



LA ELUSIÓN, RECURSO DRAMÁTICO TRAICIONADO EN *CRÓNICA DE UN DESAYUNO*

Armando Partida Tayzán*

La anécdota que se relata sobre la forma en que tuviera lugar la escenificación de *Crónica de un desayuno*, pieza de Jesús González Dávila, dirigida por Javier Rojas, ha perdido su carácter inicial de algo chusco, para convertirse en un lamentable suceso, del que fuera víctima este dramaturgo.

El propio Jesús relataba, no sin un dejo de amargura, que en las primeras entrevistas que tuviera con el mencionado director de escena, una vez efectuada la propuesta de que Rojas se encargara de escenificar *Crónica de un desayuno* —escrita desde una decena de años atrás—, a las primeras de cambio el director le lanzó su parecer: era una obra que le gustaba, pero estaba inconclusa, ya que le faltaba un segundo acto en el que se llegase al clímax y a su consecuente desenlace.

Después de varias conversaciones, y debido a la aspiración de que por fin fuera estrenada su obra con producción profesional, actores reconocidos y en un escenario importante del circuito del teatro oficial, González Dávila comenzó a efectuar concesiones, mismas que culminaron con la entrega de un segundo texto con el cual había obtenido el Premio Internacional Plural —Teatro— en 1991: *El mismo día por la noche*, que vino a constituir el segundo acto requerido por Rojas.

De lo anterior se derivan dos atropellos:

El primero cometido contra un creador, quien por el afán de ver finalmente su obra sobre el escenario aceptara el vejamen de que fuera objeto.

El segundo fue el cometido contra su propia escritura dramática, contra su propia estilística, que lo particularizara de los demás dramaturgos del panorama nacional de su época.

Sin embargo, dichos atropellos contra su obra dramática no fueron ni han sido los únicos, pues aún se siguen cometiendo.

Pero el culpable de ello fue el propio autor, al escribir, al crear un modelo de acción dramática tan peculiar, distinto al de todos los demás, y en contraposición de la formación y gusto de directores, actores y escenógrafos, aprisionados por la camisa de fuerza del teatro y dramaturgia nacionales, constreñidos por las supuestas reglas del teatro aristotélico, con o sin conocimiento de causa; al haber sido formados por el costumbrismo y la comedia y drama de costumbres pululante en los medios teatrales; junto con las supuestas enseñanzas dramáticas y escénicas impartidas por mentores que han aprendido de oídas a tocar la flauta.

Ejemplo de ello son las exigencias y reclamos que le hiciera el reconocido director, cuya tarea, a lo largo de su carrera, ha consistido en efectuar la lectura de los textos dramáticos desde la perspectiva de los conceptos dramatúrgicos más trillados: todo tex-

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

to dramático está constituido por una exposición, un desarrollo, un clímax y un desenlace. A su vez cada escena, cada cuadro debe contar con un “remate”, para concluir con un “telón” y, finalmente –el clímax y desenlace– con un gran “telón”. Particularidades que de hecho corresponden a la “*pièce bien faite*” decimonónica, con sus caracteres construidos concomitantemente para lograr un final con ese gran “telón”. Razón por la cual los personajes tienen que mostrar un rasgo de carácter preciso y definido que, a la vez, debe tener una exposición, un desarrollo y una culminación en sus comportamientos, para que se vea su evolución y su transformación, a través de las situaciones a las que se va enfrentando, para que haya, para que surja, la “acción dramática”. Por lo que, mientras más peripecias y reconocimientos, mientras más situaciones se encuentren en el texto dramático, más rica resulta esa “acción dramática”. Por lo que a los actores se le facilita su tarea para la creación de sus personajes, además de tener la oportunidad de un mayor lucimiento; es decir, se está induciendo al actor al más manido virtuosismo escénico, al que tan afecto es un público con un nivel estético primario.

