

## El nuevo teatro mexicano y la generación perdida

Ronald D. Burgess

En 1973 se publicó *Teatro joven de México*, antología editada por Emilio Carballido. La edición, que contenía quince obras de una nueva generación de dramaturgos, desapareció en el acto, más por ignorada que por popular. Sin embargo, en 1979 Carballido presentó otro libro con el mismo título, pero esta vez con 17 obras, solamente cuatro de las cuales se habían incluido en la antología anterior. La segunda antología se vendía; hubo una segunda y una tercera edición y luego, en 1982, apareció *Más teatro joven de México*, con 19 obras nuevas. Los dramaturgos representados en las tres antologías forman parte de la generación más reciente del teatro mexicano, y la suerte de éstas refleja la de este grupo de escritores. En efecto, la generación ha aparecido en dos etapas: nadie les hizo caso a los de la primera etapa; los de la segunda ahora empiezan a llamar un poco la atención.

En un sentido, México ha perdido esta generación de dramaturgos, y puede ser que este olvido los haya hecho a ellos muy conscientes de la noción de la pérdida. Es una preocupación que aparece con creciente frecuencia en sus obras, y es este concepto—el de la pérdida—que mejor nos ayuda a entender la labor de estos nuevos dramaturgos mexicanos.

El término “perdido” aquí se puede entender de dos maneras. En primer lugar, puede tener el sentido de “olvidado” o “ignorado,” lo cual describe exactamente la recepción que estos dramaturgos han recibido del público, porque hasta el momento están prácticamente desconocidos. Los teatros comerciales y las casas editoriales apenas comienzan a abrir sus puertas a estos escritores, y sin las tres ediciones de Carballido, además de la revista *Tramoya*, y la ayuda de la serie “La Nueva Dramaturgia Mexicana,” nadie se daría cuenta de su existencia. En la historia del teatro mexicano, pues, hay un vacío, el espacio que ocupa la generación actual, la generación ignorada. En efecto, se ha perdido un paso en el desarrollo teatral de México.

En un segundo sentido, “perdido” puede referirse a la reacción de los dramaturgos frente a la realidad mexicana. Resulta que ellos no pueden o tal vez no quieren definir concretamente la realidad en que viven; no saben decir a ciencia cierta qué es México. Es como si hubieran perdido una visión clara de su país y de lo que ha llegado a ser. Este segundo sentido de pérdida se

evidencia en varios aspectos y para empezar a entenderla, será útil comentar algunas de las obras sobresalientes que han escrito los dramaturgos de la segunda etapa de la generación. Pero antes, para establecer los antecedentes que ayudaron a formar a éstos, vale la pena mencionar algunas características de la primera etapa y dos dramaturgos que eran parte de ella.

Hasta cierto punto, los que pertenecen a esta primera etapa están perdidos (en el sentido de olvidados o ignorados) porque criticaban lo que es el México de hoy. Muchos de los jóvenes que empezaron a escribir en los años 60 y en la primera mitad de los 70 se quejaban del gobierno, de los maestros, y de los padres. El público del teatro comercial—que en su mayoría era de la generación mayor—iba al teatro, se veía atacado y como resultado, condenaba las obras por mal escritas o montadas, y dejaba de hacerles caso. Tal vez era de esperar que casi no se publicaran ni se estrenaran dramas mexicanos en esa época. Esta condena realmente injusta que sufrieron los de la primera ola de la generación sigue ejerciendo su efecto sobre los de la segunda etapa. Sin embargo, éstos siguen luchando, en gran parte mediante un cambio en sus temas y, en general, en su aproximación al teatro.

A diferencia de los primeros escritores, los que empezaron a producir obras en la segunda mitad de los años 70 no critican tan directa y abiertamente. Más bien buscan lo que es la esencia de México. Tratan de encontrar el por qué de los problemas actuales, y así definirse a sí mismos y a su país. En esta búsqueda, salen de su presente, del exterior insubstancial e insatisfactorio que los rodea todos los días y miran hacia atrás, a la historia, y hacia adentro, a su herencia cultural. Los primeros escritores de la generación vieron la condición de México, aceptaron su existencia, y la criticaron; los de la segunda etapa indagan en el por qué de esa condición, buscan los elementos esenciales que han formado el alma mexicana y cuestionan la verdad de esa esencia.

Este proceso de cuestionar o tal vez de dudar de la realidad mexicana (“pérdida” en el segundo sentido) se ve primero en las obras de Oscar Villegas y en las de Willebaldo López, dos dramaturgos de la primera ola de la generación cuyos dramas evidencian las técnicas y los temas que serán la base del teatro que viene después.

