

ORTODOXIA Y HETERODOXIA

David Olguín

No conozco, entre los ensayos que se han escrito sobre la dramaturgia mexicana del siglo xx y lo que llevamos del xxi, un estudio tan ambicioso como el que ahora ofrece Armando Partida en *Se buscan dramaturgos*. El primer tomo comprende 45 entrevistas a dramaturgos, la mayoría en activo, precedidas de una interpretación que establece lazos de estilo, de visión de mundo y, de paso, amarra algunas navajas con el fin de acentuar posturas diferentes. Las “Reflexiones sobre una teoría dramatúrgica nacional de fin de milenio” son algo así como un mapa que buscará describir la complejidad y diversidad de la dramaturgia mexicana de nuestros días.

El segundo tomo, desde mi punto de vista, mejor que el primero, ofrece

lo que yo llamaría la primera interpretación general de la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo xx. Este intento de suma es por demás encomiable si pensamos en la inexistencia de otras críticas de conjunto o interpretaciones sistematizadas que se aventuren a describir varias generaciones de escritura teatral. Para hacer justicia a la magna tarea del doctor Partida, cabe recordar, además, que los investigadores de teatro mexicano trabajan, desde una perspectiva académica, sin suficientes publicaciones, sin hemerografía sistematizada y con un riesgo adicional, la cercanía, en el tiempo, con su objeto de estudio. A estas dificultades, Armando Partida ha opuesto rigor académico y un tesón y disciplina admirables.

Hasta hace poco empecé a tratar al doctor Partida. Me desconsuela pues él —ni siquiera Olga Harmony le quita el puesto— tiene en su poder la butaca de oro del teatro mexicano. Yo, por mi parte, trato de escurrirme y sacarle el bulto a los estrenos. Son eventos que inevitablemente me disparan taquicardias. Asisto, y a regañadientes —porque no me queda de otra—, cuando me toca estrenar. Por fortuna, al paso de los años he descubierto que, en nuestro medio, basta con preguntar a dos personas y rascarle por aquí y por allá con un “¿oye, y cómo viste?”, para conocer hasta el menor detalle del evento, tener autoridad para dictar juicios y hacer de cuenta que uno estuvo presente.

Nada más ajeno a la práctica de don Armando. Él ha visto todo, ha estado en todos los coloquios, mesas redondas, estrenos y ha tolerado todas las muestras nacionales; es un testigo del teatro mexicano y eso, sin duda, ha sido una de las mejores herramientas para la construcción de su vasta obra.

Los dos tomos de *Se buscan dramaturgos* se complementan pero no establecen continuidad. De hecho, podrían verse como trabajos independientes. De ahí que, en principio, prefiera centrarme en el segundo tomo. Partida inicia recordándonos

el sentido de la tarea crítica al comentar *An Anatomy of Drama* de Martin Esslin, quien

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

Don Miguel de Unamuno dice que “no existe lo que no tiene nombre”. La tarea crítica bautiza, agrupa, descubre lo imperceptible, dialoga con la materia artística, separa, valora y le da nombre a las cosas. Esa es la gran apuesta de Partida: explicar y poner nombre a los cambios ideológicos y estéticos que se han operado en las maneras de escribir teatro en nuestro país, un territorio prácticamente inexplorado y que podría decir, como la América de O’Gorman: “¡Hasta que por fin vino alguien a descubrirme!”

Citemos a Esslin para precisar el sentido de este intento de interpretación:

Y aun así ambos (se refiere a Webster y a Milton) son inequívocamente los niños de una misma época usando, de manera muy diferente, y con intenciones distintas, el lenguaje, los conceptos y el estilo del siglo diecisiete. En otras palabras, un término descriptivo, aplicado *post factum*, puede ser útil aun cuando la gente a la que se le apli-

ca no sea consciente de su existencia y significado, tomando en cuenta que dicho término no define completamente los trabajos a los que se aplica, sino que da, simplemente, ciertos rasgos que tienen en común y que son esenciales a todos ellos. Ni un elefante ni un ratón tienen por qué saber que son mamíferos, y el hecho de que ambos sean mamíferos no quiere decir que sean idénticos. Y aun así el término es de considerable utilidad para comprender a ambos animales.

