

Abigael Bohórquez: Picardía, escarnio y gimnasia verbal

Hugo Salcedo

*¡Dejádlo al villano pene
una vez entrando y otra vez saliendo
por secula su culorum,
de continuo
que pene!
Pene el bellaco cabrón,
¡Qué pene!!!*

- *Navegación en Yoremito*
de A.B.

Después de su muerte, la obra dramática del mexicano Abigael Bohórquez García (Caborca, 1937 - Hermosillo, 1995) corre el riesgo de perderse en la polilla de los archivos familiares y en la mera alusión en las referencias de la prensa. Dos son, al menos, los factores que inciden en esta aseveración. En primera instancia, su importante labor poética que podemos leer en sus libros como *Las amarras terrestres* (1969), *Memoria en la alta milpa* (1975), *Digo lo que amo* (1976) y *Desierto mayor* (1980), y difundido sobre todo en el centro y norte de México desplaza contundentemente su ejercicio en las letras escritas para la escena, aún a pesar de contar con más de quince piezas teatrales. Esa determinante preocupación poética suya le impidió la constancia en los estrenos y, con ello, el incremento del interés en sus dramas.

Por otro lado, la deliberada desatención institucional no propició en su momento la favorable divulgación pues, aún a pesar de que Bohórquez fue un incansable promotor cultural de organismos como la Universidad de Sonora, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Mexicano del Seguro Social, las instancias culturales siempre se mantuvieron tajantes, debido a la actitud siempre crítica de este autor. La obra teatral de Abigael Bohórquez, prácticamente inédita a la fecha, es hasta hoy conocida por las fotocopias que sus amigos comporten con verdadero entusiasmo y cariño.

Sin embargo, su exploración en la conducta humana, particularmente de los inhóspitos pueblos mexicanos del norte, y la preferencia por temas sexuales de gran voltaje (pedofilia, crimen pasional, zoofilia, entre otros), invitan a la lectura y montaje de su obra. Por ello, y con el interés en el conocimiento y estudio de este teatro, presentamos una aproximación a la seductora veta del autor sonoreense.

La obra teatral escrita por Abigael Bohórquez se aproxima en alguna fase a la reutilización de elementos ciertamente dramáticos como la predestinación, la alegoría o la presencia de símbolos en los que se intuye la fatalidad (llámense caballos desbocados, aullidos lastimeros, interrumpidas canciones de cuna; o bien, el propio sentido de “extrañeza” que experimentan los personajes). Otros textos suyos comportan, por su parte, un importante aspecto que se refiere a la educación sanitaria de los niños en edad escolar, mediante la adecuación de obras de variados autores, a un contexto particularmente mexicano, más acorde con el cercano universo infantil. A pesar de esta doble vertiente, encontramos una afortunada tercera posibilidad: una prueba teatral que hace referencia a la picardía anecdótica y el uso del escarnio, elementos predominantes de la cultura popular en nuestro país.

Para el sociólogo Francisco López Cámara, en toda historia jocosa o en el escarnio del juego de palabras, existe un escondido trasfondo y necesidades sociales de identidad. En esta plataforma, explica, “hay todo un mundo de pensamientos, imágenes y expresiones, que concentran el humor satírico del pueblo. La picardía – agrega – es un fenómeno social no sólo porque es característica de las clases populares, sino también por su índole dialéctica dentro de nuestra vida social” (210-211). Esta reflexión puede servir de referencia para al menos tres piezas del autor nacido en Caborca.

Si la ironía y el uso de un lenguaje directo y el tratamiento sincero y hasta descarnado, es de suyo conocido en gran parte de su obra poética, el desbordamiento humorístico y el ingenio en la creación de situaciones o juegos de palabras, lo encontramos en piezas en las que bastaría tan sólo referirnos a sus títulos para iniciar la divertida inmersión: *Quechilóntzin Stranger*, subtitulada como “Tortifarsa en un acto”; y también en *Lapa papas topo repe lapa*, una pieza en cuatro cuadros cortos. En ambos casos notamos la habilidad del autor a partir de la propia composición léxica: el primer título remite a la mezcla de una supuesta lengua prehispánica, que en la lectura hace referencia al doble sentido: “quechilóntzin” o sea “qué buen chile” o sea, “de ostentoso miembro viril,” con la adición de una palabra incorporada de la lengua inglesa, resultando un nombre propio de composición híbrida, a fin de cuentas – y como se expondrá más adelante –, uno de los asuntos de esta “tortifarsa.”