A lo anterior hay que agregar la construcción del discurso: el predominio de las réplicas dialógicas sobre las monológicas, el predominio de la alusión sobre la elusión, de manera que el discurso resulte preciso, definido; con su sentido directo sin dobles o supuestas significaciones o implicaciones. Razón por la cual todos los referentes pierden su polisemia, para que no quepa la menor duda sobre el qué o el quién se está haciendo mención. De allí que la creación estilística del discurso se nulifique del todo al predominar una morfosintaxis neutra, con algún vulgarismo en las réplicas de alguno de los personajes. Lo importante es encontramos con el fluir de un lenguaje cuya construcción no violenta la secuencia de sujeto, verbo, complemento, por decirlo con categorías morfosintácticas añejas.

El resultado de todos estos atropellos dio como resultado *Aroma de carño*. Una escenificación con todas las de la ley, que aunque en dos actos, forma contemporánea de escribir teatro, al haberse erra-

dicado los tres actos, cumplió con los requisitos esperados: un primer acto –*Crónica de un desayuno*–, que vino a constituir la exposición y el desarrollo, y un segundo acto más breve –*El mismo día por la noche*–, como la conclusión del anterior.

Solo que... La primera pieza constituía un todo en sí misma, al igual que la segunda.

El hecho de que en ambas piezas estén presentes cuatro de los cinco personajes iniciales, no las habilitaba para considerar que fueran un primer y un segundo actos; ya que lo que hoy se considera una trilogía constituida por sus piezas: *Pastel de zarzamoras*, *Muchacha del alma* y *El jardín de las delicias*, no son una primera, una segunda, y una tercera parte de un mismo drama, sino son tres piezas autónomas determinadas por tres maneras de pensar, por tres ideologías, por tres ideas diferentes, por su propia acción dramática.

Todo lo anterior constituye los atropellos mencionados, que tuvieron lugar para la escenificación de la obras mencionadas, como lo podemos constatar al analizar y comparar los textos de la primera edición de *Crónica de un desayuno* (1987), con la segunda (1998), en la que encontramos todas las modificaciones que González Dávila se viera obligado a efectuar; con el agravante de que dedicara humildemente ambas piezas a sus depredadores directos: María Rojo y Javier Rojas, lo cual resulta aún más trágico.

II

Como mencionamos anteriormente, la razón de esos atropellos a la dramaturgia de González Dávila ha sido su propia escritura, por la originalidad de ésta, al predominar en la lectura superficial que de sus textos dramáticos han efectuado tanto directores, actores y escenógrafos, como críticos teatrales, la temática, al considerarse ésta lo más atractivo para su escenificación. Homologando con ello su dramaturgia a la costumbrista, estilo dominante en nuestro teatro nacional.

A esto hay que agregar lo reductivista de esta lectura centrada en el o temas, en las historias discursivas por González Dávila, de allí que al convertirse en texto espectacular predomina lo anecdótico sobre la complejidad del propio relato-trama, por lo que desaparece la ambigüedad y elusividad de fábula, caracteres, discurso e ideología, característicos a su poética.

Prueba de ello es el célebre ensayo-estudio que de la obra de éste dramaturgo efectuara el crítico Fernando de Ita hace algunos años, quien en su presentación nos dice:

De Jesús se ha dicho que es el autor de la desolación, de los marginados, de los jodidos, de la desintegración familiar; de la violencia cotidiana, de los niños de la calle, de los putos proletarios, de la clase media agónica; en fin, de los desventurados de nuestra ciudad, nuestro país, nuestro tiempo.

Cierto.

¿Pero que hay detrás de estos temas, de estas historias, de estas radiografías de los sueños reprimidos, de la mediocridad y la crueldad realizadas de los hombres? (González Dávila: 1968, 7).

Su análisis posterior se centra en la interpretación contenidista de un grupo de obras del dramaturgo; análisis determinado por un acercamiento impresionista.

El crítico Miguel Ángel Pineda nos dice, a su vez, en la presentación a la primera edición de *Crónica de un desayuno*:

[J. G. D.] nos regaló una trilogía en la que, a través de las vicisitudes de una estirpe sin nobleza, se reflejan sus mejores atributos de dramaturgo: en lo temático, la familia clasemediera como catalizador de una crisis que le derrumba todos los días el modesto *status* construido y la promisoría ansia de ascenso social... (1987: 2).

