Carballido, creemos, se asienta sobre esta paradoja que, como muestra Paz, es tan especialmente mexicana. En *Yo también hablo de la rosa*, la propia estructura

de la obra es su mensaje: el público no ve una acción, como en cualquier otra pieza teatral, sino que se ve a sí mismo en el proceso de interpretar, inmerso en la paradoja de su máscara. Por esto, *Yo también hablo de la rosa* es la obra estéticamente más depurada de su autor y una de las cumbres del teatro mexicano del siglo XX.

La obra que estudiamos a continuación, *El camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Leira, comparte con la de Carballido el carácter ritual del teatro, pero exagera tanto sus componentes lúdicos que resulta vano buscar en ella la función redentora que *Yo también hablo de la rosa* ofrecía.

Escrita y estrenada en 1987, *El camino rojo a Sabaiba* es, junto a *El Jinete de la Divina Providencia*, la obra más conocida de su autor. Destacado integrante de la Nueva Dramaturgia Mexicana, Óscar Leira nació en 1946 y murió en 1990 en Culiacán, capital del estado de Sinaloa. En esta ciudad llevó a cabo su labor de dramaturgo, director y agitador teatral, y esta región noroccidental es el telón de fondo de toda su obra dramática.

En nuestra pieza, asistimos a la llegada del teniente Fabián Romero Castro al pueblo de Sabaiba, en medio de una tormenta, perdido tras una batalla. Se refugia en las ruinas de un castillo y, hablando con vivos y muertos, se va enterando del pasado del lugar y del suyo propio. Gobierna el pueblo y sus tierras la dinastía de los Villafoncurt, y su última representante, La Siete Veces Digna Gladys, atormentada por su infertilidad, se dedica a frivolidades fastuosas a costa de sus vasallos, tales como construir un camino de barro rojo hasta el mar u organizar una expedición a Etiopía en busca de una esclava negra. Durante la ausencia de Gladys, el esposo de esta, El Bien Nacido Arbel Romero, recibe la visita de La Bien Amada Carmen Castro, quien ha dejado a su brutal marido para tener de Arbel el hijo que Gladys no puede darle. Este hijo será el teniente Fabián Romero Castro.

Asistimos simultáneamente a una acción que solo después comprendemos que tiene lugar años más tarde. Entre la gente del pueblo va creciendo la tensión a causa de diversos augurios: nubes naranjas, granizo en el Trópico, la aparición de un feriante con una mujer tarántula. En su miedo e ignorancia, la multitud mata a la inocente artista. Cuando se presenta ante ellos el teniente Fabián Romero, el pánico llega a su cumbre, pues todos saben que Fabián ha venido a matarlos.

Así termina el primer acto. En el segundo, La Bien Amada Carmen Castro decide regresar con su furioso marido, pese a que lleva en su vientre el hijo del Bien Nacido Arbel Romero. El porqué querría Fabián matar a las gentes del pueblo, lo explica Gladys y lo vemos en escena: el marido de Carmen, borracho y furioso por el engaño de su mujer, paga a los

habitantes del pueblo para que, uno por uno, abusen de ella y la deshonren. Carmen se va, jurando que su hijo volverá para vengarla.

Al oír la historia, Fabián decide cumplir la venganza, pero es tarde: todos los que humillaron a su madre están ya muertos. Solo en el último instante descubrimos que todo lo que hemos visto, la obra entera, no son más que cuentos e invenciones, ya que, al igual que en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, ya desde su primera aparición Fabián Romero es un muerto más: (1350):

HOMBRE QUE LO EXPLICA TODO. Al teniente Fabián Romero lo mataron los agentes del pueblo de Sabaiba 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.

Cuatro son las principales características del teatro de Leria que, junto al paisaje y paisanaje de Sinaloa, encontramos en *El camino rojo de Sabaiba*: el mundo de la magia como parte de lo cotidiano, el juego como base del hecho teatral y de la vida, la denuncia bajo la sonrisa amarga, y la economía de recursos escénicos. (Seligson 1275 – 81)

La magia, o mejor, la dificultad para distinguir lo que llamamos «real» de lo sobrenatural, está presente desde los primeros compases de la pieza. El propio teniente no sabe cómo ha llegado al lugar, extraviado de su compañía. La primera persona a quien encuentra en las ruinas del castillo es al pastor Zacarías Fajardo. Cuando este desaparece, el castillo está de nuevo en pie, y junto al teniente, una monja: (1290)

