

Espacio y tiempo: creatividad actoral en *La bufadora* de Hugo Salcedo

Francisco Beverido Duhalt

El viaje de los cantores es, sin duda, la obra más famosa de Hugo Salcedo. La fama obedece, claro, al merecido premio internacional “Tirso de Molina” otorgado en 1989 por el Instituto de Cooperación Iberoamericana a este principiante, por encima de otros muchos dramaturgos de las más diversas procedencias en el mundo de habla hispana, con trayectorias más amplias y reconocida calidad autoral. Empero, como en muchos otros casos, la fama no va acompañada del conocimiento. El público dramático sabe de esta obra e incluso habla de ella, si bien esto no quiere decir que la haya visto en escena o que la haya leído siquiera, menos aún que haya trabado conocimiento con alguno de los otros textos del autor, que, por cierto, confirman ampliamente su capacidad y su calidad.

Entre lo que podría considerarse su “obra mayor” (textos de una extensión y una envergadura amplias, tanto temática como por el número de personajes que en ellas intervienen), deben citarse *San Juan de Dios*, que obtuvo el Premio de Expresión Escénica en Jalisco en 1986, *Cumbia (hasta las tres de la mañana)* que mereció el premio Punto de Partida de la UNAM en 1986 (mismo que *El viaje...* obtuvo también en 1989) y el Premio Nacional de Teatro del INBA en Mexicali en 1987, así como *Arde el desierto con los vientos que vienen del sur...*, que obtuvo el premio “Baja California” de teatro en 1990, y *Bárbara Gandiaga*, de la que existe una versión operística. Además, a lo largo del tiempo, la producción de Salcedo se ha enriquecido con una numerosa serie de títulos que corresponden al llamado “teatro breve.” El ejemplo es su reciente *10 obras en un acto*, editada por el Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), que incluye obras de corta duración y reducido reparto con una diversa gama de temas y manejos estructurales.

Por su extensión y número de personajes, *La bufadora* podría integrarse a ese “teatro breve,” pero a nuestro juicio ocupa un lugar intermedio, no sólo por el manejo temático de anécdota, asunto y personajes sino también por el de la propia estructura dramática. En un comentario sobre la obra, Pedro Herrero Hernández dice:

Hugo Salcedo nos propone esta vez, frente a la “coralidad” de gran parte de su obra (*El viaje de los cantores, Bárbara Gandiaga*, por citar sólo dos nombres) un drama íntimo, que no intimista; dos seres unidos en el pasado por un amor y separados por una muerte que los ha alejado aún más en el espíritu que en el espacio, se dan cita frente a la inmensidad del océano, algo más que testigo de su drama. . . (52)

La anécdota es así de simple: un hombre y una mujer, que fueron pareja en el pasado, se re-encuentran después de muchos años en un sitio específico: aquél que vio nacer [su amor y] su relación. El tratamiento, sin embargo, elabora y enriquece esa anécdota en apariencia trivial, para otorgarle una complejidad mayor al punto que, a través de los detalles, esta historia personal se convierte en reflejo de la compleja relación humana en sentido más amplio.

En su prólogo a *10 obras en un acto*, Emilio Carballido dice de Salcedo: “¿Quiénes son sus maestros, sus influencias? No es fácil detectarlos, aunque una sombra de O’Neill se aparezca a veces, aunque entre a la tradición realista mexicana con naturalidad y energía, y tal como todos nosotros los autores, se permita ser expresionista y experimentar y probar nuevas formas.”

En el caso de esta obra, referencias claras podrían ser *Hughie* de Eugene O’Neill o *La historia del Zoológico* de Edward Albee. Mucho más que a una obra como *Antes del desayuno*, en más de un sentido se acerca a *La más fuerte* de A. Strindberg.

En una entrevista publicada en la revista *Yubai* de la Universidad Autónoma de Baja California Salcedo declara:

La bufadora no es una obra realista y está planteada en una especie de realismo mágico, es un ejercicio dentro de ese género que yo no había trabajado del todo. Si bien es cierto que parte de un hecho real, verídico, hay un gran ingrediente de imaginación que lo desvincula y finalmente le da otro nivel. (5)

Podríamos encontrar un antecedente directo en el teatro mexicano gracias a un texto del propio Salcedo, “Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?” publicado en *Latin American Theatre Review* en 1994 pero fechado en Madrid un año antes, y en el que hace un repaso sobre la dramaturgia mexicana contemporánea. Al revisar los antecedentes de ésta, comenta:

Otra de las vías que han recorrido las letras dramáticas es la creación de textos con un aliento poético, la figura y alegoría como atmósfera, la intemporalidad, o bien, si se quiere, *la experimentación con el tiempo y el espacio*. Es el momento del juego entre lo probable y lo posible. Nuestra figura máxima es Elena Garro quien abre un nuevo camino con

textos de intensivo valor expresivo como *El árbol*, *Un hogar sólido* o *La señora en su balcón*. En esta última, que es una pieza a la que guardo particular admiración, una mujer de avanzada edad reflexiona en el balcón de su casa sobre los acontecimientos que como mujer han determinado su existencia. (128; subrayado nuestro)

El impacto de Elena Garro en la dramaturgia salcediana es mayor de lo que estas líneas dejan ver, y nos da la posibilidad de encontrar otras rutas para el estudio de su obra, como trataremos de demostrar más adelante.