En el segundo ejemplo encontramos el procedimiento que utilizan los niños para hablar, más complicado que el usual y que ejercitan señaladamente cuando desean que no comprendan quienes ignoran la clave, la cual consiste en añadir una partícula fonética, antes o después de cada sílaba. Por eso *Lapa papas topo repe lapa*, podemos descifrarla como la/pas/to/re/la, un autosacramental de navidad a la mexicana.

Esta obra conserva los retablos anecdóticos tradicionales, pero expuestos de una modalidad simplificada que permite una resolución rápida. El tratamiento actualizado de este cuento de invierno incluye las referencias a la represión policial, la pobreza de los ovejeros y la esperanza de que se avecine un cambio para los necesitados y desvalidos. Se incluyen además elementos propios de las ferias de pueblo, como la exposición de “fenómenos de la naturaleza”; es decir, seres que bajo el embrujo maligno o castigo divino, han transformado su apariencia física. La dinámica dialogística está tomada del albur y la carpa: se recitan trozos versificados que hacen alarde de ingeniería popular y se efectúan continuas prácticas flatulentas, como un arma con que Luzbel ataca a sus contrincantes. Texto literario y acción dramática, engarzadas en la referencia hacia las prácticas humorísticas del pueblo.

En *Quechilóntzin Stranger* existe en particular el interés por realizar una práctica del lenguaje que permite, como punto de arranque, una divertida lectura. Posteriormente nos instará en la reflexión más compleja en torno al proceso de transculturización en el fin y/o principio de siglo. Espacio y tiempo: la trama nos ubica en la carta del rey de Indianapolis, 504 años después.¹ En ésta, sabremos que la Princesa está ensimismada por recordar un miembro viril de dimensiones considerables que ha visto desde la ventana del palacio, perteneciente a un vendedor callejero del que – como mayor referencia – sabemos que es un extranjero. El móvil se reduce a la búsqueda del excelente mozo para complacer el antojo de la caprichosa hija.

La obra explora también la picardía de la Dueña con el Enano, fieles sirvientes de la corte. Basta apenas un poco de sagacidad para advertir los juegos de palabras que la condición física del pigmeo concede y que se explotan en el discurso. De esta manera, el bufón se regodea continuamente en expresiones como, por ejemplo, “Enano estaba, esquina con Rosales.”

En estos interlocutores así como en el Consejero y los propios Guardias, encontramos una posibilidad que permite caracterizarlos de acuerdo a diferentes status, no ya como miembros de la corte sino como integrantes de otros oficios. Así, por ejemplo, el Rey puede aparecer también como un rico ganadero, funcionario o presidente municipal; la Dueña sería entonces

la tía, institutriz o nana; el Consejero, compadre o mayordomo o secretario particular; la Princesa, reina de pueblo o “chica disco”; los Guardias, policías o guaruras.

Advertimos que en todos estos casos la caracterología de los personajes está inserta en un rango común; sin embargo permean diversas e hilarantes posibilidades. La concepción fársica de la obra en cuestión requiere de la complicidad del lector/espectador que podrá burlarse de las acciones que con impunidad llevan a cabo los personajes. En esta tarea la función comunicativa del lenguaje y las transgresiones directas hacia el propio significado de las cosas devienen en la carcajada, producto precisamente del escarnio o de alusiones obscenas y de doble sentido. La pieza de Bohórquez adopta como propias algunas formas de expresión vulgar, sean éstas provenientes del lenguaje, la familiaridad o el convivio social.