FABIÁN. Buenas noches, hermana, ¿Cómo llegó hasta aquí?
 SOR JOAQUINA. El que llegó fuiste tú, jenízaro. Yo estoy en el sitio que el Todopoderoso me asignó como morada.
 FABIÁN. Cuando entré a guarecerme de la lluvia, vi que entraba a una finca en ruinas.
 SOR JOAQUINA. El mundo que vivimos es una ruina.
 FABIÁN. No había techos ni ventanas...
 [...]
 FABIÁN. Estuve hablando con un hombre que acaba de salir, a él le gritaba. Zacarías Fajardo, me dijo que se llamaba.
 SOR JOAQUINA. (*Muy sorprendida.*) ¡Zacarías Fajardo! Dios lo haya perdonado. Muchas culpas seguramente guardabas, Zacarías, para que tu alma por tantos años siga penando.

La tercera persona que encuentra es al viejo Mayo, suerte de brujo del pueblo: (1295)

MAYO. Hay además una lechuza que viene y canta todas las noches frente a mi ventana. ¿entiende usted el canto de esas aves?

FABIÁN. No, señor, no lo entiendo.

MAYO. Hay muchos agoreros que saben explicarlo. Las lechuzas son los pájaros que hablan con los muertos. Por eso guardan la mirada de espanto, porque saben las cosas que las ánimas mantuvieron en secreto, y dicen que los secretos les pesan mucho en la tumba. Hay que cuidarse de no morir con ninguno.

Completa la sensación de mundo mágico y aislado del exterior el hecho de que en el cierre de la pieza, estos tres personajes aparezcan de nuevo, pero en orden inverso. Esto provoca una sensación de atemporalidad mítica, de sobrenaturalidad.

Este mundo sobrenatural cotidiano aparece enfrentado a fenómenos mucho más fácilmente explicables que, en este lugar, resultan mucho más sorprendentes, tal como sucede en las novelas del realismo mágico. Encontramos un claro ejemplo de esto cuando al pueblo llega un artista ambulante con el truco de la mujer tarántula. La reacción del pueblo es fruto de la ignorancia, y matan a la mujer y persiguen al feriante.

Como en el realismo mágico, la maldad y el lujo de los que mandan también son hiperbólicos. Un ejemplo es el camino de barro rojo que da título a la obra, exquisito pero inútil, y construido a costa de la gente del pueblo; o el viaje a África que Gladys narra poco a poco durante toda la pieza, que también se convierte así en una suerte de viaje. Estos excesos, y en general toda la denuncia social de la obra, está tratada con un humor que no pocas veces llega al absurdo: (1297)

GLADYS. Espero que le hayan gustado nuestros maromeros, teniente.
(Pausa.) Fue lo único que pude conseguir para divertirlo. [...]

FABIÁN. Me han gustado mucho, son estupendos.

GLADYS. No lo vi que aplaudiera, teniente. ¿No se acostumbra aplaudir los espectáculos en su tierra?

FABIÁN. Sí, señora. Pero yo no conozco la costumbre de aquí y como usted tampoco lo hacía.

GLADYS. Ellas aplaudían por mí. Son mis damas de compañía del espectáculo.

FABIÁN. Si he sido descortés, le ruego que me disculpe.

GLADYS. Es usted un caballero.

FABIÁN. Para servirle.

O, en otra ocasión, Gladys revela a su criado enano Fausto el terrible secreto de su infertilidad: (1323)

GLADYS. Nadie, nadie, nadie más que tú lo sabe.

FAUSTO. ¿Y por qué me lo ha contado?

GLADYS. No puede la gente morirse con secretos, porque se convierte en una lechuza que vaga.

FAUSTO. ¿Pero la 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. [...] *(Da unos gritos angustiosos y llegan dos marineros corriendo.)*

MARINO 1. ¿Le ocurre algo, señora?

MARINO 2. ¿Qué le pasa?

GLADYS. *(Angustiada.)* ¡Es horrible, horrible, echen a este jorobado al agua! *(Los marinos sacan a Fausto cargando. Éste implora piedad, pero nadie le hace caso y lo echan al agua. [...] Gladys, muy tranquila.)* Que venga Dancalia [la esclava].

La economía de recursos escénicos no es una técnica gratuita, sino que sirve para agudizar la condensación de diversos tiempos y diversas realidades en un solo momento y un mismo lugar: el escenario durante la representación. Las acotaciones requieren explícitamente que todos los que todos los actores estén siempre presentes en la escena. Se limitan a tomar el centro o la palabra cuando es necesario, lo cual provoca una sensación de fluir continuo en los saltos temporales.