En un interesante artículo sobre su "teatro mayor" titulado "Crossing the Border in Three Plays by Hugo Salcedo" y publicado también en *LATR*, Peter Beardsell se ocupa del teatro fronterizo. Yo ampliaría el término y el concepto para hablar de "la posibilidad de cruzar una frontera," que me parece uno de sus temas centrales. Hay textos en que esto es obvio, pues tratan directamente de asuntos relacionados con la frontera entre dos naciones (específicamente México y los Estados Unidos), como *El viaje...*, *Sinfonía en una botella*, *Arde el desierto...* Pero el tema "frontera," esto es, separación entre dos mundos diferentes, se presenta como una constante. *Asesinato en los parques* se ocupa precisamente de eso; el anhelo por ese trasponer y acceder a algo más es también el leit-motiv de los personajes de *Cumbia*; la búsqueda (o espera, o esperanza) de amor de Juan Carlos en *Cocinar el amor*, es otro intento por rebasar un límite, tanto el de la relación que espera establecer (o cuando menos tener hoy) con quien supone que vendrá, en el plano anecdótico, como el de su propia soledad en un plano más profundo; y lo mismo sucede con Bárbara y Juan, los dos protagonistas de *Bárbara Gandiaga*.

En este sentido Salcedo se emparenta con Elena Garro: la Titina de *Andarse por las ramas*, la Clara de *La señora en su balcón*, el Felipe de *El rey mago*, así como el Ventura Allende de la obra de ese título tanto como Úrsula y Manuela en *Los perros*, buscan rebasar un límite. Anselmo Duque, en "*El encanto*," *tendajón mixto* logra trascenderlo al permanecer con la Mujer del Hermoso Pelo Negro, para desesperación de los otros dos arrieros, sus acompañantes.

Salcedo ha dicho de la protagonista de *La señora en su balcón*:

Clara convertida en esposa abandonará a su marido condenándose así a la soledad, pero tal determinación será resquebrajada cuando ella se arroja al vacío para romper definitivamente las barreras de la materia y el espíritu. *Entonces sí que puede emprender el camino y la búsqueda personal; Clara irá, por fin, al encuentro de su Nínive.* (128; subrayado nuestro)

Los antecedentes de Clara son un poco más amables que los de la Mujer de *La bufadora*, pero en ésta Salcedo ofrece la misma solución a la problemática que encuentra Clara, su arribo a Ítaca, su descubrimiento de Nínive. Las premisas de las cuales parte nuestro autor son similares a las que establece Garro para su personaje. Éste inicia su viaje final a través de la muerte; la protagonista de *La bufadora* emprende el suyo de la misma manera, sólo el método es apenas distinto: la Mujer se ha colgado en la celda de la prisión en que estaba recluida. Es interesante, sin embargo, que sea precisamente la solución de otra heroína garriana – la Lola de *La mudanza*.

Emilio Carballido ha dicho también de Salcedo: “Teatro difícil el suyo: violento, contrastado, lleno de personajes con recovecos lóbregos. Su visión de la Humanidad no es optimista, (pero añade:) y sin embargo brilla en sus textos una esperanza porque haya hombres mejores.” Hay en ese contraste una re-elaboración de la dramaturgia garriana mezclando rasgos del primer momento, el de *Andarse por las ramas* o *Un hogar sólido* con otros del segundo, de *Los perros*, *El árbol* y *El rastro*.

En un texto preparado para la presentación de *10 obras en un acto*, Ruth Vargas Leyva señala que en ellos “destaca la relación de pareja convertida por la cotidianidad en una relación de violencia verbal, de engaño y autoengaño, de odio que fluye de los ‘egos’ ofendidos incapaces de cambiar sus circunstancias.” En este contexto podría inscribirse *La bufadora*, que se ocupa también de una pareja cuyos antecedentes han sido marcados por una relación violenta, por la posibilidad entrevista del engaño o el autoengaño, por ese oscilar impreciso entre los extremos coincidentes del amor/odio. Sin embargo, lo que la singulariza es el ser como un “ajuste de cuentas,” una reconciliación con la naturaleza humana. A pesar de la sordidez, de los momentos crueles, de la pasión desgarradora, subyace en ambos personajes y en la mutua relación una esperanza y una ternura que nos llevan a confirmar que, a pesar de las apariencias, se trata de una historia de amor. Aunque, claro, en este caso, los dos personajes han logrado ya trascender esa frontera.

Uno de los primeros problemas que encontramos en la lectura es el hecho de que ninguno de los dos personajes está vivo. El texto no lo expresa con claridad en ningún momento. Se sugiere en cierto modo al principio, con el breve deambular de la Mujer entre los turistas que desalojan ya el mirador, y con la caída de la noche. El hecho se confirma no en la primera, sino en la segunda o tercera lecturas, donde una atención más precisa a algunas expresiones de cada uno de ellos establece con mayor claridad esa característica: ambos están muertos.

Ella narra con precisión el momento de su muerte, hace explícita su decisión y su razón para suicidarse diciendo que “Era mi única puerta de salida... Hoy solamente queda *la sensación en el cuello*. Como un cosquilleo. Igual que una caravana de hormigas. *Dicen* que se me rompió la tráquea. Y es porque, aunque estás segura de lo que vas a hacer, cuesta trabajo afrontar el último segundo. *Entonces pataleas y lo haces todo más difícil.*” (Subrayados míos.)

