

PRESENTACIÓN

TEATRO E HISTORIA. JARDÍN DE BIZARRÍAS

David Eduardo Rivera Salinas

Una historia, y con ella el teatro, tienen su luz propia, su jardín edénico, su poética. Ora de lujo, ora de pobreza, la historia, en particular la de México, se nos hace presente como un horizonte al que debemos volver la mirada, la reflexión y por qué no, el asombro. Fechas recordables, fechas si no de festejos exacerbados, sí dignos de sobria y meditativa recordación. Bicentenario y Centenario de dos revueltas, distintas en su hechura y en sus conclusiones. No sería absurdo decir que ambas todavía no acaban de concluir. Entre ambas hay correspondencias, equívocos y negaciones. Vistas en la distancia creemos ver el espejo mal pulido que nos copia. Admiradas desde el presente son un juego especular, un prisma que da color a nuevas y a antiguas sensaciones. La vida de la patria está hecha de sensaciones y de humoradas, de ardidés y de desilusiones. Acaso sea una imagen demasiado dramática. La historia lo es. La historia es un gran teatro. Sin mediar representaciones, quizá hayamos imaginado, verbigracia, a un Hidalgo en un traspies amoroso, a la corregidora en la acción volandera de lustrarse el rostro con los aceites de moda, a De León y Toral ponerse los calcetines y los zapatos para asistir a su propia muerte, a Lascurain mandando ejecutar a Victoriano Huerta, o a dos burreños en la faena de su baño mensual.

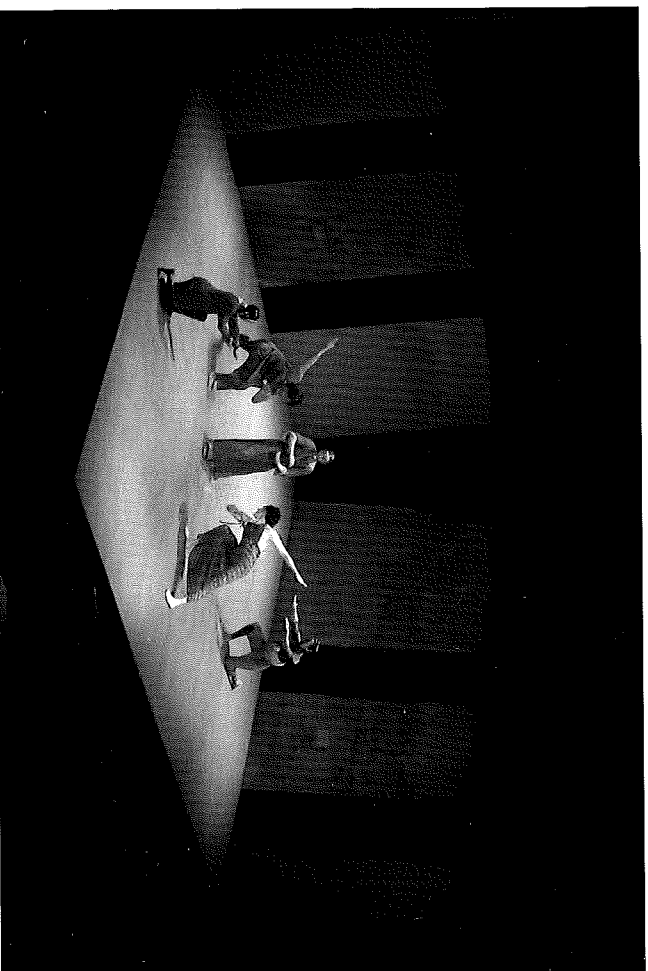
Octavio Paz, en el *Laberinto de la soledad*, recuerda a un gran dramaturgo: Juan Ruiz de Alarcón. Frente a sus contemporáneos, el teatro alarcóniano se deslizó por otros horizontes: la melancolía introspectiva y sus máscaras, el engaño, la inautenticidad, la mentira. "El mentiroso se miente a sí mismo: tiene miedo de sí. Anticipa —dice Paz— uno de los temas constantes de reflexión del mexicano que más tarde recogerá Rodolfo Usigli en *El gestor-culador*." Abundar en esta filiación, apenas si es necesario. Quizá habría que añadir que este juego de luces, de engaño-desengaño, es el gran tema de nuestro teatro presente, donde la verdad se hace necesaria condición. El teatro es, como el mundo pensado por Grotowski, *el escenario de la verdad*. En su barroquismo se cuajaban las joyas de la dialéctica del ayer. Del teatro novohispano a las nuevas propuestas y a los temas de novedad, apenas hay una distinción de grado. El hoy es la égida del teatro, sin adjetivos. Así, como universo de puestas y propuestas y contrapropuestas, el teatro mexicano cumple el sino de ser medio, antes que fin. De ello da muestra este *collage* de ensayos que median sobre el teatro y la historia, la historia y el teatro. No es fácil recapitular los derroteros del teatro actual que finca sus tábulas y sus tramas en la historia de un pueblo que suele observarse despiadadamente como para curarse de algo, apenas advertido, y que asfixia nuestro estar en una sociedad inabada.

Promesa de ser, acaso éste sea el único es-

crúpulo que no solivianta nuestras negaciones y contradicciones. Promesa de ser que no afina la emancipación deseada. El teatro no es sólo reflejo e imitación de la realidad histórica o ficticia. El teatro es un remedio y un grito subversivo en medio de una aparente paz. Es la saeta y la herida de esa saeta. El teatro interroga. No es que sea juez, pero sí ministro que destapa las cloacas del disimulo y la engañifa, para revelarlas las realidades crudas, la desnudez de la verdad. En este sentido es demoníaco, como el Demoñuelo Cojo de Luis Vélez de Guevara. No es subrepticio de ningún modo. Su axioma no es la redención ni la enseñanza. La suya, la virtud suya, es que patentiza con índice de fuego lo que para muchos es mero soslayo, mero divertimento. Su virtud es esencial, tal como lo es el hecho de mirarnos en nuestra propia historia hecha de dualidades y retornos continuos; de reiteraciones puntillosas dando en el blanco de la ignominia y la irrisión, en el de la actitud meditativa y en el de la crítica, bizarra también, que hunde su cuchillo justo en el lado emotivo del México plural que nos invita, en estas fechas, a revocar con un nuevo lustre la fecha ilusoria que se pierde, como los globos de la infancia, en la lejana mansedumbre de nuestro cielo aún azul y promisorio. ○

David Eduardo Rivera Salinas. Director general del Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde en los últimos dos periodos sexenales y coordinador estatal de los festejos del Bicentenario.

Nezahualcōyotl, ecuación escénica de memoria y tiempos, texto y dirección de Juliana Faesler y la compañía La Máquina de Teatro. Foto cortesía de Juliana Faesler.



LA H

Juan Villoro

La auto-
Una de las
para un na
mira la reali
veracidad pa
más reciente
año, J. M. Co
desacuerdo
la voz narrat
creída, es nec
de confianza
vincente.

Toda ficción
chos y vuelve
la representaci
ción de sentid
los cadíficos d
su origen prim
La relación
mutua depend
recordar algo

El concepto
la ficción y la
diferencia entr
caracteriza a l
cesta ser verit
en un milagro
ficción depend
litud. La igno
historia adquir
capaces de su
caprichoso de
de todo occur
convencimien
precisión. Al
billo una peq
patinador des
cierto. Imposi
algo tan exact
Las verdad
segunda reali
las formas de
mayor eficaci
do de los hec
y los caballer
disponemos
literatura, sag
das y afines p
narrativo. Car
y sin embarg

*Fragmento

radiciones.
da. El teatro
a o ficticia.
edio de una
atro inter-
las cloacas
ades crudas,
íaco, como
subrepticio
enseñanza.
de fuego lo
o. Su virtud
estra propia
e reiteracio-
/ la irrisión,
ra también,
éxico plural
vo lustre la
ancia, en la
isitorio. ○

Zacatecano
s sexenales y

y dirección
ortés de Ju-

LA HISTORIA COMO PROBLEMA *

Juan Villoro

LA AUTORIDAD DE LA VOZ

Una de las decisiones centrales para un narrador es desde dónde mira la realidad, cuál es su criterio de veracidad para urdir su historia. En su más reciente libro, *Diario de un mal año*, J. M. Coetzee señala un posible desacuerdo entre el autor y su lector: la voz narrativa no tiene por qué ser creída, es necesario que construya un pacto de confianza para que su historia resulte convincente.

Toda ficción deriva del mundo de los hechos y vuelve a él, completándolo, a través de la representación. En ocasiones, esa construcción de sentido es la mejor forma de entender los caóticos datos de la realidad que fueron su origen primero.

La relación entre lo real y lo ficticio es de mutua dependencia. Al respecto, me interesa recordar algo que Juan José Saer apunta en *El concepto de ficción*: la diferencia entre la ficción y la realidad no tiene que ver con la diferencia entre la verdad y la mentira. Lo que caracteriza a la ficción es que su relato no necesita ser verificado para ser creído. Si creer en un milagro es asunto de fe, creer en una ficción depende de un principio de verosimilitud. La ignorada voz inicial que cuenta la historia adquiere validez a través de detalles capaces de sugerir que no estamos ante un caprichoso delirio, sino ante un dominio donde todo ocurre con deliberación y sentido. El convencimiento narrativo es un ejercicio de precisión. Al saber que Lolita tiene en el tobillo una pequeña cicatriz ocasionada por un patinador descuidado, creemos que eso es cierto. Imposible desperdiciar como mentira algo tan exacto.

Las verdades de la ficción construyen una segunda realidad y en ocasiones determinan las formas de representación de la cultura con mayor eficacia que los testimonios del mundo de los hechos. A propósito del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda disponemos de leyendas, una vasta literatura, sagas suficientemente variadas y afines para integrar un subgénero narrativo. Carecemos de datos reales, y sin embargo el mundo contemporá-

Toda ficción deriva del mundo de los hechos y vuelve a él, completándolo, a través de la representación.

En ocasiones, esa construcción de sentido es la mejor forma de entender los caóticos datos de la realidad que fueron su origen primero.

neo es ya inseparable de Excálibur, la espada mágica, y la imaginaria que rodeó ese ámbito que sólo podemos conocer a través de la figuración.

La literatura interviene en lo real con diagnósticos del porvenir que tardan en cumplirse o profecías hacia atrás que descubren la forma en que el pasado nos anticipa y determina.

Nunca al margen de lo real, la literatura es su complemento. El grado de veracidad de lo que ahí se cuenta no depende de su comprobación en el terreno de los datos, sino de su propia lógica: la verdad de la ficción.

Esto en modo alguno significa que la poesía o la narrativa puedan prescindir de la experiencia. Walter Benjamin dejó una reflexión extraordinaria sobre el desafío que significa para un autor el posible agotamiento de la experiencia. En su ensayo "El narrador" aprecia que el ciudadano del siglo xx ha entrado en un proceso de serialización de la vida, de uniformidad de las sensaciones y las respuestas ante la aventura de vivir. Hasta el siglo xix, la gente había tenido que procurarse medios de vida relativamente inciertos y azarosos. En cambio, la generación industrial comenzó a satisfacer sus necesidades en forma rutinaria. Incluso el gusto y los placeres se sometieron a la normatividad de la moda. La comida dejó de ser el reto del cazador para convertirse en lo que se compra en tiendas y supermercados. El trabajo perdió el sentido de la disyuntiva que animó narrativas anteriores, desde *El lazarrillo de Tormes*, donde el pícaro acepta las suertes que le deparan sus

Las verdades de la ficción construyen una segunda realidad y en ocasiones determinan las formas de representación de la cultura con mayor eficacia que los testimonios del mundo de los hechos.

amos sucesivos, hasta *Rojo y negro*, donde el protagonista debe elegir entre las discordantes formas de vida de la iglesia y el ejército. Antes de la era industrial, el objetivo común de "ganarse la vida" encontraba variados caminos derrotados. Ir a París en busca de empleo, apoderarse de un pedregal de tierra o medrar en una corte eran aspiraciones compartidas que, sin embargo, seguían rutas siempre insólitas, carentes de toda normatividad.

En el mundo de las oficinas y sus horarios definidos, las peculiaridades laborales tienden a borrarse. Las iniciativas personales se disipan ante el "recurso del expediente" y la "dominación racional legal" de la burocracia, categorías estudiadas por Max Weber.

Tal es el ámbito uniforme que advierte Benjamin. ¿Cómo encontrar ahí la novedad de la experiencia cotidiana, esencial para contar historias? ¿Cómo hallar lo sugerente, la discrepancia, la fisura significativa?

Es obvio que las historias individuales no dejarán de existir. La pregunta que le interesa a Benjamin es cómo reflejar de manera singular lo que atañe a una definición de lo colectivo, cómo discernir en situaciones típicas —como la procuración de medios de subsistencia—, el dibujo a un tiempo diverso y gregario que justifica una trama original y articula a una época. En un mundo que reitera sus ofertas y vuelve homogéneos los horarios y medios de trabajo, el horizonte del narrador parece estrecharse. Se diría que también el repertorio de lo real se somete a la parda clasificación del mercado. ¿Cómo recuperar lo novedoso dentro de lo colectivo, es decir, dentro de lo compartido, lo reiterado, la serie?

Toda pregunta sobre la historia tiene que ver con el reflejo del mundo, pero también con la búsqueda de singularidad de ese reflejo. En la sociedad industrial que observa Benjamin, tal tentativa ocurre en un entorno donde lo cotidiano se resiste a las diferencias que tuvo en otro tiempo.

Hay que tomar en cuenta que Benjamin desarrolló esta idea antes del desarrollo de los medios masivos de comunicación, prefigurando su efecto. Hoy en día, la homologación de los discursos y de las formas de



representación hace que muchas veces lleguemos a la realidad con códigos previos. Lo que vemos ha sido filtrado de antemano por los medios. La realidad virtual suele adelantarse al conocimiento, normalizando incluso lo que nos resulta remoto o ajeno.

El mundo de la información brinda representaciones sobre representaciones, tanmatiza la experiencia. Y pese a todo, el desafío del narrador sigue siendo el mismo: ocuparse de un tema que atañe a todos—un hecho repetible—y al mismo tiempo brinda una singularidad—una historia contable.

En el caso de los sucesos históricos esto entraña un doble compromiso: reconstruir un hecho ya ocurrido y permitir que ocurra por segunda vez con la novedad de la ficción.

EN EL NOMBRE DE TODOS

La relación, muchas veces convulsa, entre historia y ficción, entre lo individual y lo colectivo, ha dado lugar a fecundas reflexiones. En *La novela histórica* (1937), Georgy Lukács comenta que la personalidad individual deriva de las peculiaridades históricas de la época. Lukács subordina la psicología de los personajes al momento histórico que los determina. Su tema es la novela que indaga los hechos y, al reconstruirlos como ilusión de vida, describe lo que pasó en la realidad. Trabajo de reconstrucción y captación de senti-

do, el del novelista histórico de corte lukaciano, busca una verdad incontrovertible en la desordenada marea de los sucesos.

Para Lukács, el novelista registra, como quería Balzac, la historia secreta de las naciones. Su trabajo es el de un historiador tonificado por las peripicias de la vida privada.

A mi modo de ver, el desafío literario moderno proviene de la puesta en crisis de este supuesto. De *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, a *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, la historia indagada desde la narrativa deja de ser un relato unívoco—la recreación del modo cierto en que ocurrieron los hechos—para convertirse en un problema de conocimiento. ¿En qué medida se puede captar un entorno contradictorio, donde los testigos ofrecen versiones discordantes y los documentos compiten para imponer verdades alternativas?

Lejos de recrear el alma de una época, su síntesis de sentido, como pedía Lukács, cierto tipo de narrativa enfrenta la historia para ponerla en tela de juicio. Algunas de las mayores aventuras literarias de nuestro tiempo surgen de la tensión y la discrepancia

entre los sucesos y la forma de captarlos. El narrador no escribe porque conoce la historia, sino para conocerla; investiga un horizonte que se le resiste. La dificultad de llegar a la verdad es el principal acicate para perseguirla; incluso la distorsión de los sucesos contribuye a conocer lo que pasó.

Uno de los ensayos más lúcidos al respecto es *La paradoja de la historia*, de Nicola Chiaromonte, autor que publicó bastante poco y aparece como personaje en la novela de Malraux sobre la guerra civil española, *La esperanza*. En su condición de testigo de cargo de acontecimientos decisivos del siglo xx, Chiaromonte se interesó en una contradicción esencial provocada por los sucesos históricos: la discrepancia entre los motivos por



Lo que puede venir, xilografía de Leopoldo Méndez (1945).

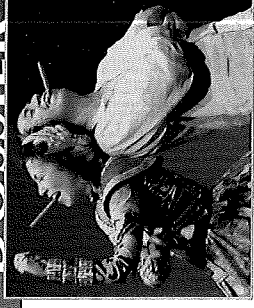
los que una persona participa en un suceso histórico y el desenlace de ese suceso, es decir, la falta de correspondencia entre los principios e impulsos individuales y las metas colectivas a las que se llega.

Algo se transforma en el tránsito de los sucesos, el dibujo amplio de la historia, la vertiginosa acción gregaria. Algo traspasa la lógica privada en lógica colectiva. Ésta es la paradoja a la que alude el título de Chiaromonte. Creyendo cumplir un fin individual, el actor histórico se disuelve en un incalculable acto colectivo. ¿En qué medida ese suceso le resulta propio?

El tema también interesa a Elias Canetti en *Masa y poder*. ¿En qué medida la dinámica de los hechos transforma la motivación original de los individuos y determina su conduc-

Una de los historiografía de datos r y las estadí deja fuerza mínima de los ha las superstici el copioso: i individual el c

ta histórica? Anta Justicia de Viena por primera vez chedumbre. Ha un estudiante de que los sujetos colectivas que s siderado impens a la de la masa y sus días para tra Masa y poder ex de orden —pau dos y exigencias que la multitud ceremonias, los nes. Sin embarg conducta pers en contradicció sorprendente no el sujeto, reper por la historia, pentina “convic en otras condic la febril intoxica colectivo superi cumple otra fina secreto. En oca se hace en com través de los den de valor y se to para el hombre a ocasiones el pro manos teñidas d las cenizas de s ticipar en eso? L lo que podemos



TEATRO E HISTORIA

Una de las limitaciones de la historiografía es que, al ocuparse de datos representativos (las fechas y las estadísticas que definen lo real), deja fuera la dimensión cotidiana, mínima, fortuita y caprichosa de los hechos. Las corazonadas, las supersticiones, los pálpitos, las fobias, el copioso inventario de las reacciones individuales, también define el curso de la historia.

ta histórica? Ante el incendio del Palacio de Justicia de Viena, el joven Canetti contempló por primera vez el trazo múltiple de la multitudumbre. Hasta entonces se consideraba un estudiante de química. Al ver la forma en que los sujetos se precipitaban en acciones colectivas que segundos antes hubieran considerado impensables, decidió unir su suerte a la de la masa y estudiarla durante el resto de sus días para tratar de arrebatarle su misterio. *Masa y poder* explora los distintos principios de orden —pautados según diversos acómodos y exigencias sociales o antropológicas— que la multitud observa en los estadios, las ceremonias, los desfiles y las manifestaciones. Sin embargo, hay sucesos en los que la conducta personal entra en tensión e incluso en contradicción con los fines colectivos. Lo sorprendente no es que esto ocurra, sino que el sujeto, repentinamente despersonalizado por la historia, se entregue con fervor y repentina “convicción” a tareas colectivas que en otras condiciones hubiera repudiado. En la febril intoxicación de la multitud —sujeto colectivo superior a la suma de sus partes— cumple otra finalidad, que acaso buscaba en secreto. En ocasiones, el impulso de lo que se hace en compañía es gratificante; sólo a través de los demás se alcanzan ciertas cuotas de valor y se toman decisiones impensables para el hombre aislado. Sin embargo, en otras ocasiones el protagonista se horroriza de sus manos teñidas de sangre, las casas en ruinas, las cenizas de su actividad. ¿Cómo pudo participar en eso? La discrepancia esencial entre lo que podemos ser en soledad y lo que so-

mos en el flujo de los acontecimientos, hace que la trama de los sucesos colectivos sea siempre desafiante. La historia como lugar de prueba. La historia como problema.

Numerosos escritores han trabajado el tema. En *Michael Kolhaas*, Heinrich Kleist se ocupa de un hombre rebasado por los hechos que ha contribuido a desatar. Kolhaas es un líder reacio, hasta cierto punto involuntario. Protesta ante el poder abusivo que le impide circular libremente con sus caballos. Su objetivo se reduce a esa circunstancia. Sin embargo, sin advertirlo, toca las fibras de indignación de su comunidad y se transforma en su caudillo. Acepta su destino con perplejidad y, poco a poco, advierte que la multitud quiere algo más; es mucho más incendiaria de lo que él podía pensar. Se enfrenta entonces al dilema de quien no comparte los sucesos que él mismo ha promovido.

Otro ejemplo elocuente: el relato “Barrabás”, del escritor húngaro Frigyes Karinthy. Más conocido por su literatura humorística, Karinthy dejó algunas lúcidas parábolas morales. En el caso de “Barrabás” aborda la disparidad entre las convicciones personales y las colectivas. Poncio Pilatos encara al pueblo y lo somete a un plebiscito: ¿Quién debe ser crucificado, Cristo o Barrabás? Cada uno de los asistentes sabe en su fuero interno que Jesús es inocente. En consecuencia, pide que se castigue a Barrabás. Sin embargo, el conjunto de las voces se escucha de otro modo. La palabra “Barrabás”, que cada uno pronuncia por su cuenta, se traduce colectivamente en otro nombre: “Cristo”. La decisión individual se ve traicionada por el clamor popular. Cuando se habla en el nombre de todos, la convicción privada se quebranta.

ZORROS Y ERIZOS

Entendida como problema, la historia plantea un conflicto entre la moral individual y la moral colectiva. Escribe Chiaromonte: “llamamos ‘realidad’ al desacuerdo irresoluble entre el individuo y el mundo”. La literatura se ocupa de ese obstáculo. El hecho de que sea confuso, muchas veces indescifrable, no

representa una traba sino un acicate para la narrativa que se asume como método de investigación.

Estudioso de las mentalidades, Berlin no busca una respuesta unívoca, el hilo conductor, la fuerza motriz, el *leitmotiv* de la historia. Su mirada escéptica contempla las causas variadas y contradictorias que definen los sucesos. ¿Es posible encontrar algún tipo de orden en ese caudal immoderado? ¿Hay método en la épica que se improvisa para negarse y regenerarse?

Antes de clasificar el tema, Isaiah Berlin define su territorio y encuentra ahí una lección inaugural: en los momentos históricos los hombres históricos no sólo hacen cosas históricas. Comparte con Chiaromonte el desconcierto de la conciencia individual ante los sucesos colectivos. Y agrega otra categoría: la vida privada de lo público. En medio de la batalla de Waterloo, alguien cocina, silba una canción, bosteza, sueña, se enamora. Una de las limitaciones de la historiografía es que, al ocuparse de datos representativos (las fechas y las estadísticas que definen lo real), deja fuera la dimensión cotidiana, mínima, fortuita y caprichosa de los hechos. Las corazonadas, las supersticiones, los pálpitos, las fobias, el copioso inventario de las reacciones individuales, también define el curso de la historia. Si el sujeto puede llegar a desconocerse en el acontecer colectivo, los sucesos reciben una impronta que no depende de causas generales sino de un in cierto deseo individual. En *Los relámpagos de agosto*, impecable sátira sobre la Revolución mexicana, Jorge Ibargüengoitia convierte esta intuición en ley y hace que los caudillos de la patria no obedezcan otra motivación que satisfacer sus

Nada interrumpe el flujo de lo diario, la vida íntima prosigue, incontentible, entre los grandes acontecimientos.

¿Cómo abordar estos estímulos discordantes? Berlin distinguió dos tipos de intérpretes de lo real: los erizos y los zorros, los que saben una gran cosa y se concentran en ella, y los enamorados de la dispersión y lo múltiple.

apetitos primarios: toman una ciudad para comer el estupendo filete que ahí se prepara.

Para Berlin, la paradoja de la historia observada por Charomonte se vuelve reversible: el sujeto se despersonaliza en la historia y la historia se personifica con causas privadas y aun secretas. La narrativa es el campo donde esta pugna se pone en escena. El sujeto y la masa, lo privado y lo público, la elección individual y la razón de partido o de Estado, tensan ahí sus líneas de fuerza.

Nada interrumpe el flujo de lo diario, la vida íntima prosigue, incontentible, entre los grandes acontecimientos. ¿Cómo abordar estos estímulos discordantes? Berlin distinguió dos tipos de intérpretes de lo real: los erizos y los zorros, los que saben una gran cosa y se concentran en ella, y los enamorados de la dispersión y lo múltiple. Marx somete al universo en expansión a una teoría reguladora, un escudo resistente y afilado, estrategia digna del erizo; por el contrario, Benjamin sigue las sendas fragmentarias de quien husmea en muchas madrigueras, la táctica del zorro. Pero hay casos, como el de Tolstoi, donde ambas concepciones se combinan. Puede existir un erizo que se crea un zorro o un zorro que se crea erizo. En *Guerra y paz*, Tolstoi descubrió que era imposible someter el desorden de los hechos a una ley reguladora; sin embargo, no dejó de buscar esa ley. Optó por la verdad del zorro pero quiso devolverla a la visión del erizo.

Para respetar la condición múltiple y fragmentada de los hechos, Tolstoi propone una "aproximación infinitesimal", la suma de pequeñas verdades relativas puede integrar un convincente caleidoscopio del acontecer colectivo.

De acuerdo con Tolstoi (o, mejor dicho, con Tolstoi interpretado por Berlin), el novelista no puede resumir los hechos sin traicionar su complejidad. Por lo tanto, debe optar por un tapiz vivo, polidédrico, donde unos sucesos refuten a otros. La confusión y lo que no se entiende también forman parte del relato de lo real. Nada más falso que los protagonistas se vean a sí

Con todo, el relativismo de Tolstoi desemboca en una interpretación cercana a Hegel.

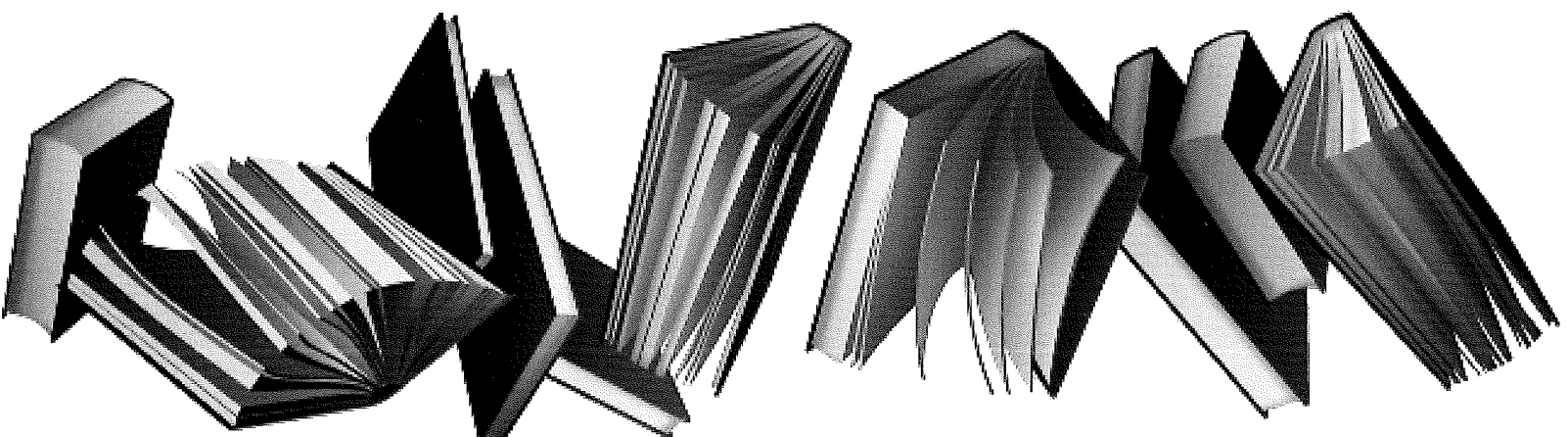
El novelista recoge los vidrios rotos y dispersos de la historia, pero no deja de buscar la "astucia de la razón" que los explique, el trabajo oculto de la Providencia; indaga como un detective insomne y obsesivo en pos de una explicación articuladora, una escatología confiable. Por suerte, fracasa en esta búsqueda y salva a su obra del tono discursivo de la novela de tesis.

misimos como seres históricos y asuman roles en función de ese artificio. No hay recurso tan artificioso (tan exógeno a la trama) como el de los personajes que parecen haber leído la historia en la que participan y deciden ir "a la guerra de treinta años", sabiendo cuánto va a durar. *Guerra y paz* ofrece un sistema de prevención contra estas certezas.

Con todo, el relativismo de Tolstoi desemboca en una interpretación cercana a Hegel. El novelista recoge los vidrios rotos y dispersos de la historia, pero no deja de buscar la "astucia de la razón" que los explique, el trabajo oculto de la Providencia; indaga como un detective insomne y obsesivo en pos de una explicación articuladora, una escatología confiable. Por suerte, fracasa en esta búsqueda y salva a su obra del tono discursivo de la novela de tesis.

La riqueza narrativa de Tolstoi surge del continuo fracaso de explicar como erizo lo que cuenta como zorro. La meta de *Guerra y paz* no es la verdad sino su incesante búsqueda. El horizonte del conocimiento objetivo es ahí un límite replegable, que amplía el campo del novelista. Siempre relativa, la verdad

Berlin extrae una lección narrativa de esta exploración: la novela dispone de recursos ajenos a la historiografía que le permiten brindar la conjetura privada de lo público. No se trata de un recurso "superior" al de quien escribe historia, sino de un conocimiento específico distinto.



está bajo sospecha un espacio de Berlin extrar exploración: l ajenos a la l brindar la con se trata de un escribe histori pecífico distin El novelistat mil de los suc de sus persor dimensión int contienda. Co hace una aprc Isaiah Berlin: : narios sólo se dida en que b En *Estrella* que la histori: incida con las dy. Una reali: vida interior c

Entr
la histor
El po
las contr
sira
pacta ccc

significativo y el arte más e oprobio.

Con cienc ner ha señal el conocimie día administ Boloño se oc ma derecha, con la creati de los diside dividual, la b escribe en el es liberadora social, pertes sión.