La narración de uno de los personajes se convierte a menudo en escena representada, y se intercala con otros momentos de la historia con una naturalidad onírica. El siguiente fragmento (1298 – 1301) es un ejemplo claro de lo que señalamos. Lo adaptamos recortando las conversaciones para resaltar cómo las transiciones de un tiempo a otro y de un interlocutor a otro se hacen sin violencia alguna, «económicamente»:

AMA. [A Gladys] 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?

Van a salir. Del otro extremo aparece el capitán del barco.

CAPITÁN. El barco está listo. Zarparemos en cuanto usted los disponga. [...]

GLADYS. Avise, pues, que zarparemos en media hora.

CAPITÁN. A sus pies. *(Desaparece.)*

GLADYS. *(Narra [al público].)* Mi marido, el bien nacido Arbel Romero de Villafoncurt, no quiso ir conmigo. [...] Hacía dos días que una mujer de bien, haciéndose pasar por sirvienta, solicitó trabajo en el castillo. [...] Ella ansiaba, yo creo, un hijo que llevara la sangre de los Villafoncurt. Esta mujer, teniente, se llamó Carmen Castro.

FABIÁN. *(Sobresaltado.)* Es mi madre. [...]

Aparece de nuevo el capitán.

CAPITÁN. Señora, disculpe, pero nos dijo usted que zarparíamos en media hora. [...] Hace más de hora y cuarto que la esperamos. [...]

GLADYS. *(Furiosa.)* ¡No le permito, capitán, no se lo permito! *(Calmada.)* [...] Zarparemos a la hora que yo vaya, ¿de acuerdo?

CAPITÁN. A sus pies.

El capitán desaparece. En una esquina está sentado Arbel, hombre alto de bigote muy parecido a Fabián.

GLADYS. He retrasado el viaje para que lo pienses una vez más. Soñabas con hacer un viaje a África...

ARBEL. Ni yo mismo puedo entenderlo, no sé que me pasa [...] Te deseo buen viaje. *(Se despide con un beso.)*

GLADYS. *(Como narradora.)* El barco se hizo a la mar dando inicio a mi viaje.

El mismo recurso aparece en la siguiente acotación. El pueblo entero está reunido, e intenta revelarse a las exigencias del apoderado de los Villafoncurt. Sin embargo, sucumben ante la inmisericorde elegancia de La Siete Veces Digna Gladys, que los convence de construir el camino de barro rojo: (1335)

RAÚL. ¿Cuándo quiere que empecemos?

GLADYS. Pasado mañana, martes.

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 cuentas de que era él, y que era a 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.

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. Fiebres, paludismo, diarrea, miles de penurias, y luego hubo que pagarlo.

Todos estos recursos técnicos podrían resumirse en una concepción de la obra dramática: el teatro como juego, como cuento de cuentos. En efecto, todos los personajes de la pieza, vivos o muertos, tienen una historia que contar, pública o secreta, cierta o falsa. Los muertos penan por deshacerse de sus secretos, y todos utilizan a Fabián como confidente. En principio, podríamos pensar que se está buscando una verdad sobre los hechos, y que el público, por medio de Fabián Romero, llegará a una conclusión. Antes al contrario, Fabián está también muerto, y lo que hemos presenciado es un cuento más de los que se cuentan en ese pueblo. No hay conclusión, solo secretos que pesan y lechuzas que los escuchan espantadas.

Este ludismo exacerbado contrasta con el carácter redentor de la obra de Emilio Carballido que hemos estudiado más arriba. Leira parece decir que ningún mensaje puede ser transmitido y comulgado, ni siquiera gracias al arte. Claro ejemplo podría ser una escena de esta obra donde apreciamos cómo la poesía puede tener incluso consecuencias nocivas. (1305 –07 y 1315)

En la cantina del pueblo conversan Efrén y Celso, a quien el primero considera un tipo extraño por la extraña forma de hablar:

CELSE. [Esta mañana] unas palabras salieron de mi boca sin que yo moviera los labios: «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 llegué al extremo de la parcela, volví la mirada y parecía que había sembrado un surco de garzas.

CANTINERO. Raro, extraño. Eso que estás diciendo, por ejemplo, nadie lo dice. [...]

CELSE. ¿Pero no te gustaría?

EFRÉN. ¿Para qué? ¿Qué me quedaría a mí?