Él, como en muchas otras cosas, es menos preciso pero también claro: “Me peinaron con goma. Qué paciencia para estarme peinando. Quedé reluciente. De fotografía. Muy bien vestido para no dar una mala impresión. *Me rellenaron con trozos de manta y algodones, y así haces de cuenta que todavía estaba completo. Porque adentro ya no hay nada. Ni riñones ni el hígado ni el páncreas. De pulmón me queda un pedacito.* Sólo llevo los pedazos de manta que a veces, cuando alzo la voz o toso muy fuerte, se me salen los hilitos como plumas.” Y más adelante se confirma en un diálogo: “MUJER: Te comieron todo. HOMBRE: *Me quedó el cascarón*” (subrayados míos.)

Como consecuencia de esta condición “post-mortem” se aclara otro de los rasgos distintivos de la obra: la coexistencia simultánea de pasado y presente. En efecto, los momentos en que los personajes se refieren al aquí y ahora son escasos, la mayoría de las veces hablan de otros tiempos u otros lugares. En particular el texto inicial de la mujer, lejos de seguir la línea lógica y causal de un monólogo tradicional, brinca en el tiempo y en el espacio – y por supuesto en la relación emotiva con cada uno de ambos –, sin ninguna razón aparente. La conjunción de estos dos personajes en este momento y en este lugar es al mismo tiempo la conjunción de tiempos y lugares diferentes, en la misma medida en que cada uno de los dos personajes trae a cuevas, por sí mismo y en su relación-recuerdo con el otro, una yuxtaposición de lugares, tiempos y emociones.

Esta es otra coincidencia con Elena Garro: los personajes de *Un hogar sólido*, por su condición de muertos, al coexistir yuxtaponen tiempos diferentes: el que corresponde a cada uno de ellos (fallecido en diferentes épocas, con diferentes referentes históricos), y además el momento presente, el de esta coexistencia. La diferencia es que nuestros personajes han sufrido una separación espacio temporal en la misma época histórica.

Coincide con ella también en la referencia a una fecha específica: aquí hay una cita prefijada de acuerdo con condiciones precisas, semejante al “día de San Miguel,” en que sucede la acción de *Los perros* de Garro, que indica

el vértice mágico en el que confluyen tiempos y espacios diferentes, semejante a aquél que provoca la aparición de “*El encanto*” aunque las consecuencias sean otras.

En otro sentido, y volviendo a Salcedo, a diferencia de *Cocinar el amor*, donde el personaje tiene una serie de acciones físicas, de tareas escénicas determinadas que apoyan su accionar dramático y sirven de respaldo a su soliloquio, ni en el monólogo inicial de la Mujer ni en la acción de estos personajes a lo largo de todo el texto aparecen acciones semejantes (explícitas o implícitas). De un modo simplista diríamos que su accionar se reduce a observar (a veces admirar, a veces disfrutar, pero sólo en la contemplación) el paisaje que tienen ante sus ojos.

Ramón Simó, en el texto con el que presenta la obra de Bernard-María Koltès en la edición preparada por Salcedo para el CAEN, con referencia a la función que desempeña la palabra en la obra de ese autor (y en general en el teatro contemporáneo, con otro ejemplo definitivo en Heiner Müller), dice:

En el campo autoral encontramos entonces (...) la desaparición del diálogo como transmisor verbal del conflicto mientras se instala una nueva modalidad de monólogo, de *reflexión en voz alta que en un sentido estricto se niega a la ley de la causalidad dramática, pero propone una nueva puerta al individualismo de nuestra época*, y a la visión univalente del personaje. (13; subrayado mío.)

Esto nos remite de nuevo a Garro; el monólogo de la mujer es semejante al de Úrsula en *Los perros*, en tanto que un recuento. Más aún, la estructura de *La bufadora* refleja como un espejo invertido la de *Los perros*; ésta termina con el monólogo de Úrsula mientras aquélla inicia con el monólogo de La Mujer. Como un paralelo más diremos que así como el relato de Úrsula es la reincidencia de una historia repetida de madre a hija, o sea, la concurrencia en un solo tiempo de diferentes generaciones, también la Mujer sintetiza diferentes etapas de su vida en ese monólogo inicial (aunque sin implicar la repetición cíclica de un acontecimiento).

En cualquiera de los dos casos:

Se habla porque no hay otra posibilidad: las circunstancias, los lugares en que se desarrollan sus historias no permiten a los personajes otra salida. Si no fuera necesario, ¿para qué hablar? *Sólo en el umbral de la necesidad*, incluso de la autodefensa, *el hombre utiliza verdaderamente la palabra. Con total libertad, incluso permitiéndose el lujo de acercarse a la poesía*. (15-16; subrayado mío.)

Este concepto coincide con la muy peculiar idea que del teatro sostenía Fernando Pessoa, quien define su obra como “un drama en gente, en lugar de en actos,” y para el cual:

La literatura es la expresión verbal de un temperamento; la literatura narrativa, la forma objetiva de esa expresión verbal; la literatura dramática, la forma máximamente objetiva – esto es, la forma sintética – de esa expresión objetiva. (5)

Las cualidades posibles del drama resultan, por tanto, de tres principios. Las hay que participan de todas las formas literarias, puesto que el drama es literatura; las hay que participan más concretamente de todas las narrativas literarias, y las hay que le son propias como forma máximamente sintética de la narrativa literaria.