Aplicando como instrumento metodológico los modelos de acción dramática, a partir de ideas de Margarita Sergueievna Kurguinián, Partida define su horizonte teórico: “encontrar lo que estilística e ideológicamente tienen en común los dramaturgos nacionales”

Las llamadas primera y segunda generación de dramaturgos del siglo xx —Usigli, Novo, y posteriormente, Carballido y Magaña, entre otros— establecieron un modelo de escritura aristotélica que ha sido estudiado con relativa amplitud. Por eso el doctor Partida apenas lo describe para explicar el inicio de los procesos de ruptura y continuidad en nuestra tradición. En dicho camino aparecen autores que, desde su perspectiva, representan los prolegómenos hacia una dramaturgia no aristotélica: Wilebaldo López, Enrique Ballesté, Pilar Campesino, Vicente Leñero, José Agustín y Óscar Villegas.

La manera en que Partida explica la transición a una dramaturgia no aristotélica me parece una de las mejores aportaciones de este libro. De

ahí deriva un camino abierto que los autores de la generación conocida como “la Nueva Dramaturgia”, sumando las lecciones de Vicente Leñero, Hugo Argüelles y Emilio Carballido, habrían de aprovechar.

En sus análisis dedicados a “la Nueva Dramaturgia” encontramos, bajo la lupa, a Alejandro Licona, Jesús González Dávila, Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman y —un capítulo que me parece todo un hallazgo— al recientemente desaparecido Gerardo Velásquez, un autor incomprendido, una obra que, al paso del tiempo, creo que crecerá con los años.

El doctor Partida llega, finalmente, al estudio de cinco miembros de mi generación, ¿la quinta? y, según su particular manera de bautizarnos, la llamada “generación del desconcerto”. Aparecen convocados Jorge Celaya, Jaime Chabaud, Estela Leñero, Gonzalo Valdés Medellín, Luis Mario Moncada, Hugo Salcedo y el que esto escribe.

No voy a discutir la presencia o ausencia de autores. Tampoco si fueron clasificados como mamíferos y más bien parecen artrópodos. Nos ocupan las corrientes generales. En este sentido, tengo la impresión de que el doctor Partida, en el largo camino que recorre, presupone rutas lineales al revisar nuestra tradición dramática. La quinta generación pareciera heredar un camino andado en términos formales y proponer sólo diferencias ideológicas. Continuidad heredada en la forma; ruptura en las estructuras de la visión del mundo, pero a fin de cuentas, continuidad en la diferencia. Valdría la pena discutir, de manera

el sentido de la tarea crítica al comentar *An Anatomy of Drama* de Martin Esslin, quien

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

Don Miguel de Unamuno dice que “no existe lo que no tiene nombre”. La tarea crítica bautiza, agrupa, descubre lo imperceptible, dialoga con la materia artística, separa, valora y le da nombre a las cosas. Esa es la gran apuesta de Partida: explicar y poner nombre a los cambios ideológicos y estéticos que se han operado en las maneras de escribir teatro en nuestro país, un territorio prácticamente inexplorado y que podría decir, como la América de O’Gorman: “¡Hasta que por fin vino alguien a descubrirme!”

Citemos a Esslin para precisar el sentido de este intento de interpretación:

Y aun así ambos (se refiere a Webster y a Milton) son inequívocamente los niños de una misma época usando, de manera muy diferente, y con intenciones distintas, el lenguaje, los conceptos y el estilo del siglo diecisiete. En otras palabras, un término descriptivo, aplicado *post factum*, puede ser útil aun cuando la gente a la que se le apli-

ca no sea consciente de su existencia y significado, tomando en cuenta que dicho término no define completamente los trabajos a los que se aplica, sino que da, simplemente, ciertos rasgos que tienen en común y que son esenciales a todos ellos. Ni un elefante ni un ratón tienen por qué saber que son mamíferos, y el hecho de que ambos sean mamíferos no quiere decir que sean idénticos. Y aun así el término es de considerable utilidad para comprender a ambos animales.