De lo anterior se desprende la importancia indudable de su temática; sin embargo ésta característica no resulta dramáticamente lo más importante, lo que particulariza sus textos dramáticos, por no ser privativa a éste dramaturgo. ¿Entonces, qué es lo que lo caracteriza?



El propio Pineda nos los sugiere a continuación:

y en lo formal, el amalgamamiento de un simbolismo bien ejercitado en las primeras obras, con un realismo que en su aguda documentación de lo cotidiano, recupera los verdaderos personajes que hay detrás de los prototipos creados por el cine y la televisión nacionales. En la dramaturgia de González Dávila nos reconocemos, para citar un ejemplo, en la misma proporción en que no podemos hacerlo leyendo *Cada quien su vida*, de Luis G. Basurto (Pineda: 1987, 2).

La comparación del texto dramático de la primera edición de *Crónica de un desayuno*, con la versión publicada después de su escenificación, nos pone en evidencia lo arriba señalado; respecto a la lectura que por lo general se efectúa de su dramaturgia, en la que se borra o neutraliza la naturaleza ambigua o elusiva de sus textos dramáticos. Particularidades determinantes de su estilo, de su poética.

Una de las formas en que fueran suprimidas la ambigüedad y la elusividad, fue la de concretar las referencias, relaciones, pormenores y particularidad, tornándolas específicas; cambios que encontramos desde la primera didascalia, de este texto dramático:

Teo se distingue apenas... Se tira en el tapete, intenta alcanzar la punta de sus pies; falla varias veces. Permanece inmóvil un momento (J.G. D.,1987: 3).¹

Teo se distingue apenas... Se tira en el tapete, intenta alcanzar la punta de sus pies sin doblar las rodillas; falla varias veces. Permanece inmóvil un momento (J.G.D., 1998: 31).

Por igual, en la primera tirada monológica de la pieza, correspondiente a Teo, única que se conserva, e incluso aumentara, debido a la necesidad de que no quedara nada ambiguo o impreciso, con propósitos posteriores, nos encontramos:²

1 Al final de las citas indicaremos sólo la fecha de publicación debido a las constantes comparaciones que efectuaremos de ambas ediciones.

2 En este caso, y en algunos otros, marcaremos con negritas los agregados y cambios efectuados para no repetir los textos.

Teo: ¿Qué dices...? (*Pausa*) No dices nada. (*pausa*) De las pocas veces que me platica; anoche estuvo muy platicador... De las pocas veces me habla y me mira; ps a todo dar, me encanta lo que dice, lo que inventa... Y cuando se ríe, aprieta la boca... (*pausa*). Estás despierto, Marcos, ¿verdad? Yo casi no he dormido, me levanté hace rato; todavía estaba oscuro. Me asomé a la ventana y me quedé ahí, mirando... Dice papá: "Cualquiera puede ir al país de 'no-sé-donde'". Hay un camión que te lleva... No, qué camión, un dragón. Un dinosaurio. Lo invisible.

La luz aumenta imperceptiblemente; los muebles de la estancia adquieren mas presencia. Teo se incorpora.

Dice mi papá: "en el país de 'no-sé-donde' habita lo invisible y que... ¿parecen puras jaladas, no...? Ya Marcos; no te hagas el dormido; quedaste de prestarme tu radio... (*Pausa*) Estás despierto; si te oí hace rato que te paraste al baño... Marcos, el radio...

De la cobija que está sobre el sofá surge el brazo de MARCOS, toma un tenis del piso y lo lanza contra TEO.

El tenis vuela por el aire y golpea algo allá, en la cocina.)

Órale, Marcos; dijiste que te despertara temprano, dijiste que te despertara temprano, dijiste. Son como las seis y media... Derecho, necesito que me prestes el radio viejo. Tú ya no lo usas; el amarillo, ¿dónde lo tienes?

Otro tenis vuela y cae en la mesa del comedor.