"Somos lo jores", come de la lectura



TEATRO E HISTORIA

está bajo sospecha; no es un absoluto, sino un espacio de perfeccionamiento.

Berlín extrae una lección narrativa de esta exploración: la novela dispone de recursos ajenos a la historiografía que le permiten brindar la conjetura privada de lo público. No se trata de un recurso "superior" al de quien escribe historia, sino de un conocimiento específico distinto.

El novelista debe brindar un retrato verosímil de los sucesos pero también y sobre todo de sus personajes. Para lograrlo, incluye la dimensión íntima de quien participa en una contienda. Como señaló arriba, Ibarguengoita hace una apropiación extrema del recurso de Isaiah Berlin: sus aviesos generales revolucionarios sólo se ocupan de lo público en la medida en que beneficia su vida privada.

En *Estrella distante*, Roberto Bolaño hace que la historia de la represión en Chile coincida con las aventuras estéticas de un *dandy*. Una realidad de ultraje coexiste con una vida interior de sofisticación. El resultado es

Entre el individuo y la cultura está la historia, obstáculo lleno de significado.

El poeta de *Estrella distante* encarna las contradicciones de una sensibilidad que, sin rebajar su tensión poética, pacta con la parte represiva de la historia.

significativo y despierta una inquietud moral: el arte más excelso puede coincidir con el oprobio.

Con cierto aire apocalíptico, George Steiner ha señalado los límites de la educación y el conocimiento: un lector ávido de Rilke podría administrar un campo de concentración. Bolaño se ocupa del vanguardismo de extrema derecha, comprometido en partes iguales con la creatividad artística y el exterminio de los disidentes. Entendida como causa individual, la búsqueda estética del poeta que escribe en el cielo con la cauda de su avión es liberadora. Entendida como circunstancia social, pertenece a la maquinaria de la represión.

"Somos los libros que nos han hecho mejores", comentó Borges, fervoroso defensor de la lectura. La trama de Bolaño obliga a

revisar la frase. Es cierto que los libros nos pueden hacer mejores, pero la cultura, por sí misma, no garantiza ser ajeno al mal. Una persona inculta puede ser sumamente moral, del mismo modo en que un erudito puede ser un sátrapa ejemplar. Entre el individuo y la cultura está la historia, obstáculo lleno de significado. El poeta de *Estrella distante* encarna las contradicciones de una sensibilidad que, sin rebajar su tensión poética, pacta con la parte represiva de la historia.

LA FIGURA DEL TESTIGO

En su excepcional estudio de los usos sociales de la memoria, *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben concede especial atención a la figura del testigo.

Su pregunta rectora es la siguiente: ¿quién puede rendir testimonio con fidelidad? Su investigación se centra en el tema del holocausto. En este sentido, no busca la aproximación narrativa del novelista. *Lo que queda de Auschwitz* es relevante para la literatura porque avanza hacia un caso límite, el del exterminio de la memoria, y sirve para entender cómo se construye la noción de testigo legítimo.

En cierta forma, la historia de la novela moderna ha dependido de la construcción de un testigo escéptico, que descrea de lo que ve, o incluso de un testigo perplejo, que no comprende lo que ocurre. El novelista de tesis, al estilo Víctor Hugo, discute la historia y procura aclarar. En cambio, el novelista que desciende de Stendhal admite la confusión inherente a los sucesos, pone en crisis la historia; describe desde lo que comprende pero también desde sus dudas; combina lo público y lo privado. Fabrício del Dongo se pierde en el campo de batalla. No está ahí sólo para ver la gesta napoleónica sino para narrar desde la infantería existencial, donde todo es caos y vida rota.

La voz de quien narra depende de la manera de mirar y del grado de veracidad con que puede hacerlo. El testigo es el mediador que se acerca a la historia. ¿Hasta dónde puede llegar? En un sentido jurídico, hay categorías bastante claras para saber quién califica como testigo de cargo. No puede tratarse de

un pariente de la víctima ni alguien que estaba borracho en el momento en que presenció algo; si rinde testimonio ocular, debe haber estado a determinada distancia y disponer de una vista aceptable. Hay condiciones específicas que permiten que alguien sea testigo de cargo en un tribunal. Sin embargo, en un sentido psicológico o moral, resulta muy difícil saber quién es un testigo idóneo. Todo hombre está constituido por una subjetividad, por nervios y prejuicios que lo afectan, lo cual influye en la forma en que narra los sucesos.

Agamben se pregunta cómo podemos encontrar a un testigo que ofrezca una visión íntegra del horror. No se refiere a un testigo literario, construido por la imaginación de un novelista, sino a quien puede documentar un horror cierto y tangible, la voz capaz de decir qué queda de Auschwitz.

Estamos ante un caso límite, el del genocidio que pretende borrar la noción misma de supervivencia. Hitler solía referirse al caso de los armenios masacrados en Turquía para justificar el exterminio de judíos: "nadie se acuerda de ellos". Contra esa voluntad de destrucción se alza el testimonio.

¿Quiénes son los verdaderos testigos del holocausto? Quienes conocieron la niebla y la noche hasta sus últimas consecuencias fueron exterminados. Sólo los que subieron al vagón rumbo a las cámaras de gas supieron lo que significaba ese momento. ¿Es legítimo hablar en nombre de ellos?

Agamben parte de una certeza distinta a la de Jean-Paul Sartre, interesado en otorgar voz a quienes no la tienen. Para el filósofo italiano, resulta imposible suplantarse al testigo *íntegro*, el que murió descubriendo la última instancia del horror. Pertenece a la ética del narrador admitir una carencia definitiva: su voz no restituye una pérdida ni suplanta a la víctima. Se trata de alguien que viene después, una mediación entre la historia y el lector. Por lo tanto, su testimonio es impuro; está sujeto a variaciones voluntarias o involuntarias. El primer cometido del cronista de una situación límite estriba en reconocer su incapacidad de situarse en el momento final de la aniquilación. Es desde esa impericia, desde esa imposibilidad, desde donde se habla.

Esta reflexión permite abordar el tema de la

¿Qué es lo que preguntamos a la historia para conseguirte al alud furtiva. Por su generación perspectiva y ensaya su

Toda priridad a un que anticipa la preguntavirtud de la virtud de la virtud del descub

Dramático

significa midad sería la historia. Lo al escenario en una repción en la tada en la

El teatr acontecer más allá d se reconoc en una rep trasciende la necesidad, cerse com ción se lib como algo mismo.

Gracias de siemp descubre arte del a así fuera convertirá agotamien Si Méx pone Rodd su historia México a algo que p mático. ¿ como hist entonces no pierde

Todo testimonio puede ser contrastado con otro; de esa variedad surge la riqueza de la narración que se ocupa de hechos verídicos, ya sea a través de la crónica o de la novela. Narrar lo real plantea el desafío de decir lo que no puede ser dicho de manera absoluta.

Escribir novela vinculada con la historia significa practicar la aproximación infinitesimal que pedía Tolstói; acercarse, en la medida de lo posible, a un suceso que se resiste a ser contado de manera única.

historia, que depende de los testigos. Agamben renuncia a la idea de poder hablar en nombre de otros, no para eludir un compromiso moral, sino para asumirlo con mayor claridad.

Ante la imposibilidad de contar con un testimonio de quien conoció la última dimensión del espanto, elige a una figura intermedia, los seres despersonalizados que en el universo concentracionario recibían el


nombre de *musulmanes*. Se trataba de prisioneros que habían perdido la voz y el brillo en la mirada, seres anónimos, desconocidos de sí mismos. Estos no-sujetos vagaban entre las alambradas como almas en pena.

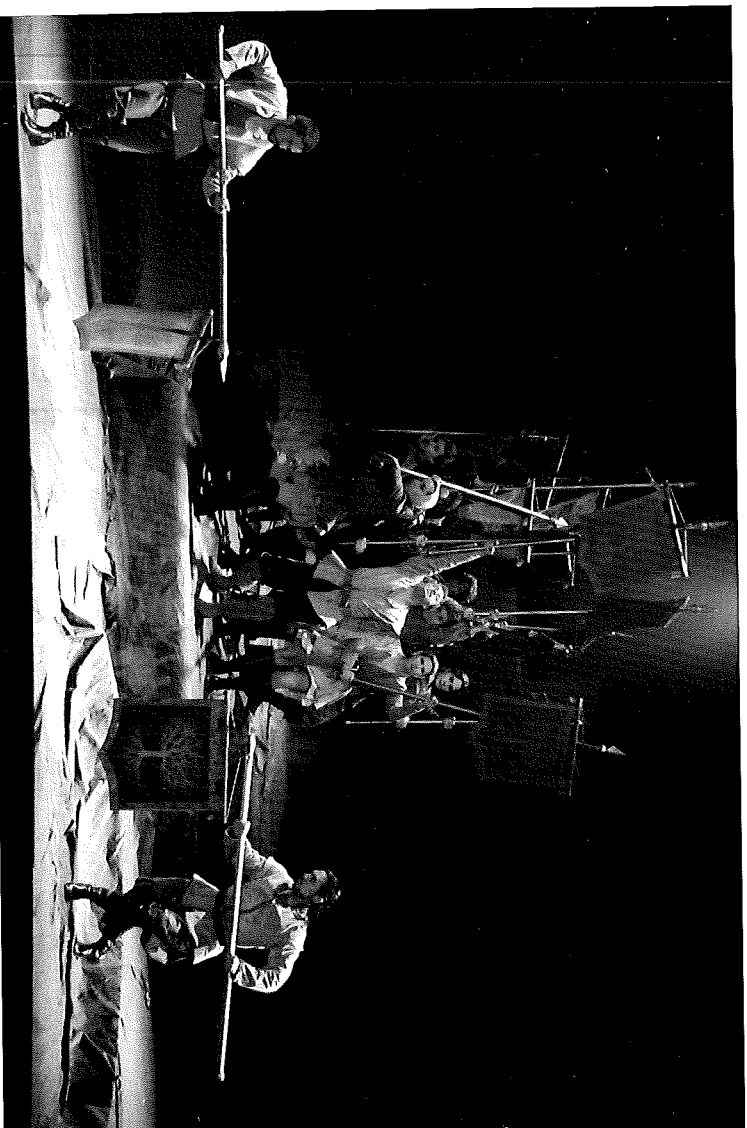
De pronto, alguno de ellos recupera la voz. Para Agamben, es lo más cerca que podemos estar de recibir un mensaje de la tierra de donde no hay retorno. El *musulmán* representa la mayor aproximación posible a un muerto en vida. Los testimonios otorgados por esta clase de testigos, muchas veces surgidos años después de la guerra, integran un valioso arsenal de la deshumanización. Y pese a todo, tampoco ellos son testigos ideales. No hay posibilidad de tener un enviado especial a la muerte y al horror.

¿Debe frenar esto al cronista de los hechos? En modo alguno. Su compromiso ético deriva, precisamente, de la imposibilidad de encontrar testigos definitivos. El hecho de que la verdad absoluta sea inencontrable refuerza la tarea de quienes buscan verdades

provisionales. Debemos hablar del holocausto justo porque los testigos fieles no pueden hacerlo. De acuerdo con Agamben, ésta es la "aporía de Auschwitz". No se trata de suplantar a quien ahí murió, sino de acercarse lo más posible a ese límite infranqueable.

Esta operación intelectual determina al novelista que se ocupa de hechos históricos. No habla en nombre de quienes los vivieron; se acerca al tema, sabiendo que la restitución total es imposible, y al hacerlo, admite las contradicciones, la confusión, las hipótesis privadas, el rico acervo de la representación que transforman su búsqueda en un problema. Precisamente porque la verdad no es un dato incontrovertible, el cronista debe acercarse a lo que queda de ella, trabajar a partir de un discurso abierto a numerosas interpretaciones

Todo testimonio puede ser contrastado con otro; de esa variedad surge la riqueza de la narración que se ocupa de hechos verídicos, ya sea a través de la crónica o de la novela. Narrar lo real plantea el desafío de decir lo que no puede ser dicho de manera absoluta. Escribir novela vinculada con la historia significa practicar la aproximación infinitesimal que pedía Tolstói; acercarse, en la medida de lo posible, a un suceso que se resiste a ser contado de manera única. 



➤ *Egmont*, es una obra cuyo argumento fue escrito por Goethe, con música de Beethoven. En la imagen la puesta en escena de la Compañía Nacional de Teatro, con base en la versión de Juan Villoro, con dirección de Mauricio García Lozano e interpretación musical de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. © Sergio Carreón.

JUAN VILORO. Escritor.

ABRIL / MAYO / JUNIO 2010

MÉXICO: TEATRO E HISTORIA

Luis de Tavira

¿Qué es México? ¿Qué es teatro? ¿Qué es historia? Siguen siendo preguntas abiertas que de alguna manera consiguen seguir incontestadas frente al alud paralizante de la inepta cultura. Por su misma consistencia, cada generación encuentra la necesidad y perspectiva que las vuelve a formular y ensaya sus respuestas.

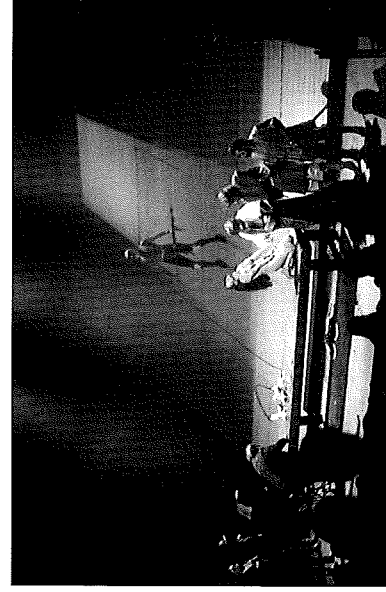
Toda pregunta contiene luz y oscuridad a un tiempo. La luz de un saber que anticipa la respuesta y hace posible la pregunta. Y la oscuridad intocada, en virtud de la cual la pregunta sigue siendo pregunta, camino intransitable, ruta del descubrimiento.

Dramático quiere decir acontecer; teatro significa mirador. Una historia de la teatralidad sería la historia del proceso que ha convertido al ser humano en espectador de la historia. La dramaticidad de la existencia sobre el escenario ha sido montada por la historia en una representación diversa: es representación en la representación; historia representada en la representación de la historia.

El teatro como proyección escénica del acontecer humano interpreta el acontecer más allá de sí mismo. Y entonces, la historia se reconoce interpretada como protagonista en una representación que la envuelve y la trasciende. Tal vez el teatro deba su origen a la necesidad que la historia tiene de reconocerse como ficción, porque en su representación se libera de la obligación de entenderse como algo acabado, encerrado, cercado en sí mismo.

Gracias al teatro, arte del presente, desde siempre, siempre distinto, la historia se descubre dramática, no estática, y el drama, arte del acontecer, se reconoce histórico. Si así fuera concebido y construido, el teatro se convertiría en renovación incesante frente al agotamiento de las filosofías.

Si México existiera en el teatro, como propone Rodolfo Usigli, afirmaría la existencia de su historia en oposición a toda uniformidad; México aparecería ante el espectador como algo que pertenece a lo envolvente, a lo dramático. ¿Cómo? ¿Y en qué sentido? México como historia y como representación surgiría entonces en la dignidad de la pregunta que no pierde la esperanza de una respuesta. Y de



alguna manera, en la pregunta dramática del teatro está ya, anticipada, la dramática respuesta de la historia.

Pero México existe si existe su espectador. El teatro es su mirador; el drama, la representación donde su historia encuentra horizonte. La pregunta del teatro es contemporánea a todos los tiempos, porque acontece en el tiempo oportuno, presente vivo del actor y del espectador, y se proyecta entre el pasado siempre referido y el futuro siempre definitivo. No puede dejar de ser actual, porque es plenamente acto, pero es actual sólo cuando se representa y formula su pregunta a la mitad del drama. Sólo así, en el teatro, la historia puede ser respuesta única a todas las veces del preguntar y ya no es esa estéril respuesta acumulable, aprendida de una vez por todas, en esa historia oficial de los manuales. Sin teatro, sin la representación de la existencia, la historia enmudece y el horizonte se eclipsa.

Las relaciones entre el teatro y la historia rebasan los parámetros sociológicos y psicológicos para acceder al arte, único lugar quizá donde puede manifestarse y decidirse el debate de la historia. Quizá sólo el teatro puede pronunciar la palabra que nos libera.

Si existe México, si ciertamente ha existido el teatro como su representación, no es menos cierto que en el proyecto de la modernización (actualización de México), el teatro parece no tener lugar, más bien tiende a desaparecer. Si la indagación del pasado testimonia una rica tradición teatral, ésta hoy no está viva, su curso se ha fracturado en virtud de la identificación con las utopías sucesivamente negadas en que ha consistido el proyecto nacional. Nueva España es el nombre de una utopía que



TEATRO E HISTORIA

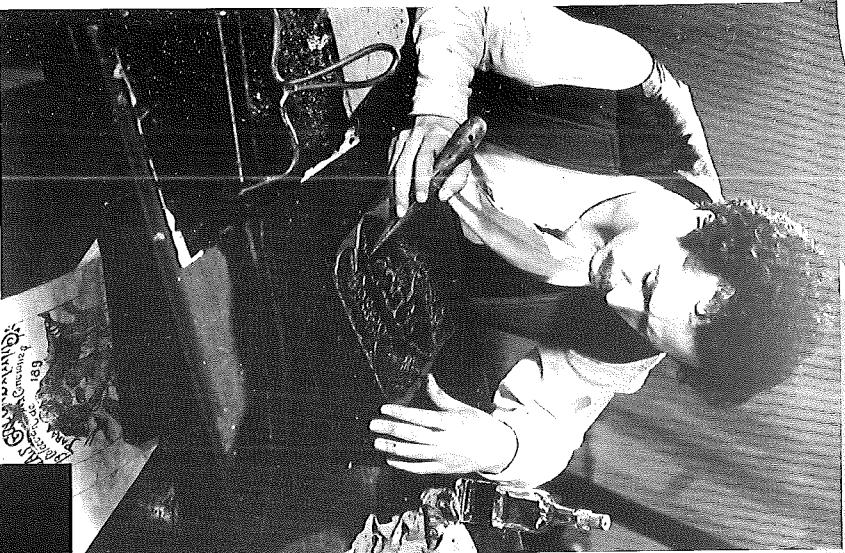
➤ *La noche de Hernán Cortés*, de Vicente Leñero, dir. de Luis de Tavira. © Alejandro Luna.

se formula a partir de la apasionada negación de sus antecedentes indígenas y peninsulares, cuyo destino no pudo ser más contradictorio. El sueño del México premoderno quiso ser, a su vez, la negación de la Nueva España. Ha existido el teatro en la Nueva España y en el México premoderno. ¿Existe hoy? Quien dice teatro, lo contempla en su indudable procedencia y en su indescifrable encajamiento hacia ¿dónde?

El problema del teatro en México consiste en existir. La historia del teatro parece ser imposible. Si el teatro no es reducible a la literatura dramática, si se trata de un arte colectivo, interdisciplinario, vivo y por lo mismo efímero, su existencia aparece y desaparece sin dejar huellas palpables, más allá de los textos, los edificios y las crónicas de sus efectos más superficiales en la sociedad. Hoy como antes, ésta es una certeza que se impone a todo esfuerzo por documentar la existencia histórica del teatro, tal vez porque, parafraseando a Usigli, la esencia del teatro sea antihistórica.

La expresión mexicana no es uniforme, ni equilibrada, ni adaptada: es sincrética. El sincrismo surgió soterrado del basamento de la pirámide social destruida, emanó del sometimiento, la rebeldía pasiva del violentado, en el difícil proceso de asimilación, en la conjunción de las lenguas, en la mezcla de la sangre; emerge del abismo de la incomprendibilidad eterna del otro. Al prodigio del sincrismo sobrevino la lenta asimilación de creencias y expresiones que al paso de los siglos habrían de convertirse en las formulaciones deliberadas de identidades contrapuestas a una imposibilidad histórica: Nueva España, Imperio Mexicano, México Liberal, México Conservador, México Revolucionario... México, sin más. El único camino transitable fue el mismo que la sangre de la Conquista fue haciendo: el de la mezcla.

Hay en la historia del devenir del teatro mexicano un devenir sorprendente de las formas consagradas del teatro nacional español, pero a pesar de las múltiples transformacio-



➤ *Bajo tierra*, de David Olguín (1992). © Archivo Ediciones El Milagro.

implica la justificación complacida de la realidad hiriente y traumática de los colonialismos. Por el contrario, se trata de centrar el problema en la afirmación de la diferencia y los desafíos que plantea en la articulación de un discurso cultural.

La afirmación de las diferencias será la expresión que, clara o confusamente, permita explicar los problemas más profundos que conciernen a las relaciones entre los hombres, porque el encuentro entre culturas, lejos de ser el encuentro entre hombres sin diferencia, es el encuentro de la diferencia

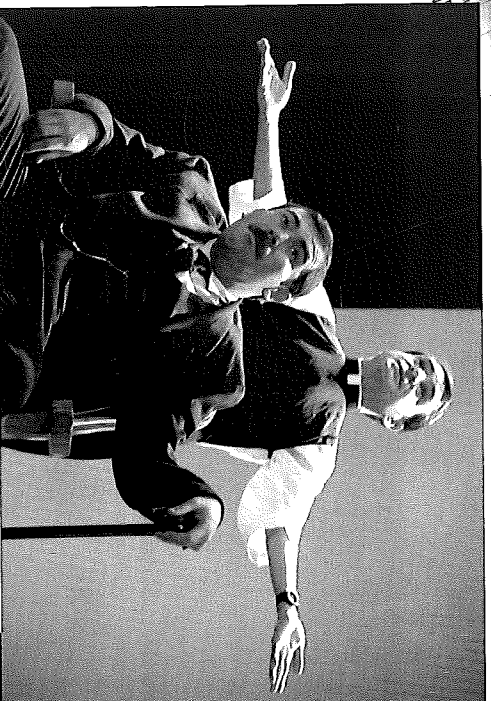
su tierra. Cada mexicano se siente atado a la historia patria por ligazones más sensibles que cualquier ciudadano de otro país. Quizá haya que buscar la razón de tal virtud en el hecho de que México no ha hecho sino recibir agravios desde que cobró noción de su personalidad. España la conquistó, Norteamérica la mutiló, Francia la humilló, y no cuenta aquí el color del vejado. Mexicano es cuanto crece en México.

Si la labor de un investigador se piensa desde una perspectiva en la que la numerología, la metodología y cualquier herramienta científica son el complemento de

un mundo abstracto, cuyos códigos pueden tener una dimensión arquetípica, probablemente la obra de este investigador sirva mucho más a los hombres que intentan penetrar el misterio del teatro.

“México es en esencia y ha sido siempre vertebralmente un país

➤ *El jefe máximo*, de Ignacio Solares. © Fernando Moguel.



historicista, e ne primacia, clásicos.” Est inmanencia le hace intenteatralidad: A 1932, fue su bía intentad historia del l cual aparece publicado en dado lugar a México: Por talidad en *l* nació como Bruselas en Usigli es resa desde l Es desde est trilogía: el d de datos cro La figura discusión v mexicanaidada

nes, aún hoy no consigue cristalizar en un propio teatro nacional mexicano. ¿Debería serlo? El teatro en que México exista, ¿debería o podría ser uniforme, homogéneo? ¿Hay un solo teatro? ¿Uno solo y verdadero? ¿Una sola verdad? ¿Un solo México, verdadero, idéntico, uniforme? La historia y el teatro parecen decimos lo contrario. ¿No es el teatro justamente lo otro, lo inadaptable?

El arte no tiene por qué aliar su causa a la de las antiguas ilusiones, sino, por el contrario, debería fortalecerse en una postura crítica capaz de inventar el arte de hoy, necesariamente distinto al de ayer y al de mañana. Fundar la cultura nacional en la pura negación del colonialismo da paso paradójicamente, a una concepción universalista que descansa en la convicción de que todos los hombres son esencialmente semejantes.

Pero la cuestión histórica no puede reducirse a la formulación de similitudes esenciales, sino precisamente en términos de diferencia real. Y el problema consiste en preguntar qué harán los hombres con sus diferencias, no en intentar suprimirlas o negarlas.

La formulación universalista promete tal paraíso ideal de justicia, verdad e igualdad que inhibe toda crítica. Y por ello mismo es necesario atajar malentendidos. Mostrar los límites de las posiciones universalistas no

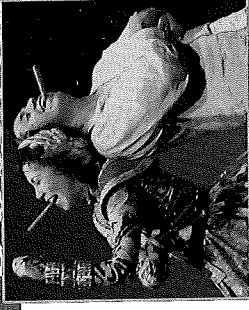
en estado puro; la diferencia sin significación natural que se convierte en el símbolo, a la vez evidente y absurdo, de lo que está mal entre los hombres.

Tan es así que en la historia —que siempre ha sido la historia de los colonizadores— la existencia de los diferentes, los marginados, los inadaptados, los heterogéneos de las colonias se ha convertido, para la metrópoli, en la revelación de aquello sin cuya irrupción quizá nunca se hubiera podido ver con tanta claridad: la incomprendibilidad eterna de los rostros, las lenguas, las costumbres, las creencias. La incomprendibilidad eterna de lo otro. Leyendo a Usigli, escribía Max Aub:

La historia de México está en carne viva. Cualquier tema que la roce produce clamores en

➤ *Lo que cala son los fillos*, escrita y dirigida por Mauricio Jiménez. Foto cortesía de M. Jiménez.





TEATRO E HISTORIA

historicista, en el que el culto a la historia tiene primacía, como lo atestiguan los códigos clásicos." Estas palabras de Usigli explican la inmanencia de esa vocación que tres veces le hace intentar recuperar la historia desde la teatralidad: *México en el teatro*, publicado en 1932, fue su primer libro. Pero Usigli ya había intentado un "Resumen comentado de la historia del teatro en México", en 1931, del cual aparecen algunos fragmentos en el libro publicado en 1932. Y este libro parece haber dado lugar al ensayo *Caminos del teatro en México*. Por tercera vez se aproxima a la totalidad en *Imagen y prisma de México*, que nació como una conferencia que dictara en Bruselas en 1969.

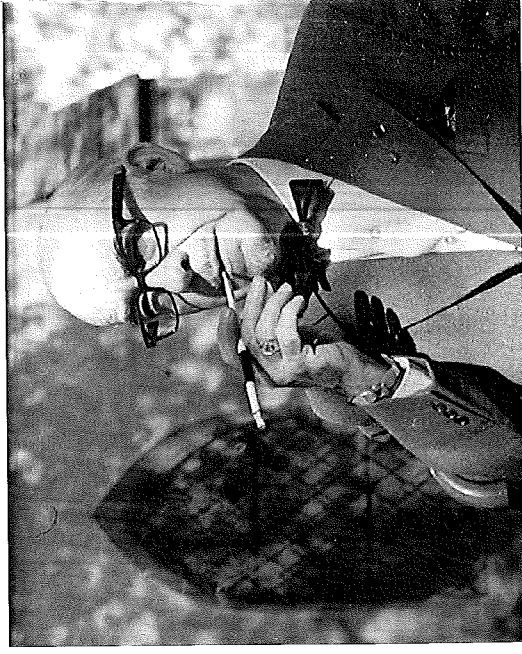
Usigli es un creador y la historia le interesa desde la perspectiva de su sensibilidad. Es desde este punto de vista que escribe su trilogía; el dramaturgo no es un organizador de datos cronológicos.

La figura que dio a Usigli un espacio de discusión verdaderamente esencial sobre la mexicanidad fue la de Benito Juárez, en su

ensayo *Presencia de Juárez en el teatro universal (Una paradoja)*, confluyen los caminos de su búsqueda: la historia como escenario teatral y el "teatro como catedral del hombre". Justamente en la limitación que ve Usigli para Juárez como personaje teatral, se abre un camino más interesante. Para Usigli la ausencia de "ciudadanía teatral" de Benito Juárez provoca su carencia de "tridimensionalidad". Es decir, su silencio. Después de diez años preparando *Corona de fuego* y estudiando cómo hacer hablar a los indios en escena, Usigli llega a la conclusión de que "la más completa expresión del indio es el silencio".

En el lugar concedido por Usigli a la palabra, como una forma de la tercera dimensión, ¿no ve Usigli también lugar para el silencio, a simple modo de complemento? Lo que es para Usigli una limitación de su "personaje teatral" tiene que ver con una concepción del teatro más cercana al orden de lo explícito.