En los primeros años en que escriben los nuevos dramaturgos, el enfoque cae principalmente sobre la época contemporánea. El estilo que predomina es un estilo realista, pero Villegas evita una presentación fotográfica al recurrir a la estilización y la fragmentación. En obras como *La paz de la buena gente* (1966), *El renacimiento* (1967) y *El señor y la señora* (1967), los personajes anónimos (a veces Villegas los significa con un número, a veces simplemente con una raya) se mueven dentro de una sociedad superficial y mezquina, donde las apariencias determinan todo. En *Santa Catarina* (1969) y *Atlántida* (1973) la fragmentación nos distancia de los personajes y subraya el ritmo de su existencia conflictiva—la homosexualidad en el primer caso, y la vida de un barrio pobre en el segundo. George Woodyard ha comentado el uso de la forma en las obras de Villegas,<sup>1</sup> y es importante señalar este aspecto estilístico porque son las técnicas de Villegas, y no las puramente realistas, que influyen más en los escritores que lo siguen. Por su parte, Willebaldo López es uno de los primeros de esta nueva generación que se sirve de la historia y de la cultura

mexicana para construir sus dramas. Obras como *Yo soy Juárez* (1972), *Pilo Tamirano Luca* (1973) y *Malinche Show* (1977) tienen lugar en la época actual, pero en cada caso la temática o los personajes históricos crean distancia y permiten una crítica que no amenaza ni ataca "personalmente" a su público. En sus técnicas y en sus temas estos dos dramaturgos establecen tendencias que serán de importancia primordial en los años siguientes.

Gerardo Velásquez y Carlos Olmos siguen las direcciones señaladas por Villegas y López. En 1979 Velásquez empieza a buscar sus temas en la historia, con *Sobre las lunas* y *Vía libre*. Las obras de Olmos tienen como base una realidad ya creada y otra ficticia. Cuando estas dos tendencias—una realidad histórico-cultural y una realidad inventada—empiezan a unirse, se producen obras que cuestionan el desarrollo de México y el producto que ha resultado de dicho desarrollo.

En esta unificación se puede encontrar una descripción generalizada del teatro mexicano más reciente. Los dramaturgos buscan y cuestionan: si el sueño, si la promesa (¿de la revolución?) se ha perdido, ¿qué ocurrió? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Es verdad todo lo que se ha dicho en los libros y en la política? ¿Es verdad la realidad histórica? Y, ¿es verdad la realidad actual? Los nuevos dramas sugieren que todo se ha deformado y que en el transcurso de los años el control, el poder, el alma, y la misma realidad de México se han puesto en tela de juicio, que tal vez se hayan perdido. Estos aspectos—el poder (lo exterior), el alma (lo interior), y la realidad—son claves para organizar los siguientes comentarios sobre los dramas y los dramaturgos de la segunda etapa de esta generación perdida, que mejor reflejan esta búsqueda de la esencia mexicana.

#### EL PODER PERDIDO

El poder en este caso tiene dos facetas: puede ser el de la gente, o sea, el poder "ilusorio" de los de abajo, o puede ser el poder del gobierno, de los de arriba. En el segundo caso el poder es más concreto, pero lo que se sugiere en los dramas es que el poder en sí no necesariamente implica el control. La diferencia es fundamental.

Para la clase baja existe el poder de la huelga o de la rebelión armada. En *Vía libre* (1979), Velásquez presenta la huelga ferrocarrilera de 1958 y 1959 desde dos perspectivas temporales: el momento histórico y el momento actual. El hecho de que los dos momentos son prácticamente intercambiables en la obra da a entender que la huelga no produjo ningún cambio para la gente; los trabajadores siguen viviendo tal como vivían antes. Por otra parte, la anticipada rebelión en *El extensionista* (1978) de Felipe Santander ofrece el posible triunfo de los pobres, aunque hay que recordar que la rebelión campesina no ha empezado cuando termina la obra; es solamente una lucha en potencia. Además, existe muy claramente otra posibilidad, la de un masacre de los campesinos muy mal preparados y armados. La interrogativa final es si ellos deben luchar a pesar de las desventajas y las consecuencias. En los montajes de este drama, se le ofrece al público la oportunidad de responder.

Para los personajes de Víctor Hugo Rascón Banda, la pregunta es más bien retórica. En *Voces en el umbral* (1978), la lucha de los protagonistas es por

la sobrevivencia y no por la rebelión. Vemos la explotación de los mineros y el racismo durante la época de Porfirio Díaz, cuando el precio del progreso era la subyugación y la deshumanización de los de abajo. La revolución puso fin a la subyugación impuesta por Díaz, pero al parecer no tuvo mucho efecto en la vida de la gente común, por lo menos si aceptamos el retrato social que se pinta en *El baile de los montañeses* (1982). Aquí Rascón Banda nos muestra un pueblecito bajo el poder de sus jefes políticos. El pueblo tiene su puñado de rebeldes, pero lo que sobresale es el estado de la mayoría de la gente. Los jefes organizan un baile para que todos se diviertan, pero luego *insisten* en que la gente participe y que se divierta, mientras que las tropas matan y maltratan tanto a rebeldes como a uno que otro inocente que no asistía al baile.