Tampoco me diste, ¿sabes por qué?. (*Pausa.*) Soy invisible. Soy de puro aire, Marcos... Yo me muevo en lo invisible y no puedes... Oye, a poco te vas a volver a dormir... (1987:3)

En la segunda redacción nos encontramos con que las frases y oraciones inconclusas, que determinan pensamientos o mensajes y referencias implícitos, imprecisos, ambiguos o elusivos, marcados por puntos suspensivos, por ausencia de sujetos, predicados, objetos directos o indirectos, determinativos, conjunciones, signos interrogativos; debido a los cambios o precisiones en las didascalias, en la nueva redacción, se hicieron presentes. Además de cambios o supresiones lexicales de giros y vulgarismos, como lo podemos constatar:

Teo: ¿Qué dices? (*Silencio.*) No dices nada. (*Silencio.*) De las pocas veces que me platica; y anoche estuvo muy platicador. (*Pausa.*) De las pocas veces... me habla y me mira; ps me encanta lo que dice, lo que inventa. Y cuando se ríe, aprieta la boca y se ríe chueco. (*Silencio.*) Estás despierto, /

Marcos/, ¿verdad? Yo casi ni he dormido, me levanté desde hace rato; todavía estaba oscuro. Me asomé a la ventana y me quedé ahí, mirando *las azoteas de enfrente*, el cielo *medio rojo medio negro*; nomás mirando. Dice papá *que cualquiera puede ir al país de Nosedonde*. Hay un camión que te lleva. No, qué camión, un dragón, *uno que es mágico, que habita en lo invisible*. (*A través de la persiana, la luz aumenta imperceptible; los muebles, y los objetos adquieren más/mayor/ presencia. Teo se incorpora.*) Dice mi papá: *si lo deseas con fuerza puede entrar al país de Nosedonde y que allá nada se prohíbe... ¿Eh?, parecen puras jaladas, ¿no? Ya Marcos; no te hagas el dormido; quedaste de prestarme tu radio.* (*Pausa.*) Estás despierto; **si** te oí hace rato que te paraste al baño. (*Pausa.*) Marcos, el radio. (*Silencio.* (*De la cobija que está sobre el sofá surge el brazo de Marcos, quien levanta un tenis del piso y lo lanza contra Teo. El tenis vuela por el aire y golpea algo allá, en la cocina.*)) Órale, Marcos; dijiste que te despertara temprano, *dijiste*. /Ya/ Son como las seis y media pasadas. (*Pausa.*) Derecho, necesito que preste el radio. Tú ya no lo usas; el amarillo, ¿dónde lo tienes? (*/El/Otro tenis vuela y cae en la mesa del comedor, sobre platos y cubiertos.*) Tampoco me diste, y /¿/sabes por qué/?/. /Pausa/ Porque soy... invisible. (*Pausa.*) Soy de puro aire, Marcos. *No me puedes pegar... /Yo me muevo en lo invisible y no puedes.../* (*Pausa.*) Oye, *no... Marcos, /a poco/ ¿te vas a volver a dormir?/.../* (1998: 31-2).

En el caso preciso de esta réplica monológica, en la que las didascalias fueran integradas dentro de la tirada, hay que mencionar que las precisiones cumplieron también la función dramática de preparar la posibilidad de que Teo fuera el personaje que enlazara *Crónica de un desayuno* con *El mismo día por la noche*, como un segundo acto, sin cambiar radicalmente la estructura de la primera.

De allí que a lo largo de la primera pieza las referencias sobre algunas características y particularidades de éste personaje y el de Marcos, permitieran desarrollar una anécdota que encontrara su culminación en la segunda; a la manera aristotélica con un principio y un fin. Mismo caso encontramos en los agregados efectuados al personaje de Blanca, en la nueva redacción de *El mismo día por la noche*, con lo cual terminaron de esfumarse tanto la ambigüedad como la elusividad estilística, peculiar a la escritura dramática de Jesús González Dávila.

Un ejemplo más de lo anterior son las breves y rápidas réplicas dialógicas que se pronuncian inmediatamente después con la entrada de Blanca:

Blanca aparece por el pasillo que viene de las recámaras. Trae una caja de cartón que deja en el piso junto al teléfono.

Blanca: (A Teo.) ¿Qué te pasó? Ahora sí madrugaste.

Teo: Ya pasan de las seis y media.

Blanca: ¿No has visto mi toalla...? La grande; es una de flores azules.

Blanca va a la ventana y levanta la persiana; de golpe entra más luz. Marcos se incorpora en el sofá.