Aplicando como instrumento metodológico los modelos de acción dramática, a partir de ideas de Margarita Sergueievna Kurguinián, Partida define su horizonte teórico: “encontrar lo que estilística e ideológicamente tienen en común los dramaturgos nacionales”

Las llamadas primera y segunda generación de dramaturgos del siglo xx —Usigli, Novo, y posteriormente, Carballido y Magaña, entre otros— establecieron un modelo de escritura aristotélica que ha sido estudiado con relativa amplitud. Por eso el doctor Partida apenas lo describe para explicar el inicio de los procesos de ruptura y continuidad en nuestra tradición. En dicho camino aparecen autores que, desde su perspectiva, representan los prolegómenos hacia una dramaturgia no aristotélica: Wilebaldo López, Enrique Ballesté, Pilar Campesino, Vicente Leñero, José Agustín y Óscar Villegas.

La manera en que Partida explica la transición a una dramaturgia no aristotélica me parece una de las mejores aportaciones de este libro. De

ahí deriva un camino abierto que los autores de la generación conocida como “la Nueva Dramaturgia”, sumando las lecciones de Vicente Leñero, Hugo Argüelles y Emilio Carballido, habrían de aprovechar.

En sus análisis dedicados a “la Nueva Dramaturgia” encontramos, bajo la lupa, a Alejandro Licona, Jesús González Dávila, Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman y —un capítulo que me parece todo un hallazgo— al recientemente desaparecido Gerardo Velásquez, un autor incomprendido, una obra que, al paso del tiempo, creo que crecerá con los años.

El doctor Partida llega, finalmente, al estudio de cinco miembros de mi generación, ¿la quinta? y, según su particular manera de bautizarnos, la llamada “generación del desconcerto”. Aparecen convocados Jorge Celaya, Jaime Chabaud, Estela Leñero, Gonzalo Valdés Medellín, Luis Mario Moncada, Hugo Salcedo y el que esto escribe.

No voy a discutir la presencia o ausencia de autores. Tampoco si fueron clasificados como mamíferos y más bien parecen artrópodos. Nos ocupan las corrientes generales. En este sentido, tengo la impresión de que el doctor Partida, en el largo camino que recorre, presupone rutas lineales al revisar nuestra tradición dramática. La quinta generación pareciera heredar un camino andado en términos formales y proponer sólo diferencias ideológicas. Continuidad heredada en la forma; ruptura en las estructuras de la visión del mundo, pero a fin de cuentas, continuidad en la diferencia. Valdría la pena discutir, de manera

más amplia, este presupuesto teórico ante la perspectiva que deja el tiempo. Trataré de soltar algunos hilos para otros amarres que podrían aparecer en el futuro.

Creo que a algunos dramaturgos de esta recién bautizada “generación del desconcierto” —les haya tocado o no ser convocados por el doctor Partida—, nos caracterizó un rechazo por el modelo de escritura de la generación que nos precedió. Nunca consideramos tan “no aristotélicos” a los inmediatamente anteriores. La ruptura de estructuras, la fragmentación o la pérdida de la noción de personaje, la ausencia del discurso lógico de la realidad, no sólo obedecen a una búsqueda formal; son resultado, más bien, de una visión de mundo. La férrea convicción en palabras como “realidad” y “verdad” lleva a formas de pensamiento cerradas, sin que con ello pretenda decir que una u otra sean mejores, simplemente son distintas.