Existen tres tipos de drama: el sintético, que busca englobar en sí, equilibrándolas, las tres cualidades que en el drama son posibles; el analítico, que trata de presentar solamente las cualidades particulares y distintivas del drama, y el mixto, que trata de aunar las cualidades de ambas. (6)

Llamo teatro estático a aquel cuyo enredo dramático no constituye acción; esto es, donde las figuras no sólo no actúan, porque ni se mueven, ni hablan de moverse. . . . (7)

Las frases iniciales de la mujer dan la pauta y señalan la dirección: “Serán veintitrés años justos. Si la *memoria* no me falla. *Podrían ser diez más. O menos. Es igual.* Todo se apaga.”

Citemos con otro formato:

Serán veintitrés años justos.

Si la memoria no me falla.

Podrían ser diez más.

O menos.

Es igual.

Todo se apaga

Más que situarnos en el presente, la primera frase del personaje nos ubica en el momento inicial de la anécdota que origina su presencia (y la del otro – desconocido o invisible por ahora) en este sitio. Esto es, el personaje hace coincidir el arranque de la acción escénica (su llegada y su presencia en este lugar) con el de la acción dramática (el momento en que se inició el periplo que habrá de terminar ahora).

En seguida regresa al presente para, de inmediato, ubicarnos en una atemporalidad que es conjunción de todos los tiempos (“Y aquí [*está*] la misma brisa que al evaporarse se convierte en nube [...] en una historia de nunca acabar”) así como el primer indicio de su propia condición “post-mortem”: “Si por lo menos un solo día pudieran juntarse en este mismo mirador *todos esos que ya han dejado de existir*. Sería aquí un tumulto si vinieran a recordar aquellos breves instantes de felicidad que les parecían eternos.”

El motivo de su alejamiento, que es al mismo tiempo el de su presencia y la motivación para su vida, aparece a continuación: su hijo, presente en una fotografía tomada hace “¿veintitrés años?” en este mismo lugar, para en seguida deshacer la imagen hablando de lo que “sería ahora,” si bien aclara que la realidad no se apega a ninguna de esas posibilidades por un impedimento que por ahora desconocemos. La ambigüedad surge de la fotografía como objeto real y presente y esas tres posibilidades distintas de lo que el sujeto de la fotografía, “detenido en el tiempo,” pudo ser: “*serías* ya alguien mayor, quizá casado y yo una abuela. O a lo mejor [*estarías*] metido en el estudio (o) . . . te *habrías convertido* en traficante de armas. . . .”

No es éste el lugar para extendernos en una lectura pormenorizada del texto. Empero sí podemos señalar que la obra continúa en el mismo tenor por parte de cada uno de los dos personajes, ya que ambos oscilan entre el recuerdo vivo y el presente.

Tratemos de reconstruir la anécdota, una vez descifrada del texto: Hace muchos años – más de veintitrés (“muchos más”) según aclara el Hombre cerca del final –, la Mujer vino de visita a este lugar (cercano a Ensenada, Baja California), conocido como “La bufadora.” Por alguna razón decidió quedarse ahí (“vine por un par de días y me quedé. Me quedé para siempre”). Mujer y Hombre se establecieron como pareja y de esa unión nació un hijo. Por alguna razón que no se nos aclara, hubo alguna discusión a consecuencia de la cual ella vino hasta “la bufadora” con su hijo. Éste murió allí. La Mujer fue acusada de asesinarlo, de dejarlo caer sobre las rocas. El cadáver del bebé fue encontrado destrozado entre las olas. Ella fue condenada y llevada a prisión. Pagó su condena en más de una prisión (“fue reubicada”). El hombre desapareció: borró todo rastro suyo. Ella le escribía con frecuencia – quizás a su dirección original, pensando que él seguiría habitando en el mismo lugar. Él nunca estableció comunicación con ella. En algún momento establecieron un pacto: volver a verse en el mismo lugar. Es probable que el motivo para ese reencuentro fuera la liberación de ella. Ambos habrían de reunirse aquí

cuando ella recuperara su libertad. Pudo ser también la muerte. Después de todos esos años, ella llega: no esperó su muerte natural y se colgó en la prisión. Él debió morir antes (MUJER: “De seguro no habías venido antes”). HOMBRE: “Sí. A la luz del día. Con el sol arriba como protector, sí. Para escuchar de cerca a las parejas de jóvenes que se juran amor para siempre. A esta hora nunca”), víctima del cáncer. Ahora que ambos han muerto (ahora que *ella* ha muerto), vienen a cumplir con la promesa. Éste es el momento del encuentro.

Se hace necesaria la reconstrucción porque el relato escénico no reproduce la secuencia de acontecimientos en orden cronológico; ni en uno de los dos personajes por sí mismo ni en la acción común. Cada uno sigue su propio ordenamiento. Baste un ejemplo: la circunstancia de arranque (el “detonador”), ella lo cita poco después de la mitad de la obra, en su hermoso y doloroso monólogo sobre “Xtabay,” ofreciéndonos su versión, en tanto que él habla de ese momento de un modo más escueto (*su* versión) en su monólogo final, poco antes del telón.

El comentario de la Mujer sobre las cartas (que las demás recibían en prisión y ella no), sus viajes imaginarios, y la noche fatal, están presentes en ella del mismo modo que el afán o el remordimiento de él por desprenderse del recuerdo, su huida, su búsqueda de otros lugares hasta llegar a “la ensenada donde vive ahora.” Para los dos tanto el pasado enamorado, como el momento de la muerte del hijo, incluso el proceso al que fue sometida la mujer y en el que él tuvo (debió tener) una participación (clara y directa según nos deja ver su último monólogo), así como la estancia de ella en la cárcel y la huida de él coinciden *en, con* este presente. Es importante señalar que el peso específico es distinto para cada uno de los dos: en ella hay el predominio del pasado, para él tiene más fuerza la conciencia del presente. Eso no implica que ninguno de los dos olvide el momento presente: en ambos existe la conciencia clara del *hoy* que sirve de soporte al pasado y a los recuerdos.