En el silencio de Juárez, en su falta de teatralidad, en su ausente manera de estar, se halla, tal vez, una clave importante para la

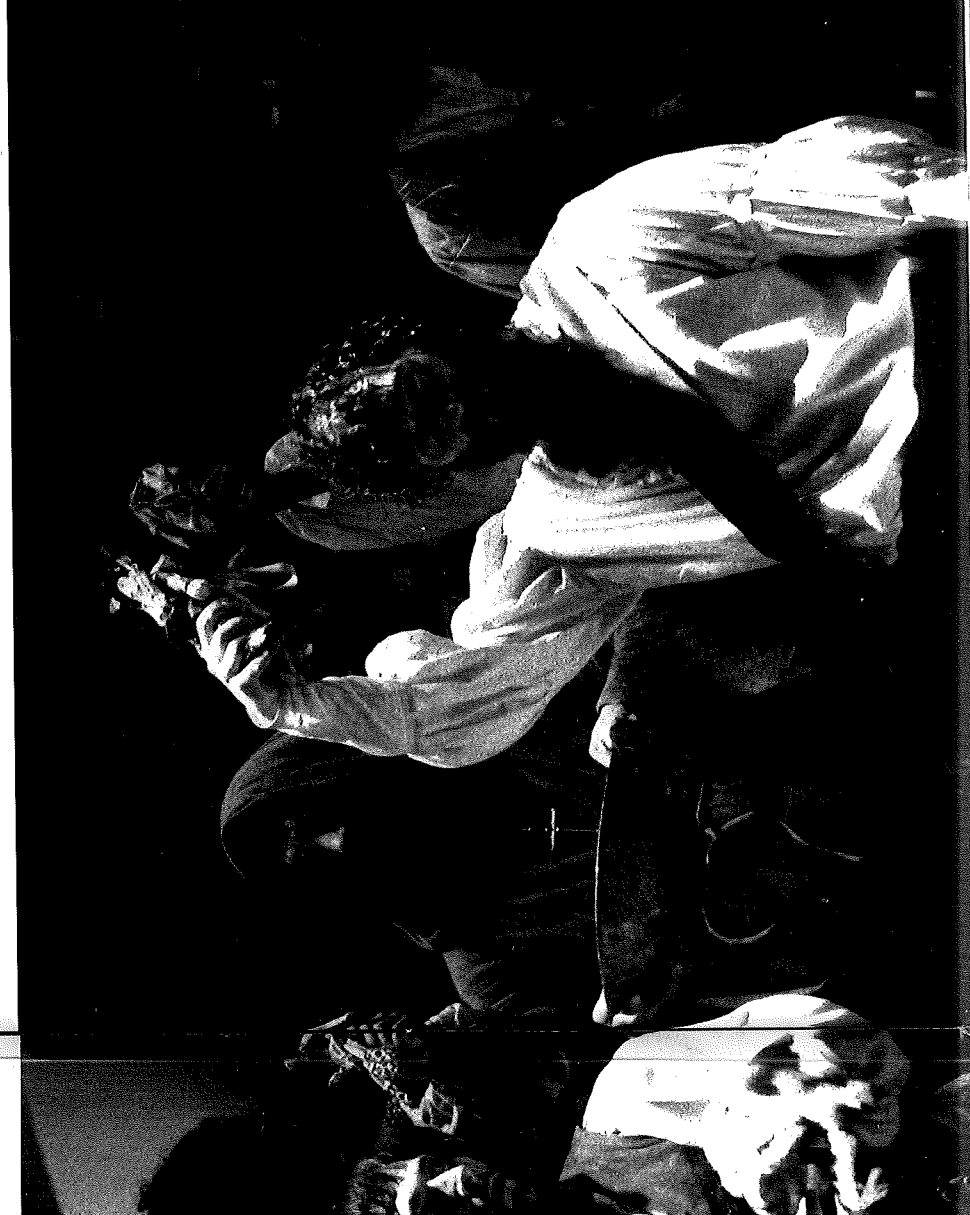


➤ Rodolfo Usigli. © Walter Havighurst, Special Collections.

comprensión de la mexicanidad. En esa particular manera de ser y manifestarse (el modo imperceptible) están las invisibles presencias que habitan esta tierra y que son una fase oculta y complementaria del ser mexicano. Esta cara oculta, conectada con una tradición telúrica, es la otra parte de la dualidad de esta cultura que también considera el ejercicio de la cortesía y la visible formalidad. Pero en su otra frase, en el orden de lo invisible, está el misterio de una legendaria memoria. Y es allí donde se hace paradigmática la sobria figura de Benito Juárez.

En efecto, la verdad no tiene fecha de nacimiento. ○

LUIS DE TAVIRA. Director de escena.



EL DRAMATURGO COMO HISTORIADOR

Juan Mayorga

▼ Hoy a entender aquí por teatro histórico aquellas piezas dramáticas que, en el momento de ser creadas, proponen la representación de un tiempo que es pasado para su autor—tanto si éste es un escritor (por ejemplo, Buero) como si es un director-dramaturgo (por ejemplo, Kantor)—. La teatral es, en principio, sólo una forma de representación del pasado; pero se trata de una forma de representación que tiene, a mi juicio, un valor singular.

Para empezar, el teatro fue probablemente el primer modo de hacer historia. Antes de que hubiese escritura e incluso palabra, el hombre utilizó el teatro para compartir su experiencia. Probablemente, el primer hombre que vio el fuego mimó su encuentro con éste para dar cuenta de él a otros hombres. En este sentido, el teatro fue el primer medio que el hombre halló para representar su pasado.

Por otro lado, el teatro, desde sus orígenes como medio constitutivamente asambleario—y, por tanto, político—, ha propuesto imágenes del pasado que han nutrido lo que—con una expresión actual y polémica, que deliberadamente empleo en plural—podemos llamar las “memorias colectivas”. Ésa fue de hecho una de las misiones del llamado teatro nacional en la España del Siglo de Oro—pensamos, por ejemplo, en el modo en que Lope representa en *Fuenteovejuna* la victoria del Estado absolutista moderno sobre el feudalismo residual—. En este sentido, el teatro ha de ser tenido en cuenta en la conversación acerca de esas memorias colectivas—cuya existencia es, para el conocedor de la historia del teatro, difícil de negar o de reducir a visiones organizadas de la sociedad.

En tercer lugar, ningún medio realiza la puesta en presente del pasado con la intensidad con que lo hace el teatro, en el que personas de otro tiempo son encarnadas—reencarnadas—por personas de éste. Abusando de la terminología orteguiana, cabe decir que en el teatro histórico tiene lugar una fantasmagoría al cuadrado. Como es sabido, en “Idea del teatro” Ortega se asombra—con asombro de filósofo—de que el actor desaparezca—se haga transparente—para que cobre realidad—visibilidad—el personaje. Tal transfiguración, base misma del teatro, es abisal en el teatro histórico, en que el representado no es una criatura de la imaginación, sino una persona

de otro tiempo. El actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que vuelve a ser durante la representación.

A mi juicio, esa anulación del tiempo y de la muerte representa una idea extrema: todos los hombres somos contemporáneos. Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. El teatro histórico—incluso el de vocación más historicista—es una—paradójica—victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo. Incluso piezas como *Madre Coraje y sus hijos* o *Calileo Calilei*, con las que Brecht buscó que sus espectadores reflexionasen sobre las condiciones históricas en que tuvo lugar la vida humana en una época, y que se hiciesen conscientes de su propia historicidad, sólo son leídas o puestas en escena porque unos hombres de hoy se reconocen en esos personajes que representan a personas históricas.

Dado que, como se ha dicho, el teatro fue el primer medio del que el hombre se valió para atesorar experiencias y compartirlas, nada hay de sorprendente en la existencia de un teatro histórico. De hecho, en la pieza de literatura dramática más antigua que conservamos, *Los persas*, Esquilo confrontaba a sus espectadores con un acontecimiento del pasado: la guerra entre los griegos y los persas. Guerra que, por cierto, Esquilo eligió contar desde los vencidos. *Los persas* se refiere a un espacio y un tiempo determinados, pero no es menos universal que las obras esquilneas de asunto mítico. Su tema es el castigo que sufren los seres humanos por una arrogancia que les lleva a desconocer sus límites. Ese tema desborda el acontecimiento concreto de aquella guerra. En *Los persas* aparece así el rasgo mayor del teatro histórico: el hallazgo de lo universal en lo particular.

Como es sabido, ya Aristóteles distingue en la sección novena de su

Poética entre el poeta y el historiador, considerando que si el historiador se ocupa de lo particular (lo que ha sucedido), el poeta trata de lo universal (lo que podría suceder). A juicio de Aristóteles, ese trato con lo universal pone al poeta cerca del filósofo y por encima del historiador: Aristóteles no se ocupa del teatro histórico, pero nos brinda una útil dicotomía para reflexionar sobre él. Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición del teatro histórico y lo universal: buscar lo universal en lo particular.

Esa búsqueda de lo universal puede exigir al poeta renunciar a la fidelidad al documento, a la que el historiador está obligado. El poeta no ha de ser fiel al documento, sino a la Humanidad. A toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro. Ante todos ellos es responsable el autor de teatro histórico. Como lo fue Esquilo al escribir *Los persas*.

En un inolvidable momento de *Los persas*, la Sombra del difunto rey Darío aparece para explicar al pueblo persa la causa de su desgracia: “Cuando la soberbia florece, da como



Imagen del cartel del 31 Festival of New American Plays 2008.

fruto el racimo minio y recolectó río aconseja a los espectadores, no desbocado ofensas en que extrín un episodio histórico por su mina—, Darío o te el sentido de precisamente ti ejemplo. Implícito que de la reextraerse una e vida presente.

Una autorre histórico encontrado del tercer acto re. Casio dice venideros / ven sublime / en lo que Bruto r un espectáculo yace al pie / d misero que el l logo pronostic espectadores e pos de la trag veces suceda, / Ellos dieron a

También en representar el Testigo 3 de L Ese personaje, horrores que h concentración, la base cultura to, “otros mill igualmente / sición / podrá s vida a las ant

A través de de Julio César” el teatro histó hace consien personajes, el presentación para los homb ción está imp zapato de rasc mus, en Ay, C obras—mayor



TEATRO E HISTORIA

fruto el racimo de la pérdida del propio dominio y recolecta cosecha de lágrimas". Darío aconseja a su pueblo, pero también a los espectadores, nunca más dejar que un orgullo desbocado ofenda a los dioses. Con esas palabras en que extrae una enseñanza universal de un episodio histórico —la derrota del ejército liderado por su hijo Jerjes en la batalla de Salamina—, Darío está exponiendo implícitamente el sentido del teatro histórico, género que precisamente tiene en *Los persas* su primer ejemplo. Implícitamente, Darío está afirmando que de la representación del pasado puede extraerse una enseñanza (una utilidad) para la vida presente.

Una autorreflexión semejante del teatro histórico encontramos en la primera escena del tercer acto de *Julio César*, de Shakespeare. Casio dice allí: "¡Cuántas veces los siglos venideros / verán representar nuestra escena sublime / en lenguas y países por nacer!". A lo que Bruto responde: "¡Cuántas veces será un espectáculo / la muerte de César, que ahora yace al pie / de la estatua de Pompeyo, más mísero que el polvo!". Casio completa el diálogo pronosticando la enseñanza que muchos espectadores extraerán a lo largo de los tiempos de la tragedia shakespeariana: "Cuantas veces suceda, / todos dirán de nuestro grupo: / 'Ellos dieron a su patria libertad'".

También una reflexión sobre la utilidad de representar el pasado subyace al discurso del Testigo 3 de *La indagación*, de Peter Weiss. Ese personaje, después de informar sobre los horrores que ha presenciado en un campo de concentración, afirma, que, de no desaparecer la base cultural que hizo posible el Holocausto, "otros millones de seres pueden esperar igualmente / su aniquilación, / y esa aniquilación / podrá superar enormemente / en efectividad a las antiguas instalaciones".

A través del Darío de *Los persas*, del Casio de *Julio César* y del Testigo 3 de *La indagación*, el teatro histórico medita sobre sí mismo y se hace consciente de su sentido. A través de esos personajes, el teatro histórico afirma que la representación de un tiempo puede ser valiosa para los hombres de otro tiempo. Esa convicción está implícita, de diversas formas, en *El zapato de raso* de Claudel, en *Calígula* de Camus, en *Ay, Carmela* de Sanchis y en cuantas obras —mayores o menores— han escogido el

pasado como materia a partir de la cual hacer teatro.

Cada una de esas obras, al construir cierta imagen de un pasado, nos ofrece también una representación del tiempo en que fue concebida. Porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. Dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena. Esos deseos y miedos determinan que un presente se abra a un pasado y no a otro; que un pasado sea visto desde una perspectiva y no desde otra. Aquel pasado había esperado a esa actualidad. Hizo un envío para ella, y ella lo recoge. De ahí que en torno al teatro histórico aparezcan preguntas que deberían interesar no sólo al amante del teatro: ¿por qué un tiempo siente que un pasado le concierne?; ¿por qué un tiempo se siente interpelado por otro, mencionado en él?; ¿qué imágenes del pasado nos ofrece la escena contemporánea y qué otras excluye?; ¿qué nos dicen esas imágenes del pasado acerca de nuestra actualidad? La historia del teatro histórico es una historia de la Humanidad, y el teatro histórico que produce nuestra época es una representación de nuestra época.

A veces, una obra de teatro histórico sobrevive al momento en que fue creada y, representando un tiempo y un espacio, es capaz de trascender no sólo éstos, sino también el tiempo, la pieza de teatro histórico se convierte en nudo de tres tiempos: el pasado representado, el presente que produce esa representación y cada futuro que actualiza esa representación. En efecto, en cada puesta en escena de *Los persas* se cruzan el tiempo que Esquilo representó, el tiempo en que Esquilo escribió y el tiempo de esa puesta en escena. No es sorprendente que *Los persas* haya regresado en momentos en que han sonado tambores de guerra, para dar de nuevo voz a un Darío que advierte contra los generales arrogantes. Así sucedió en el montaje de Peter Sellars, levantado con un ojo puesto en la Primera Guerra del Golfo.

Fuenteovejuna, representación de unos días de la España del siglo xv, escrita en el xvii para exaltar la monarquía absoluta, ha vuelto a escena reiteradamente como expresión paradigmática de la rebelión popular contra el

abuso de la autoridad. Hasta donde podemos conocerla, ese carácter tuvo la adaptación que Lorca hizo de la pieza para La Barraca durante la Segunda República. En la Unión Soviética —ya desde los primeros días revolucionarios— fue invariablemente entendida como pieza de agitación. Resulta, en fin, notable que el siglo xx escenificase como revolucionaria una obra en todo coherente con la ortodoxia político-social del seiscientos, defensora de un sistema en que el poder monárquico tiene un principio divino y es garante de la justicia y de la armonía social frente a la injusticia y el caos.

También desde la ortodoxia escribe Calderón *El Tuzaní de la Alpujarra*, en que propone una representación de la guerra de las Alpujarras. Da qué pensar que el conservador Calderón, medio siglo después de ese desigual y cruento conflicto, lo presente como una

De ahí que en torno al teatro histórico aparezcan preguntas que deberían interesar no sólo al amante del teatro: ¿por qué un tiempo siente que un pasado le concierne?; ¿por qué un tiempo se siente interpelado por otro, mencionado en él? ...

guerra civil entre españoles en que la minoría morisca es forzada a levantarse en defensa de su honor en una sublevación poco menos que suicida. Da qué pensar que Calderón entregue el protagonismo de la obra a un morisco heroico, y que casi todos los de sangre africana sean observados por el dramaturgo con evidente simpatía. Da qué pensar que, sea cual fuere la intención de su autor, la pieza provoque una mirada crítica hacia una España homogeneizada por guerras y decretos de expulsión. Da qué pensar, finalmente, que esa obra tanto tiempo olvidada haya vuelto a nuestros escenarios —con el título de *Amar después de la muerte*— en estos días que algunos encuentran parecidos a aquellos de las guerras de religión.

Desde luego, Shakespeare suele ser menos transparente que Lope y Calderón a la hora de dejar que se reconozca la visión que tiene de su propio tiempo. Mucho se ha especulado sobre correspondencias entre *Julio César* y los

Galileo, montaje de Santiago Sánchez basado en el texto de Bertolt Brecht. © Teatres de la Generalitat Valenciana y Teatro Jovellanos.

conflictos políticos de la era isabelina. Más fácilmente identificables son los temas que han interesado a distintas sociedades, llevándolas a dialogar con esa obra y, a través de ella, a examinar su propia política: los mecanismos de la conspiración, el debate en torno a la violencia política, la legitimidad del trancido, la degeneración de la democracia en demagogia... Leemos a Shakespeare y a punto estamos de dar la razón a Bloom cuando le adjudica la invención de lo humano.

Natán el Sabio es una representación de la Jerusalén de las Cruzadas, pero también, implícitamente, de la Europa de la Ilustración. Lessing, que veía el teatro como púlpito desde el que educar, construye una obra que refleja como ninguna el optimismo de la Ilustración, así como su ingenuidad. Por ello, cada puesta en escena de *Natán el Sabio* es un comentario —apologético o crítico— al proyecto ilustrado. En la Jerusalén de Lessing se encuentran hombres de las tres grandes religiones monoteístas, los cuales, si al principio se miran con desconfianza, acaban reconociéndose como miembros de la familia humana. Así deberían, esperaba Lessing, hermanarse sus espectadores, más allá de las tradiciones religiosas o culturales a que cada uno pudiera pertenecer.

La muerte de Danton, caracterizada por Szondi como la tragedia de la Revolución, es insociable de la convulsa coyuntura política en la que Büchner participó. Pero la pervivencia de esa pieza escrita por un joven agitador está asegurada por la precisión con que muestra cómo identificar y eliminar contrarrevolucionarios se convierte fatalmente en el acto revolucionario por antonomasia. La Revolución descrita por Büchner es proceso en el sentido kafkiano, con acusados que no pueden probar su inocencia ante una ley que, identificada con el poder, convierte al impotente en culpable. El ajusticiamiento público, ejemplarizante, de los enemigos del pueblo —los enemigos de la Humanidad— es la apoteosis de un movimiento que no debe detenerse y que necesariamente alcanzará a los mismos que lo desencadenaron.

La caza de contrarrevolucionarios en *La muerte de Danton* tiene estrechas correspondencias con la caza de brujas en *El crisol*, de Miller. *El crisol* es una representación del Salem de 1692. También es una representación

de los Estados Unidos de la Guerra Fría. En *El crisol*, Miller utiliza un tiempo pasado para representar el suyo, ganando una distancia que le permita subrayar los rasgos mayores de su propia época, acaso de modo comparable a como hace Cornelle en *El Cid* o Buero en *Un soñador para un pueblo*. Miller ha explicado que, buscando dar forma teatral a la atmósfera dominada por el senador McCarthy y su Comité de Actividades Antiamericanas, en lugar de llevar a escena alguno de los casos de persecución de su propio tiempo, optó por dramatizar la caza de brujas que dos siglos y medio antes había tenido lugar en Salem. Más allá de la intención de Miller, su obra ha sido llevada a escena en sociedades de todo el mundo en las que, por las razones más diversas, seres humanos han sido marcados como brujas.

La indagación de Weiss o *Los canchales* de Tabori, como otras piezas del teatro del Holocausto, proponen una representación de éste, pero también una reflexión sobre la posibilidad misma de dicha representación. En general, el teatro de la Shoah —desde *La mujer Judía* de Brecht— merece un capítulo aparte en el estudio del teatro histórico. Primero, porque ha sido capaz de presentarnos el Lager como un microcosmos. Segundo, porque ha generado el más serio debate acerca de los límites —estéticos y morales— de la representación del pasado. Ese debate debe ser tenido en cuenta por todo intento de hacer del teatro una suerte de arca de Noé que salve lo sacrificado por la Historia y por toda pretensión de hablar en nombre de las víctimas.

Cada una de las obras mencionadas, como cada pieza de teatro histórico, propone una cita con el pasado. Esa cita puede ser dulce o amarga, confortable o incómoda, segura o arriesgada.

Para vivir, individuos y sociedades necesitan coser su presente a ese tejido mayor que llamamos Historia. También para vivir, sociedades e individuos necesitan del olvido. Como si —así lo creía Nietzsche— un exceso de memoria fuese tan peligroso como su contrario. La Historia, antes que un asunto del conocimiento, es un asunto de la vida. Antes que un problema de la razón pura, responde a un problema de la razón práctica. La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer

el pasado "tal y como fue", es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro histórico desinteresado. El teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la auto-comprensión de su época y, por tanto, empuja en una dirección el futuro de su época.

Hay un teatro histórico consolador que presenta el pasado como un escalón en el ascenso hacia la actualidad. Ese teatro es útil al relato histórico que se organiza en torno a la idea de progreso. De acuerdo con dicho relato, cada pasado, así como nuestra actualidad, es un momento de una ascensión irreversible. Conforme a tal discurso evolucionista, la promesa de la felicidad futura justifica tanto el dolor del pasado como el dolor actual. Ese teatro quiere convencernos de que vivimos en el mejor de los mundos posibles.

Hay un teatro histórico del disgusto que presenta el pasado como un patético perdido, como aquella patria sin contradicciones de la que nos aleja el llamado progreso. Ese teatro expresa, antes que nostalgia del ayer, repugnancia hacia el hoy.

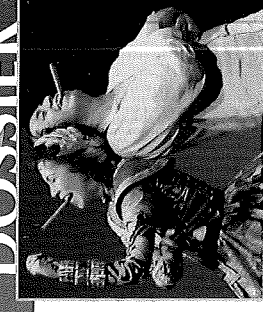
Hay un teatro histórico estupefaciente que hace del pasado un lugar alternativo a la dura realidad, un espacio para la evasión imaginaria. Ingresando en un tiempo ajeno, el espectador escapa del propio.

Hay un teatro histórico narcisista que pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso. La actualidad es vista, por ejemplo, como una Roma restaurada. Lo fallido del presente dejará de verse a la luz aurática que lanzó ese pasado magnífico. Lo feo dejará de serlo cubierto por el reflejo de lo bello.

Y hay, desde luego, un teatro histórico ingenuo que presume de estar más allá de todo interés, un teatro que se reclama espejo de la historia. El dramaturgo de este teatro presuntamente objetivo se rige por el mismo principio que el historiador académico: fidelidad a las pruebas documentales. La acumulación de referencias documentadas crea cierta ilusión de objetividad. La obra parece reconstruir un pasado. El espectador puede sentir que ha sido desplazado a aquel tiempo. Puede creer que está contemplando directamente aquel tiempo.

Sin embargo, pone al espectador presente lo que aquella importante es podía saber so revelado.

Por otra parte, cree neutral de res que le lleva una perspectiva, reactiva interés, reconstruye mentalidades... Definición la revitalización peores versión del museo de ciones este teat evidente en lo apoya. No pase de los mismos. El contenido



TEATRO E HISTORIA

hablamos. Lo fundamental es si una obra consoli- da la imagen con que el presente domina al pasado o si la desestabiliza. Si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis. Si se adhiere al prejuicio o si lo desmonta. Si escoge la perspectiva hegemónica o aquella desde la que es visible lo hasta ahora olvidado. Si se dirige al espectador más perezoso o a aquel con mayor capacidad de asombro. Si consigue, sin incurrir en la arbitrariedad, presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro.

Hay un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas; enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado. Hay otro teatro que muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente.

Hay un teatro histórico crítico que hace visibles heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas.

El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos qué hechos nos conciernen, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro.

Siempre será posible una nueva representación de la muerte de César. Siempre será posible de ella una experiencia nueva. Siempre será posible contemplar esa muerte con asombro. Como si nunca antes hubiera sido vista. Ésa es, a mi juicio, la misión del teatro histórico: que se vea con asombro lo ya visto, que se vea lo viejo con ojos nuevos.

El mejor teatro histórico abre el pasado. Y abriendo el pasado, abre el presente.

EL TEATRO HISTÓRICO ESPAÑOL

El teatro histórico casi nunca ha sido extraño a la dramaturgia española. Lope y Calderón

portante de cualquier forma artística; también lo es del teatro histórico. Una obra de teatro lograda no es aquella que consigue transmitir una información al espectador. Obra de teatro lograda es aquella de la que el espectador hace una experiencia.

Ello no significa que al dramaturgo no se le pueda pedir cuentas. El dramaturgo puede no sentirse obligado por las restricciones que constriñen al historiador académico; puede decidir que en el escenario se presenten sucesos nunca acaecidos, se unan personas que nunca se conocieron, se fusionen espacios distantes, se altere el orden en que ocurrieron los hechos... Sin embargo, en la medida en que participa en la construcción del pasado y, a través de ella, en la construcción del presente, el autor de teatro histórico tiene una responsabilidad. Desde esa responsabilidad debe tomar una decisión: cómo se relacionará su obra con la imagen que del pasado domina en su época.

Dicha decisión es, en primer lugar, técnica. Los personajes, las acciones, los espacios y los tiempos históricos requieren estrategias de construcción específicas, puesto que ya están, en alguna medida, preconstruídos en el imaginario del espectador, pero lo están en distinta medida para cada espectador. Ello plantea al dramaturgo la pregunta básica de qué conviene dar por conocido y qué conviene construir en escena. Hay obras de difícil comprensión para un espectador no instruido en la época de que tratan. Otras dedican muchos recursos a presentar lo que casi todo el mundo conocía previamente. Por razones opuestas, unas y otras obras pueden provocar el desinterés de sus receptores.

Pero más importante que el aspecto técnico es el aspecto moral de la decisión de que



Sin embargo, el mejor teatro histórico no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial. Pues lo importante no es lo que aquella época sabía de sí misma. Lo importante es lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado.

Por otra parte, tampoco ese teatro que se cree neutral deja de estar animado por un interés que le lleva a elegir un pasado frente a otro, una perspectiva frente a otra. Desde esa perspectiva interesadamente elegida, dicho teatro reconstruye modos de hablar, gestos, mentalidades... Dedica lo mejor de sus energías a la revitalización de la materia muerta. En sus peores versiones, es el equivalente escénico del museo de cera. Pero ni en sus mejores versiones este teatro revela nada que no fuese ya evidente en los documentos sobre los que se apoya. No pasa de ser una ilustración escénica de los mismos. Un teatro de información.

El contenido informativo es lo menos im-

ago. Sánchez
arlot Brecht.
t Valenciana
o Jovellanos.

s una peligrosa
ingenuo y peli-
goso desinter-
és por un teatro
n un pasado y no
a perspectiva y
ne en la actuali-
figurar la auto-
r tanto, empuja
u época.

plador que pre-
n en el ascenso
es útil al relato
no a la idea de
no relato, cada
ualidad, es un
eversible. Con-
sta, la promesa
nto el dolor del
se teatro quiere
en el mejor de

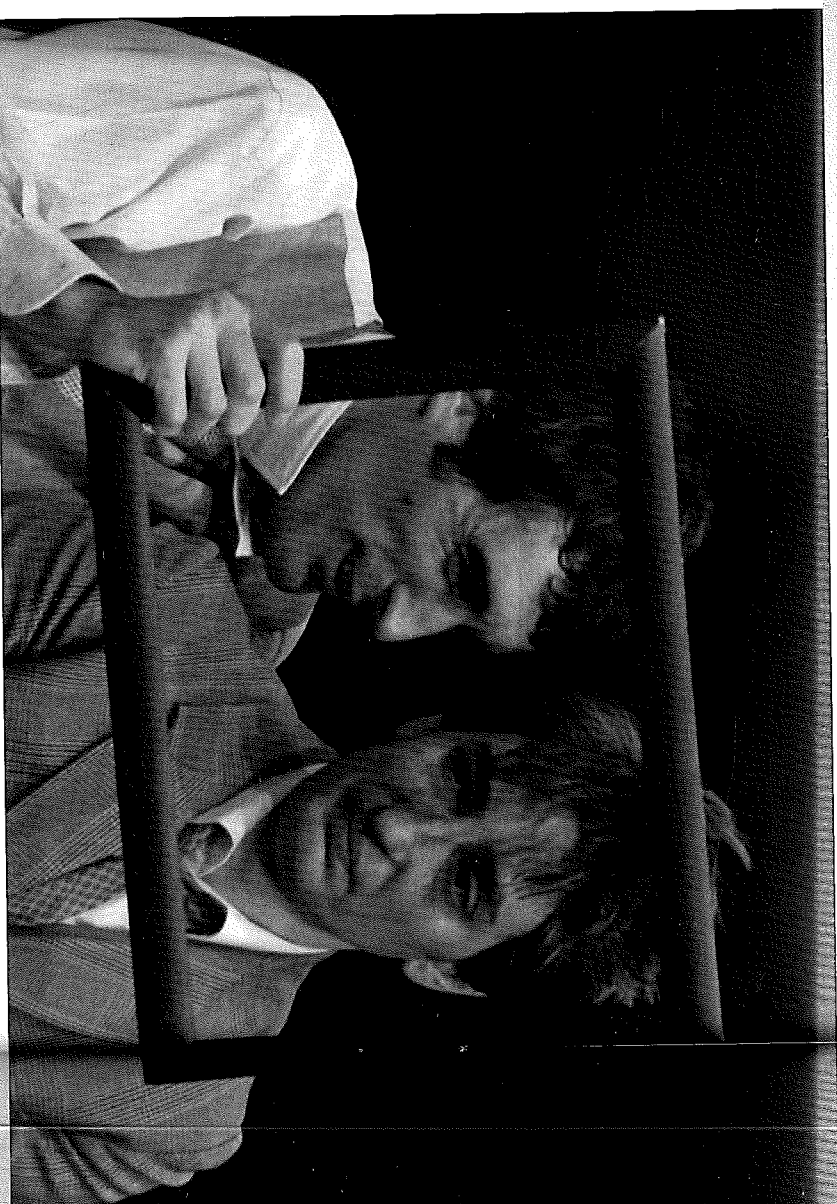
l disgusto que
araiso perdido,
dificiones de la
eso. Ese teatro
el ayer, repug-

pefaciente que
ativo a la dura
sion imagina-
eno, el espec-

sista que pone
con un pasado
ista, por ejem-
o. Lo fallido del
z aurática que
feo dejará de
o bello.

o histórico in-
s allá de todo
a espejo de la
atro presunta-
ismo principio
fidelidad a las
tilación de re-
erta ilusión de
onstruir un pa-
ir que ha sido
ede creer que
aquel tiempo.

El gordo y el flaco, montaje de Carlos Marchena sobre el texto de Juan Mayorga. © Cía. TeatroA.



participaron en la configuración de nuestra memoria colectiva, como mucho después lo hicieron Valle, Lorca o Alberti. En *Fuenteovejuna*, Lope de Vega lleva a escena los primeros pasos del Estado español; en *El Tuzaní de la Alpujarra*, Calderón dramatiza una de nuestras primeras guerras civiles; la llamada guerra de las Alpujarras; en *Farsa y licencia de la reina castiza*, Valle-Inclán nos ofrece una caricatura de la corte isabelina; en *Mariana Pineda*, García Lorca eleva ese personaje histórico a la altura de heroína trágica; en *Noche de guerra en el museo del Prado*, Alberti establece una correspondencia entre la España de 1936 y la invadida por las tropas napoleónicas... La continuidad del teatro histórico español debería prevenirnos ante la perezoza simplificación de explicar su existencia entre 1939 y 1975 como una mera vía para eludir la censura. De acuerdo con esa mirada simplificadora, lo que habrían hecho muchos autores de esa época es representar críticamente aspectos de la España franquista disfrazándola bajo el ropaje de Españas pasadas. Lo cierto es que Buero, Sastre, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, entre otros, escribieron durante la dictadura un teatro histórico cuya vigencia trasciende aquellos años grises, sin por ello haber desatendido el deber que la escena siempre tiene para con su actualidad.

A este respecto, conviene recordar las palabras de Buero, autor de *El sueño de la razón*, de *Un señor para un pueblo* y de *La deonación*, entre otras piezas de teatro histórico. Según Buero,

cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad. Y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que un pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia ("Acercas del drama histórico", *Primer Acto* 187: 19).