En términos de Bajtin, encuentro más visiones monológicas en la generación de la Nueva Dramaturgia que dialógicas. La poesía, por ejemplo —haciendo a un lado definiciones tontas como poesía igual a sentimiento o igual a sensibilidad—, desde su perspectiva, está reñida con la realidad. Rápidamente alguien me citaría a Gerardo Velásquez y su exploración del principio de incertidumbre, a Sabina Berman cuyo sentido de humor la deja en manos del dialogismo o a Óscar Liera —con un más que honesto compromiso social y político— cuyas exploraciones de lenguaje lo acercaron a

códigos como el de lo real maravilloso. De acuerdo, pero creo que estos autores cayeron en “la Nueva Dramaturgia y anexas” por un criterio generacional, aunque en realidad serían la heterodoxia de su generación. Recordemos a Esslin. Son mamíferos, pero la familia va del ratón al elefante; parecidos mas no idénticos.

“Somos escuela”. A una generación —y aquí añadiría a los directores— tan individualista como la nuestra, el sentido de identidad general nos dio comezón. De ahí vino el tan manido y ya fastidioso debate en torno al realismo, que ha dado pie a tantos prejuicios, de una y otra parte. Ante argumentos como “la manera mexicana de hacer teatro es la realista” o “nuestro camino es el correcto” o “¿autismo o introspección?” o “que la historia borre a toda una generación carente de compromiso social que escribe puros bla bla bla”, se requería de argumentos radicales. Todos llegamos a excesos, basta con echarle un ojo a las entrevistas de *Se buscan dramaturgos* que consignan nuestra intemperancia de hace una década.

Sin embargo, el debate oculta trasfondos más serios. El problema, desde mi punto de vista actual, no está en el estilo sino en la técnica para lograr determinado estilo. De acuerdo con un criterio simplista, la sinceridad, la bondad del mensaje podría bastar para hacer equivalentes palabras como rigor artístico y compromiso social. “Qué mal escribo y qué pobres mis herramientas, pero qué causa tan noble definiendo”. En fin, pleitos trasnochados —como aquellos de los floridas contra

los boedos, contemporáneos contra revolucionarios, riosprofundistas contra estetas—, pleitos que la pintura, la narrativa y la poesía mexicanas, y de otros lares, dejaron atrás hace mucho y que el teatro, tierra de frutos tardíos en nuestro arte, sigue invocando en el presente.

El rechazo que unos cuantos de la quinta columna sentimos por el “costumbrismo”, “el retrato directo” o el “realismo comprometido” no implicó darle la espalda al mundo, tampoco denostar los logros de esos autores ni el lugar importante que algunos de ellos tienen en nuestra tradición. Sin ponernos de acuerdo porque, insisto, una de las características que tenemos en común es un férreo individualismo, varios de los del “desconcierto” expresamos nuestra diferencia. Y no sólo la expresamos, sino que la hemos ejercido, a destiempo, con la pluma y en las tablas.

Es curioso. Creo que, de una manera u otra, quisimos llamar la atención sobre un hecho que —todavía a la fecha y a pesar de la espléndida interpretación de Armando Partida— sigue siendo una tarea pendiente: escribir y valorar lo que yo llamaría la historia heterodoxa de la dramaturgia mexicana: lo que está fuera de las corrientes dominantes, de las “escuelas” y, peor aún, de algunos talleres donde se clonan dramaturgos, algo lamentable si consideramos que el gran valor de un escritor radica en su punto de vista individual sobre el mundo. Recordemos la diferencia que estableció Schwob entre la ciencia de la historia y la literatura: una da la visión de conjunto del bosque y la otra una

visión particular, peculiar hasta la minucia, hasta llegar a la descripción de la nervadura de una sola hoja irrepetible. El estilo es el hombre o la mujer, no la escuela o la tradición impuestas.