Marcos: ¡Carajo!, ¿para qué abres?

Blanca: Teo, ayúdame a buscar...

Marcos: Ciérrale, ¿no oyes?

Blanca: A ver si está en alguna silla del comedor; anoche se me quedó por ahí.

Marcos: (*Salta del sofá*) Qué afán de fregar.

Blanca: Ya es de día.

Marcos: (*Cierra la persiana.*) No me digas.

Blanca: Deberías vivir en una cueva, me cae.

Teo: Ps, está pelón hallar tu toalla en el tiradero... ¿No será la misma que usó Marcos anoche. cuando la vomitadota? (1987: 4).

Blanca aparece por el pasillo que viene de las recámaras. Trae una caja de cartón que deja junto al teléfono.

Blanca: (A Teo.) /¿/Qué /te/ pasó./?... niño. /ora sí madrugaste.

Teo: Ya pasan de las seis y media.

Blanca: ¿No has visto mi toalla/.../? La grande; /es una/ la de flores azules.

BLANCA va a la ventana y levanta la persiana; de golpe entra /más/ la luz sobre el sofá, del que Marcos se incorpora /en el sofá/ como resorte.

Marcos: ¡Carajo!/,/ ¿Para qué abres?

Blanca: Teo, ayúdame a buscar/.../ mi toalla.

Marcos: Ciérrale, ¿no oyes?

Blanca: A ver si en alguna silla del comedor; anoche se me quedó por/ahí/ aquí.

Marcos: /(*Salta del sofá*)/ Qué afán de fregar.

Blanca: Ya es de día.

Marcos: /Chin./ (*Cierra la persiana.*) No me digas.

Blanca: Deberías vivir en una cueva./,me cae./
Teo: Ps, está pelón hallar tu toalla en el tiradero/
.../ ; oye, No será la misma que usó el Marcos ano-
che, cuando la vomitadota? (1998: 32).

Como podemos ver, aquí los agregados y cambios cumplen una función informativa por medio de la redundancia y la repetición, además de que se dan los primeros indicios en el cambio del carácter del personaje de Blanca, que justificaron los cambios posteriores en el “segundo acto”.

Por otra parte, las transformaciones en el carácter de Marcos se dan de inmediato, de acuerdo a la imagen definida y precisa que le diera en el giro escénico el director:

Blanca: ¿Usaste mi toalla...?
Marcos: (*Vuelve al sofá.*) No sé, a poco era una muy... muy perfumada... ps, a lo mejor.
Blanca: Marrano... asqueroso.
Marcos: Bájale.
Blanca: ¡Eres de lo peor!
Marcos: Qué querías; tenía que limpiarme con algo, porque vomité como manguera, ¿no, esclavo...?

Blanca: ¿Dónde la dejaste?
Marcos: La guacareada se me metió entre los dedos de los pies, y tuve que, ya sabrás...
Teo: Seguro ha de estar detrás del sofá.
Marcos: (*Saca la toalla.*) Hum, todavía está medio mojada; ¿eh? (*Le lanza la toalla a BLANCA.*) Huélela... qué rico... que flores tan olorosas.
Blanca: Apesta horrible.
Marcos: Qué delicada.
Blanca: Hueles a podrido.
Marcos: En navidad me regalas desodorante (1987: 4).

Blanca: ¿Usaste mi toalla?
Marcos: (*Vuelve al sofá.*) *Qué voy a saber, si era una que apesta como a perfume barato*, ps, a lo mejor. (*Se rien.*)
Blanca: *Eres un marrano... asqueroso.*
Marcos: *Ya, muchas gracias.*
Blanca: *Eres un cerdo de lo peor.*
Marcos: *Yo qué,* tenía que limpiarme con algo, *ps, uta...*; vomité como manguera, ¿no, esclavo?
Blanca: *Y la toalla.* Dónde la dejaste.
Marcos: La guacareada se me metió entre los dedos de los pies, *ven acá, ¿quieres oler? Para que me entiendas, ya sabrás.*

Teo: A ver; detrás del sillón. (*Lo mueven.*)
Marcos: *No les dije; aquí.* (*Saca la toalla.*) Hum, todavía está medio mojada;/, ¿eh?/ *¿era nueva?* (*Lanza la toalla a Blanca.*) Huélela bien, antes de lavarla, huele a macho.
Blanca: Apesta, como todos... horrible.
Marcos: *Uy.* Qué delicada.
Blanca: *Bestia.* Hueles a podrido.
Marcos: Pues ni me regalas desodorantes ni nada (1998: 33).