Después de la muerte del dictador, la dramaturgia española ha seguido mirando hacia el pasado. Hacia el pasado español en particular, casi siempre con una mirada crítica que podemos reconocer en un amplio arco que va al menos desde *Viva el Duque*, nuestro due-

ño, de Alonso de Santos, estrenada en 1975, año de la muerte de Franco, hasta *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll, que llega a escena treinta años después. Esa rememoración crítica es vertebral en autores como Domingo Miras, Jerónimo López Mozo, José Sanchis Sinistera o Ignacio Amestoy. En *Las brujas de Barahona* o en *Las alumbadas de la Encarnación Bendita*, Miras se fija en pequeños sucesos en los que se quiebra la imagen mítica de España. También es desmitificadora la mirada de Sanchis en su trilogía americana, es decir, *Naufrajos de Alvar Núñez*, *Lope de Aguirre*, *Traidor y El retrato de El Dorado*. Y lo es la de López Mozo en *Yo, maldita india...* y en *Guerrita* y *El retrato de El Dorado*. En *Guerrita*, crítico también, al tiempo que esperanzado, se nos muestra Ignacio Amestoy en *Violetas para un borbón*, en *Durango*, un sueño, en *Doña Elvira*, *imagínate Euskadi* y, desde luego, en *Dionisio*, una pasión española. En este contexto de revisión de nuestro pasado quiero también mencionar *Santiago de Cuba* y *cierra España*, polidramático espectáculo que en torno a la crisis del 98 generó Ernesto Caballero en el centenario de la misma, el *Daadl* de Els Joglars y, desde luego, el *Azaña* de José Luis Gómez, espectáculo basado en textos y testimonios del último presidente de la Segunda República. En este último trabajo, como en algunas de las piezas antes citadas, la escena recupera una España que no pudo ser.

Junto a esa mirada crítica hacia nuestro pasado —en el extremo opuesto de la apología o incluso de la exaltación patriótica que se ha

dado en otras épocas—, creo reconocer en el más importante teatro histórico español de los últimos tiempos otros dos rasgos mayores.

En primer lugar, se da lo que podríamos llamar una cosmopolitización del teatro histórico. Cada vez es más frecuente que nuestros dramaturgos se interesen por el pasado no español. Por supuesto, ese interés no es nuevo. Baste recordar aquella magnífica "de romanos" de Lope titulada *Lo fingido verdadero* o, ya en el siglo xx, piezas como *El concierto de San Ovidio*, de Buero, o *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar*, de Martínez Mediero. No es nuevo el interés por el pasado no español; sí lo es su intensidad. Alfonso Plou escribe *Coya* y *Rey Sancho*, pero se ocupa de la China maolista en *Lin Piao*. Ignacio García May hace un insólito viaje por la Siberia de 1920 en *Ungern Sternberg*. Luis Araujo, que explora nuestro pasado en *La construcción de la catedral*, se ocupa en *Vanzetti* del emigrante anarquista ejecutado en Estados Unidos en 1927. Antonio Alamo, autor de *Grande como una tumba*, sobre la corte de Felipe IV, lo es también de *Los borrachos*, cuyo tema es la construcción de la primera bomba atómica, y de *Los entermos*, cuyo personaje principal es Stalin. Fermín Cabal indaga en la dictadura chilena en *Tejas verdes...*

En segundo lugar, observo una creciente voluntad de llevar a escena no los grandes acontecimientos o los personajes mayores de la Historia, sino las pequeñas vidas —casi siempre sufrientes— y los pequeños hechos

por su repercusión. Así lo vemos en *Manos*. *Las manos* de los campesinos de la zona rural de los Pirineos, de los Amestoy acuñó el término "dramático", es la primera obra de juventud, que se estrenó en los setenta en el teatro de la ciudad de Barcelona con los primeros actores. La trilogía está firmada por el ya mencionado y José Ferrás, los cuales ya en *El concierto de San Ovidio* mostraron una miniatura sobre la construcción de la catedral, *perdidos*, de Lope de Vega, y *El teatro de la...*

La frecuencia de representación de obras de esta naturaleza desde entonces ha sido enorme. Los hombres son protagonistas de obras que, aunque a veces de manera indirecta, quieren hablar de la posibilidad de un caso me autorizo. El pasaje de la historia a la literatura me sirve de ejemplo. Ze y Guattari mapas. No por como fue —c



TEATRO E HISTORIA

que en todo caso desborda mi capacidad—, sino hacer de él mapas que destaquen puntos, líneas, accidentes relevantes para el hombre contemporáneo y quizá para el hombre futuro.

Esa voluntad ya se deja reconocer en mi primera pieza publicada, *Siete hombres buenos*. En ella pongo en escena al gobierno de la República Española que, en su exilio mexicano, se reúne en un sótano cada viernes en fantasmagórico consejo de ministros. A ese sótano llega una noche la noticia de un levantamiento militar de signo republicano que está imponiéndose en España. Esa noticia desencadena entre los exiliados la ilusión de recuperar el tiempo perdido, pero también el miedo a enfrentarse al futuro y al pasado; el miedo a regresar a la Historia.

Hay una evidente conexión entre *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado*, obra en la que se pone en duda la posibilidad de comprender y juzgar el pasado. En la transición española, un joven investiga en un sanatorio psiquiátrico donde, según él cree, unos presos republicanos fueron ingresados durante la Guerra Civil. El joven investigador se enfrentará al viejo director del sanatorio, personaje ambiguo en torno al que flota la pregunta que atraviesa la obra: ¿por qué fueron encerrados aquellos hombres en ese manicomio en que enloquecieron?, ¿para darles un castigo peor que la muerte?, ¿para salvarles de la muerte y ofrecerles una salida imaginaria por la que escapar de la derrota y de la Historia?

Un tercer texto vinculado a la Guerra Civil es el breve *El hombre de oro*, en que tres hermanos sastres pasan la guerra trabajando en un taller especializado en la costura de trajes de torero. Imagino en ese texto una suerte de estado de excepción en torno a la fiesta nacional, que permite que los toreros vayan sin riesgo de una a otra zona, y que da a estos hermanos ocasión de sobrevivir apartados del dolor y de la Historia.

Cartas de amor a Stalin es una ficción basada en la terrible experiencia del gran escritor Mijaíl Bulgákov, a quien el stalinismo condenó al silencio. En mi obra, Bulgákov se entrega a escribir carta tras carta al dictador con la esperanza de convencerle de que le permita ejercer su arte en la Unión Soviética. Esa búsqueda de la carta que cambie al lector —y, cambiando al lector, cambie al mundo— se convierte en

del pasado, en lo que quizá podríamos caracterizar como un “teatro de la memoria” o “teatro histórico de la vida cotidiana”. Esa voluntad se deja reconocer en el Fernando Fernán Gómez de *Las bicicletas son para el verano*, el Alonso de Santos de *Tram-pa para pájaros*, el Amestoy de *Yo fui actor cuando Franco*, el Sanchis de *¡Ay Carmela!* y *Terror y misericordia del primer franquismo*, la Itziar Pascual de *Père Lachaise* o el Sergi Belbel de *Forasteros*. En este contexto, debe ser subrayado, por su repercusión, el estreno en 1998 de *Las manos*. *Las manos*, el viaje escénico a la España rural de los cincuenta para el que Ignacio Amestoy acuñó el rótulo de “épica de lo cotidiano”, es la primera parte de la Trilogía de la Juventud, que se ocupó luego de la España de los setenta en *Imagina*, antes de confrontarse con los primeros años del siglo *xvi* en *24.7*. La trilogía está firmada por Yolanda Pallín, Javier Yagüe y José Ramón Fernández, el último de los cuales ya nos había entregado *Dos*, intensa miniatura sobre la vida cotidiana bajo la presión franquista. La mencionada *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll, o *Presas de Ignacio del Moral* son ejemplos más recientes de ese “teatro de la memoria”.

MI TEATRO HISTÓRICO

La frecuencia con que en mi teatro aparecen representaciones del pasado quiero explicármela desde esa convicción de que todos los hombres son mis contemporáneos, independientemente de su fecha de nacimiento. Todos me interesan, de todos puedo aprender, todos quieren hablarme y ante todos tengo una responsabilidad. Responsabilidad que en ningún caso me autoriza a presentarme como su portavoz. El pasado se me aparece como un espacio imprevisible del que quisiera hacer —por servirme de la dicotomía propuesta por Deleuze y Guattari en “Rizoma”— no calcos sino mapas. No pretendo reconstruir el pasado tal como fue —objetivo, a mi juicio, ilusorio, y

una trampa trágica, ya que mente y vida del artista acaban colonizadas por el tirano.

Himmelweg es una obra en cuyo centro está la memoria —¿atormentada?, ¿autoindulgente?— de un hombre. Ese hombre, en su juventud, siendo delegado de la Cruz Roja, inspeccionó un campo de exterminio y acabó redactando un informe positivo sobre las condiciones de vida de los concentrados, sin reconocer —o sin querer reconocer— que los nazis le habían puesto ante una mascarada, una representación teatral. Al construir ese personaje que, queriendo ayudar, acabó convirtiéndose en aliado del verdugo, pensé en mucha gente que conozco, y en mí mismo, y en la invisibilidad del horror que nos rodea.

En todas las piezas mencionadas he hecho un uso libre, espero que también responsable, del material ofrecido por los historiadores. Desde esa misma libertad escribí *El sueño de Ginebra* —sobre Jackie Kennedy Onassis—, *El Gordo y el Flaco* —sobre Laurel y Hardy, o sobre dos tipos que creen ser ellos—, *Últimas palabras de Copito de Nieve* —cuyo protagonista es el mono albino del zoo de Barcelona— y *Alejandro y Ana*. *Lo que España no pudo ver de la boda de la hija del presidente*, que escribí junto a Juan Cavestany y caractericé como “teatro histórico de urgencia”.

También con esa libertad he escrito una obra que dirigirá Ernesto Caballero titulada *La tortuga de Darwin*. Al enterarme de que aún vivía una tortuga a la que pudo conocer Darwin en las Islas Galápagos, pensé que la vieja podía haber emigrado a Europa y asistido a ciento cincuenta años de nuestra historia. Mi Harriet, que así se llama, ha visto entrar a los nazis en París y desembarcar a los americanos en Normandía; ha sido testigo de la Revolución de Octubre y de la Perestroika; ha sobrevivido a no sé cuántos papas. Y acaso se ha fijado en cosas que los historiadores no vieron, y lo ha visto desde abajo.

Es un programa posible para el teatro histórico: contar lo que los historiadores no han visto, y contarlo desde abajo. ○

JUAN MAYORGA. Dramaturgo y doctor en filosofía, recibió en 2007 el Premio Nacional de Teatro, reconocimiento que otorga el Ministerio de Cultura de España.

conocer en el español de los mayores.

Se podría decir que nuestro teatro histórico que nuestros pasados no es nuevo.

La “de romances verdaderos o, concierto de vacaciones” Mediero. No

no español; plou escribe a de la China

1920 en Un- xplore nes-

la catedral, e anarquista

1927. Anto- una tumba,

también de construcción de *Los enfer-*

Stalin. Fer- tal chilena en

na creciente los grandes mayores de ridas —casi años hechos

LA ETERNA HISTORIA *

Juan Tovar

En septiembre de 1910, el presidente por electo de la nación mexicana preside, cual debe ser, las celebraciones del Centenario del Grito de Independencia; dos meses después estalla la Revolución que al año siguiente lo mandará al exilio. Hoy que celebramos el centenario de ese estallido y el bicentenario de aquel grito, vivimos desde hace rato una guerra de sorda intensidad que bien podría autorizarnos a suponer que en esta vuelta la explosión quiso adelantarse, probablemente a causa de la impaciencia con que se la esperaba y se la espera todavía. Sufridos que somos, nos sienta mal “la paz ficticia”, nos urge volver “al verdadero sufrimiento; es decir, a la destrucción y al caos”.¹ No en balde se ha dicho que la historia sólo nos enseña que no aprendemos nada de la historia.

Más que por aprender, es por entender cómo el artista se aproxima a la historia —o

caso, como diría Oscar Wilde, por cumplir con su deber de rescribirla. Los antiguos poetas trágicos cuentan siempre las mismas “historias verdaderas” transmitidas por la tradición; lo que cambia en cada cuento es la manera de entenderlas, de imaginar teatralmente cómo pudieron darse tales o cuales hechos cruciales, que juego de humanas acciones los llevó a suceder, de qué manera sus consecuencias determinan todavía la historia de siempre, la de todos los días, lo que ocurre en el presente de la representación.

No es distinta la posición del moderno dramaturgo mexicano metido a dramatizar episodios nacionales: escribe una versión, una visión de ellos, una lectura no por individual menos representativa del pensar de los tiempos que corren. Simultáneamente, al hacer del hecho un drama lo transmite a la naturaleza emocional, lo hace sensible a la raíz de nuestro ser. Es así como, en el teatro, lo que fuimos nos aclara lo que somos —y viceversa, para empezar, pues el pasado siempre se imagina a partir del presente, así que ya puesto en escena, no es tanto que vuelva

a pasar como que sigue pasando. Dicho de otro modo, la magia del teatro nos aproxima el suceso remoto por mediación del poeta que imagina y estructura las acciones del drama, confiriendo presencia a los hechos de otro tiempo.

Como es natural, los hechos que ahora se conmemoran —y los que de ellos derivaron— han dado tema, a lo largo de siglo y pico, a numerosos y acaso incontables dramas. La presente antología conmemorativa reúne (en otros tantos volúmenes) dos medias docenas de los que han llegado a mi conocimiento, organizadas de acuerdo con la cronología de la historia respectiva, con el propósito de contarla en lo que cabe a través de los momentos así rescatados: historiando, podría decirse, por interpositas personas y haciendo caravana con sombrero no siempre ajeno, ya que, como decía aquél, yo también soy de los clásicos.²

I. GUERRA DE INDEPENDENCIA

Para empezar, dos versiones del Grito: la poética y la prosaica. Mientras el *Homenaje a Hidalgo* [de Carballido] sintetiza líricamente los antecedentes sociales y personales que conducen al acto trascendente, *La conspiración vendida* [Jorge Ibarguengoitia] desarrolla una comedia de equívocos y propósitos encontrados donde acaba por no quedar otra salida que llamar a las armas.

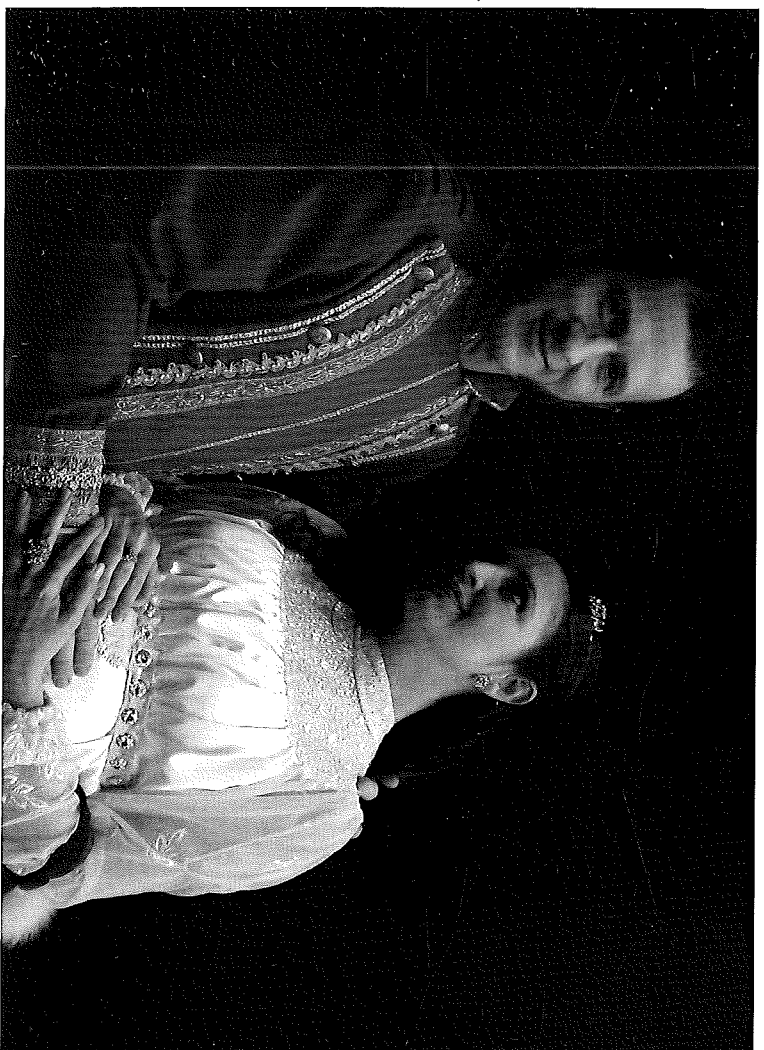
- Luego, *El martirio de Morelos* [Vicente Leñero], el mayor de los caudillos insurgentes, captado con rigor documental en su peor momento, ya no héroe sino antihéroe. La manera en que enfrenta la muerte hace dudar de toda su empresa, pues si bien está lo que bien termina, ¿qué podría decirse de lo que tan mal concluye?
- La duda se reitera a mayor escala cuando pasamos a la consumación de la independencia y a 1822: *el año que fuimos*

² De hecho, los tres autores representados en ambos volúmenes configuramos la genealogía establecida por Felipe Galván en su ensayo “El tropo de la ironía. Genealogía en la dramaturgia mexicana” (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009).

* Prólogo a la antología del mismo título que será publicada por el Instituto de Cultura de Morelos.

¹ Dostoyevski citado por José Revueltas al frente de *Dios en la tierra* (1944). *La paz ficticia* (1960) es el drama didáctico de Luisa Josefina Hernández sobre el porfiriismo.

Horas de gracia, de Juan Tovar, estrenada en marzo de 2010 en el Teatro Julio Castillo. © Sergio Carreón.



ABRIL / MAYO / JUNIO 2010

Viene a gritos de grito héroe veng general de como en la cía fue cost tomó bastar cés, eso hal y a turbide la altura y e napoleónicc dor de río r republicana perador sin todo esto el menguar er por cierto y hubó otro, r de “orden y el tiempo s centenarios pués... Pero vuelta de n

ABRIL / MAYO



TEATRO E HISTORIA

Dicho de
aproxima
del poe-
nechos de
e ahora se
privaron—
y pico, a
ramas. La
reúne (en
s docenas
cimiento,
ronología
pósito de
o, podría
haciendo
ajeno, ya
één soy de

to: la poé-
naje a *H-*
amente los
que con-
spiración
arrolla una
encontra-
otra salida

s [Vicente
illos insur-
ocumetal
néroe sino
enfrenta la
u empresa,
n termina,
te tan mal

ala cuando
de la inde-
que fuimos

sentados en
neología es-
mayo "El tropo
gía mexica-
a de Puebla,



✓ Felipe Ángeles, de Elena Garro, dir. de Luis de Tavira (1999). © José Jorge Cairéon.

Imperio [Flavio González Mello], panorámica visión tragicómica de la caótica época.

- Nueve años después, *En la boca de fuego* [Jaime Chabaud], asistimos a los alrededores del martirio de Guerrero, el último caudillo, a la vez que a la carrera de un cómico que rememora la gesta insurgente.
- Siete años antes, pero mirando al futuro, nos permitimos suponer que lturbide, en las *Horas de gracia* de su último sueño [Juan Tovar], pudo anticipar la era de Santa Anna, amén de recordar sus propios tiempos.

Viene a resultar, así, que a los disímbolos gritos de guerra sucede la aniquilación del héroe vencido, seguida por el desconcierto general de la victoria, tanto en el Imperio como en la República. Ganar la Independencia fue cosa de once años, pero organizarla tomó bastantes más. Según el modelo francés, eso habría correspondido al Emperador, y a lturbide se le hizo fácil, pero no estuvo a la altura y el desorden lo rebasó. El arquetipo napoleónico persiste en Santa Anna, pescador de río revuelto que transa con las formas republicanas, planteándose ya no como emperador sino como dictador intermitente. A todo esto el desorden prolifera, para al cabo menguar en habiendo un Señor Presidente, por cierto ya no críollo sino zapoteco. Luego hubo otro, mixteco desde luego, que a la voz de "orden y progreso" se perpetuó en el cargo el tiempo suficiente para presidir los festejos centenarios del dichoso Grito, y poco después... Pero ésa es otra historia—o bien, otra vuelta de nuestra eterna historia.

II. REVOLUCIÓN MEXICANA

Aquel jerarca soviético que, allá en los tiempos de la Guerra Fría, declaró que admiraba a los dirigentes mexicanos "porque han sabido matar", bien podría haber estado reconociendo, no sin encono, el hecho de que la historia de la Revolución Mexicana se ajusta mejor que la de la rusa al modelo francés, siendo también susceptible de relatarse como una cadena de muertes—aunque sin la alta precisión que la guillotina aporta.

Se me ocurre que bien puede haber tenido algo así en mente Martín Luis Guzmán con sus *Muertes históricas*: las únicas dos que llegó a publicar podrían parecer los extremos de una serie. Díaz muere serenamente en Europa, Carranza acorralado en la sierra. ¿Y entre uno y otro?, Madero, para empezar, aunque de hecho haya muerto antes que Díaz. ¿Y cuáles otros, antes y después de Carranza?

No faltarían en el drama mexicano eslabones para la referida cadena. Algunos de ellos forman la parte central de nuestro segundo volumen, tendida como quien dice entre sendos paradigmas de gobierno —antes y después de la matanza en serio, la Revolución propiamente dicha que sucedió al preludio maderista:

- Primer paradigma: *Lascurain* el breve, que construye castillos en el aire.³
- Muertes históricas:
 - La de Huerta en *Fort Bliss*,⁴ tocándose también las de Madero y Orozco.
 - La de *Emiliano Zapata*,⁵ víctima del engaño y la traición.
 - La de *Felipe Ángeles*,⁶ asesinado judicialmente el mismo año.
 - La de Obregón, llamado Borges en *El atentado*.⁷

³ Flavio González Mello, estrenada en 2005. (N. de E.)

⁴ Juan Tovar, estrenada en 1994. (N. de E.)

⁵ Obra de Mauricio Magdaleno estrenada en 1932. (N. de E.)

⁶ Elena Garro, estrenada en 1978. (N. de E.)

⁷ Obra con la que Jorge Ibarguengoitia recibe un premio en 1963 pero que, por su contenido político, se estrena hasta 1975. (N. de E.)

- Segundo paradigma: *El gesticulador* o demagogo, que confunde la verdad y la mentira.

Y hasta aquí, en rigor, llegaría la Revolución; lo que sigue vendría a ser ya el inicio de "la larga noche de la derechización" que dijera Buendía. La obra de Usigli sucede "hoy", se escribió durante el cardenismo y se estrenó diez años más tarde, en los tiempos del primer florecimiento de la idea del Estado como empresa que hoy en día nos es tan habitual. (No obstante, cuando poco después la temporada se suspendió, la razón aducida fue que el presidente en turno se había dado por ofendido en su dignidad de revolucionario.)

Como quien dice: sobre el muerto las corronas. Algo de ofrenda fúnebre habrá tenido aquel histórico estreno en Bellas Artes de "la pieza clave del teatro político en México [...] y el punto de arranque del que partirán muchos otros dramaturgos deseosos de enriquecer un acervo característico de nuestra idiosincrasia y nuestros problemas."⁸ En efecto: exceptuando la de Magdaleno, que es anterior, todas las otras piezas en este segundo volumen podrían decirse hijas, sobrinas o nietas de aquélla, herederas de su preocupación por los mecanismos del poder. Y es que cuando a eso se reduce todo en la actualidad que se vive, a esa luz se lee por fuerza lo anterior— como cuando la fugacidad del poder de Lascurain, nuestro primer paradigma, despierta inequívocas asociaciones sexenales. Para decirlo con el poeta: "En mi principio está mi fin. [...] / En mi fin está mi principio".⁹ ☉

⁸ Wilberto Cantón, *Teatro de la Revolución Mexicana* (Aguilar, 1982), exhaustiva antología comentada.

⁹ T. S. Eliot, "East Coker" (*Four Quartets*, 1944). Versos primero y último.

JUAN TOVAR. Recibió a fines de 2000, en su natal Puebla de los Ángeles, la Presea Juan Palafox y Mendoza; en 2007, el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte. *Paso de Cato* publicó en 2009 su reciente tragifarsa *Espinazo*, sobre la entrevista del Presidente Calles y el Niño Fidencio a principios del crítico año de 1928.

¿EXISTE REALMENTE UN TEATRO HISTÓRICO?

Flavio González Mello

1

El teatro probablemente sea el medio más poderoso para recrear el pasado. Al conjugar en el presente de la escena, los sucesos dejan de ser pretéritos y los personajes de ayer vuelven a hablar, a moverse, a sudar, a ser personas de carne y hueso —prestados, eso sí, como todo en el teatro. Durante una o dos horas, ahí están, frente a nosotros: palpables, redvivos, con sus muecas y sus afanes, sus exabruptos y sus fatigas, incluso con sus torpezas y sus pequeños traspiés. En la distante realidad de la pantalla cinematográfica, todo ya ha ocurrido: los hechos, la recreación misma. ¡Con qué rapidez envejece la representación del pasado cuando queda atrapada en la cinta de celuloide! Cada año que pasa, Cleopatra parece menos contemporánea de Julio César y más de Doris Day y Angélica María: ni qué decir de esos revolucionarios patilludos de las películas de los setenta, que hoy nos recuerdan más a José López Portillo que a Pancho Villa. En la película, los pasados se van acumulando, uno sobre otro: es un desfile de muertos. En el escenario, en cambio, los personajes son como nosotros: organismos vivos e impredecibles, sujetos a la distracción y los accidentes, y que pueden morir en cualquier momento.

Los momentos más emocionantes del estreno de mi obra *1822, el año que fuimos Imperio* fueron aquellos en los que tuve la sensación de que el pasado volvía a cobrar vida. Después de tantos años de leer a Fray Servando —de leer *sobre* Fray Servando... y sobre Iturbide, y Santa Anna, y Guadalupe Victoria—, después de tantos años imaginando cómo habrían sido todos esos personajes, de pronto ahí estaban, respirando de nuevo. Mier sube a la tribuna para declinar la designación como miembro del grupo de diputados que asistirá, con la representación del Congreso, a la coronación de Iturbide; alega que le es imposible acompañarlos pues es sacerdote “y los sacerdotes tenemos terminantemente prohibido asistir a las comedias”. La sarcástica pedrada que Mier lanzó hace 200 años, asombrosamente entra volando al escenario del teatro Juan Ruiz de Alarcón y vuelve a golpear a Iturbide, cuyo rostro ahora es el de Mario Iván Martínez y, también, el del Caudillo en turno de la Patria.



1822, el año que fuimos Imperio, de Flavio González Mello. © José Jorge Carreón.

La frase sigue viva, como comentario político y como gag.

2

Pero, claro, los que hablan en el escenario no son los personajes, sino sus simulacros: nuevas reinterpretaciones de ellos. El personaje histórico quién sabe cómo haya sido; en cambio, sí podemos describir de manera bastante nítida cómo es el Hernán Cortés de Usigli y cuáles son sus diferencias con el de Sergio Magaña; o comparar el carácter, las motivaciones y el punto de vista del Huerta de Juan Tovar con el de Gerardo Velásquez o el de David Olguín. Hacer teatro sobre personajes históricos implica una doble apropiación: primero el dramaturgo y más tarde el actor (con la participación, obviamente, del director) construyen su propia versión de esos sujetos —su Julio César, su Colón, su Maxi-

miliano. No hay dos iguales; y podría decirse que, entre menos se parezcan —no sólo a los estereotipos escénicos sobre el personaje en cuestión sino a la imagen histórica que el público tiene de él— más interesantes resultan. Aunque, por supuesto, tampoco pueden alejarse tanto que resulten irreconocibles. El reto consiste en alcanzar un equilibrio entre características míticas y rasgos originales, que lo liberen de las ataduras históricas y le den pasaporte propio como personaje teatral.

3

Hay quienes establecen una diferencia entre las historias, que pueden provenir de novelas o anécdotas familiares, y la Historia, así, en singular y con mayúscula, que sería la disciplina que estudia el pasado de un país o del género humano. ¿Realmente son cosas distintas? Deslindar el teatro histórico (el teatro que





TEATRO E HISTORIA

aborda la "Historia") del resto del teatro (el que cuenta las pequeñas historias de la gente insignificante o que nunca ha existido) me resulta una operación tan artificial como ociosa. ¿Es que la dramaturgia sobre temas históricos obedece a reglas distintas que la que se ocupa de situaciones imaginarias? ¿Los procedimientos que el dramaturgo emplea son radicalmente diferentes? ¿Se necesita un carácter específico para querer escribir teatro histórico o para asistir a sus escenificaciones? ¿Su público no tiene nada que ver con el que va a ver los demás tipos de teatro?

Cierta compulsión por catalogarlo todo permite que, al menos en nuestro país, una obra de tema histórico sea suficiente para que lo cataloguen a uno como "autor de teatro histórico"; yo llevo tres, así que creo que difícilmente me voy a poder sacudir el calificativo, que no me gusta porque no refleja la realidad del trabajo. Todo es teatro, así hablé de la realidad urbana del siglo xxi o del complot para independizar la Nueva España. La Historia con mayúscula inevitablemente se vuelve, al subir a escena, historia chiquita: anécdota, chisme, historias familiares. Esa afirmación de que "quien no conoce su historia está condenado a repetirla", con la que suele argumentarse la supuesta utilidad del teatro histórico, siempre me ha parecido una falacia: si algo caracteriza al género humano es su inagotable capacidad de reincidir en

Ni el teatro ni los libros de historia son capaces de enmendar el rumbo de un país, sujeto a miles de variables y condicionantes entre las que la dramaturgia, la verdad, nomás no pinta; lo cual es un alivio, pues nos libera de un trabajo más propio de las secretarías de Educación Pública y de Gobernación, dejándonos con la única responsabilidad del teatro, que es —ya lo dijo Brecht— divertir.

sus errores; de tropezarse dos, tres y muchas más veces con la misma piedra (ahí están las once presidencias de Santa Anna, casi todas con consecuencias desastrosas para el país). Además, si hay algo que caracteriza el trabajo del actor de teatro es, justamente, que está condenado a repetir una y otra vez la misma historia. Ni el teatro ni los libros de historia son capaces de enmendar el rumbo de un país, sujeto a miles de variables y condicionantes entre las que la dramaturgia, la verdad, nomás no pinta; lo cual es un alivio, pues nos libera de un trabajo más propio de las secretarías de Educación Pública y de Gobernación, dejándonos con la única responsabilidad del teatro, que es —ya lo dijo Brecht— divertir.