Al revisar un texto de Ödon von Horváth titulado *Kasimir und Karoline*, encontramos que el texto marca como “escena” momentos que no corresponden al sentido tradicional que este término tiene en la dramaturgia occidental. Como muestra, la escena 23 del primer acto sólo dice: “Aparece Kasimir y observa a Karoline.” Este ejemplo me ha llevado, para nuestra puesta en escena de *La bufadora*, a emplear esta clasificación con los actores. El monólogo inicial de la Mujer, por ejemplo, que ocupa varias páginas en el libreto mecanografiado, está interrumpido muy ocasionalmente por alguna acotación (tres en total). No hay, en sentido estricto, una división en escenas.

Sin embargo, los momentos de recuerdo tanto como los momentos emotivos por los que va pasando el personaje en el transcurrir de ese texto nos llevan a considerar y establecer “escenas” diferentes en cada uno de los pasos que recorre y que remiten a momentos y lugares diferentes. Hemos establecido diez de estas “escenas” aproximadamente en ese primer monólogo.

Sin llegar a ese extremo, el monólogo de los sueños y los viajes (“he podido viajar con la memoria”) puede ser un ejemplo claro dado que el relato sigue un transcurso semejante. Este texto tiene tres “cuerpos” principales, las primeras tres frases son una introducción, la segunda parte, más extensa, es la que se ocupa de Barcelona, y las últimas tres frases son el final. El texto es el siguiente:

Pero yo no. // Tengo muchas cosas que decirte. / He podido viajar con la memoria. // Un día cerré los ojos y *amanecí* en Monjuic [no dice “dormí,” dice sólo “cerré”], con el aire húmedo del mediterráneo en el rostro. . . sólo fue descender y ya estaba en el barrio gótico, paseando por plazuelas y callejones. / Confundiéndome entre las flores de mil colores que venden en la rambla. / Doblando por cada uno de los pliegues de la mujer de marmolina que se mueve lentamente, como pieza de relojería. / Bailando tangos en compañía de la pareja que viste de negro. / Batiendo palmas como acompañamiento para la gorda que canta sus jotas aragonesas. // Así pude ir a muchos sitios. / A los Alpes, a Estambul, a la India. / Pensarás que es una locura, pero no me conformé hasta que pude bañarle el pie derecho a una escultura de Vishnú. (Nota: Las líneas diagonales con que separamos las diferentes imágenes no aparecen en el original, que establece un sólo párrafo.)

Debe hacerse notar que el empleo del gerundio aquí es una dificultad más para el actor, pues psicológicamente sugiere una continuidad ininterrumpida entre una frase (una imagen) y la siguiente de modo que puede confundirse todo con una imagen única, amplia y (casi) interminable. Es claro, sin embargo, que en el cuerpo central cada paso es una imagen independiente. En palabras del propio personaje: el relato es una *secuencia fotográfica*, no una panorámica realizada con un gran angular, una fotografía “escénica,” en la cual se abarca de lado a lado un horizonte extenso. Se trata de instantáneas diversas reunidas en varias páginas (no sólo en una) de un álbum, y cada una de ellas merece un comentario (aunque breve) por separado.

Es similar el monólogo en el que el Hombre habla de su propia muerte (y que citamos en parte arriba), y otros textos suyos menos extensos. La descripción de su abandono, por ejemplo

Referente Hombre

General	Quise olvidarte. Olvidarlo	No quería saber nada de nadie.
Yo	Hacer otra cosa. Buscar otro empleo. Irme a un pueblo distinto.	
Tú	Regalé tu ropa. Quemé los manteles que bordabas, y tiré los cacharros de la cocina.	
Imagen	La pareja de canarios, mira qué paradoja, quedaron en libertad. Les abrí la jaula para que se marcharan.	
Presente		Y ya ves. Nos encontramos de nuevo. Significa que nunca pude separarme.

O uno de los momentos en que se despidе (intenta despedirse), al terminar la reconstrucción que ella hace de aquél encuentro con “Xtabay,” y en el que en su respuesta él oscila entre pasado y presente:

	Hombre:	
Pasado	Aguanté también las miradas de la gente. Me lié a golpes un par de veces.	A más de cuatro valientes les destrocé los labios para que dejaran de mencionarte.
Presente (Conciencia del pasado)	Entonces era fuerte y podía.	Eso fue antes.
Presente (Realidad actual) Ahora		Al paso del tiempo ya nadie se acuerda. Yo mismo a veces me olvido. Así son las cosas. <i>(Un silencio. Transición).</i> Ya cumplí mi promesa de esperarte. Ahora me marchó.

Estos “saltos” no se dan sólo en monólogos como los citados. Hay muchos momentos en que, ya por una acotación (“silencio,” “pausa,” “transición”) o sin ella, el texto o frase de cualquiera de ambos personajes no es consecuencia lógica y directa de la que ha sido pronunciada antes.