Tengo la impresión de que nosotros, o algunos de los del “desconcierto” —o, si así lo prefieren mis posiblemente desconcertados congéneres, limítelo al que esto escribe—, llegamos a un teatro “no aristotélico” por una especie de carambola, más que por un mecanismo de herencia directa. Al no reconocernos en la corriente dominante, en el discurso de la generación inmediatamente anterior a la nuestra, buscamos otros modelos. De ahí la importancia que dimos a dramaturgos como Juan Tovar, Hugo Hiriart, Jorge Ibargüengoitia y, hacia atrás, a Elena Garro, al Xavier Villaurrutia del olvidado *¿En qué piensas?*, que tanto alaba José Antonio Alcaraz en su entrevista de *Se buscan...*, o a textos como *La hora de todos* de Juan José Arreola o a las locuras, un tanto imitativas del absurdo, de autores como Francisco Tario.

A conciencia o por las carambolas donde uno persigue un estilo en lo foráneo para luego descubrir que, en la propia tradición, determinada nota ya ha sido pulsada, la heterodoxia está muy presente en la dramaturgia mexicana de hoy. Ahí se dan la mano esos “criptodramaturgos”, la heterodoxia de la Nueva Dramaturgia y también, por supuesto, las enseñanzas de figuras clave de la historia oficial como Vi-

cente Leñero, una referencia de estilo y visión de mundo. Por eso tengo la impresión de que el cambio a la visión “no aristotélica” llegó por triangulaciones más cercanas a la lógica del billar, donde siempre caben las combinaciones inesperadas o imposibles.

Esta revaloración que hicimos algunos del “desconcierto” y que hacen —esto es lo más interesante—, que hacen, a veces con mayor vehemencia, aun desde el desconocimiento de causa, desde la mera práctica, los ultimísimos dramaturgos —y directores—, los más jóvenes o que han aparecido en fechas recientes, es un terreno que acaso, al paso del tiempo, termine por estrechar los puentes entre la dramaturgia del “realismo social” y la que todavía sigue siendo vista como una dramaturgia de introspección o no comprometida o formal o autista o volcada sobre sí misma.

Pero en un estudio serio como el del doctor Partida, se cuelan las paradojas. Aunque sale de su enfoque y de su propia postura ideológica, de alguna manera ya se empezó a escribir esa historia heterodoxa cuando él deslinda la visión aristotélica de la no aristotélica o cuando reubica y valora obras heterodoxas como la de Gerardo Velásquez y las propias del “desconcierto”.

“No existe lo que no tiene nombre”, dijo don Miguel de Unamuno. Siempre habrá matices para discutir el nombre de pila que se nos da. A los del “desconcierto”, en el mapa que don Armando trazó, en su primer tomo, a partir de entrevistas

donde el balbuceo es la norma —un discutible método periodístico para su magna tarea académica—, nos tocó una moneda al aire: ¿introspectivos o autistas? El tiempo dice y dirá de qué lado estamos o, mejor aún, dado que la obra está viva en varios casos, si podremos convertirnos en otra cosa, en algo que recuerde nuestras motivaciones de hace una década pero depuradas en rigor técnico y en el compromiso con las acciones humanas. *¿Nomen est omen?* A saber. Esto me recuerda, para terminar y despedirme, el chiste de los paisanos que llegan a bautizar a la niña y dicen que se llamará “Ugenia”, y el padre corrige “Con e”, y ellos, al año siguiente, regresan con otra niña y a la pregunta de “cómo se va a llamar” contestan “Ugenia”, y el padre dice “Con e”, y ellos replican “Ya tenemos una Coné, ésta queremos que se llame Ugenia”.

A las 45 entrevistas, cada dramaturgo podría añadir sus “Con e”, pero ahí está el notable testimonio; habla, finalmente, de una pluralidad no reconocida hace pocos lustros. La tarea, más que ambiciosa, fue inaugural. Son 45 voces que podrían decir con Dostoievski: “Por lo demás, ¿de qué puede hablar con el máximo placer una persona decente? Respuesta: de sí misma. Así, pues, hablaré de mí mismo”.

Ficha bibliográfica

Armando Partida Tayzán, *Se buscan dramaturgos*, Conaculta, México, 2002, tomo I, 358 pp., tomo II, 297 pp.