Eliminar la distinción semántica, sin embargo, nos mantiene aún en el territorio de la dramaturgia tradicional: aquella que se plantea contar una historia (con o sin mayúscula), procedimiento que no pasa por su momento de mayor prestigio. Ante la proliferación de las propuestas posdramáticas, performanceras e interdisciplinarias, el teatro que insiste en articular los eventos, en vez de disgregarlos, parece francamente conservador, por no decir anacrónico. Pero el teatro mismo es un oficio anacrón-



➤ *Lascruain o la brevedad del poder*, escrita y dirigida por Flavio González Mello. © José Jorge Carreón.

nico, y en eso radica buena parte de su encanto.

4

Según un prejuicio bastante extendido, el teatro histórico casi siempre tendría un interés meramente regional: la historia de cómo México perdió Texas sólo le interesaría al público y a los teatreros mexicanos; la dictadura de Rosas, a los argentinos; etc. Esto ignora, sin embargo, que una obra "histórica" no cuenta propiamente la historia sino una fábula acerca de ella. Y, como toda fábula, ésta también debe ser autosuficiente, y no requerir que el espectador tenga conocimientos previos sobre el periodo en cuestión para que resulte comprensible e interesante.

Ya Aristóteles establecía en su *Poética* que el drama, a diferencia de la historia, no cuenta los hechos como ocurrieron sino como deseáramos que hubieran ocurrido. Y vaya que sabían tomarse licencias los dramaturgos de la Grecia Antigua y, más recientemente, los isabelinos. Hoy en día, sin embargo, ese margen de libertad parece haberse reducido hasta grados extremos, no sólo para los académicos de la historia —ahora elevada al rango de ciencia—, sino también para los escritores de ficción. Parecería que, a los autores del siglo xxi, la interacción imaginativa con los personajes del pasado sólo les fuera permitida en la dimensión privada, en sus anécdotas familiares y amorosas, pero siempre a condición de conservar incólume la pureza de los grandes eventos que determinaron el rumbo de la historia. Por eso, a veces, se antoja trabajar con personajes totalmente ficticios (o semificticios, como los de *El atentado* o *Los pasos de López de Ibarra*).

En lo personal, la necesidad de encontrar espacios de libertad dentro del corsé que implican los hechos comprobados fue motivo de múltiples dolores de cabeza cuando escribí mi primera obra de tema histórico. Muchas veces deseé, por motivos puramente dramáticos, que Iturbide hubiera muerto antes, que Fray Servando hubiera pasado sus últimos días en el exilio o que Guadalupe Victoria nunca hubiera salido de la cueva donde (según la leyenda que él mismo gustaba de contar) se habría refugiado tras declinar el

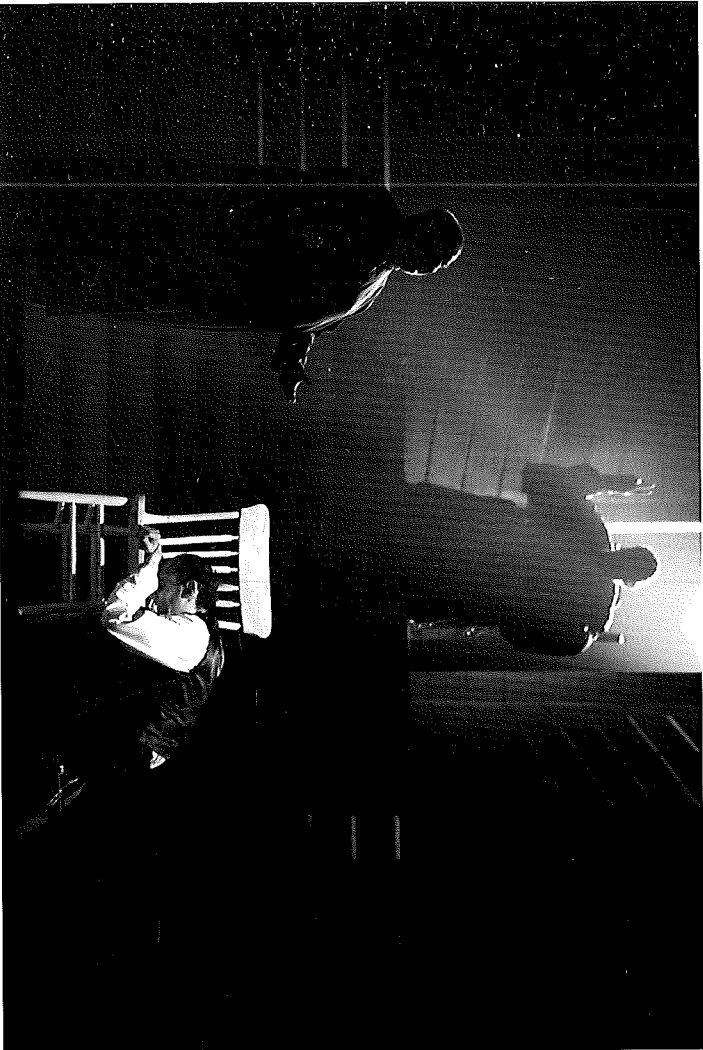
podría decir—no sólo a
El personaje
rica que el
antes resul-
co pueden
ocibles. El
librio entre
ginales, que
as y le den
teatral.

encia entre
de novelas
ría, así, en
ría la disci-
país o del
osas distin-
teatro que



ENTRE L EL TI DE V Alicia Qui

El fondo de...
o que lo r...
muerte, cont...
el teatro es é...
implica un re...
las que amolc...
perfil de un h...
najes, y que...
con su verda...
México a trav...
El teatro ti...



El atentado, de Jorge Ibaranguoitia, dir. de David Olguin. © Fernando Moguel.

indulto que los realistas le ofrecían. Pero no quería hacer una ucronía, una fantasía teatral del tipo: "¿qué habría pasado si Hidalgo llega a atacar la Ciudad de México después de la batalla del Monte de Las Cruces?". Así que tuve que respetar los hechos que, a mi manera de ver, no podían alterarse sin consecuencias radicales para lo que ocurrió después (es decir, sin borrarlos a todos del mapa); pero, eso sí, tomándome muchas licencias cronológicas y sobre el carácter de los personajes para que la historia funcionara escénicamente. Es necesario traicionar los sucesos, a veces de manera bastante importante, para llegar a su esencia —o a una de sus posibles esencias: una verdad teatral.

En mi siguiente obra, me desquité utilizando a Pedro Lascurain, un presidente cuyo único acto de gobierno consistió en firmar su renuncia, para contar todo lo que habían hecho sus predecesores en la silla, y mucho de lo que harían sus sucesores. A pesar de que ninguno de los hechos que narra la obra sucedieron realmente durante los 45 minutos que Lascurain ocupó la presidencia, tampoco ésta es una ucronía, pues el paréntesis que se abre en el curso de la historia termina llevando al personaje, tres cuartos de hora

después, a reinserirse sin que externamente haya mayores consecuencias.

5

¿Cuándo la historia deja de serlo y se convierte en crónica de actualidad? O, en sentido inverso, ¿en qué momento el presente comienza a ser historia: al día siguiente? ¿Un año, una generación, un siglo después?

Nadie dudaría en calificar una obra sobre el asesinato de Obregón como "histórica", pero probablemente no habría tanto consenso respecto a un texto que hablara sobre la muerte de Coloso o las elecciones del año 2000. Yo mismo me sorprendí cuando escuché el calificativo de "histórica" aplicado a una obra que había escrito mezclando las contrastantes realidades de la Ciudad de México en octubre de 1968: la brutal represión policiaco-militar al movimiento estudiantil y las llamadas "Olimpiadas de

Olimpia 68, de Flavio González Mello, dir. de Carlos Corona. © José Jorge Carreón.



Flavio González Mello. Director, dramaturgo, guionista y cineasta, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

ABRIL / MAYO / JUNIO 2010

ABRIL / MAYO

ENTRE LA INVESTIGACIÓN PERIODÍSTICA Y LA FICCIÓN EL TEATRO DOCUMENTAL DE VICENTE LEÑERO

Alicia Quiñones

la Ciudad
meses an-
que no me
blemente
áfico.

s cosas en
complica
e los even-
s que cum-
s consiste
ancia, que
oordan los
gules solía
ara aquella
da Guerra
siglo xvii,
anfilaria
re Carrar,
e desarro-
trama.
ele hablar
un país o
hakespea-
es "histó-
idos a los
esos sena-
miembros
paradóji-
bién son
punto de
to o una
blemente
hora. ○

El fondo de la creación, aquel punto que se sobrepone al tiempo, o que lo recupera para volver a las historias resistentes contra su muerte, contra el olvido, es la reflexión. "Para mí, la gran palabra en el teatro es ésa, la reflexión", afirma Vicente Leñero, con quien hablar implica un reto inicial: arrebatar alguna de esas consideraciones con las que amolda su teatro. Pero también implica voltear a los hechos, al perfil de un hombre que ha confrontado la historia misma, sus personajes, y que ha cuestionado y reinterpretado con su verdad, diversos pasajes de la vida de México a través de la literatura.

El teatro tiene eso: un espectro tan amplio que nos brinda una baraja de posibilidades para conocer el mundo, indagarlo y sumergirnos en sus ficciones, en la realidad con la que se juega en una historia, cualquiera que sea su forma o presentación.

Voltear a la trayectoria profesional de Vicente Leñero, siempre con intereses que zigzaguean entre la dramaturgia, la narrativa y el periodismo, nos dirige indudablemente a recordar el inicio de su historia personal con el arte escénico: desde niño, cada año sus padres lo llevaban a ver *Don Juan Tenorio*, lo que desencadenó sus primeras creaciones escénicas. "José Zorrilla siempre ha sido un personaje para mí muy importante." El resultado: *Don Juan en Chapultepec*.

Escribir teatro histórico implica redescubrir la vida y los orígenes. Esta mezcla de ficción e investigación fue lo que Leñero acuñó como teatro documental, un género, una forma que transita entre la investigación periodística y la ficción, y la realidad o la verdad del autor. "El teatro documental significaba para mí extraer documentos, hacer un trabajo más bien relacionado con el periodismo, objetivo, muy sin meterme yo."

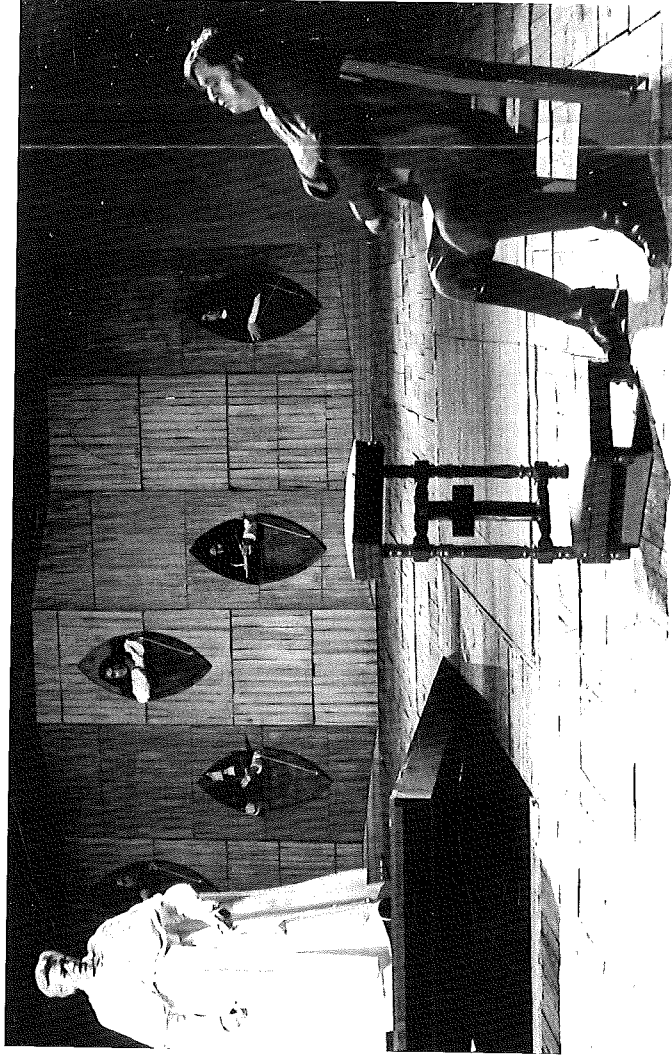
Se ha dicho que el teatro tiene que ser un enemigo político de la realidad que se vive. Y ahí la ética del escritor, el objetivo y el compromiso con su realidad, siempre prevalecerá sobre la historia contada, porque esa ética es la concepción del mundo al que se nos convida. Esta ética es parte de lo que ha hecho que Leñero dé golpes a la historia con sus piezas documentales.

Fue hacia finales de los años sesenta cuando su idea de teatro documental se consolidó en obras como *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1970), *El juicio* (1971), *Martirio de Morelos* (1983) y *La noche de Hernán Cortés* (1992), entre otras. "Pienso que desde Brecht el teatro histórico ha sido continuado por muchos autores, y con buenos resultados, por lo menos artísticos."

Como Bertolt Brecht sentó sus ideas a través de sus dramas históricos, testimoniales, como la clásica pieza *Madre coraje*, en la que nos revela poderosamente su visión de la guerra de los treinta años

sin que sus personajes provengan propiamente de la historia; como Rodolfo Usigli, el dramaturgo más importante de la Revolución Mexicana, analizó a través de obras como *El gesticulador*, *Noche de estío* o *Corona de sombras* las entrañas de un pueblo y del poder político; así, Vicente Leñero nos ha dado una lección de honestidad intelectual a través de su literatura dramática.

Para Vicente Leñero el teatro histórico ahora está de moda. "Creo que el teatro en esa rama, el teatro documental que ahora se puso en boga por el Bicentenario de la Independencia, es un testimonio más



➤ *Martirio de Morelos*, de Vicente Leñero, dir. de Luis de Tavira. Foto de archivo Paso de Gato.

que intenta atraer la atención sobre los personajes importantes de la Independencia y la Revolución. Esa línea del teatro documental fue para mí muy grata en el tiempo en el que yo escribía. Seguí esa línea en muchas obras, en el *Martirio de Morelos*, en *Compañero del "Che" Guevara* o en *El juicio*, sobre el asesinato de Obregón. Me parecía que era una forma muy interesante de vivir y reflexionar sobre nuestra historia. El género documental me parecía una vertiente muy importante en mi carrera como dramaturgo, me interesaban mucho los acontecimientos periodísticos... Después hicimos en la Casa del Teatro una serie que se llamaba 'Teatro clandestino', que tenía cierto parentesco con lo documental porque se trataba de hacer obras en torno a los acontecimientos que estaban sucediendo en ese momento."

La tarde del 11 de junio, en 1995, se inauguró la primera temporada del Teatro Clandestino. El drama testimonial que abrió las puertas de la Casa del Teatro fue *Todos somos Marcos*, donde el tema principal era el líder zapatista. Seguida por *Los ejecutivos*, de Víctor Hugo

Todos somos Marcos, de Vicente Leñero,
dir. de Morris Savariego (1995).
© Fernando Moguel.

Rascón Banda, una crítica a la crisis económica del 94.

Pero la primera obra documental que se llevó a escena de Leñero fue *Pueblo rechazado*, en 1968, trece días después del movimiento estudiantil, bajo la dirección de Ignacio Reyes.

El de 1982 fue uno de los años que Vicente Leñero vivió la censura con su teatro documental.¹ Miguel de la Madrid, entonces presidente de la República, había utilizado como paradigma político a José María Morelos. Fue el 24 de septiembre de 1983, bajo el halo de represión política, cuando Luis de Tavira llevó a escena *Martirio de Morelos*, montaje en el que, paralelamente a la historia principal, el autor, a través de su personaje "El lector", reflexionó sobre la manipulación que existe de la historia mexicana.

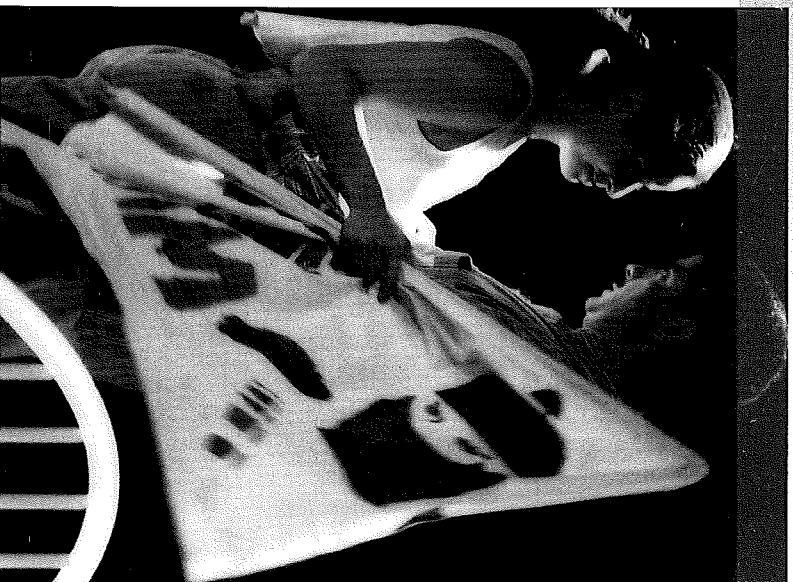
"Esa obra molestó muchísimo a Miguel de la Madrid, tanto que estuvo a punto de ser censurada. Tuvo un gran efecto. Hacer un teatro complaciente y seguir paso a paso la historia oficial es hacer un mal teatro. El teatro nunca es complaciente, y que tienen muchas aristas críticas. El presentar a Morelos después de ser apresado y cuando él traiciona a su grupo y los delata, no trataba de ser una reflexión sobre los ídolos de barro, más bien sobre los de cuerpo entero, los de carne y hueso. Todo depende de cómo hagamos el teatro histórico. Si se hace un teatro para repetir la historia oficial y para ser fieles a esa historia oficial, es hacer un mal teatro."

Las funciones de *Martirio de Morelos* se dieron en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, con la actuación de Juan José Gurrola. Y, paradójicamente, ese mismo día Héctor Mendoza estrenaba en la Casa del Lago *Hamlet, por ejemplo*.

La dramaturgia de Vicente Leñero es una clara muestra de cuán fuerte puede ser la voz del teatro ante los movimientos políticos y sociales del país, pero bien es cierto que es un viejo debate el asunto de las minorías que hoy asisten al teatro. ¿Qué fuerza tiene hoy, con la recuperación de la memoria que provocan los festejos en 2010, el teatro ante la historia? "No sé si sea muy fuerte o no. En realidad el teatro suele ser muy poco apreciado, pero finalmente a quienes lo hacemos nos interesa participar en ese repaso histórico, y creo que puede tener alguna consecuencia como reflexión, no tanto como algo que mueva a las masas, sino más bien como una reflexión artística."

¿Corre el riesgo el teatro con tintes históricos de tener una fecha de caducidad?

Probablemente sí. El teatro de por sí es efímero. Y es como el periodismo, los acontecimientos se registran y luego vienen otros acontecimientos. Pero hay cosas que permanecen, sobre todo cuando se abordan asuntos históricos, donde la pretensión histórica permanece



durante mucho tiempo porque los personajes no mueren. Todo el intento del Bicentenario, en muchos aspectos, es eso: revivir o reflexionar. Para mí, la palabra en el teatro es la de reflexionar.

El dramaturgo incide sobre las realidades de su tiempo, sobre las ficciones que expresan esas realidades sin estar calibrando en qué tanta gente lo puede apreciar o qué tanta no lo apreciará. Yo no pienso tanto en una función social, sino en una función artística que, por supuesto, implica lo social, pero no es una función propagandística, por así decirlo.

¿Cree usted en las fórmulas dentro del teatro, ya sea histórico o no...?

Creo que hay muchas formas de hacer teatro, el teatro histórico es una forma. No hay fórmulas, cuando se echa mano de fórmulas suele caerse en un teatro mal hecho, en un teatro poco creativo... La creación siempre es una búsqueda, no es un encuentro con algo que uno ya sabe, uno escribe para buscar nuevas formas de decir lo que quiere decir.

Mi proceso es simplemente escribir, estar buscando siempre en el teatro. El autor no es un ser plenamente consciente de lo que está haciendo o que tenga fórmulas patentadas para hacer su teatro. Yo pensé en un teatro que extremara lo documental sobre la ficción, que hiciera hincapié en lo que se tiene a mano, que nos pudiera dejar pensando.

Tampoco pienso que la preocupación de un autor deban ser las minorías o mayorías, eso no se lo plantea necesariamente un dramaturgo. El dramaturgo escribe sobre temas que le interesan o que siente que le interesan a la comunidad, y sobre eso trabaja, independientemente de los resultados que tenga en un teatro que es poco visto o poco apreciado en estos días... El trabajo es poner en el presente. Los que trabajamos en esto, lo hacemos porque hay temas que nos inquietan.

¿Qué imagen tiene de los dramaturgos de la Revolución Mexicana?

Una idea de preocupación. No se frecuentó mucho el teatro que se consideraba histórico. Usigli lo planteó en tres obras, en *Corona de sombras*, sobre Maximiliano y Carlota; en *Corona de sangre*, sobre Cuauhtémoc. Era una corriente muy interesante a la que se ciñeron, y que ahora han resucitado, afortunadamente. Actualmente hay dramaturgos que están tomando esa línea y siempre es una línea muy apreciable: pienso en dramaturgos como Juan Tovar o mi hija Estela Leñero, quien va a presentar una obra ahora sobre mujeres de la Revolución. Me parece que hay una corriente fuerte que se revitaliza, como también hay una literatura fortísima en la que se ficciona sobre personajes históricos y el teatro se ubica en esa corriente. ○

AURICA QUINONES. (Ciudad de México, 1982). Periodista y escritora. Autora del poemario *Fe en primavera* (2005) y de *Instantáneas distantes* (2008). Actualmente es editora del suplemento cultural *Laberinto* de *Milenio* diario.

UNA EXPERIENCIA EN TEATRO SUBVENCIONADO
LA CONSPIRACIÓN VENDIDA *

Jorge Ibarjúengoitia

Donde Jorge Ibarjúengoitia cuenta su experiencia al escribir una obra para el aniversario de la Independencia y Revolución Mexicana

La dramaturgia subvencionada fue, en época no muy lejana, aunque esporádicamente, refugio de escritores indigentes, lo cual es, si no una justificación, cuando menos un mérito, como se puede ver claramente en la historia que voy a contar, que es verídica.

Esto empieza en octubre o noviembre de 1959. Yo estaba en una de las temporadas más desesperantes de mi vida profesional. Como escritor dramático, que era lo que yo era entonces, era entre desconocido y olvidado, tenía cuatro obras sin estrenar, no tenía ingresos de ninguna especie, deudas que entonces parecían enormes, y urgencia de pagar aunque fueran réditos vencidos. Estas circunstancias me llevaron a dar un paso que ahora me parece inexplicable: se me ocurrió ir al Departamento de Teatro de Bellas Artes a pedirles dos o tres mil pesos como anticipo sobre regalías futuras.

Salvador Novo era el jefe del Departamento. Cuando llegué a su despacho me atendió su *trouble shooter*, que resultó ser un antiguo compañero de escuela —lo cual no fue ventaja, porque nos detestábamos desde la preparatoria—. Yo expliqué el motivo de mi visita con toda franqueza:

—Estoy en una situación difícilísima. Necesito que el Departamento de Teatro me dé dos o tres mil pesos sobre derechos futuros.

El otro entró con el mensaje en el despacho particular de Novo y salió al rato para decirme lo siguiente:

—Dice el maestro Novo que dinero no te lo puede prestar, porque todo el que tiene está en cédulas hipotecarias, pero que si te esperas un rato platicaré contigo y te hará una proposición.

Esperé un rato y cuando por fin Novo me recibió, me dijo:

* Fragmento de "Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada", de Jorge Ibarjúengoitia, publicado en *Letras Libres* 261, agosto-septiembre de 1998.



Para insu
a dos t
Flavio Gor
bos, hace
za, entabl
Sus bat
groserías r
algo más s
de la barr
a saltar a l
Cuento
tor, que es
Las explic
que conoc
ca) en pro
unos cuan
su enorm
te en cine
cultura co
cualquier
sobre una
dioptrías,
Pero p
puede sin
de Méxic
sus reales
Pero H
también n
radas, que
la que sí
conclab
a la acept
respeto.
Me nie
rico en es
la oportu
los que te



TEATRO E HISTORIA

—¡Qué bueno que vino, Jorge, estaba yo por mandar a buscarlo!

Me explicó que estábamos a punto de entrar en uno de los años más importantes en la historia de México: 1960, en el que había de celebrarse el "sesquicentenario" de la declaración de la Independencia y el cincuentenario de la Revolución Mexicana. López Mateos quería que ambos eventos se celebraran con toda solemnidad.

—Ya Celestino (Gorostiza) habló con el señor Presidente —dijo Novo—, y éste le prometió diez millones de pesos (de aquel entonces) para montar diez obras alusivas a cualquier episodio de la guerra de Independencia o de la Revolución. Hemos decidido encargarnos a diez autores y pagarle a cada uno diez mil pesos al entregar el texto. ¿Qué le parece, le interesa?

Como es de suponerse, contesté que sí. Quedé de entregarle una sinopsis en quince días. Al despedirse, Novo me hizo la advertencia.

—No se mida, Jorge, acuérdesse de que vamos a tener todas las facilidades. Meta los cambios de escena que se le antojen, escenas de masas, lo que usted quiera.

Al contemplar actualmente el resultado de esta conversación —una obra llamada: *La conspiración vendida*—, me quedo asombrado de la sobriedad con que la escribí. Hay muchos cambios de escena, salen calles de Querétaro, el lecho de muerte del canónigo Iturriaga, la casa del Corregidor, la del alcalde Ochoa, etc., pero no hay escenas de masas. Se oye el ruido que hace un destacamento al tomar posiciones, pero sólo aparecen dos soldados y un sargento, que tumban una puerta. Son veinte personas, de las cuales, el más simpático y más listo es el escribano Domínguez, que descubre la conspiración y logra aprehender a los corregidores —que aparecen como un matrimonio muy torpe— y el más interesante, el capitán Arias, del Batallón de Celaya, un hombre que merece él solo una obra: un mexicano, oficial del ejército, que formó parte de la conspiración de Querétaro, la delató cuando le pareció que estaba a punto de ser descubierta, se pasó del lado de los

insurgentes cuando Hidalgo tomó Celaya, del lado de los españoles después de la batalla de Aculco y militó con ellos hasta su muerte, unos meses después, en las Norias de Baján, a consecuencia de un tiro de pistola que, según parece, iba destinado a Allende y le dio en la frente. El cura Hidalgo aparece como personaje secundario, pero tiene la frase del telón. Están en la iglesia de Dolores, en la madrugada del 16 de septiembre. Aldama le dice a Hidalgo:

"—Pero vea usted lo que hace, padre, que puede ser una locura.

—Lo que hacemos —contesta Hidalgo—, ya se verá después.

Sube al púlpito y dice:

—Señores, ha llegado el momento. Armaten todos. Vamos a pelear por la independencia. ¡Que viva México!

Se oye una gritería fuera de escena, suenan campanas, cae el telón."

Cuarenta días escasos pasaron entre que decidí escribir la obra y se la entregué a Novo, el 10 de diciembre, pasada en limpio por una mecanógrafa que se llamaba Socorro y cobraba un peso por cuartilla. A Novo le pareció bien, pero "un poco floja". Me la pagaron en marzo —cuando ya a López Mateos se le habían olvidado los diez millones que había prometido para el festejo cultural—, con dinero de Bellas Artes —tuve que hacer antesala y entrevistar a Gaona antes de cobrar— y no a diez mil pesos, como habíamos quedado al principio, sino a cinco mil nomás.

—Si quiere otros cinco —me dijo Novo—, escriba otra obra, cortita, nomás para llenar el expediente.

¡Cómo habré estado desesperado, que estuve a punto de escribir otra obra, sobre la muerte de Vicente Guerrero en el barco del traidor Pitaluga! No la escribí nomás porque Novo se hizo ojo de hormiga, no pude enseñarle la sinopsis y comprendí que si escribía la segunda obra no iba a hacer ni cinco mil ni ningún peso.

Pero el destino me deparó una venganza sensacional. En septiembre apareció una convocatoria para un concurso de obras de teatro organizado por el DDF. Premio Ciudad de México se llamaba. Veinticinco mil pesos de entonces, que serían como diez veces eso

ahora. Yo mandé *La conspiración vendida* con el seudónimo "Federico Barón Gropius", y gané el premio. El mismo día que supe la noticia, encontré a Gorostiza, que había presido el jurado que me premió, en el foyer de un teatro.

—Yo soy el autor de *La conspiración vendida* —le dije.

Casi se desmayó. Evidentemente habían premiado la obra creyendo que había sido escrita por otra persona con más méritos o mayores influencias. Ni modo.

Leyendo la obra ahora, 19 años después, no me parece tan mala. Creo que dándole una peinadita y montándola con intención irónica, podría tener no sólo éxito, sino resonancia. Sin embargo, tiene partes que exhalan el olor de que hablaba yo antes, característico del teatro subvencionado. El cura Hidalgo, por ejemplo, habla poco pero en visionario. Dice, por ejemplo, que los que inician una revolución nunca ven el final y sugiere que va a morir fusilado. Cuando imagino la puesta decidida que nada se puede lograr de bueno con un actor disfrazado de Hidalgo y una actriz disfrazada de la Corregidora sueltos en el escenario. Son dos figuras que, pase lo que pase, tienden a parecer billetes. Entonces se me ha ocurrido sustituir esos personajes por dos estatuas de *papier maché*, que entren en andas y digan sus parlamentos cantados. Pero esto no tiene importancia porque la obra nunca será puesta, ya que otra de las características del teatro subvencionado, que ya casi se me olvidaba decir, consiste en que, aparte del que la escribió y la tiene guardada en el cajón, en el momento en que cesa la subvención, la obra no le interesa a nadie. ○

➤ JORGE IBARGUENGOTIA (1928-1983). Escritor mexicano, nacido en Guanajuato, autor de novelas, cuentos y obras de teatro cargados de un gran humor e ironía.

➤ Mural de José Clemente Orozco del Palacio de Gobierno de Jalisco. © Francisco Juárez.

HUMOR SE ESCRIBE CON HACHE (PERO MINÚSCULA)

Nicolás Alvarado

Si alguna semejanza hay entre esta obra y algún hecho de nuestra historia, no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional.