Tendremos así que la infelicidad sentida por la Princesa, ya grotesca en sí misma, es mencionada y aderezada a lo largo de la obra. El Enano, burlándose, exclama apenas iniciada la escena “Le duele el sueño y le falta la cabeza. . . .” (p. 2); mediante la maliciosa permuta, hace alusión al ausente miembro masculino. La Princesa por su parte, recuerda con nostalgia: “Ay, qué chilóntzin que lo ví. Le brotaba, le nacía, le surgía como chopo de agua. (. . .) Quiero néctar de ese fruto que miré” (p. 4). El lenguaje de la pobre Princesa, metafórico en principio, irá desbordándose conforme avanza su desesperación, hasta describir enfática lo que pudo ver y palpar en el mercado y que desde entonces, le acarrea el desasosiego: “(un) jatdog montado sobre liváis de mezcililla original (. . .) Bien atrincado el salchichón de bolonia; qué winis ni qué winis . . .” (sic). El recuerdo de aquél extranjero la llevan a un expresivo encadenamiento: “rama de encino, figura de palofierro, bat de torote, Báculo de la divina decencia, Obelisco del pudor. . . .” para rematar en el incontrolable antojo: “Y la verdad – aclara – se me hizo agua el yate y se me pegaron los platinos” (p. 8). Quizá por la propia rapidez de las acciones o la impaciencia del apetito carnal, la obra va desembocando en una irreverencia ante los patrones ortográficos de la Academia, para dar bienvenida a la transcripción sonora de barbarismos y anglicismos, a la contaminación lingüística y la preponderancia del *espánghlish* como una forma de expresión real en la franja fronteriza del norte de México, así como en ciudades de Estados Unidos con importante índice de habitantes latinos.

Esta modalidad en el uso del lenguaje se inserta en el interés autoral de planear su obra, ya poética, ya teatral para la gran población de quien espera también su propio juicio. En entrevista con Sergio Búrquez, este autor

manifiesta: “La crítica del pueblo es la que me interesa, porque desde un principio uno se forja esa modesta ambición de que las cosas que uno escribe lleguen al pueblo” (p. 40). Pero, en un ámbito quizá más afortunado, la mezcla polilingüe permite referirnos al mestizaje inevitable del fin de milenio, “su multiculturalidad en pugna frente al siglo XXI” (p. 3), como expresa el investigador y también dramaturgo Enrique Mijares en sus reflexiones en torno a la hibridación cultural que habla de la coexistencia en la zona fronteriza, de dos o más razas, entre dos o más culturas. Y lo que da testimonio de lo anteriormente expreso es la fusión natural de términos castellanos e ingleses, aderezados además, por modismos populares. En esta ensalada encontramos la transcripción fonética, además de los ya mencionados “jatdog” (por “hot dog”) o “liváis” (por “Levi’s”), otras voces como “chou” (por “show”); o el desbordamiento que encontramos en la palabra “chilowan” (por el giro “chide one,” el primero de los buenos, el mejor).

La dura lección para los nativos de Indianapolis, después que efectivamente el *stranger* ha llevado a cabo su feliz encargo, consiste en la modificación de las leyes mercantiles a cambio del matrimonio que salve del escarnio a la hija única del monarca. Quechilóntzin, en realidad un emisario del país vecino, requiere como único pago a sus servicios la apertura; es decir, en términos actuales, el libre comercio de las mercancías. Y fundamentándose en la sentencia yanqui de que “business is business,” el Rey (recuérdese también su posible transposición a rico ganadero, funcionario o presidente), deberá enfrentar la liberalización del mercado pero con sus artículos que no podrán competir ni en calidad ni en precio. Tristísimo sólo puede lamentarse: “Los *strangers* han levantado por toda la ciudad tianguis con sus puestos de fayuca. (. . .) hay que bajarle de inmediato el precio a la machaca, a las coyotas del pueblo, a la cajeta de Magdalena. ¡La ruina! ¡Por San Donald! (. . .) ¡Qué desmadre! ¡La quiebra! Y todo por un wini foráneo, habiendo aquí unos tan cariñosos: chiquitos pero recovequeros” (p. 14). La referencia catastrófica ante la imposición de nuevos acuerdos, pero sin olvidar el intermitente sarcasmo.