El dramaturgo y director Enrique Mijares, al comentar la obra de este autor, habla de los espacios “virtuales” en Hugo Salcedo. En su ponencia para el Coloquio sobre “Teatro y frontera. South Border / Frontera Norte,” celebrado en Tijuana, exponía:

Leída, la obra *El viaje de los cantores* inicia con un epígrafe de Jacques Lacan que advierte a los lectores acerca de la confusión existente entre la realidad y el sueño – ¿lo que antaño llamábamos realismo mágico? – aunque en rigor nos previene respecto a los imperativos de la virtualidad. Una realidad virtual que nos rodea de manera inmisericorde y en la cual es fácil equivocarse, porque las apariencias no sólo engañan nuestros sentidos, sino que los suplantán: *nada es menos real que la propia realidad*, diría la pintora norteamericana Georgia O’Keeffe, que vivió en los desiertos de Texas. (Ponencia en Tijuana)

Para él, también, los personajes de Salcedo “han roto para siempre con la tradición rulfiana” y son “seres consciente o inconscientemente inmersos en el realismo virtual que les circunda y a los cuales les resulta natural estar sometidos a ese bombardeo de imágenes fragmentarias. . . .”

Pero eso no es todo. La acotación inicial de la obra dice así:

Un mirador construido en la cima del peñasco, a orillas del océano. El mar golpea sin piedad entre las rocas, estallando en furiosos rugidos. La finísima cortina de agua se levanta por el fondo, produciendo una brisa misteriosa que no deja de cubrir el escenario.

La referencia al espacio físico, al sitio geográfico en que el autor ha situado la acción de la obra, es un elemento de capital importancia. No hay duda que el autor ha seleccionado el sitio por sus características propias, él mismo afirma en la entrevista de *Yubai*, que desde su primer viaje:

La Bufadora es para mí un punto de visita obligado. Lo que hice fue empezar a ver el espacio y pensar que allí se podría llevar a cabo alguna historia dramática. Me quedé con esa idea y fue hasta en Barcelona (otra vez el mar) que pensé en continuar este ejercicio. // Entonces me encontré en los diarios con una nota trágica de algo sucedido en Asturias (también mar), donde una mujer arrojó a sus hijos al acantilado por cuestiones económicas. Parecía que era un asunto arreglado entre el matrimonio, pero finalmente condenaron a la mujer y ahora ella está en la cárcel. (5)

“La bufadora” está ubicada a unos cuantos kilómetros de Ensenada, Baja California, sobre la costa del Océano Pacífico. Se trata de un fenómeno en el que una entrada de mar, al pie de un risco (cuyo ejemplo más popular sería el

conocido como “La quebrada” en el puerto de Acapulco), de acuerdo con la marea y el oleaje, penetra en alguna cavidad – al nivel del agua o por debajo de ésta –, provocando un chorro de agua – como el surtidor de una ballena – que puede alcanzar más de una decena de metros de altura, acompañado por un sonido característico, el “bufido.” Es un espectáculo natural impresionante, y el risco que abraza en un ángulo agudo ese brazo de mar, en rocas afiladas, pobladas de moluscos y algas, es un marco imponente. Es uno de esos paisajes en donde la fuerza de la naturaleza se hace sentir con todo su peso, con toda su magnificencia, y donde el hombre no puede menos que tomar conciencia de su pequeñez dentro del universo. En la entrevista citada, Salcedo la define de este modo:

¿Qué es *La bufadora*?... Es el misterio latente, la constante interrogante entre lo conocido y lo desconocido. // Las fuerzas que existen, pero que no las vemos. La mecánica del universo que está implícita. (6)

El exuberancia del marco geográfico-geológico de este fenómeno natural proporciona un carácter especial a la obra y a los personajes, a su relación y a su conflicto. La participación del chorro de agua, de lo que se conoce popular y precisamente como “la bufadora” y que para la Mujer es Xtabay, o Afrodita, es determinante para la acción y para el conflicto, pues es justo el disparador que desencadena la acción dramática. Dijimos antes que con sus primeras frases la Mujer nos ubica simultáneamente en el arranque de la acción escénica y en el de la acción dramática. El detonador en ambos casos es precisamente el chorro de agua, ya que es éste, es “ella,” Xtabay, quien “abrió su capa de seda, como una red, y se lo llevó (al bebé).” “La bufadora” como espacio geográfico y “Xtabay” como manifestación específica, son *personajes* determinantes en la obra. Sergio Rommel Alfonso, comenta en la citada entrevista:

Si bien “en cualquier teatro vivo, lo más importante es el ser humano, su mundo interior, su dolor, su esperanza y sus inquietudes” (Yuri Mijailovich) el espacio en el que dicho drama se desarrolla es importante para contextualizar las pasiones en las que los personajes se hallan inmersos. (6)

No es fácil reproducir ese espacio en el escenario. Para el escenógrafo – al igual que para el director y los actores, claro –, es un reto importante. Ante la ausencia de una reproducción fiel (me atrevería a decir, ante la imposibilidad de esa reproducción), es un elemento más sobre el cual el actor tiene que poner atención en su trabajo escénico, no con el fin de reproducir el risco, sino para provocar en sí mismo primero y en el espectador después, la imagen

de ese surtidor gigantesco y de ese bufido ensordecedor. La historia de la Mujer, esto es, la pérdida del bebé, tiene un carácter y un sentido diferentes si esa manifestación de la naturaleza no sucede escénicamente. En particular la primera parte de ese monólogo, cuando narra la pérdida, donde identifica y nombra (pone nombre) a esa figura mágica, perdería sustancia. Las imágenes que menciona no son producto de la locura, de “su imaginación”: tiene frente a sí un objeto, un fenómeno particular; lo que dice es entonces *su interpretación* de ese fenómeno. No se trata, pues, sólo de un ambiente (lo que apelando a la vieja terminología teatral se llamaría – y sería sólo “decorado”), sino de una *atmósfera*, con lo que este término implica de acción y reacción humana desde el punto de vista dramático. (En razón de lo anterior es que, para nuestro trabajo escénico nosotros optamos por lo opuesto: la ausencia.)¹