JORGE IBARGUENCOITIA, *El atentado*

DE MARZO DE 1942. Se estrena en los Estados Unidos *To Be or Not to Be*, película de Ernst Lubitsch a medio camino entre la farsa delirante y el *thriller* desquiciante, en que el cómico de pastelazo Jack Benny y la glamorosa aunque jocosca Carole Lombard encarnan a una pareja de actores polacos que recurren valerosamente a los artificios y artilugios propios de su profesión —el teatro— para salvar de los embates germánicos a los miembros de la resistencia en una Varsovia recién pisoteada por la bota nazi. La crítica trata la cinta con dureza, si no es que con horror y con escarnio. El público se ausenta de las salas. La United Artists, su distribuidora, pierde una fortuna. Fracaso total.

16 DE DICIEMBRE DE 1983. Se estrena en los Estados Unidos *To Be or Not to Be*, película de Alan Johnson protagonizada por Mel Brooks y Anne Bancroft, que, salvo por el cambio de algunos nombres, la adición de un par de chistes y de un número musical, y la inclusión de un personaje homosexual —acaso concebido para mostrar que la discriminación nazi no se agotaba en lo étnico—, resulta idéntica a la original de Lubitsch, al punto de reproducir palabra por palabra y toma por toma una gran mayoría de sus diálogos y muchas de sus secuencias. La crítica trata la cinta con benevolencia, si no es que con deleite y con admiración. El público abarrota las salas. La 20th Century-Fox, su distribuidora, gana una fortuna. Éxito incuestionable.

En este 2010 en que escribo esto, a casi 70 años del estreno de la primera y a poco más de 25 del de la segunda, ambas cintas son valoradas por los cinéfilos. Hay que decir, sin embargo, que el prestigio de la segunda es sólido pero menor (es una comedia más de Mel Brooks; lastrada por el hecho de no haber sido él quien asumiera la dirección y por su estatuto de mera adaptación, a diferencia de *Blazing Saddles*, *Young Frankenstein* o *High Anxiety*, parodias, sí, pero enteramente originales) mientras que la primera es considerada un clásico con todas las de la ley, preservada



por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos por su valor histórico, artístico y cultural y consignada entre las 100 comedias fílmicas más notables de la historia de aquel país —en un muy honroso lugar 49— por el American Film Institute. A partir de lo cual es menester formularse algunas preguntas. ¿Por qué fracasó la *Ser o no ser* —tal es el título en español— de Lubitsch en 1942? ¿Por qué resultó un éxito la de Brooks en 1983? ¿Y por qué hoy nos parece más estimable la primera que la segunda? La respuesta, por fuerza, no ha de estar cifrada en la historia —es decir en la anécdota, que en ambos casos es la misma— sino en la Historia.

Lubitsch es un cineasta famoso por la sutileza de su humor —la literatura publicitaria de la época solía referirse a tal rasgo como *The Lubitsch touch*, toque satinado en cintas sedosas que van de *El desfile del amor* a *Ninotchka* y de *La viuda alegre* a la versión original de *El cielo puede esperar*— pero he aquí que *Ser o no ser*, aunque hilarante, se revela más bien brutal. Acaso enfurecido por causa de la situación política internacional —recuérdese que Lubitsch era un judío alemán providencialmente emigrado a Hollywood antes del ascenso de Hitler al poder—, no renuncia en ella al humor pero sí a toda delicadeza formal, como evidencia la frase más conocida

del guión que desarrollara al alimón con el dramaturgo Edwin Justus Mayer y el argumentista Melchior Lengyel. Primero, un poco de contexto: Joseph Tura (Jack Benny) es un actor fátuo y desbordado que, entre bocados de salsami tras bambalinas, representa a un Hamlet más megalómano que melancólico; cuando un oficial nazi particularmente cruel debe responder si ha oído hablar de él, asiente: “Lo que ha hecho él con Shakespeare nosotros se lo hacemos ahora a Polonia”. Igual de injustas ambas masacres, cierto, pero la segunda acaso un pelín más dolorosa, aun más para un público estadounidense que había visto a su país entrar en guerra apenas tres meses antes y visto perecer a la estrella femenina de la película —una Carole Lombard radiante y hermosísima, casada con el Rey de Hollywood Clark Gable, pero prometida en sueños a todos los espectadores masculinos— poco menos de dos meses antes del estreno de la que sería su última cinta, víctima de un accidente aéreo mientras cumplía con su deber patriótico de vender bonos de guerra.

La Segunda Guerra Mundial y la amenaza del Tercer Reich son hoy para nosotros Historia (letra muerta, estadísticas cruentas pero al fin meramente numéricas) pero, para quienes buscaban algún solaz en la penumbra de una sala de cine en 1942, eran la ineludible y ominosa realidad. Era un público bien dispuesto a concebir la risa como evasión merced a las bobadas de Bob Hope y Bing Crosby (*Camino a Marruecos*), de la frivolidad sofisticada de Katharine Hepburn y Spencer Tracy (*La mujer del año*) o de la torpeza amorosa de Veronica Lake y Fredric March (*Me casé con una bruja*): escapismo puro. También quería ver la guerra reflejada en pantalla, pero desde el heroísmo cotidiano (*Rosa de abolerigo*) o el sacrificio moral (*Casablanca*). Lo que no podían —y lo que nadie, ni el Lubitsch que tanto los había divertido y conmovido y excitado en el pasado, podía pedirles— era que rieran de lo que bien podía ser su suerte si los nazis ganaban la partida: persecución étnica, Estado policial, alternativa sólo entre la muerte y la sumisión.

Para cuando el también judío —y, por cierto, judío polaco— Mel Brooks entregara su propia versión de *Ser o no ser*, la Guerra e incluso el Holocausto no eran ya sino un

recuerdo mamente Historia o cinta pod tórica y v sabía ya que la n como sien su integrab enfrentab pernicioso cía conde sátra pol gío sino p igualmente Efecto cula que e permitió l que es la rior no só —aun si e además, e tórico del mán que sición par important que de ve mayores a Van ot ser origin más impo referido a cías, un p el actor q monta la respueta hace espe Más adeli eso no es polaca M mento prier yoría de l el resto de ta bailar. primer par mal desm dimensión del poten idea pero los nazis nosotros (



TEATRO E HISTORIA

recuerdo poderosamente admónico y enormemente triste pero a fin de cuentas distante: Historia o, mejor, historiografía. Así, la nueva cinta podía ser definida como una farsa histórica y vista desde la comodidad de quien sabía ya que los "buenos" habían vencido, que la moral del mundo andaba tan mal como siempre pero no peor que nunca, que su integridad física y la de sus semejantes no enfrentaba ya un peligro militar inminente y pernicioso. Puesto de otro modo, lo que parecía condenado al fracaso en tanto arriesgada sátira política podía conocer no sólo prestigio sino popularidad en tanto sátira histórica igualmente osada.

Efecto colateral adicional: esa buena película que es la *Ser o no ser* de Mel Brooks nos permitió redescubrir esa cinta extraordinaria que es la *Ser o no ser* de Ernst Lubitsch, superior no sólo en términos visuales y narrativos —aun si a partir de la misma materia— sino, además, en términos éticos, documento histórico del espíritu valeroso de un judío alemán que aprovechó los recursos a su disposición para ganar a los nazis una primera e importantísima batalla —la batalla moral: la que de verdad cuenta para la posteridad— sin mayores armas que la inteligencia y el humor.

Van otros dos parlamentos de la *Ser o no ser* originaria, menos recordados pero acaso más importantes que el multicitado que he referido antes. En una de las primeras secuencias, un productor de teatro se queja de que el actor que representa a Hitler en la obra que monta la compañía no resulta verosímil: "No parece más que un hombre con bigotito"; la respuesta —de otro de los actores— no se hace esperar: "¿Y qué otra cosa sería Hitler?". Más adelante, un intelectual nazi (si es que eso no es un oxímoron) intenta seducir a la polaca Maria Tura (Lombard) con un argumento presuntamente tranquilizador: "La mayoría de los nazis", le asegura, "somos como el resto de la gente. Nos gusta cantar, nos gusta bailar, admiramos la belleza femenina". El primer parlamento casi se explica solo: es el mal desmitificado, el monstruo reducido a la dimensión del humano, del par, del mortal, del potencial vencido. El segundo refuerza la idea pero le aporta un elemento perturbador: los nazis serían banales, sí, pero tanto como nosotros (y si digo nosotros es porque, pese a

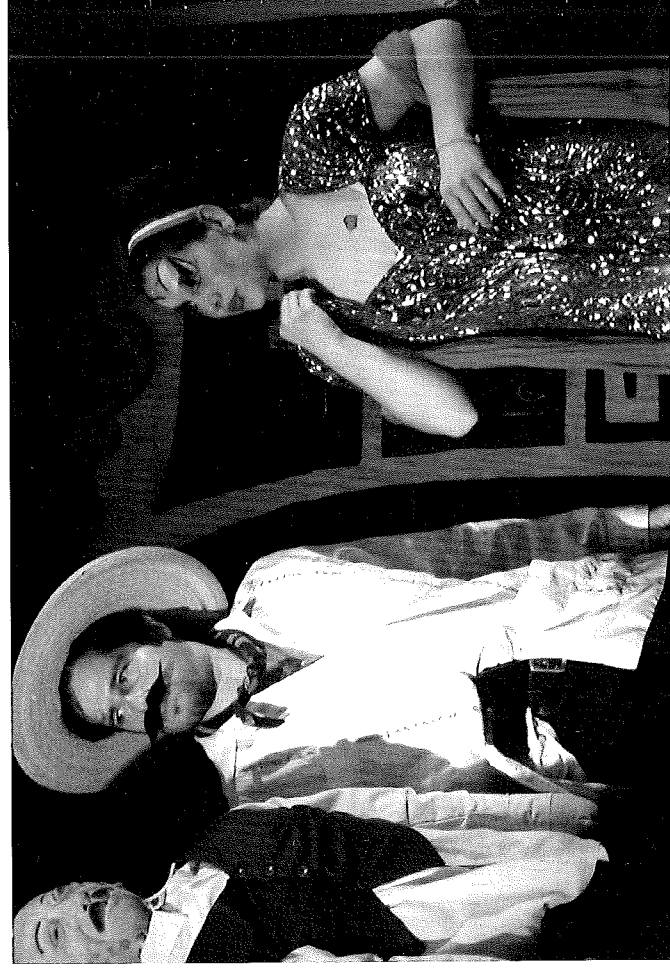
las tentaciones germanófilas que bien retrata Sergio Pitlor en ese *Desfile del amor* de resonancias apropiadamente lubitschianas, los mexicanos terminamos por jugar en la Segunda Guerra Mundial un papel muy marginal pero, a feliz fin de cuentas, del lado correcto); ergo nosotros seríamos también nazis en potencia, habitados por un mal que bien haríamos en mantener bajo vigilancia a riesgo de verlo emerger y apoderarse de nosotros en el mejor (es decir el peor) estilo de Mr. Hyde.

En *Ser o no ser*, Ernst Lubitsch desmitifica a los actores —a los del teatro de las tablas pero también a los del teatro de la guerra—, problematiza las situaciones (todo conflicto encierra también un dilema), reduce el mal al estatuto de lo ridículo y, en el camino, lega a las generaciones venideras un balance moral virtuoso pero crítico (y ácido) de esa historia que le tocó vivir como Historia, junto a toda su etnia, toda su nacionalidad y toda su generación. Tal —y tanto— es el poder del humor.

Esta es una revista de teatro y no de cine. Y su director, generoso y laxo, me ha encargado que aborde la relación entre Historia (otra vez me lo pregunto: ¿historiografía?) y humor a partir no sólo de referentes dramáticos sino literarios en general, lo que suele llevar a la gente a pensar en novelas y cuentos y poemas

y ensayos pero no con demasiada frecuencia en guiones de cine. (Confieso, además, que he visto ambas versiones de *Ser o no ser*, y que las he vuelto a ver para efectos de este escrito... pero que nunca he leído ninguno de los dos guiones.) La pregunta se impone: ¿es el guión de cine —y, más aún, las películas mismas— literatura dramática? Como no es ésa la materia de este encargo me limitaré a consignar que para mí lo son y dejaré la argumentación para mejor ocasión (y eso en caso de que Jaime Chabaud vuelva a convocarme a escribir en estas páginas pese a mi lectura acaso tramposa de su comisión). Queda, sin embargo, todavía una pregunta: ¿por qué, de entre todas las películas posibles, escogí justo *Ser o no ser* para abrir este texto? Porque es un ejemplo extremo de humor histórico. Porque parte de la conciencia de que el momento que retrata —que es más o menos el momento de su producción— será materia de la Historia y factor decisivo de su posterior desarrollo y porque, a pesar de tal sino trágico, decide abordarlo con un humor desmitificador *avant la lettre*.

La *Ser o no ser* de Lubitsch es un experimento único no sólo en la filmografía de su director sino en la historia misma del cine y en la de la narrativa de ficción: no será, por tanto, yo quien recomiende aquí replicar el modelo, consciente además como soy de que



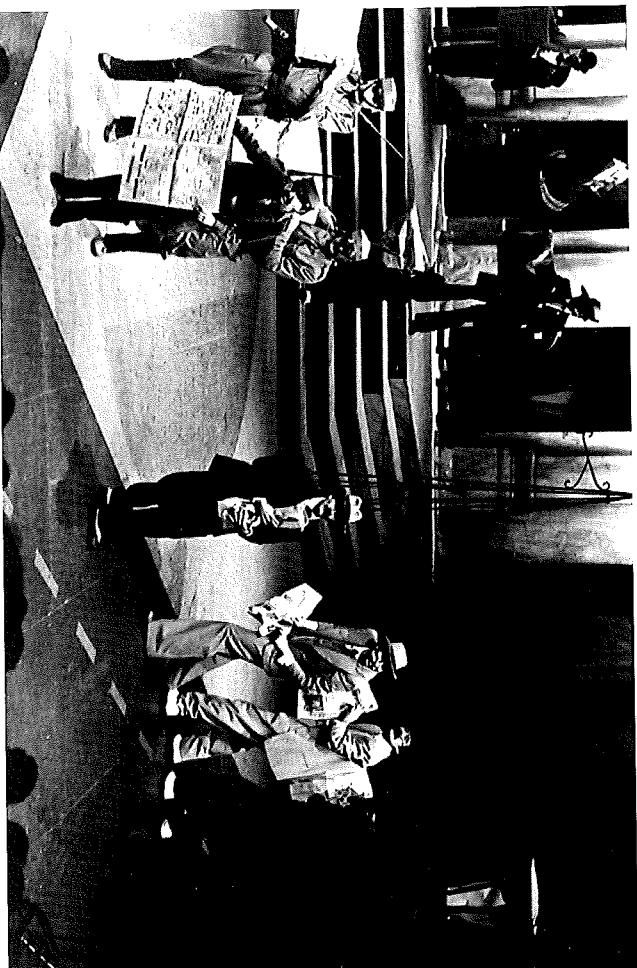
El gesticulador, de Rodolfo Usigli.
 © Fernando Moguel.

La sombra del caudillo, obra basada en la novela de Martín Luis Guzmán, dir. de Luis de Tavira. © Archivo de L. de Tavira.

la réplica de fórmulas redundada siempre en la muerte de la literatura. Lo que sí propongo erigir, si no en paradigma cuando menos en avenida posible y válida para el tratamiento de la historia en la ficción, es su espíritu, tristemente ausente de la mayoría de las obras de teatro y las novelas, de las películas y los cuentos que hacen de la historia su asunto central.

En la tradición literaria mexicana, la Historia ha tenido un lugar destacado. Hace algunos años tuve el placer de elaborar —junto con Ricardo Pohlenz y Gina Bechelany— una lista de cien libros nacionales notables para una revista hoy desaparecida. Hoy regreso a aquel ejemplar de *El Huevo* fechado en noviembre de 2006 y me topo con una larga nómina de autores que han escrito ficción más o menos histórica. Los listaré en orden alfabético. Aguilar Camín; Altamirano; Azuela, Arturo; Azuela, Mariano; Benítez; Castellanos; Frías; Fuentes; Garro; Guzmán; Leñero; Mastretta; Palou; Del Paso; Payno; Revueltas; Solares; Soler; Soler Frost; Usigli; Volpi; Yáñez. Escritores todos que van de lo bueno a lo excelente, a lo excepcional, pero que también comparten un rasgo acaso perturbador: la casi total ausencia de humor a la hora de abordar la Historia. (Fernando del Paso, por ejemplo, es un maestro de la ironía pero no especialmente en *Noticias del Imperio*, su única novela abiertamente histórica.) Exceptúo entonces de esta lista —más no de aquella en que el único criterio era la calidad, independientemente del tono, y en la que ambos figuraban también— dos nombres: Ibarbüengoitia y Serra.

Jorge Ibarbüengoitia escribió dos novelas históricas divertidísimas —*Los relámpagos de agosto*, sátira cruel de los presuntos prohombres de la Revolución Mexicana, y *Los pasos de López*, especie de opereta socarrona sobre los albores de la lucha de Independencia— y una obra de teatro, *El atezado*, que hace mutar el asesinato de Obregón —rebautizado aquí, no sin sorna, Borges— en broma poética. Enrique Serra ha aportado dos novelas de tema histórico —*El seductor de la patria*, sobre Antonio López de Santa Anna, y *Ángeles del abismo*, ambientada en la Nueva España de tiempos de Sor Juana— que lindan, una, con lo histórico y, otra, con lo esperpénti-



co. Sumo a estos dos un tercer nombre que no figuraba en la lista aquella —el de Flavio González Mello, autor de sendos juguetes históricos para la escena: *1822, el año que fuimos Imperio*, a partir de la figura de Iturbide, y *Lascurain o la brevedad del poder*, sobre

Y he aquí que si hay una historiografía necesitada de una buena sacudida merced al poder subversivo del humor, ésta es la mexicana.

el presidente que menos duró en el poder en México, nota al pie entre la luminosa página de Madero y la oscurísima de Huerta— y con ello agoto los de los escritores que han recurrido al humor para hacer de nuestra Historia algo más que Historia Patria.

Es lamentable. Y no porque *La sombra del caudillo*, *Gingo viejo*, *El gesticulador* y todos los demás no sean grandes textos —lo son— sino porque pareciera que, a la hora de tomar la Historia como elemento literario, los escritores mexicanos no conocieran más posibilidades que la tragedia (en los casos paradigmáticamente felices que he citado) o la solemnidad (en casi todos los demás). Y he aquí que si hay una historiografía necesitada de una buena sacudida merced al poder subversivo del humor, ésta es la mexicana.

Como ningún otro desde 1910 —y eso en más de un sentido: recuérdese que no pasaron dos meses de los festejos porfiristas del Centenario antes de que adviniera la Revolución—, 2010 ha de ser un año marcado por el signo

de la Historia. Lástima que la que pretende recatarnos la derecha sea vacua y edificante —asombra ver al gobierno surgido de un PAN que siempre se preció de ciudadano y de democrata prolongar los vicios paternalistas del prisma— y que aquella con la que responde la izquierda sea pugnaz y oportunista, verbigracia su idolodulia por Villa y Zapata, tenidos por mezcla mítica de John Wayne, Speedy González y el Che Guevara. Así, ante la pompa frívola del orgullo patrio imperante por consigna, necesitamos con urgencia una profusión de Lubitsches a la mexicana, que escriban películas y obras de teatro y novelas y cuentos y poemas y ensayos que derriben pedestales y humanicen rasgos con frágiles bombas fétidas de risa.

Última pregunta: ¿por qué pugno en este contexto por el humor como recurso privilegiado de tal proyecto? (A fin de cuentas Pedro Ángel Palou acaba de hacer un encomiable ejercicio desmitificador con su trágica trilogía de Zapata, *Morelos* y *Cuauhtémoc*.) Porque, creo, la tragedia suele sustituir unos mitos por otros —basta preguntar a los griegos— mientras que la farsa abomina por definición del mito: no rescata, no respeta, no redime. Y, creo también, a estas alturas de nuestra Historia y de nuestra historiografía sólo lo irredento puede redimimos. ☉

Nicolás Aurrarado (México, 1975) es autor de los libros *Con M de México* (Norma, 2006) y *La ley de Lavoisier* (Norma, 2008), así como del juguete escénico *Cena de Reyes* (2009), basado en textos de Alfonso Reyes. Trabaja en Canal 22 y en Televisa y es columnista de *El Universal*.

HISTORIAS A CONTRAPELO Y DRAMATURGOS “TRAPEROS”

Rocío Galicia

Walter Benjamin, filósofo y amigo de Bertolt Brecht, propuso en *Tesis sobre la filosofía de la historia* tomar la historia a contrapelo, es decir, cepillar a contrasentido su lustroso pelaje. Esta imagen es reveladora para describir construcciones a partir de fracturas y desechos. De esta manera, Benjamin llega a plantear una inversión radical del punto de vista con el cual se construye la Historia. En el modelo benjaminiano, la atención se ubica en los despojos, la impureza, los contramotivos, los contrarritmos, los síntomas, los malestares y los anacronismos. Más aún, George Didi-Huberman, en *Ante el tiempo*, nos recuerda la propuesta benjaminiana: el historiador debe convertirse en un traperero (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas.

¿Qué relación podría tener esta propuesta con el teatro? Enfilo la respuesta desde mi estudio de la dramaturgia norfronteriza, la cual suscribe la constante aparición de contenidos anecdóticos que rompen con la línea de la historia oficial. Los héroes son exhibidos en canal para mostrar su opacidad, los grandes acontecimientos nacionales son puestos en tela de juicio a partir de la visión de quienes resultaron “vencidos”. Incluso, una construcción antes monolítica como la nacionalidad es puesta en tensión a partir de la emergencia de múltiples voces que no se ciñen al estereotipo de lo “mexicano”. Al incluir la contradicción, lo oscuro, la tensión y las versiones marginales, el relato poietizado construye una plataforma de versiones a contrapelo. Ésta, por supuesto se distingue por su contenido político.

La creación a partir de elementos emanados del detritus, nos acerca a otro concepto fundamental: el historiador traperero, es decir, un pensador que hurga en los desechos, cataloga y colecciona todo aquello que se perdió y desdén. Tal propuesta ha sido útil para reflexionar sobre el amplio espectro que los dramaturgos norteros plantean en sus obras, a saber: versiones de feminicidas, narcotraficantes, pederastas, cholos, indígenas, antihéroes, campesinos, polleros, santones, “teiboleras”, migrantes; en fin, seres que el poder ha dejado fuera del relato ascendente de la Historia.

¿Estoy insinuando una traslación del historiador pensado por Benjamin a lo que advierto como un dramaturgo traperero? En efecto, la afirmación puede sonar irritante, sin embargo, la creación a partir de la fijación de la mirada en cristalizaciones desdénadas resulta reveladora de un pulso epocal que posiblemente borraré el discurso histórico. Considerar la historia de los remanentes pudiera parecer una tarea despreciable, empero, hay que concentrarse en la constelación que éstos sugieren para encontrar sentido. Las obras dramáticas así se constituyen en enunciados, párrafos y páginas de un libro abierto y en constante reelaboración acerca de una historia a contrapelo.

Todos sabemos que el silencio y la borradura son negociados, comodos, exigidos o decretados, en tanto que la “orientación” de las ideologías se monta en un aparato educativo paupérrimo, en la circulación de una noción conservadora de familia, en el ocultamiento de lo incómodo y en la “espectacularización” que de los hechos llevan a cabo los medios masivos de comunicación. Es decir, se crea una realidad a la medida del sistema. A partir de lo anterior, la figura del dramaturgo traperero adquiere relevancia, puesto que presenta visiones críticas, voces marginales, las cuales dan cuerpo a un sustrato que recupera las huellas del detritus. Desde tal emplazamiento surgen las preguntas: ¿qué repercusiones micro trajo consigo la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo?; ¿cómo quedará registrada en el discurso histórico la violencia

feminicida?, ¿por qué insistir en poner sobre la escena la problemática en torno al narcotráfico?

En concordancia con estas ideas aparecen los indígenas errantes en *Apaches*, de Víctor Hugo Rascón Banda. No para ilustrar la epopeya de quienes fueron llamados los bárbaros del norte, más importante resulta el mirarlos en el intersticio de dos naciones emergentes: Estados Unidos y México. Si consideramos que antes de 1848 —fecha de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo— las tierras apaches estaban de este lado de la frontera, entonces tendremos que aceptar que el lugar de origen de muchos apaches fue México. Ahora bien, si los ubicamos después de 1848, su nacionalidad se desliza al país del norte, puesto que México se deshizo del territorio que abarcaba justamente las rutas migratorias de estos indígenas. *Apaches* coloca el desasosiego de un pueblo nómada frente a una delimitación geográfica artificial que resquebraja su visión del universo y los instala con violencia en la modernidad.

La constante irrupción del tema del feminicidio —alrededor de una veintena de piezas— en el teatro mexicano de los últimos años, resulta un síntoma. Los argumentos “imaginados” quedan dispuestos en obras como *Lomas de Poileo*, de Pilo Galindo, *Jauría* de Enrique Mijares y *Deserere (Desierto)* de Cruz Robles, sólo por citar algunos ejemplos. Más allá de un teatro documental habría que observar las versiones y puntos de vista que estos ejercicios escriturales proponen, así como el grado de afectación con que son recibidos por los lectores/espectadores. ¿Qué implicaciones puede tener la poietización de estos acontecimientos antes ilustrados por los medios masivos de comunicación?

Que el año pasado haya aparecido en Colombia el libro de Margarita Jácome *La novela sicarica* nos pone en alerta sobre la penetración que el discurso del narcotráfico ha tenido en la literatura de ese país. Nosotros no estamos alejados de esa ficcionalización. La dramaturgia nortera a menudo ha sido estereotipada en dos vertientes: la migratoria y el narcotráfico. Ciertamente, un buen número de obras profundizan en esta temática para dejarnos ver la sinrazón, la oscuridad y el desasosiego que se vive en estos días, en estos segundos, en la amplia geografía nacional. Quizá quede registrada en la Historia la “guerra contra el narcotráfico”, pero no quedará la historia de quienes son víctimas de una bala perdida, ni la de aquellas mujeres que han visto caer lo mismo a sus hijos que a sus maridos, tal como lo narra *Contrabando* de Rascón Banda. En otro tenor, *Yamaha 300* de Cutberto López expone un momento crítico en la vida de dos burros, es decir, pequeños transportistas, lo cual equivale al último eslabón en la cadena del narcotráfico. Estas miradas a lo micro, a lo cotidiano no son susceptibles de ser incorporadas al gran relato de la Historia.

Las “ficciones” que sucintamente he referido hunden filosas cerdas sobre el pelaje lustroso de la Historia. La dramaturgia nortera recupera fragmentos de realidades que, no obstante su condición marginal, constituyen versiones cruciales que nos alejan de una estampa aséptica, ascendente y hermosea de la “ficción histórica”. Finalmente, Benjamin deseaba que el historiador traperero trasluciera otra historia: la *memoria passionis* del sufrimiento humano, tal como la nombró Johann Baptist Metz. El teatro, lo sabemos bien, lo ha hecho desde sus orígenes. ○

Rocío GALICIA. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM y maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Investigadora del CIRU.



TEATRO E HISTORIA

EL RESORTE DE LA HISTORIA

Jaime Chabaud Magnus

Si la historia sigue representando un contenedor deseable en algunos dramaturgos e inevitable en otros se debe, entre otras cosas, a que los sucesos pasados nos interpelan al visitarios. La historia de México es mortalmente divertida e interesante y nos demuestra la verdad de Perogrullo de que el ser humano puede tropezarse con la misma piedra las veces que sea necesario. La seducción que producen los hechos pretéritos no sólo radica en lo que de dramáticos tienen en sí, e incluso en la “cierta facilidad” con la que nos proponen estructuras teatrales casi predeterminadas (podríamos decir que *La conspiración vendida* de Ibarbüengoitia sigue más o menos a pie juntillas el guión de las estampitas de papelera, ¡pero con qué bestial ironía!), también tiene que ver con esa “capacidad” de la historia de tender poderosos lazos con el futuro gracias a la virtud humana de la repetición. Así, no pocas veces el teatro (histórico o no) se adelanta a la realidad en una suerte de bola de cristal.

Mi pasión por la historia de México nace de la que despertara en mí por la historia de nuestro teatro el maestro Armando Partida y posteriormente alimentaran gentes como Tomás Espinosa, Manuel Herrera Castañeda, Emilio Carballido o Maya Ramos Smith (y por supuesto librescamente Mañón, Olavarría y Ferrari, Reyes de la Maza, etc.). Infemales por atractivas resultan las vidas (los relatos de

ellas que podemos reconstruir) de los teatristas que nos dieron patria y teatro. La de nuestro arte escénico es una historia que se está rescribiendo constantemente y cualquier estudio que uno publique hoy tendrá que ser precisado, acotado o desmentido mañana. Supongo que lo mismo dirán los historiadores de los hechos heroicos de México con los que yo conecté, sí, por Jean Meyer, Luis Villoro o, entre otros, Luis Castillo Ledón, pero sobre todo por Ibarbüengoitia (por sus geniales novelas *Los pasos de López y Los relámpagos de agosto*), por Margarito Ledesma (por poemas hilarantes como *La cuna de la Independencia*), por Juan Tovar y Beatriz Novaro (por su extraordinaria *Manga de Clavo*), por José Revueltas (por su despiadado cuento *Dios en la tierra*) o por Óscar Liera (por su mágica *El jinete de la Divina Providencia*).

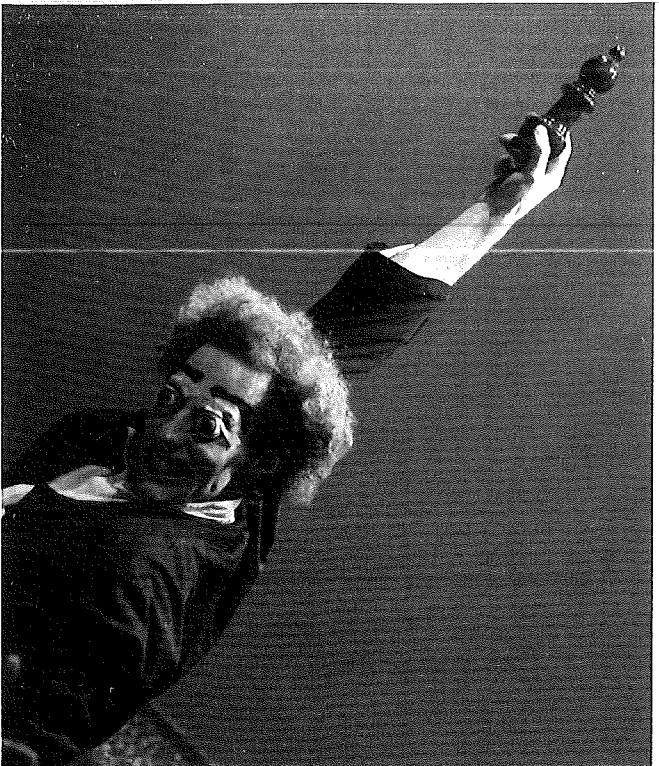
Recuerdo que *Manga de Clavo*, dirigida por José Caballero, me reveló la dimensión humana de los héroes que ya Ibarbüengoitia había sembrado en mí pero desde la teatralidad: los próceres no sólo no cagaban mármol sino que eran dignos de la más despiadada ironía para que nos enamoremos de ellos. La dosis habría de repetirse, como espectador, con *Bajo tierra* de David Olgún: además se podía proceder con la historia de una manera no figurativa, desde el mismo juego de la teatralidad.