Con el cambio del discurso cambia el tono que algunos críticos han considerado hiperrealista, substituido por un tono naturalista, en el que se hace presente el tono agresivo y violento agregado al personaje de Marcos, que poco a poco se torna notorio, y determinante, para el cambio de carácter que sufre a continuación, al cambiársele la ideología al personaje; es decir: la problemática inicial subyacente, que conformaba parte del subtexto original de ambas piezas.

Con ello, además, el tino de González Dávila para transmitir por medio del discurso cotidiano de los personajes las particularidades de éstos, sobre todo los conflictos subyacentes de éstos, desaparecerían por igual, al tornarse su discurso informativo, evidente; transformándose en personajes a la manera de los dramas de costumbres; sino es que costumbristas.

Un último ejemplo en el proceso del cambio dramático, efectuado por medio de la explicitación del discurso de los personajes, con lo que se anulara la connotación de éste, al reducirlo a la sola denotación, fue el de deshacer, desatar las réplicas, aunque éstas no consistieran propiamente en tiradas monológicas; poniendo así fin a la ambigüedad del carácter subyacente de los personajes:

Teo: Hubiera preferido hot-cakes.
Luzma (*Después de una pausa*) Si pudiéramos tener lo que nos gusta... Ahorita mismo quisiera estar en Mallorca; pero tengo que irme de volada a la clínica (*pausa*). ¿Sabes cuánto cuesta ahora ir a Mallorca? un dineral (*pausa*). Es un lugar aparte, lejos de este desbarajuste. Allá el espíritu se eleva, puede volar muy alto, por encima de las nubes... del mar Mediterráneo (1987: 11)

Teo: Está muy rico; pero también hubiera querido hot cakes, ma. Es lo que más me gusta.

Luzma: Ay, Teodoro; si pudiéramos tener siempre lo que más nos gusta, mira... Ahorita mismo, yo quisiera estar en Mallorca.

Marcos: Ya ma; cámbiale de canal.

Luzma: Pero no; tengo que irme de volada a la clínica.

Teo: ¿Y si te vas a Mallorca en vacaciones?

Luzma: ¿Sabes cuanto cuesta el pasaje a Mallorca? Un dineral, Pero es que, Mallorca es un lugar aparte, en serio; fuera de todo este desbarajuste. Allá todo ha de estar como... en suspenso, dicen. El espíritu se eleva y... se puede volar junto a las nubes, por encima de las nubes...

Por el mar Mediterráneo; por supuesto que esos sitios no son para cualquiera (1998: 53).

Sobra agregar que además de deshacer la no tan extensa réplica monológica de Luzma, encontramos todas las demás características morfosintácticas ya señaladas en otras réplicas; de donde surgieron tramas y subtramas que desplazaron la conflictiva inicial de los personajes,

III

El mismo Miguel Ángel Pineda nos dice en su presentación:

LAS INFLUENCIAS Y LA MALA SUERTE

Mientras las obras de Víctor Hugo Rascón Banda –para establecer parámetros– están más cerca del teatro social norteamericano de la década de los treinta –Clifford Oddets o Thornton Wilder– y del teatro documental de Piscator (vía Vicente Leñero), las de Jesús González Dávila encuentran su paralelo en las escritas en lengua inglesa en el marco de la segunda postguerra: Tennessee Williams, Eugene O’Neill y Harold Pinter son su influencia inmediata, mientras que Arnold Wesker sólo es una influencia menor (1987: 2).

No creemos que el abanico de influencias recibidas por González Dávila fuera tan amplio, en particular la de los dos primeros y el último, en cambio la presencia de Pinter resulta indudable; pero antes que éste nos encontramos con Beckett; en lo que respecta al espacio y al tiempo, y a su absurdo.