CELSE. La satisfacción. [...]

EFRÉN. ¿Y qué mierda iban a tragar mis hijos, mientras que el estúpido de su padre sembraba garzas?

Divertido por la ocurrencia de las garzas, otro de los parroquianos invita a Celso a una cerveza, y este comenta a Efrén: «Ésta es la primera ganancia de mi siembra de garzas», a lo que el propio cantinero añade: «Tú has de ser de esos que les dicen poetas». Y Celso continúa con su cuento: recuerda otras ocasiones en que el cielo estuvo amarillento y sucedieron terribles venganzas y hechos asombrosos. (1307)

EFRÉN. (*Muy serio.*) No juegues con eso, ¡caramba! (*Atmósfera tensa.*)

CELSE. Ya amanecieron las nubes anaranjadas. (*Pausa.*) Si por la tarde tenemos granizales que algo nos espera y debemos cuidarnos.

Esa misma mañana llega al pueblo el espectáculo de la mujer araña, y por la tarde cae granizo, por primera vez en años. En el pueblo corre de boca en boca el augurio de Celso, y matan al monstruo, que resulta no serlo. Celso intenta hacerles comprender, pero es imposible enfrentarse a la máquina que él mismo ha puesto en marcha: (1315)

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.

CELSE. No, yo no dije eso.

SANTIAGO. ¡Ah! ¡Cómo no, pinchi Celso, yo te oí. Clarito dijiste lo de las garzas.

CELSE. ¡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 hombres decidieron matar a la mujer tarántula, [...] porque venía una época de ictericia y de venganza. [...] ¿No lo dijiste, Celso?

En estas circunstancias, cuando Fabián Romero dice su nombre, el pueblo sabe que es el hijo que Carmen Romero anunció vendría a vengarse, y la multitud aterrorizada lo mata. La poesía, el teatro, representada aquí por las poéticas visiones de Celso, son un cuento que se añade a los muchos que circulan. Su fuerza estética le permite mover a quien lo escucha, pero no necesariamente en el sentido que desea el poeta.

Este irónico pesimismo de Leira nos permite estudiar la evolución del teatro mexicano en su faceta de denuncia. Rodolfo Usigli escribe *El gesticulador* en una época en cierto modo ingenua, de ideologías claras, en la que los ideales de la Revolución Mexicana siguen estando presentes, aunque comienza a hacerse evidente el mal uso que algunos gobernantes han hecho de ellos. La crítica de Usigli es, por tanto, directa, clara: señala algunos defectos del sistema para que se actúe sobre ellos. Usigli es un moralista como lo era George B. Shaw y los años treinta eran muy dados a dogmatismos sobre cómo debe y no debe funcionar la sociedad.

Emilio Carballido escribe su *Yo también hablo de la rosa* en la década de los sesenta. Nos encontramos en la época de los *hippies*, el idealismo de la juventud y el absoluto descrédito de las instituciones tradicionales. Por eso la obra de Carballido no plantea, como la de Usigli, problemas concretos que la sociedad debe resolver, sino el problema individual y personal de cada uno en su visión de la realidad. Alejémonos de los dogmas, parece decir la Intermediaria, comulguemos con la realidad toda, y de esta nueva actitud surgirá una sociedad armónica y justa.

La actitud de esta pieza parecía ser compartida por la juventud mexicana de los años sesenta. Este desapego por cualquier discurso —y por tanto también por el discurso oficial— chocaba duramente con el sistema político, petrificado y cerrado al diálogo reformador. Este choque de los ideales juveniles y el inmovilismo político desembocó en las protestas estudiantiles de 1968. La represión de la manifestación del dos de octubre puso fin a la época de utopía y esperanza que la obra *Yo también hablo de la rosa* representa acertadamente.

En las décadas que siguen se acentúan el anquilosamiento del régimen y la fuerza de la máscara con que se esconde. Esta retórica gubernamental es a partir de 1970 casi omnipresente, pues tras la matanza de Tlatelolco la disensión creativa y utópica no existe. Solo grupos radicales se enfrentan al sistema, y en el teatro reina la creación colectiva: ambas iniciativas se muestran pronto estériles, pues son tan dogmáticas como el sistema que combaten.

Por eso no es de extrañar que a mediados de los ochenta, cuando Leira estrena *El camino rojo a Sabaiba*, la denuncia se haya convertido en un cuento más, una parte del gran juego que es

vivir. La trascendencia que de esta denuncia se espera es mínima y para evitar la desesperanza absoluta se tiñe de humor y de magia. Usigli acusa, Carballido sueña y Leira ríe para no llorar.