En 1990, el entonces titular de Danza y Teatro de la UNAM, Alejandro Aura, por encargo del Gobierno de Guerrero, llamó a un grupo de dramaturgos para que escribiéramos obras sobre tres héroes de esa entidad con temas preestablecidos: a mí tocó en suerte (por ser el último en acudir a la cita) la traición y fusilamiento de Vicente Guerrero en Cuilapa. La sola imagen del padre del guerrillero hincado, suplicando a su hijo se entregara, y la respuesta de éste en letras de oro “No padre, la Patria es primero”, me revolvía el estómago. ¿Cómo se lleva eso al teatro? Después de meses de sacarle la vuelta al encargo terminé fascinándome la historia del traidor, el capitán de la goleta Colombo, el genovés Francisco Picaluga, cua-

te de Guerrero. La trampa que Picaluga tiende a Guerrero secuestrándolo en su barco en el puerto de Acapulco para entregarlo en Huatulco, me llevó a mis lecturas adolescentes de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Poe, o a *Traficantes de naufragios*, de Stevenson. No hubo marcha atrás: Guerrero nunca aparecería en escena y el peso recaería en el genovés mientras saca una botella de ron de una teta desatomizable del mascarón de proa femenino de su barco y en el actor y director de escena Fernando Gavila, que es testigo del devenir de la guerra de Independencia y de la traición a Guerrero desde su vida en el teatro. Así nació, en 1990, *En la boca de fuego*.

El descubrimiento del poderío del recurso dramático del “personaje ausente” (que es construido, contradictoriamente, por la voz de los otros) me permitió acompañar los sucesos históricos “reales” desde las situaciones ficticias que podía imaginar de los personajes adyacentes al propio Guerrero. Además, me permitía hacer un homenaje al teatro y sus habitantes. El recurso, aunque en otra escala, lo he repetido recientemente con la obra *México rebelado* (2009) que gira en torno a la actriz María Bárbara Ordóñez, mezclada en una conspiración antihispana desde el escenario del Coliseo Nuevo de la Ciudad de México en el año 1792. La conspiración es la puesta en tablas de la obra que da título a la mía y de cuyo original se ignora el autor y sólo existe hoy el expediente inquisitorial de censura que se le siguió. Durante la obra, un Miguel Hidalgo y Costilla que nunca veremos, insiste con las autoridades del teatro primero y luego con la Ordóñez, que le sean admitidas para lectura y representación sus traducciones de Molière y de Racine, primordialmente del primero su *Tartufo*. La sombra de Hidalgo y su faceta como traductor de obras teatrales (que Castillo Ledón da por cierto que dirigiera con fieles de su parroquia) nos dan la dimensión de los hombres de su tiempo. La construcción irónica del personaje ausente se vuelve un recurso delicioso y una metonimia cuando se trata del teatro histórico.

El grado de figuratividad al abordar la historia siempre es un problema. ¿Qué hechos de la historia—los hechos contados, anecdóticos—son dignos de ficcionarse sin que el teatro compita con el documento? Mi opción



➤ *El atedrecista*, de Jaime Chabaud, dir. de Philippe Amand. © José Jorge Carreón.

ABRIL / MAYO / JUNIO 2010

otro p
y el m
como un
Cuan
se log

siempre ha
los seres me
ginales al m
la: No por r
de trasladan
la teatralidad
amarrado d
ción crucial
historiador
francament
otra manera
en donde l
vista y la f
nidad. Para
se que hacc
Ejército Tr
tiempo de
el personaje
le ha echad
¿cuáles son
tórico? No
de fue? Re
ciado de A
trucción de
laciones, s
sas al fin) n
mucho más
contenedor
realista, imp
en lo dialóg
experiment
cenas, por
come dos e
la puesta d
Maximilian
palpitante y
le mienta l
negociacion
to Rey! (199
pero teatral
El tono,
señá otro p
siones gené
se viven ho
ni siquiera
lemnidad, s
Cuando a l
mentos la ir
la primera c
lo hace má
tanciadora.
se burla de

ABRIL / MA



TEATRO E HISTORIA

El tono, en el "teatro histórico", siempre será otro problema complicadísimo. Las incursiones genéricas en la tragedia y el melodrama se viven hoy, en la mayoría de las ocasiones, ni siquiera como un acto de abrumadora solemnidad, sino como un ridículo involuntario. Cuando a la solemnidad se opone por momentos la ironía o el humor, se logra conjurar la primera con buenos resultados, o al menos lo hace más interesante o da una mirada distanciadora.

siempre ha estado por fabular las historias de los seres menores, de los aledaños, de los marginales al núcleo de la Historia con mayúscula. No por rebeldía sino por sentirme incapaz de trasladar a personajes tan sacralizados a la teatralidad. No logro imaginar, sin sentirme amarrado de manos y amordazado, una situación crucial de los héroes a menos que los historiadores tengan versiones contrapuestas, francamente contradictorias del suceso. De otra manera se vuelve una verdad intocable en donde la infidelidad a los hechos es mal vista y la fidelidad se toma por completa ingenuidad. Para decirlo de otra manera, si tuviese que hacer una escena sobre la entrada del Ejército Trigarante a la capital el 27 de septiembre de 1821, yo preferiría hacerla desde el personaje de una tamalera a la que la turba le ha echado por tierra su mercancía. Es decir, ¿cuáles son los escenarios posibles de lo histórico? No los verdaderos o "reales". ¿Dónde fue? Recurra, por favor lector, al poema citado de Margarito Ledesma. En una construcción de situaciones (lugar, sistema de relaciones, sistema de creencias, estado de cosas al fin) no históricas, éstas pueden resultar mucho más verdaderas, me parece. Crear un contenedor situacional —escénico— incluso no realista, imprime una poeticidad que no está en lo dialógico sino en la teatralidad. Esto lo experimenté en *El ajedrecista* (1992) con escenas, por ejemplo, donde el protagonista se come dos enormes ojos azules (de gelatina en la puesta de Philippe Amand) del Emperador Maximiliano de Habsburgo; o con la mano palpitante y procaz de Álvaro Obregón que le mienta la madre a su antiguo dueño en sus negociaciones con el ciego en ¡Que viva Cristo Rey! (1991). Las situaciones son imposibles pero teatralmente verdaderas.

El tono, en el "teatro histórico", siempre será otro problema complicadísimo. Las incursiones genéricas en la tragedia y el melodrama se viven hoy, en la mayoría de las ocasiones, ni siquiera como un acto de abrumadora solemnidad, sino como un ridículo involuntario. Cuando a la solemnidad se opone por momentos la ironía o el humor, se logra conjurar la primera con buenos resultados, o al menos lo hace más interesante o da una mirada distanciadora. Me gusta mucho cómo Juan Tovar se burla de la teoría genérico estilística de su

maestra Luisa Josefina Hernández al decir que los géneros en realidad son dos: la tragicomedia. La intervención de la vida cotidiana o privada de los héroes y los contextos históricos, de sus rasgos sexuales, escatológicos o tiernos, disminuye para algunos "la profundidad" del tratamiento, pero a mí me resulta sustancial para entender a los personajes y los sucesos de nuestro país. Cambia el tono, por supuesto y no, crea otro. A fin de cuentas el carácter de los héroes, cuando existe referencia escrita, lo describió un amigo o un enemigo.

Y desde ese piso, para mí ha sido fundamental el trabajo con el lenguaje en boca de los personajes, el cómo dicen lo que dicen jugando con giros lingüísticos que provienen de memoriales, cartas y literatura. No se trata de hacer arqueología lingüística, sino de crear —desde estructuras morfosintácticas contemporáneas— una pátina de tiempo que se vuelva incluso una delicia a ser investigada por los actores. Expresiones como "ahora", "entrambas aguas", "le recetaron un positivo soplamocos", "disimúleme usted", "las mujeres doblamos las rodillas por la oreja", "vale bolillo", "estás mafúfo"..., nos refieren de manera automática a un momento del siglo xvii o xviii, a mediados del xx o a los años cuarenta del xx. Son construcciones que se vuelven un juego donde conviven, desde los usos de la lengua, el hoy y el ayer. Los anteriores son recursos o estrategias dramáticas que no son receta pero que a mí me han funcionado.

Por último, una característica —o accidente ocasional— del teatro histórico consiste en la capacidad sorprendente que tiene de recordar para adelante. Cuando inicié el texto *Perder la cabeza* en un taller de actuación de José Caballero, en 1992, nos propusimos hacer un *thriller* policiaco que ocurriera en México, en los años cuarenta, con espías nazis y japoneses, con tráfico de opio envuelto en camotes poblanos, con un narrador a la usanza de Álvaro Mutis (que finalmente accedió a grabar la voz para el montaje) en la serie de *Los Intocables*. Los personajes eran Fermín Rocha, policía de homicidios, y Martín Salinas, periodista de nota roja y comunista. En principio, era un chiste de las tiendas Salinas y Rocha. La anécdota va de la aparición del cuerpo decapitado de Don Celes, un capo de la mafia vinculado con un Secretario de Esta-

do (que habrá de morir en el transcurso de la obra). Salinas y Rocha se lanzan a la búsqueda de la cabeza de Don Celes y en el camino se dan cuenta de que en México la verdad es siempre sospechosa. Son ayudados por una cabecita parlante de la feria de fenómenos y por la médium judío-polaca Malka Rabell para encontrar la cabeza. Es el sexenio de Manuel Ávila Camacho y su hermano incómodo Maximino. Cuando se escribió la obra aún no habían asesinado a Colosio y, sobre todo, a Ruiz Massieu a manos de Raúl Salinas y Manuel Muñoz Rocha. La obra se estrenó en julio de 1995 y en octubre de 1996 la primera plana de todos los diarios publicaba la foto de Chapa Besanilla, ayudado por la médium La Paca, a encontrar la cabeza de Manuel Muñoz Rocha. Las coincidencias de *Perder la Cabeza* con el periodo de Carlos Salinas de Gortari, los asesinatos, su hermano incómodo, etc., no era cualquier coincidencia con la realidad, sino una vergüenza nacional (parafraseando a Ibarigüengoitia).

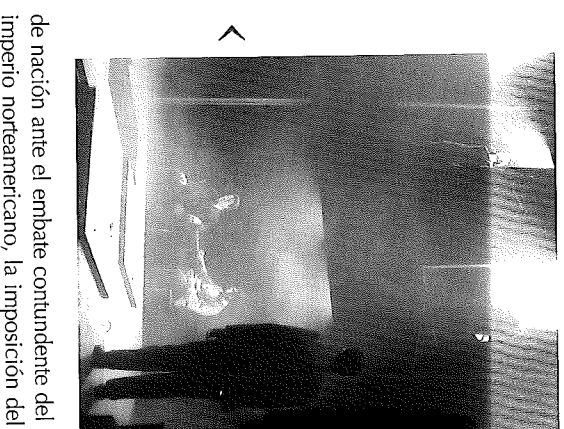
En el caso de *Divino Pastor Góngora*, tejida ex profeso en la piel del sensacional actor Carlos Cobos, las coincidencias fueron muchas al armar la historia de ese cómico perseguido por un inquisidor. Al trabajar con Miguel Ángel Rivera el texto, en un principio no sabíamos cómo se iban a llamar nuestros protagonista y antagonista. En un curso con maestros de teatro del imss, el representante de Yucatán me puso en jaque al presentarse con ese nombre: Divino Pastor. Al no creerle y casi insultarlo por querer engañarme, agregó (con su fonética maya): "Así me llamo, Divino Pastor Góngora". El hallazgo era exacto para nuestro cómico novohispano del siglo xvii. Y peor, la maestra Maya Ramos Smith y Tito Vasconcelos, que preparaban su libro sobre la censura en la época colonial, me compararon el hallazgo de un censor del siglo xvii que se llamó Diego Fernández de Ceballos. ¡Igual que el jefe Diegoli!, el ex candidato panista a la Presidencia de la República, que perdió ante Zedillo, uno de los intolerantes máximos del México actual. ¿Cómo puede no ser apasionante la historia de nuestro país, la historia de nuestro teatro? ○

JAI ME CHABAUD MAGNUS. Dramaturgo, pedagogo, investigador y periodista.

SOBRE LA NECESIDAD DEL TEATRO HISTÓRICO

José Caballero

El destino, de Juan Tovar, dir. de José Caballero. © José Jorge Carreón.



Vivar la *meta social* es muy fácil, lo realmen-
te difícil es hablar de la *verdad íntima*,
algo así escuché decir a uno de mis profesores
en la época en que varios de nosotros, autores y
directores a fines de los setenta, andábamos em-
barcados en producir obras sobre la historia de
nuestra nación. Evidentemente, no toda la *meta*
social pertenece al ámbito de lo histórico, pero
nada hay en éste que escape a la intención de
hacer *metla* en la conciencia aunque sea de una
parte de la sociedad. Así que no pude fingir de-
mencia para no darme por aludido. A lo largo de
mi carrera he montado muchas obras históricas,
pero también otras de corte más bien íntimo, y en
este empeño debo reconocer que se ha cumpli-
do cabalmente la afirmación de aquel profesor:
la dificultad de penetrar en la *verdad íntima* es
directamente proporcional a la *pasión* que des-
pierta alcanzarla en escena, así como al efecto
que se consigue cuando logra tocar al especta-
dor. Dimensionar el carácter de los personajes
inmersos en situaciones hondamente personales,
desentrañar sus motivos, sus deseos, sus pasio-
nes, sin duda ha sido un reto fascinante que me
ha tocado experimentar junto a diversos actores.
Tal vez las experiencias más intensas hayan sido
El contrapaso de Middleton y Rowley, y *Escenas*
de un matrimonio, la conocida pieza de Ingnar
Bergman. Sin embargo, si analizo los motivos
que tuve para ponerla en escena, incluso si ana-
lizo los probables motivos del autor, a pesar del
inelegable enfoque psicoanalítico, no puedo me-
nos que reconocer la intención de hacer *impacto*
en la conciencia de los individuos, sí, pero a fin
de cuentas para la obtención de un bien social.

Para decirlo de una vez: nada en el Teatro
con mayúscula, el teatro dramático en todos sus
géneros, parece tener otra intención. Si no, ¿para
qué alzar la voz? ¿Para qué levantar la mirada
del papel al escenario sino para compartir con
nuestros coetáneos de la manera más directa
posible el fruto de nuestras reflexiones sobre la
realidad? De manera que aunque la distinción
entre las *metas íntima* y *social* sea meramente te-
mática, el efecto final las equipara.

Lo verdaderamente difícil, a mi juicio, con-
siste en la construcción de personajes y situa-
ciones que a la vez que representan hechos que
afectan o afectaron en un momento dado a un
grupo social, sean capaces de penetrar en las pa-
siones íntimas que hay en su origen.

El genio de Sófocles desarrolla dramática-
mente un personaje cuya secreta e inconsciente

corrupción enferma a toda su sociedad, la mons-
truosidad de sus defectos aniquila la fuerza de
sus virtudes y termina por conducirlo a la des-
trucción. Edipo es un personaje ejemplar y su
existencia *real* ni siquiera se nos hace necesaria
para el entendimiento y la compasión.

Sucedo lo mismo con Joe Keller, el tozudo
personaje de Arthur Miller en *All my Sons*, por
más que la realidad de la corrupta sociedad nor-
teamericana durante la Segunda Guerra le dé a
su situación un carácter más tangible.

Tal vez Shakespeare, para no variar, sea quien
sale mejor librado del reto. La *realidad* de sus
personajes históricos no está en tela de juicio,
seguramente fueron ampliamente conocidos
para la sociedad isabelino-jacobina, como lo si-
guen siendo para los ingleses y algunos foráneos
de nuestros días. Sin embargo no es necesario
que los espectadores conozcan la *trayectoria*
real, los hechos documentados de los *personajes*
reales de los que se ocupa Shakespeare, para
que logren entender la *verdad* que alcanzan a
través de sus vivencias en la ficción. Más aún:
su existencia en la realidad queda condicionada
por la imagen que de ellos nos hemos hecho a
través de la visión del dramaturgo. Todavía te-
nemos que medirnos con esa vara los que nos
empeñamos en el rumbo del teatro histórico.

¿Pero a qué tanto afán? Claro que en estos
días de calentura (dijenteraría muchos de los
nacimientos y resucitaciones de obras dramáticas
de corte histórico tendrían que ver con ganas de
arrimarse a los presupuestos oficiales más que
con pasión por la *verdad* histórica, pero aún hay
quien tiene auténtica vocación. ¿De dónde surge?
Sin duda *El cerco de Numancia* obedece a la
necesidad de exaltar el ánimo nacionalista tanto
como, digamos, el ciclo de Enrique V. Hay perio-
dos en que se hace necesario utilizar el drama
como arma para defender los intereses de ciertas
facciones. ¿Pero es lo mismo en una nación tan
en cuestión como la nuestra?

Sucede, dicen los que saben, que la historia
no tiene un sentido immanente. Somos nosotros,
los que vamos habitando el presente, quienes da-
mos sentido a los hechos del pasado, quienes
los interpretamos y pretendemos explicar a tra-
vés de ellos el estado de cosas en que vivimos.

En México el fracaso del no muy bien pen-
sado proyecto nacional a raíz de la guerra de
independencia, los titubeos para seguir el rumbo
centralista o el de la federación, la reacción tar-
día e insuficiente que creó un proyecto defensivo

de nación ante el embate contundente del ahora
imperio norteamericano, la imposición del auto-
ritarismo en sus versiones personal e institucional,
la simulación democrática, han traído entre sus
consecuencias la adopción de una versión oficial
de la historia inventada por los "vencedores" líbe-
rales del siglo XIX, sostenida por sus epígonos "re-
volucionarios" del XX y que hoy pretende borrar
de un plumazo la revancha de un gobierno de-
rechista de espíritu igualmente melodramático.

En efecto, si algo identifica una y otra versión
es que pretende negar la mitad de la historia na-
cional en su afán de justificar sus dudosamente
"patrióticos" intereses. Pero en todo caso ni éste
es el sitio ni me considero el más calificado para
discutir nuestra historia de manera científica.
Mi impresión es la de un simple ciudadano que
desde su quehacer lleva algunas décadas tratan-
do de entender el carácter íntimo, espiritual y
social de la realidad que le ha tocado vivir. Y en
eso reconozco la posible necesidad del teatro en
que nos hemos empeñado quienes desde *Mu-
ñoz, visitador de México*, rastreamos una visión
del destino nacional distinta de la que propug-
nan los señores del poder.

Al borde de la extinción por la globalización
creciente del modelo norteamericano, se hace
urgente una revaloración de las múltiples raíces
de nuestra nacionalidad, de nuestras virtudes y
defectos, de nuestras equivocaciones y nuestros
aciertos, de lo bueno y lo malo de nuestros *gran-
des* hombres, así como de nuestro pueblo. Tal
vez nos ayude a fijar un nuevo rumbo o por lo
menos a revalorar lo que ha sido nuestra cultura.

Ciertamente el teatro ha dejado de ser el gran
medio de comunicación que fue hasta principios
del siglo XX; sin embargo, su fuerza como arte del
presente, en donde la palabra viva resuena con
un poder que no iguala ninguna difusión masiva,
mantiene viva la necesidad de seguir debatiendo
en nuestros foros la *meta social*, la *meta* *histórica*
tanto como la *verdad íntima*, por ver si los que
aún queremos llamarnos mexicanos, en algún
momento llegamos a comprendernos a nosotros
mismos. ○

José Caballero. Director teatral, profesor de actuación,
autor de media docena de textos teatrales y traductor
de textos dramáticos.



© Cortesía del autor.

A PROPÓSITO DE *HUERTA SE DESPIERTA*

Para insultos, no creo que haya en este mundo nadie que supere a dos talentosos y ya no tan jóvenes dramaturgos mexicanos: Flavio González Mello y Sergio Zurita. Cuando los conocí a ambos, hace más de 15 años en la redacción del suplemento *La Plaza*, entablaban feroces y amenos duelos verbales.

Sus batallas eran de ingenio. No era que se supieran muchas groserías ni que practicaran el no tan fino arte del albur; no, era algo más sutil, muy divertido para quienes las escucháramos desde la barrera, aunque también imponía respeto, nadie se animaría a saltar a la arena con ellos ahí.

Cuento lo anterior a propósito de *Huerta se despierta* y su autor, que es sólo uno de esos dos dramaturgos, por dos razones. Las explico. Hay muchísima gente, digamos el público en general, que conoce a Sergio Zurita por su participación (ahora protagonista) en programas de radio sobre el mundo del espectáculo; otros, unos cuantos, sus amigos, su "público íntimo", lo conocemos por su enorme erudición en cultura contemporánea, particularmente en cine, música, teatro, letras y televisión (ok, dejémoslo en cultura contemporánea). Ahí, Zurita no sólo es capaz de resolver cualquier trivía, también puede tener un comentario inteligente sobre una infinidad de datos que, lejos de su mirada de múltiples dioptrías, se sienten nimios, ninguneados.

Pero para esos públicos, y también para su público teatral, no puede sino ser una sorpresa descubrirlo inmiscuido en la historia de México, el terreno donde su otrora rival, Flavio González, sentó sus reales desde la época en que se insultaban a gusto.

Pero *Huerta se despierta* me recordó a Zurita y a Flavio porque también nos presenta una batalla verbal, pero no una entre camaradas, que revela más cariño que saña, sino una "de verdad", en la que sí hay muertos y heridos y dos enemigos acérrimos, irreconciliables. Y aun así, el intercambio de palabras los lleva si no a la aceptación del otro sí, al menos, al entendimiento mutuo, al respeto.

Me niego a creer que Sergio es un advenedizo del tema histórico en este 2010, más bien supongo que vio en Huerta y Madero la oportunidad de hacer un diálogo de dimensiones épicas, como los que tenía con Flavio pero de *a devis* y la aprovechó.

MANUEL LINO

HUERTA SE DESPIERTA

SERGIO ZURITA

PERSONAJES

FRANCISCO I. MADERO
VICTORIANO HUERTA

© Registrada en Sogem.

Los derechos de esta pieza están protegidos por las leyes de Propiedad Intelectual en todo el mundo.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico; así como el montaje escénico de la misma sin previa autorización del autor.

MADERO está solo en una celda. Una luz entra por la única ventana, altísima. Toma un cuaderno con lomo de cuero y una pluma fuente, y comienza a escribir en una página. De pronto, como si entrara en un trance, mira hacia arriba, con los ojos casi en blanco, y su mano se mueve como si alguien más estuviera escribiendo.

Entonces entra el general VICTORIANO HUERTA a verlo.

HUERTA: ¿Qué estás haciendo? (*MADERO no responde. Sigue escribiendo.*) Francisco... ¡Francisco!

MADERO parece salir del trance.

MADERO: Eres tú.

HUERTA: ¿Qué estabas haciendo?

MADERO: Yo nada.

HUERTA: Tenías los ojos en blanco. Como viendo para adentro.

MADERO (*con una risita condescendiente, apenas perceptible*): Exacto... estaba viendo para adentro.

Pausa.

HUERTA: ¿Te están tratando bien?

MADERO: Muy bien. A veces siento que soy libre.

HUERTA: Serás libre muy pronto.

MADERO: Lo sé.

HUERTA: Estás muy seguro.

MADERO: Por supuesto.

HUERTA: ¿Me crees?

MADERO: Sí.

HUERTA: ¿Por qué?

MADERO: Porque usted siempre me dice la verdad, mi general. Incluso cuando miente.

HUERTA: Yo no miento.

MADERO: Eso fue lo que dije.

HUERTA: ¿No tienes miedo?

MADERO: ¿Miedo de qué?

HUERTA: De lo que está pasando allá afuera... De mí.

MADERO: No.

HUERTA: ¿Por qué?

MADERO: Tú no puedes hacerme nada. No puedes tocarme.

HUERTA: Claro que puedo tocarte. (*Pausa.*) Puedo matarte.

MADERO: Y entonces seré libre, tal como me lo prometiste.

HUERTA: La gente como tú me da asco.

MADERO: ¿La gente como yo?

HUERTA (*casí interrumpiéndolo*): No han pasado hambre un sólo día de sus vidas, pero ahí andan, preocupándose por las injusticias contra el pueblo. Por "los que menos tienen". ¿Qué vas a saber tú de los que menos tienen?

MADERO: No se necesita tener dolor propio para ver el ajeno.

HUERTA: ¿Y cómo reconoces un dolor que nunca has sentido? ¿Cómo sabes que la patria está sufriendo? ¿Vino y te lo dijo?

MADERO (*después de un pequeño silencio*): Sí.

HUERTA (*azorado*): ¿Y qué más te dijo?

MADERO: Me dijo que tú vas a ser el próximo presidente de México.

Pausa.

HUERTA: ¡Qué tontería tan más grande estás diciendo!

MADERO: Yo no lo dije.

HUERTA: "Lo dijo la patria".

MADERO: Así es.

HUERTA: El presidente se llama Pedro Lascuráin.

MADERO: No creo que dure mucho.

HUERTA: Pues ojalá que la patria tenga razón y yo sea el siguiente. Alguien tiene que poner orden contra el borlote que armaste.

MADERO: Con la voluntad de la gente.

HUERTA: Con la voluntad de tus huevos. Díaz lo dijo muy bien. Solíaste al tigre. Y luego no pudiste detenerlo.

MADERO: Hice lo que tenía que hacer.

HUERTA: Mira qué cómodo el señorito: "Lo que tenías que hacer". Y después que rueda el mundo, ¿no?

MADERO: No puedo impedir que siga rodando.

HUERTA: ¿Qué dirías si en este momento te corto la mano con un machete y luego te digo que lo tenía que hacer?

MADERO: Diría que es cierto.

HUERTA: No dirías nada. Pegarías un grito que alcanzarían a oír tus cadetitos en el Castillo de Chapultepec. Y luego, cuando vieras tu propia mano rodando, alejándose de ti, yo te diría: "No puedo impedir que siga rodando". A ver qué cara pones entonces.

MADERO saca la mano de entre los barrotes de su celda y se la extiende a Huerta, quien resopla de ira.

MADERO: A ver... (*Huerta se le queda viendo sin hacer nada, decidiendo si MADERO está loco o se está burlando.*) Y ya no necesitas machete, general. Para eso está tu espada.

HUERTA: ¿Qué quieres decir con eso de que ya no necesito machete?

MADERO: Quiero decir lo que dije.

HUERTA: Mira, pinche güerito enano, a mi me vas a respetar.

MADERO: No veo la falta de respeto.

HUERTA: ¡Indio, cabrón!, ¡me estás diciendo indio!

MADERO: ¿Y no eres indio?

HUERTA: A mucha honra, pendejo.

MADERO: ¿Entonces por qué te enojas?

HUERTA: Porque no soy un indio de los que tú conoces. O crees que conoces. Yo no soy uno de esos indios dóciles. Hemos de sabiduría ancestral. Esos indios nada más están en tu cabeza de criollito norteño.

MADERO: Intercambiar insultos no tiene caso.

HUERTA: No te estoy insultando, te estoy diciendo lo que eres. ¿Por qué te ofendes?

MADERO: No dije que me hubiera ofendido. Dije que me habías insultado, nada más.

HUERTA: ¿Y tú nunca te ofendes? ¿Qué no tienes tripas? ¿O tu reino no es de este mundo?

MADERO: Tengo tripas, igual que tú.

HUERTA: ¡No me contestes!

MADERO: Está bien.

HUERTA: Tu numerito yo no me lo trago, Madero.

MADERO (*risita condescendiente*): ¿Cuál numerito?

HUERTA: No te hagas pendejo. Todo en ti es un circo. Cómo te mueves, cómo hablas. ¡Si nomás te falta tu aureola! Pero al ratito vas a tener tu puta aureola, San Francisco. Y tu martirio y tu Vía Crucis. Eso es lo que quieres, ¿no? Ser Jesucristo. ¡Pues ya se te apareció Judas!

MADERO: Cada quien representa el papel que le toca.

HUERTA: ¡Pero a veces no sabes cuál te toca! ¡Tú crees que eres un mártir y te vas a morir como un mártir! Lo crees, pero no lo sabes. ¡Un simple giro del destino y yo podría ser el que está encerrado!

MADERO: Con gusto me saldría para dejarte mi lugar, pero creo que la reja está cerrada.

HUERTA se entuerece y agarra a golpes y patadas los barros de la celda hasta que se cansa.

MADERO: Nunca había visto a nadie querer meterse a la celda con tantas ganas.

HUERTA vuelve a golpear la celda y a gritar un par de veces. Luego resopla. Está exhausto. Camina como tigre enjaulado. Luego se detiene y trata de calmarse.

HUERTA: Vamos a hablar derecho. Pero de hombre a hombre. No quiero hablar con el hijo de Dios.

MADERO: Yo no soy el /

HUERTA: Y no me contestes. Sabes perfectamente la diferencia entre una pregunta que quiere respuesta y una que no la quiere. Así que *no me contestes*.

MADERO: Hablemos, pues.

HUERTA: A ti te gusta el poder.

MADERO: ¿Es pregunta?

HUERTA (impaciente): No. Pero si quieres contéstala.

MADERO: No.

HUERTA: ¿No quieres contestarla?

MADERO: No me gusta. El poder.

Silencio.

HUERTA: ¡¿Qué?!

MADERO: No me gusta el poder. No me gusta.

HUERTA: ¿Entonces para qué querías ser presidente?

MADERO: No quería.

HUERTA desenfundó la pistola que trae en el cinto, la carga y le apunta en medio de los ojos a MADERO.

HUERTA: Explícate... Rápido.

MADERO: Yo no quería ser presidente. Pero era mi destino.

HUERTA (sin dejar de apuntarle): ¿Y tú no tomas decisiones, cabroncito? ¿Eres cual hoja al viento?

MADERO: Todo está decidido de antemano.