El propio Pineda así lo intuyó, al mencionar en seguida:

Por eso no es casual que en esta búsqueda por renovar el teatro realista, hallemos semejanzas tan asombrosas entre la obra de González Dávila y otros herederos del teatro de la segunda postguerra: Sam Shepard. Ambos han apostado –contra la tradición del teatro de compromiso social y del teatro realista-costumbrista– a hacer de la realidad, de lo verosímil teatral, un lugar en el que se encuentren anhelos, recuerdos, sueños, cotidianidad, frustración y evasiones (1987: 2).

Efectivamente, la tradición del teatro de compromiso social y del teatro realista, la encontramos en la dramaturgia de González Dávila, sólo que no a través del naturalismo; porque los anhelos, los recuerdos, los sueños, la frustración y las evasiones, son particulares a sus caracteres; pero no a través de la reproducción de la cotidianidad, desde una perspectiva realista-naturalista y, mucho menos costumbrista, sino a través de las enseñanzas asimiladas dictadas por una brutal sociedad-realidad absurda y alógica.

Como él mismo lo señala respecto a lo que particulariza a los caracteres de la dramaturgia de González Dávila:

De ahí que para González Dávila no haya personajes de una sola pieza como los hay en el teatro de Ibsen, por ejemplo, porque, sencillamente, lo real tiene muchas aristas: el (Un) enemigo del pueblo, frente a nuestra ética absolutamente resquebrajada, sería, hoy por hoy un personaje imposible (1987, 2)

Y nosotros agregaríamos, ni tampoco a una Blanche Dubois, ni a ninguno de los personajes emblemáticos de O'Neill.

De allí que sus personajes se distingan o por su naturaleza rapaz, por ejercer el instinto dominante sobre el otro, como manifestación de un comportamiento regido por el afán de sobrevivencia entre propietarios e intrusos.

Lo anterior es obvio señalar que se refiere por igual, no sólo a la construcción de los caracteres sino también a la de sus fábulas, en las que se encuentra siempre un personaje piloto de la pieza. En el caso

De crónica de un desayuno el padre ausente viene a ser el sujeto dramático, provocador de la acción dramática de la pieza. El intruso proveniente de Pinter, que provoca este drama de amenaza, en el hasta entonces plácido microcosmos familiar dentro de una habitación: sala-comedor-cocina.

Espacio donde se dirime la lucha de influencias, con el padre rapaz, que sin estar presente proyecta su dominio sobre los otros y, en consecuencia, el curso de la acción dramática. Pues no es bien recibido en lo que ya no es su territorio, algo similar a lo que acontece en *Fiesta de cumpleaños*, drama de amenaza de Pinter.

Este ámbito es el espacio-acción, donde tiene lugar el enfrentamiento con el otro, con el ausente; enfrentamiento que indudablemente desarrolla el conflicto dramático interno, al llegar éste con un propósito: el de instalarse y sentar sus reales.

De allí que los caracteres que temen perder su espacio, su propio mundo, rechacen esa nueva situación, que encierra en sí misma la amenaza de ser despojados; pero González Dávila esconde dramáticamente al espectador lo que está aconteciendo en la realidad, al igual que lo hace Pinter. Pues no se relata nada fuera de lo que se está *sugiriendo*, nada de lo que está fuera de lo que se está presenciando.

Es por ello que la pieza se desarrolla dramáticamente por sí misma, sin un relato anecdótico; por lo que no encontramos juicios morales que califiquen o conceptúen el comportamiento de los personajes, al igual que en Pinter; por lo que sus caracteres resultan irrelevantes o inconexos, desde la perspectiva aristotélica.

Para ambos autores lo que importa, lo dramático, es lo que sucede sobre el escenario frente al espectador; ni más ni menos. Pues la dramaturgia de González Dávila, al igual que la de Pinter está cargada de una potencialidad visual, de un encadenamiento de imágenes escénicas, a las que el espectador debe prestar atención, y a partir de las cuales éste debe construir su propia historia, su propio relato dramático.

Sobre el escenario algo ha pasado, y no ocurre nada, no encontramos comentario alguno sobre lo

sucedido y, el público que lo ignora, debe reconstruir lo sucedido. Todo lo que desea saber tiene que encontrarlo en lo que está viendo, ya que en la pieza misma se encuentra todo lo que éste desea saber a través de las implicaciones.