Valgan estos ejemplos de yuxtaposición de imágenes, de “escenas” sui-generis, de transgresiones temporales y peculiaridades de la lógica interna de la obra, así como la atmósfera creada por el referente geográfico para señalar los problemas que enfrenta el actor al abordar su trabajo, ya que tiene que ver precisamente con esa “virtualidad” de tiempos y espacios. Como dice Ángel Campos Pámpano, en la “Nota” que precede a su traducción de *El marinero*, “En esta obra se plantea la realidad o irrealidad del mundo y del tiempo, en un laberinto extraño y fascinante cuyo dinamismo interior contrasta fuertemente con la inmovilidad exterior de las tres veladoras. . . .” (10) Este peculiar concepto de la dinámica escénica es muy claro en el personaje femenino, pues es quien lleva la acción de la obra, pero en realidad es válido para ambos. La anécdota que hemos reconstruido párrafos atrás debe ser comprendida y transmitida al espectador con claridad a través de la representación. La capacidad actoral y la creatividad se ponen a prueba, pues, con un texto como el presente. Las referencias a Koltès y al teatro europeo contemporáneo no son gratuitas en modo alguno, Salcedo recupera el poder expresivo de la palabra para decir, para contradecir, para ocultar. No es una obra donde la acción física tenga una función primordial ni puede resolverse escénicamente con una “pirotécnia acrobática.” Las posibilidades de acción física son acaparadas, monopolizadas por la naturaleza, por “Xtabay,” por esa Bufadora que puede arrasarlo todo.

Ramón Simó termina así su prólogo multicitado:

Es demasiado pronto para poder valorar con exactitud la obra de Koltès. Lo que sí es cierto es que liberar la palabra, sea bajo la forma que sea, es una estrategia útil para vencer la impotencia. Koltès eligió, entre otras, la estrategia de la exclusión. Un decir desde fuera, desde la periferia,

desde los márgenes, que le permitió quizá empezar a comprender, que nos permite a los espectadores, todavía confusos, darnos cuenta desde su rebeldía que es posible hablar y, por qué no, escuchar, para decir algo distinto, más allá de la repetición y de cualquier chantaje. (18)

Podríamos añadir dos rasgos más, igualmente interesantes, y que nos volverían a las posibles influencias de Elena Garro. Uno de ellos es su carácter femenino (no feminista ni tampoco amanerado): el autor ha sabido captar con precisión el interior de su protagonista para permanecer, como el personaje masculino, observándola. Como él, participa de su historia, de su emoción pero la comparte en un tono contemplativo, pasivo digamos, y no activo, sin intervenir en ese recuerdo. La frase que continúa su descripción de “La bufadora” ya citada es muy clara: “Por otro lado, está el sentido del elemento femenino, de la femineidad y también los misterios que encierra” (6). El sentimiento maternal y la ternura que están siempre presentes y no sólo en el monólogo inicial, la fuerza del recuerdo y del rencor, son todos ellos elementos que definen con precisión a esta “Mujer.” El final mismo, con su sorpresiva reconciliación, es un rasgo de gran claridad: a pesar de todas sus desventuras sigue ligada al hombre que ama, con ese enorme cariño y esa devoción de que puede ser capaz (anunciado ya en su preocupación por las “pomadas”), al punto de que ni la muerte puede separarlos.

Pedro Herrero Hernández, en su comentario sobre la obra señala:

En la descripción emocionada con que la mujer rememora esos ardides de su fantasía, llega a encontrar la escritura teatral de Hugo Salcedo esa encantadora aura poética que hace acto de presencia en todas y cada una de sus obras, incluso en las más descarnadas, y que suele ser patrimonio exclusivo de sus cautivadores personajes femeninos. . . . (53)

Esto no quiere decir que el personaje masculino sea vacío o intrascendente. De ningún modo. Tiene una función, una participación y una actitud en la historia. Muestra un carácter, en el que merece destacarse precisamente el contraste que establece con el personaje femenino, y que en otro momento nos ha llevado a decir:

Esta obra es el encuentro de la montaña y el mar, de dos fuerzas opuestas pero complementarias, que se manifiesta en los dos personajes que se re-encuentran. La energía vital (motriz, generatriz) de la “bufadora” encuentra su reflejo en esta mujer que acude puntualmente a una cita formulada muchos años atrás, en tanto que el carácter hierático del risco, de esa vertical pétrea que es al mismo tiempo obstáculo, sostén y pretexto, se reflejará en el hombre que también, silencioso pero constante, aparentemente insensible, acude a la cita. (Ponencia)

Quede aquí el comentario como una invitación a profundizar con detenimiento sobre esta vía en el corpus salcediano.