HUERTA (sin dejar de apuntarle): ¿Todo?

MADERO: Sí.

HUERTA (sin dejar de apuntarle): ¿Entonces ya está escrito que yo te vaya a reventar la cabeza en este momento?

MADERO: Tal vez.

HUERTA (bajando el arma): ¿Tal vez? ¿Tal vez?!

MADERO (levantando la voz por vez primera): ¡Dije que todo lo que va a pasar ya se decidió! ¡Nunca dije que yo supiera qué va a pasar!

HUERTA: ¿Cómo puedes saber una cosa y no la otra?

MADERO: Porque así es.

HUERTA: No contestes como político.

MADERO: Te estoy contestando de hombre a hombre, tal como me lo pediste.

HUERTA: Me estás contestando como un pendejo, o como alguien que se está haciendo pendejo. ¿Pues qué le ponen a la carne asada allá en Coahuila?

MADERO: No como carne.

HUERTA: ¿No comes carne?

MADERO: Eso dije.

HUERTA: ¿Por qué? ¿Las pinches vacas son sagradas?

MADERO: La carne hace daño.

HUERTA: Pues mira, ya somos dos.

MADERO: ¿Tú no comes carne?

HUERTA: Al contrario. Si no como carne siento que no comí. Ni que fuera animal pa' tragar pura yerba.

MADERO: ¿Entonces cómo está eso de que somos dos?

HUERTA: La primera vez que me tragué un puto bistec tenía quince años. Fíjate nomás: yo no comía carne porque no había para carne. Y tú dejaste de comer carne porque "hace daño". Ya somos dos vegetarianos.

MADERO: ¿Quieres que te compadezca?

HUERTA: Quiero que te mueras.

MADERO: Entonces vete. Lo único que tienes que hacer para dejar de verme es salir de aquí y no volver. Haz de cuenta que ya estoy muerto.

HUERTA: Ojalá fuera tan fácil. *(Pegándose en la cabeza con la palma de la mano.)* Te tengo metido aquí.

MADERO: Entonces sí tienes un problema, general.

HUERTA: ¿Por qué me dejaste ir?

MADERO: ¿Cuándo?

HUERTA: Hace dos días. Tu propio hermano me arrestó por conspirar en tu contra, y tú decidiste dejarme en libertad. ¿Por qué?

MADERO: Quieres que te conteste o...

HUERTA: ¡Por supuesto que quiero que me contestes!

MADERO: Mi respuesta no te va a gustar.

HUERTA: Entonces piensa otra, porque si no me gusta te juro que ahora sí te mato.

MADERO: No necesito pensar nada. Mi respuesta es la siguiente: "No sé".

HUERTA: No sé qué detesto más, si tus palabras o tu maldita mirada.

MADERO: ¿Mi mirada?

HUERTA: Tienes ojos de lechuza... Ayer, cuando le sacaron el único ojo bueno a tu hermano Gustavo, antes de matarlo, pensé que estaría bueno hacer lo mismo contigo.

MADERO: ¿Le sacaron el ojo?

HUERTA: Sí.

Pausa.

MADERO (temblando): No sabía.

HUERTA: El otro ojo, el de vidrio, lo traigo aquí en la bolsa. ¿Lo quieres ver?

MADERO (temblando más): Tengo frío.

HUERTA: ¿Quieres el ojo de vidrio, sí o no?

MADERO se cubre con una manta que hay en el catre de la celda y se sienta sobre la cama. Se arrincona. Huerta saca el ojo de vidrio de Gustavo de su bolsillo y se lo muestra a MADERO.

HUERTA: Mira...

MADERO volteó a ver el ojo y de inmediato aparta la mirada con terror.

HUERTA (jugando con el ojo): ¿Oíste? Tu hermano te está haciendo una pregunta. *(Se pone el ojo en la oreja.)* ¿No lo alcanzas a oír? *(MADERO no contesta. Entonces HUERTA apunta el ojo de vidrio hacia él e imita el acento norteno de Gustavo*

Madero.) "Francisco... Francisco... ¿Por qué pusiste en libertad a Huerta? ¿Por qué la palabra de ese indio tuvo más peso que la de tu propio hermano?"

Madero cae al suelo, como si le estuviera dando un ataque de epilepsia.

HUERTA (gustoso): ¡No te me vayas a morir ahora!

Madero se convulsiona aún más.

HUERTA: ¿Se te está metiendo el diablo?... ¡O se te está sacando!

HUERTA saca de entre sus ropas una pacha metálica con aguar-diente y le echa un chisguete en la cara a Madero.

HUERTA: ¡Agua bendita!

Le da un trago al aguar-diente. Madero comienza a calmarse poco a poco.

HUERTA (guardando la pacha): Tequila, güero. Del merito to Jalisco. Bebida de indios pata rajada, que seguramente no habías probado en toda tu puta vida, ¡De lo que te estabas perdiendo, verdad de Dios!

Madero parece estar mejor. Se pone de pie, pero su postura es diferente. Está más erguido, mira distinto. Como si fuera otra persona.

HUERTA: Mire nomás, señor presidente. ¡Qué bien le sentó ese chinguere!

MADERO (con mucha seriedad y calidez): ¿Usted es huichol, verdad?

HUERTA (siguiéndole el "juego", le hace un saludo militar): Sí, señor presidente. De Colotlán, Jalisco.

MADERO: De los indios que se educan, como usted, la patria espera mucho.

HUERTA (desconcertado): ¿Por qué me estás diciéndole eso? **MADERO:** Le pregunté al general Rocha si usted era alumno distinguido de este plantel y me dijo que sí. Así que vine a felicitarlo. Pero le ordeno que deje de tutearme de inmediato. A fin de cuentas soy el presidente.

HUERTA: El general Rocha, ¿cuál es su nombre de pila?

MADERO: Sóstenes. Sóstenes Rocha. No me diga que no sabe cómo se llama su general, cadete Huerta.

HUERTA: Francisco...

MADERO: Francisco no, señor. Benito. Juárez. Deme la mano.

HUERTA (aterrado): ¡¿Quién te dijo todo eso?! ¿Cómo sabes lo de Benito Juárez? Te lo dijo Wilson, ¿verdad? Píanches gringos, no se les puede confiar nada.

MADERO: ¿Me va a dejar con la mano extendida? ¿Va a hacerle un desdén al presidente de la República? ¿A un presidente que además es indio, como usted? No sé si se da cuenta, mi amigo, pero gracias a mí, usted también podría ser presidente de este país algún día.

HUERTA le da la mano. Madero lo mira y le sonríe con franqueza. Huerta lo jala con fuerza y hace que el rostro de Madero se golpee con la raja. Madero cae de rodillas, con la cabeza ensangrentada. Se cubre la cara, llorando calladamente.

HUERTA: No sé cómo estás haciendo lo que estás haciendo, pero si sigues, uno de los dos se va a morir. Y no voy a ser yo, Madero.

MADERO (en otra actitud, mucho más solemne, pero sin levantarse y con la cara bañada en sangre): Madero te soltó.

HUERTA: Pero no me has dicho por qué.

MADERO: Es tarde. (Se pone de pie y con algún elemento de la celda improvisa una maleta. Se ve nervioso.) Tengo que abordar el barco.

HUERTA: ¿Cuál barco?

MADERO: El Titanic. (Ríe de su propio chiste.) Estoy bromeando; el Titanic es esta tierra "firme". El navío en que me iré se llama Ypiranga. Es aquí, mire, el que lleva una cruz de olvido.

HUERTA (dándose cuenta de que habla con Porfirio Díaz): Se va a París, general Díaz.

MADERO: Sí. Ya es tiempo. De hecho, ya es tarde. Usted ya está aquí. Me lo imaginaba diferente.

HUERTA: ¿Cómo me imaginaba?

MADERO: No sé... Más dorado, supongo.

HUERTA: ¿Dorado?

MADERO: Sí, los tigres son dorados.

HUERTA: ¿Yo soy un tigre?

MADERO: Madero lo soltó, ¿no?

HUERTA: Sí.

MADERO: Yo lo dije cuando empezó este desastre: "Madero ha soltado el tigre". Y aquí está usted.

HUERTA: Y si soy un tigre, ¿por qué no me tiene miedo?

MADERO: Porque yo soy un león, amigo mío. Viejo y derrotado, pero león a fin de cuentas.

HUERTA: Su sobrino Félix /

MADERO: Ése es un pinche gato.

HUERTA: Pero él también va a ser presidente, como usted.

MADERO: Félix es un pendejo.

HUERTA: ¿Por qué?

MADERO: Una cosa es soltar a los tigres, como Madero. Eso es una locura. Pero hacerse su amigo es una pendejada. Félix Díaz nunca va a ser presidente de México. Algún indio lleno de mañas se lo va a impedir.

HUERTA: ¿Quién?

MADERO: Algún indio lleno de mañas, algún tigre lleno de rayas.

HUERTA: Oiga, general...

MADERO: Dígame.

HUERTA: ¿Y qué opinión le merece el presidente Madero?

MADERO: Ése no es un presidente. Ni siquiera es político.

Es un comerciante muy catrín y muy perfumado. De allá del Norte, donde nomás hay carne asada. ¿Qué presidente va a ser ése? N'ombre. (Madero extiende la mano con la palma hacia arriba.) Está empezando a llover. Tengo que abordar el barco ya. Hasta luego.

HUERTA: Una cosa más, don Porfirio.

MADERO: Dígame, pero que sea rápido.

HUERTA: ¿Usted dejaría en libertad a un hombre si estuviera seguro de que ese hombre va a acabar con usted?

MADERO (sorprendido): ¿Por qué me pregunta eso?

HUERTA: Es que yo soy ese hombre.

MADERO: ¿Usted es Madero?

HUERTA: No. Madero es usted.

Pausa. Los dos hombres se quedan mirando como si no estuvieran seguros de estar viendo un espejo. De pronto, Madero rompe el silencio y la inmovilidad yendo por un paraguas.

Huerta se despierta

MADERO: Cada vez llueve más. Tengo que irme.

MADERO le da la espalda a HUERTA y camina hacia el fondo de la celda, donde está la única ventana. Entonces abre un paraguas, se cubre con él de la lluvia y grita, triunfante:

MADERO (en francés): Après moi le déluge.

HUERTA: ¿Qué?

MADERO: (Impaciente, cierra el paraguas, voltea a ver a HUERTA usando el mismo paraguas como si fuera un cetro o un bastón elegante.) "Después de mí, el diluvio". Lo dijo Luis XV antes de que estallara la Revolución Francesa. Me pareció adecuado para el momento.

HUERTA: Señor presidente, Sara está muerta.

MADERO (pálido): ¿Sara? ¿Qué Sara?

HUERTA: Sara Pérez. Su esposa.

MADERO (la voz le tiembla): Ese no es el nombre de mi esposa.

HUERTA: Sara Pérez de Madero, señor presidente. Su esposa. Está muerta... Yo mismo la maté.

MADERO (perdiendo el equilibrio): No sé de qué me habla.

HUERTA: Tomé su cuello con mis manos y lo apreté hasta dejarla sin vida. De niño aprendí a matar gallinas retorciéndoles el pescuezo. Esto fue más fácil. Le aseguro que casi no le dolió.

MADERO (yéndose contra los barrotes de su celda): ¡Te voy a matar, indio maldito! ¡Te voy a matar!

HUERTA ríe a carcajadas.

MADERO: ¡Yo te voy a sacar los ojos a ti!

HUERTA (aún riendo): Perdón, don Porfirio. No creí que le tuviera tanto afecto a la esposa de Madero.

MADERO: ¡Yo no soy ningún don Porfirio!

HUERTA: ¡Lo sabía! ¡Si no hay loco que coma lumbre!

MADERO: ¿Sara está bien?

HUERTA: Pues, bien, creo que no. Pero viva sí está.

MADERO: Hijo de puta.

HUERTA: "Indio maldito" me gusta más. Va más con tu personalidad. Con tu verdadera personalidad. No con tu barbita franciscana y tu carita de santo.

MADERO: No soy ningún santo.

HUERTA: Ya sé. Y no sabes la tranquilidad que me da oírlo. Una cosa es traicionar a un cabrón como uno, de carne y hueso; pero traicionar a un elegido de Dios sería otra cosa muy distinta. Y ahora que ya sabemos que eres humano, dime: ¿cómo hiciste todo el numerito de Juárez y don Porfirio?

MADERO: No es tan difícil. Te pones en situación, piensas en el personaje y luego lo dejas que hable, como si escribieras una obra de teatro y la fueras actuando al mismo tiempo.

HUERTA: ¿Y cómo supiste lo que me dijo el presidente Juárez?

MADERO: Se lo cuentas a todo el mundo, Victoriano. A Pino Suárez se lo contacte quince veces.

HUERTA: ¿Y dónde aprendiste a hacer todo eso?

MADERO: Lo practico desde los quince años. Aprendí en París.

HUERTA: ¿Y por qué te metiste en eso?

MADERO: Para entrar en contacto con los espíritus.

HUERTA: ¿Espíritus? ¿Como fantasmas?

MADERO: Sí.

HUERTA: ¿Quieres hablar con los muertos?

MADERO: Sí.

HUERTA: ¿Y para qué quieres hablar con ellos?

MADERO: Creo que tienen cosas que decimos. Cosas importantes.

HUERTA: No tienen nada que decimos, nomás chingan y chingan.

MADERO: ¿Tú los has oído?

HUERTA: Toda mi vida; lo que quisiera es dejarlos de oír.

MADERO: ¿Cómo le haces para oírlos?

HUERTA: Nada más los oigo. Ahí están todo el tiempo. En Colotlán, donde nací yo, abundan. Y más en Zapotlán y en Comala. Todo Jalisco está lleno de ánimas en pena que gritan y se quejan. No pueden vivir y no pueden morir. Como si no se dieran cuenta de que ya están muertos.

MADERO: ¿Aquí en la capital también los has oído?

HUERTA: La tierra de aquí y la de allá son campos de batalla. Los fantasmas están por todos lados. Allá en Coahuila quién sabe. El Norte es otra cosa.

MADERO: ¿Puedes enseñarme a oírlos?

HUERTA: ¿Para qué quieres oírlos? ¡No dicen nada importante! Quieren irse y no saben cómo. ¿Tú sabes cómo?

Silencio. MADERO se entristece.

MADERO: No.

HUERTA: Entonces no les quites el tiempo.

MADERO: ¿Tú crees que si muero acabe así, vagando por el mundo?

HUERTA: Si te matan, es casi seguro.

MADERO: Es casi seguro que me maten.

HUERTA: Todavía te puedes salvar.

MADERO: ¿Tú puedes ayudarme?

HUERTA: No sé.

MADERO: Yo te dejé ir hace unos días. Te salvé. Ahora sálvame tú.

HUERTA: ¿Por eso lo hiciste?

MADERO: Sí.

HUERTA: No te creo.

MADERO: La Divina Providencia siempre ha estado conmigo y/

HUERTA: Aí va otra vez San Francisco.

MADERO: Escúchame. Hablo en serio. Tú oyes fantasmas, pero yo siento la presencia de la Divina Providencia, que nunca me ha fallado. Ella fue la que me dijo que te dejara ir.

HUERTA: ¿Para qué?

MADERO: Para salvar tu alma.

HUERTA: ¿Y a ti qué más te da mi alma?

MADERO: Cuando llegaste, hace un rato, ¿sabes lo que estaba haciendo?

HUERTA: Escribiendo.

MADERO: No estaba escribiendo yo.

HUERTA: ¿Entonces quién? ¿María Conesa?

MADERO: No. Alguien. Algo más que no soy yo. Yo soy solamente el medio, la materia a través de la cual escribe /

HUERTA: ¿Un fantasma? Me acabas de decir claramente que tú no hablas con fantasmas. No puedes oírlos.

MADERO: Pero esto es diferente. No son fantasmas, es la Divina Providencia.

HUERTA: ¿Cómo sabes?

MADERO: ¿Nunca has oído dentro de ti una vocecita que te dice lo que está bien y lo que está mal?

HUERTA: ¿Vocecita?

MADERO: Sí. ¿Nunca has tenido... un presentimiento?

HUERTA: Sí, eso sí.

MADERO: Bueno, pues ésa es la voz de la Divina Providencia diciéndote que tienes que hacer algo.

HUERTA: También podría ser el diablo.

MADERO: Vamos a suponer que no.

HUERTA: Está bueno.

MADERO: Cuando yo llego a escuchar la voz, lo que hago es tratar de escribir todo lo que me dicta, sin voltear a ver el papel. Entonces sus mensajes se vuelven más claros. Cuando supe que mi hermano Gustavo te había apesado tuve un presentimiento y escribí lo que la voz me estaba dictando. ¿Lo quieres ver?

HUERTA: ¿A ver?

MADERO (*pasándole la libreta entre los barros*): Está fecha-do hace dos días. No te estoy mintiendo.

HUERTA lee.

HUERTA: ¿Y esto qué significa?

MADERO: Para mí está clarísimo.

HUERTA: Pues para mí no.

MADERO: Léelo en voz alta. A lo mejor así entiendes más cosas.

HUERTA: No me gusta leer en voz alta. Y menos versos. Se me hace de señoritas.

MADERO: Entonces te lo leo yo.

HUERTA: Ya sé lo que dice.

MADERO: Déjame leerlo de todos modos. ¿O también eso es de señoritas?

HUERTA (*devolviéndole el cuaderno*): Ándale pues.

MADERO vuelve a encontrar la página adecuada, se aclara la garganta y lee.

MADERO: "Madero es puerta: entra Huerta".

MADERO busca con la mirada la aprobación de HUERTA. HUERTA no parpadea.

HUERTA: Me quedé igual.

MADERO: Madero soy yo /

HUERTA: Tampoco soy pendejo.

MADERO: Déjame terminar. Madero soy yo. Y soy una puerta. Y tú entras por esa puerta. ¿No te imaginas nada?

HUERTA: Sí, pero no creo que sea lo que me imagino. Espero que no lo sea.

MADERO: Quiere decir que a través de mí, tú alcanzarás la vida eterna. Quiere decir que antes tenía que dejarte ir. Porque si te hubiera mandado fusilar, íbas a acabar como otra ánima en pena, sin poder ascender al paraíso.

HUERTA: Vamos a suponer que lo que dices es cierto. Tu responsabilidad está con la gente que votó por ti, con tu gobierno, con eso que tú llamas México.

MADERO: Quien salva un alma, salva a la humanidad entera.

HUERTA: Pues yo no necesito un redentor, muchas gracias.

MADERO: Yo creo que sí. Creo que me necesitas. Estás vivo gracias a mí. Ahora sólo tienes que escuchar a la Divina Providencia dentro de ti para saber qué hacer.

Silencio.

HUERTA: No oigo nada.

MADERO: Espera un poco más.

Silencio.

MADERO: ¿Escuchas algo?

HUERTA (*esbozando una pequeña sonrisa*): Sí.

MADERO: ¿Qué cosa?

HUERTA: A un niño.

MADERO: ¿Un niño?

HUERTA: Sí, un niño.

MADERO: ¿Qué hace?

HUERTA: Está llorando.

MADERO: ¿Por qué llora?

HUERTA: Para que le hagan caso.

MADERO: ¿Y no le hacen caso?

HUERTA: No.

MADERO: ¿Por qué?

HUERTA: No sabe. Cuando no le hacen caso, llora. Y entonces vienen. Pero esta vez lleva mucho tiempo llorando solo.

MADERO: ¿Y qué más?

HUERTA: Se está dando cuenta de que llorar ya no sirve. Entonces se calla. "Ya ni llorar es bueno", piensa en su mente de niño.

MADERO: ¿Y luego?

HUERTA: Luego crece. Cada vez más. Todo le cuesta mucho trabajo. La escuela. El trabajo. Bolea los únicos zapatos de su padre hasta que le quedan bien. Le sangran las manos, pero por fin logra dejarlos como espejos. Luego va a la plaza de su pueblo a trabajar dando bola. Es el mejor de todos los boleros de la plaza, pero aún así gana poco, porque la mayoría de la gente usa guaraches. Así es la historia de su vida. Aprende a dar bola y la gente usa guaraches. Se mete de militar y luego su mamá le dice que quería un hijo cura. Es héroe de guerra. Benito Juárez lo llama "nuestro Victoriano" y dice que está orgulloso de él. Luego llega al poder Porfirio Díaz, un militar como él. Entonces él quiere ser presidente. Alcanza el grado de general, y cuando Díaz está viejo, en vez de elegir un sucesor, decide que México "ya está maduro para la democracia". Maduros mis huesos. Luego se arrepintió, el cabrón. Pero aquello ya no lo podía parar nadie, y el presidente acabó siendo un figurín acaudalado, que todavía tiene bigotes de la leche de su madre. Un bebé con sonajita de oro que, apenas llora, llegan su madre y sus pilnamas a ver qué quiere el príncipe. Un niño que ya va a cumplir cuarenta años y sigue pensando que todo es un juego. Un aprendiz de brujo que se siente Cristo, y que siempre puede hacer milagros de última hora. Veo un hombre, un general del Ejército Mexicano, listo para gobernar al país. Y resulta que el país ya no quiere un militar hombre, sino un civil niño para que lo gobierne. Un niño al que ni siquiera le gusta el poder. Pero eso sí, ¡qué carisma! Como si se gobernara con carisma. Veo un pueblo pendejo gobernado por un pendejo; pero eso ya se acabó. Y sí, voy a ser el próximo presidente de México y voy a poner orden. Aunque toda la gente quiera seguir en la bola, matándose y convirtiéndose en fantasmas, yo voy a regresar al redil a este país. Le guste o no. Eso es lo que veo.

MADERO: Yo veo algo muy diferente.

HUERTA: ¿Ah, sí?

MADERO (*viendo a HUERTA directamente a los ojos*): Sí, lo que veo es un ánima en pena. La estoy viendo en este momento. Es una de esas que rondan por tu pueblo en Jalisco; que gritan y se quejan y están atrapadas. La veo. Y también la oigo. Está aquí.

Huerta se despierta

HUERTA: A ti los muertos no te hablan.
MADERO: Pero a ti sí. Y aquí hay uno. Lo estoy viendo en este momento.

HUERTA: ¿Dónde?

MADERO: En tus ojos. Ahí está reflejado.

HUERTA: ¿Tú?

MADERO: Sí.

HUERTA: ¿Estás muerto?

MADERO: Sí, Victoriano.

HUERTA: Pero si yo mismo te vi sangrar, te toqué hace un rato.

MADERO: Al cliente, lo que pida.

HUERTA: ¿De qué estás hablando?

MADERO: Tú mismo lo dijiste hace rato. Estoy metido en tu cabeza, y si ella quiere que yo sangre, pues sangro; si quieres que tenga cuerpo, pues lo tengo; y si quieres que tenga miedo, pues lo tengo.

HUERTA: ¿Tú haces lo que yo quiera?

MADERO: Sí.

HUERTA: Entonces quiero que te salgas de mi cabeza.

MADERO: Puedo hacerlo si recuperas tu alma.

HUERTA: ¿Pero cómo?

MADERO: Arrepiéntete.

HUERTA: ¿De qué?

MADERO: De haber traicionado a quien te tendió la mano. De haber traicionado a México.

HUERTA: ¿Tú no eres México!

MADERO: Lo fui por un rato. México siempre ha sido un solo hombre: Moctezuma fue México, Cuauhtémoc fue México, Hernán Cortés fue México, Iturbide fue México, Santa Anna, Juárez, Díaz, yo y después tú. Tú también fuiste México.

HUERTA: ¿Fui?

MADERO: Después de mí. Bueno, y después de Lascruáin, que tuvo sus 45 minutos de ser México. Pero ese mismo día en el que estás atrapado, y que repites una y otra vez cada que te duermes, ese 19 de febrero de 1913, te sentaste por fin en la silla. A la mala, pero lo hiciste. Tres días después yo estaba muerto.

HUERTA: Eso fue una pendejada de Francisco Cárdenas. Yo jamás di la orden de que te mataran. ¡Jamás!

MADERO: Pero no hiciste nada para impedirlo. Y fuiste un México mezquino, indigno.

HUERTA: ¿Y tú qué fuiste? ¿Un héroe?

MADERO (sin presunción): Sí.

HUERTA: Y entonces por qué, si fuiste héroe y fuiste mártir, estás penando en la tierra?

Silencio.

HUERTA: Los héroes no existen, Francisco. Existen las circunstancias y existe la forma en que la gente ve las cosas. Yo mismo fui visto como héroe varias veces. El mismo Juárez me lo decía, pero nunca me lo creí. Es sólo suerte, señor, le contestaba, pero él insistía en mi heroísmo. Tú crees en el destino, y crees que tu destino era ser héroe. Para mí, el destino no existe. Existe la suerte. La vida se va armando a cada momento. Si me hubieran matado en el campo de batalla, en el momento justo, a lo mejor mi cumpleaños sería fiesta nacional. Pero no, me tocó jugar el papel del malo. Está bien, ni modo, mala suerte. Pero déjame decirte una cosa: los malos como yo son engendrados por los buenos como tú. Y hasta que no aceptes eso, vas a seguir siendo un alma que vaga, ya sin cuerpo. Un no muerto.

MADERO no ha dejado de sonreír con sorna durante todo el monólogo de HUERTA.

MADERO: Mira nomás; (se señala) un alma sin cuerpo (señala a HUERTA) y un cuerpo sin alma. Bonita pareja hacemos.

HUERTA: Muy bonita.

MADERO: Me gustó lo que dijiste ahorita. Eso de que yo te engendré. Puede ser, pero nada quita que hayas perdido tu alma.

HUERTA: Aprendí a vivir sin ella. ¿Cómo ves?

MADERO: Pues ya no lo necesitas. La encontré.

HUERTA: ¿Mi alma?

MADERO: Sí.

HUERTA: ¿Dónde?

MADERO: Eso no importa. ¿Quieres verla?

HUERTA: ¡Sí!

MADERO: ¿Seguro? Hace un segundo no parecías muy interesado.

HUERTA: ¡Déjame verla!

MADERO: Lo voy a pensar.

HUERTA: ¡Te lo suplico! ¡Déjame verla!

MADERO: Está bien.

MADERO mete la mano a uno de sus bolsillos y saca algo que tiene escondido en el puño cerrado.

MADERO: Abre las manos.

HUERTA obedece.

MADERO: Ahora cierra los ojos.

HUERTA lo hace.

MADERO: No vayas a abrir los ojos ahora.

HUERTA: ¡Dámela ya!

De la boca de MADERO sale un sonido gutural aterrador. Una de las paredes de la celda de MADERO se derrumba, dejándolo libre. Se levanta una polvareda que impide ver qué hay más allá de la pared. MADERO deposita algo en las manos abiertas de HUERTA. HUERTA abre los ojos, ve lo que tiene en las manos y quiere gritar, pero no puede.

MADERO: Son mis ojos. ¿No los querías?

HUERTA consigue gritar por fin. Suelta lo que tiene en las manos. Son dos globos oculares que salen rodando. Ahora, el que parece estar preso, detrás de las rejas, es él.

MADERO (pasándole la cobija a través de los barrotes): ¿Te acuerdas de lo que te dije antes de que te fueras a tomar posesión, ese último día que nos vimos?

HUERTA no puede hablar.

MADERO (pasándole un petate que estaba debajo de su cama): Yo sí me acuerdo. Te dije: "general Huerta, usted cree que yo estoy preso. Pero en este momento la cárcel es México, y esta celda es su último reducto de libertad". Eso te dije, Huerta. Y ahora, despierta.

MADERO camina hacia la nube de polvo y desaparece tras ella. Se sigue oyendo, cada vez más spectral, la voz de MADERO diciendo "despierta" una y otra vez. Huerta se tira en el petate y se tapa con la cobija, con los ojos cerrados y temblando, como si tuviera fiebre. La polvareda desaparece y lo que se ve en su lugar es un paisaje desértico. Se oye una voz diciendo "despierta".

ta", pero ahora mucho más terrenal. Entra el mismo actor que interpretó a Madero, pero ahora vestido como cowboy y con una insignia de Aguacil en el pecho.

Aguacil: ¡Despierta! ¡Huerta!

Huerta se despierta, pero no está seguro de seguir soñando.

Aguacil: ¿Quieres algo de Juárez?

Huerta: De... ¿Juárez?

Aguacil: Voy a ir para allá en un rato. ¿No quieres nada?

Huerta: ¿Dónde estamos?

Aguacil: ¿Otra vez delirando, Huertita?

Huerta: De veras, ¿dónde estamos?

Aguacil: En el Paso, Victoriano. Acuérdate de lo que siempre te digo: "Nunca vas a salir del Paso". Y así ya no se te va a volver a olvidar.

Huerta: ¿Estoy preso?

Aguacil: EY! **Huerta:** ¿Por qué?

Aguacil: Por aliarte con los alemanes para conspirar en contra del gobierno de Venus.

Huerta (asustado): ¿Venus?

Aguacil: ¡Carranza, hombre! Venustiano. Le digo Venus por pura carilla. Así como a ti te dijo Vicky y te sulfuras.

Huerta (para sí mismo): "Venustiano Carranza". "Venustiano Carranza". ¿Ahora él es México?

Aguacil: Es el presidente de México.

Huerta: México es una sola persona.

Aguacil: Si tú lo dices.

Huerta: No lo digo yo. Así ha sido siempre. Una sola persona. Una sola alma que nomás va cambiando de cuerpo. Que cambia de envase, como un fantasma.

Aguacil: Ah, qué Victoriano tan zafado.

El Aguacil camina hacia el paisaje desértico. Donde estaba la pared que se derrumbó, ahora hay una puerta de madera enorme. La empuja a cerrar lentamente. Antes de cerrarla por completo, dice lo siguiente:

Aguacil: "Madero es una puerta: entra Huerta".

Huerta: ¿Qué dijiste?

El Aguacil cierra la puerta de golpe y se hace el... oscuro.

FIN

de

HUERTA SE DESPIERTA



—¡Qu
por mane
Me ex
trar en ur
historia c
celebrars
ración de
rio de la l
quería q
toda sole
—Ya

señor Pr
prometió
entonces
cualquier
dencia o
encargar
uno diez
le parece
Como
Quedé d
días. Al t
tencia.
—No

—No
vamos a
cambios
de masas
Al co
de esta c
conspirat
do de la
muchos
Querétar
Iturriaga,
Ochoa, e
Se oye el
tomar po
dados y
ta. Son v
simpático
guez, qu
aprehenc
cen com
más intel
de Celay
obra: un
formó pa
la delató
to de ser

> Mural c
Gobien