Es decir, nos encontramos ante el principio dramático de la elusividad, o, mejor dicho, la elusión y la ambigüedad; es decir: los recursos dominantes del estilo dramático de González Dávila.

Y, en este estilo, el discurso resulta el medio dramático más adecuado para poner de manifiesto ambos procedimientos. El sentido en la primera versión del texto dramático se ponía de manifiesto en las palabras, en las acciones de los personajes, por lo que éstas no concluían en parte alguna; pues no se consumaban en un final que tuviera un sentido evidente.

En tanto los personajes, por igual, no hacían nada por moverse a través de lo que ocurría, al no tener conciencia de lo que ello implicaba, pues, como lo señalamos anteriormente, lo que ocurría no tenía una significación expresa, abierta y evidente; que nos mostrase la razón de ser de éstos, cual si fuese una tajada de vida.

Por ello *Crónica de un desayuno*, en su versión escénica y en la edición posterior a ésta, lo que tenía que intuirse, deducirse, de las implicaciones entre los personajes, tuvieron que volverse explícitas, al igual que la fábula. Por lo que debía ser expresado en un punto por la pieza, e interpretado por deducción, desapareció sin dejar huella alguna, además de habersele negado al público esas implicaciones, para que éste configurara su propio relato escénico.

Razón por la cual el sentido inicial manifestado en las palabras, en la acción, iniciadas y desarrolladas en el yo interno de González Dávila, que no podían terminar en parte alguna; terminaron, en la nueva redacción del texto y en la escenificación, en el momento mismo de ser expresadas; al negárseles el sentido, el significado inicial de su autor.

En una carta de Harold Pinter, en la que se refiere a la recepción obtenida por su pieza *La fiesta de cumpleaños* (1958) y, en especial, al reclamo de la crítica a la elusividad de ésta –motivo por el cual sólo

durara una brevísima temporada en cartelera– reflexiona al respecto:

Examino mi propia obra y pregunto, ¿qué es lo que está pasando aquí? Yo advierto que esto parece que viene de allí, puedo concluir esto, pero los caracteres no hacen nada por sí mismos pero mueven a través de un suceso, una mañana, una noche, una mañana. Este suceso tiene, reconocidamente, cualquier número de implicaciones. ... La progresión dramática y la implicación implícita en ésta pueden encontrar ambos un hogar en alguna parte de su tuerca o no. (Pinter, : 80)

Como podemos ver, Pinter sí resistió el embate de la crítica y el público, respecto a esta pieza y *Regreso al hogar* (1965) –ambas obras subyacentes en *Crónica de un desayuno*–, y gracias a ello podemos leerlas o verlas escenificadas como su creador las escribiera; por desgracia González Dávila no pudo hacerlo, no pudo defender su obra ante la imperiosa necesidad de verla escenificada; lo cual resulta una verdadera tragedia.

Tragedia que por igual sufrieron sus demás piezas cuando fueran escenificadas o filmadas, con o sin su conocimiento; atropellos que en lo sucesivo no podrán ya afectarlo.

Bibliografía

- González Dávila, Jesús, *Crónica de un desayuno*. México: Artes Escénicas, año 1. núm. 1, Mayo-Junio, 1987, pp. 1-16 (caballo).
- Aroma de cariño*, CAEN, Tijuana, 1998 (Los inéditos).
- Ita, Fernando, “El Jardín de la Locura”, prólogo a González Dávila, Jesús, *Aroma de cariño*. Tijuana: CAEN, 1998, pp. 7-28 (Los inéditos).
- Pineda, Miguel Ángel, “Presentación” a *Crónica de un desayuno*, México: Artes Escénicas, año 1. núm. 1, Mayo-Junio, 1987, p.-2 (caballo).
- Pinter, Harold, *The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming. A select of Critical Essays Edited by Michael Scott*. Macmillan Press Ltd. Hounmills, Basingtoke, Hampshire R6212Xs and London.
- Wellwarth, George E., *Teatro de protesta y paradoja*, Lumen, Barcelona, 1964.