Por último, debe destacarse (recordando una vez más a Elena Garro) el lenguaje poético y poco realista que el autor ha ido desarrollando en algunos de sus textos más recientes: la expresión de los personajes de *Bárbara Gandiaga*, por ejemplo, no reproduce en nada prácticamente el habla popular de los habitantes del noroeste del país; los monólogos, en particular de los personajes centrales, Bárbara y Juan Miguel, rebosan de metáforas y figuras que los colocan en un plano diferente, identificables sí, pero no ubicables en una realidad concreta. En el proceso de su construcción dramática, Salcedo también está, como la Lidia de *Un hogar sólido*, a la búsqueda de “la araña que vivió en mi casa. . .”, con el hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume. . . .” Es cierto que en *La bufadora* no alcanza las alturas que encontramos en aquélla, pero se trata de una obra anterior. Es ésta una característica de Salcedo que ha ido definiendo su perfil con la práctica de la creación. Los apuntes de que aquí se observan son ya destellos claros de una veta en la que el autor ha ido profundizando poco a poco y que vale la pena estudiar con la amplitud correspondiente en esos otros textos donde aparece con mayor fuerza. Al mismo tiempo, será necesario esperar el derrotero que indique su producción posterior en vistas de que este rasgo se consolide como una de las peculiaridades de su dramaturgia.

No deseo terminar ofreciendo al paciente lector una impresión equivocada. A lo largo de este trabajo se han hecho muchas referencias al teatro de Elena Garro, se han establecido múltiples relaciones entre ambos autores. En modo alguno queremos implicar que se trata de una imitación, *La bufadora* no es una obra salcediana “à la Garro.” La mejor y más productiva influencia es aquella que se recibe, muchas veces sin identificar incluso, y se asimila al punto de hacerla propia; cuando los rasgos de ella se aglutinan / combinan / confunden / diluyen con los propios. Encontrar las relaciones entre estos dos autores constituyó un verdadero descubrimiento. No fue consecuencia de aspectos o rasgos destacados y evidentes en la primera (o las primeras) lectura(s); muy por el contrario, fueron surgiendo a lo largo del trabajo de puesta en escena, apareciendo de pronto en cada una de las discusiones con los actores y en el trabajo personal de búsqueda y reflexión que sigue a cada ensayo. En todo caso podríamos decir que con este texto nuestro autor ha realizado un homenaje a esa autora de la mejor manera posible: escribiendo su propia obra.

Notas

1. Deseo añadir una aclaración muy personal: el texto me sedujo desde la primera lectura por su fuerza poética, por su estructura, por su tema y la anécdota que lo sustenta. Cuando eso sucedió y decidí que tenía que llevar la obra al escenario, no sabía que pocos meses más tarde tendría la oportunidad de visitar el lugar, de conocer “personalmente” a “La bufadora.” Esa visita sólo pudo ratificar mi decisión.

Obras citadas

- Alfonso, Sergio Rommel. “*La bufadora: una conversación a dos tiempos.*” Entrevista con Hugo Salcedo (autor), Virginia Hernández (directora) y Fernando Rodríguez (director del Teatro Espacio de Ensenada). *Yubai* (UABC) 4. 16 (octubre-diciembre 1996): 4-8.
- Beverido Duhalt, Francisco. “Arena: mar y desierto. El paisaje como personaje en la joven dramaturgia del norte de México.” Ponencia presentada en el Coloquio “Teatro y Frontera. South Border / Frontera Norte”. Tijuana, B.C.
- Campos Pámpano, Ángel. Traducción y notas a Fernando Pessoa. *El marinero* (seguido de *En la floresta del enajenamiento.*) Edición bilingüe. Valencia: Pre-textos/Poesía, 2ª edición corregida y aumentada: 1988.
- Carballido, Emilio. “Salcedo en breve,” prólogo a *10 obras en un acto.* Tijuana: Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), Colección “Los inéditos,” no. 2 (1996): 7-9.
- Garro, Elena. *La señora en su balcón.* En Antonio Magaña-Esquivel. *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. 5. México: Fondo de Cultura Económica, 1970: 59-71.
- _____. *Un hogar sólido.* Xalapa: Universidad Veracruzana, 2ª edición aumentada, 1983.
- Herrero Hernández, Pablo. “Lo íntimo ante lo inmenso.” *Yubai* (UABC) 4. 16 (octubre-diciembre 1996): 52-53.
- Mijares, Enrique. “Dramaturgia y geografía. Del centralismo ensimismado al realismo virtual fronterizo: Hugo Salcedo.” Ponencia presentada en el Coloquio “Teatro y Frontera. South Border / Frontera Norte.” Tijuana, B.C.
- Pessoa, Fernando. *El marinero* (seguido de *En la floresta del enajenamiento.*) Edición bilingüe. Traducción y notas de Ángel Campos Pámpano. Valencia: Pre-textos/Poesía, 2ª. edición corregida y aumentada, 1988.
- Salcedo, Hugo. “La bufadora.” *Yubai* (UABC) 4. 16 (octubre-diciembre 1996): 18-27. (La obra está fechada “Ensenada, julio de 1991- Barcelona, enero de 1992.” Este dato no aparece en esta edición.)

- Salcedo, Hugo. "Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?" *Latin American Theatre Review* 27.2 (Spring 1994): 127-132. (Texto fechado en Madrid, 1993)
- Simó, Ramón. "Koltès irrumpe." Prólogo a Bernard-Marie Koltès: *En la soledad de los campos de algodón*. Tijuana: Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), 1996: 13-18. Colección "Los inéditos," no. 3.
- Vargas Leyva, Ruth. "El riesgo que se corre por estar vivo." *Apuntes* 1.