Al principio de este trabajo nos preguntábamos cómo se desarrolló el teatro mexicano del siglo veinte, desde su inexistencia hasta su estado actual de teatro cuya profundidad, vitalidad y originalidad destacan en el panorama actual. En las páginas precedentes hemos tratado de mostrar el constante tira y afloja que desde sus inicios mantenían la mirada al hombre profundamente mexicano y el experimento dramático que pueda dar forma a esta mirada.

Antes de Usigli, los experimentos carecían de mexicanidad o a lo mexicano le faltaba una mirada propia y artística. En *El gesticulador* hemos visto un realismo profundamente literario —opuesto al costumbrismo de sainete— que denuncia algo tan inherente a la política mexicana como la mitificación de los héroes.

En *Yo también hablo de la rosa*, la más avanzada vanguardia, las técnicas del teatro épico de Brecht o del teatro de la crueldad de Artaud nos muestran un suburbio del Distrito federal y combaten una de las características que Octavio Paz considera esenciales en el mexicano: los formalismos para encarar la realidad siempre cambiante y múltiple. El acto ritual que es esta obra, tal como quería Artaud, es sin embargo genuinamente mexicano, desde que el dónde y el porqué de este rito son inseparables de su gente.

El ludismo que muestra *El camino rojo a Sabaiba*, y la ruptura total con las reglas clásicas del teatro son ejemplos de la nueva vanguardia que Leira maneja con maestría. Y, una vez más, este experimentalismo no es gratuito, sino que, como hemos visto al analizar la pieza, es el medio óptimo para mostrar algo que el autor considera tan mexicano como la magia, la risa descarnada o el gusto por los cuentos.

En definitiva, desde nuestro punto de vista, el teatro mexicano contemporáneo ha conseguido convertirse en espejo y sonda de la conciencia nacional gracias a una constante y rigurosa adaptación de las novedosas tendencias escénicas a la esencia del objeto que enfoca: México.

Praga, febrero de 2002

Referencias bibliográficas

- CARBALLIDO, Emilio (1966), «Yo también hablo de la rosa», en *Te juro Juana que tengo ganas. Yo también hablo de la rosa. Fotografía en la playa*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1979, 105 – 163.
- DAUSTER, Frank, (1983), «Rodoldo Usigli», en *9 dramaturgos hispanoamericanos*, 1, Ottawa, Girol Books, 1983 (2ª edición), 17 -19.
- ESPINOZA, Tomás, (1991), «El magisterio bien entendido», en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, México, FCE, 1991, 551 – 559.
- HARMONY, Olga, (1988), «La generación intermedia», en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica (4 vols.)*, Madrid, Centro de documentación teatral, 1988. 121 – 123.
- ITA, Fernando de, (1991), «Un rostro para el teatro mexicano», en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, Madrid, FCE, 1991, 11 – 77.
- LIERA, Óscar, (1984), «El camino rojo de Sabaiba», en *Teatro mexicano con contemporáneo. Antología*, Madrid, FCE, 1991, 1283 – 1350.
- MÁRQUEZ MONTES, Carmen, «La mexicanidad en el teatro, Rodolfo Usigli», en <http://club.idecnet.com/~cmarquez/artMexteatro.htm>
- PARTIDA TAYZAN, Armando, (1988), «La nueva dramaturgia», en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica (4 vols.)*, Madrid, Centro de documentación teatral, 1988, 124 – 126.
- PAZ, Octavio, (1950), «El laberinto de la soledad», en *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, Madrid y México, FCE, 2001, 7 – 259.
- , (1970), «Postdata», en *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, Madrid y México, FCE, 2001, 261 – 355.

- RABELL, Malkah, (1988), «La generación de los cincuenta», en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica (4 vols.)*, Madrid, Centro de documentación teatral, 1988, 117 – 120.
- SELIGSON, Esther, (1991), «Un teatro que habla a los ojos y a la imaginación», en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, México, FCE, 1991, 1275 – 1282.
- USIGLI, Rodolfo, (1937), «El gesticulador. Pieza en dos actos para demagogos», en *Teatro completo*, México, FCE, 1963, 727 – 820.
- WOODYARD, George, (1983), «Emilio Carballido», en *9 dramaturgos hispano-americanos*, 1, Ottawa, Girol Books, 1983 (2ª edición), 121 – 123.