El Tratado de Libre Comercio y el desconcierto económico del reino llegan emparentados, sofocando el clima de tranquilidad y progreso. De forma analógica se hace referencia al periodo salinista sustentando aquí el rechazo hacia la revolución económica basada en la confianza del mercado que, si es cierto que en principio permite la incorporación comercial para evitar el aislamiento de la posible autarquía (Fuentes pp. 95-113), en la actualidad debería revisarse concienzudamente para la incorporación de los avances

tecnológicos en la producción nacional y enfrentar soluciones a los trascendentes asuntos fronterizos que magnifican desavenencias como los múltiples empleos sí, pero con ínfimos salarios en las maquiladoras; la violencia y corrupción productos del tráfico de estupefacientes; y el problema migratorio en el flujo de ilegales: “no nos hacemos responsables de los macanazos a los indocumentados. La ley es la ley. . . ,” exclama el nuevo socio comercial en la obra de Bohórquez.

Del asunto picaresco, el propio autor nos ofrece en su texto dramático *Nombre de perro* un careo entre dos varones sonorenses que, sin afán de ofenderse uno al otro, entablan el diálogo de ambiguo sentido siempre de una manera auténtica y, por tanto, natural. Los hombres con su lenguaje áspero y coloquial se refieren de continuo a la anatomía varonil en una fórmula verbal efectiva; es decir, que comunica.

En cualquiera de los casos que se prefieran, la picardía resulta la expresión de una clase que maneja con habilidad las claves para descifrar los distintos niveles de significación. De esta manera, la definición del objeto se encuentra en un primer nivel de percepción; pero con elástica habilidad avanza a la construcción sarcástica mediante la inevitable alusión obscena. Dicho de otra manera, la palabra o la frase emitidas significan lo evidente, pero a la vez significan otra cosa que descansa en la ya mencionada ingeniería popular.

La práctica y expansión de esta forma propia de comunicación, resulta la conquista del marginado que se expresa con un lenguaje abierto, florido y particularmente en el teatro bohorqueano, con la inclusión de localismos y anglicismos que exaltan la dinámica y amplitud lingüística en la franja fronteriza.

Si como menciona el sociólogo López Cámara, la picardía es aportación y patrimonio del pueblo en su manifestación de vitalidad colectiva, la obra de Abigael Bohórquez hace uso de ella para aproximar el arte del teatro al gran público. Para analizar también los fenómenos económicos y sociales que, bajo la enarbolación de banderas progresistas, desatienden asuntos de carácter inmediato y de urgencia. Con esta bocanada de humor ácido e implacable, para finalmente, lograr el disfrute de su inventiva dramática.

Tijuana (Teatro del Norte. A.C.)

Notas

¹ De acuerdo también a la enunciación de los hechos a que el drama posteriormente hace referencia, se trata del año 1996; o sea, 504 años después del arribo de Colón a costas americanas. Siendo de esa forma, estaríamos entonces ante una pieza proyectada hacia el futuro inmediato, puesto que en esa temporalidad real, el autor ya había fallecido (1937-1995).

Obras citadas

Bohórquez, Abigaél. *Quechilóntzin Stranger*. Manuscrito del autor.

Búrquez, Sergio A. *La mafia literaria*, "Treinta entrevistas de ayer y hoy. . . de vivos y muertos . . . de grandes. . . y grandes." México: Instituto de Cultura de Baja California, 1a. ed., 1991.

Fuentes, Carlos. *Tan lejos de Dios* en "Nuevo tiempo mexicano," México: Ed. Aguilar, 1a. ed., 1994.

López Cámara, Francisco. *Postemio sociológico en Picardía mexicana* de Armando Jiménez. México: Ed. Diana, 1998.

Mijares, Enrique. *Hacia una dramaturgia del tercer milenio*, inédito, p. 3.