En estas obras la gente tiene cierto poder pero no lo usa para tomar también el control de su situación. El poder potencial se vuelve vacío porque el gobierno sabe usar *su* poder para mantener el control. Parece que los oficiales tienen el poder y el control, pero un par de obras nos hace dudar de esto también. Sabina Berman nos muestra la investigación del asesinato de Trotsky en *Rompecabezas* (1982). Aquí todo el poder de la policía no le permite controlar la realidad, porque muere Trotsky, y aunque los oficiales capturan al asesino, nunca logran sacarle una confesión ni determinar sin lugar a dudas su identidad. Más bien las múltiples identidades del culpable añaden a las dudas de lo que es exactamente la realidad del episodio. Asimismo, en *Aunque vengas en figura distinta, Victoriano Huerta* (1981), Gerardo Velásquez traza la carrera del general y su búsqueda del poder. Llega a ser general, gana la confianza de Madero, sube a la presidencia, pero no la puede mantener. Tiene el poder pero no tiene el control.

Así que ¿dónde está el control? Este grupo de dramas sugiere la posibilidad de que los de arriba usen su poder principalmente para crear y mantener la fachada de un control que realmente no tienen. Los dramaturgos no acusan; simplemente plantean la pregunta y nos dejan imaginar las consecuencias.

#### EL ALMA PERDIDA

El poder mal usado o corrupto se extiende a la iglesia en *Cúcara y Mácara* (1980) de Oscar Liera. En la obra el Obispo, el Cardenal, y los sacerdotes deciden esconder la destrucción de la imagen de una santa venerada, la de Siquitibum, porque temen la reacción de los feligreses. Resuelven el problema sustituyendo otra imagen idéntica y proclamando la milagrosa salvación de la original: una bomba estalló en el altar, pero no le hizo daño a la imagen. Las circunstancias recuerdan la historia de la Virgen de Guadalupe (además de un episodio que tuvo lugar en 1921, con una bomba verdadera)<sup>2</sup> y sugieren que la iglesia está usando su poder para manipular y controlar a la gente. Si los sacerdotes no pueden controlar la realidad “verdadera,” por lo menos pueden usar su autoridad para fabricar otra más conveniente. Aunque casi todos los personajes de la obra están contentos con el engaño al final, es imposible evitar el hecho de que los clérigos se han convertido efectivamente en pequeños dioses que usan sus palabras para crear una realidad ficticia que la gente acepta.

Una y otra vez los dramas de esta generación nueva sugieren que la realidad histórica y la actual pueden ser falsas, que el poder no consiste en el control de la "verdadera" realidad sino en la creación de una realidad falsa, pero controlable. Se ha perdido el control de mundo real y una consecuencia es que la gente y el país van perdiendo el alma. Se ve en la iglesia; también se ve en la mitología y en el individuo.

En lo que se refiere a los mitos, son más mexicanos que clásicos; son mitos del cine, mitos populares: las estrellas que actúan, cantan, bailan, y existen para el placer de su público. *Santísima la nauyaca* (1980) de Tomás Espinoza habla de "María," estrella máxima que tiene el mal, o tal vez, el buen gusto de morir y así permitir que la gente la imagine a su manera. Cuando muere, todos se aprovechan de la oportunidad para fabricar la vida, el talento, el aspecto físico, y la muerte de María a la manera que mejor les convenga. En este caso es el pueblo el que tiene el poder de controlar la realidad falsa, pero ese control requiere la eliminación de un fragmento de la herencia cultural, del alma colectiva. Poco a poco se va perdiendo porque todo el mundo prefiere, o por lo menos se ha acostumbrado a una realidad postiza.

En *Bill* (1980) de Sabina Berman, el protagonista ha perdido el alma junto con la identidad propia, la que él quiere recrear. Bill es un marinero norteamericano que se ha escapado de su buque en Puerto Vallarta para ir a vivir con una pareja mexicana, en esperas de reconstruir la parte de su vida que perdió en Vietnam. Alberto pasa su tiempo escribiendo una novela filosófica cuyo protagonista evidencia muchas de las características que Bill posee: la fragmentación, la falta de tranquilidad interior y la falta de una identidad propia. Bill, el personaje vacío, sugiere que la creación de Alberto también es vacía. De esto surge un conflicto entre los dos hombres, quienes tratan de completar su ser con la de Rosa, la mujer de Alberto que encarna la Madre, la Madona y la Salvación. Al final de la obra todos fracasan en sus intentos, y sus esperanzas ilusorias de crear algo concreto llegan a ser gritos universales ante una realidad falsa, ante la lenta pérdida de lo que somos o lo que queremos ser.

#### LA REALIDAD PERDIDA

Esta desaparición de nuestro ser representa el paso final hacia la pérdida más importante, la que de una manera u otra incluye a todas las otras: la pérdida de la realidad. Aunque este aspecto se ve en los otros casos, hay dramas que subrayan específicamente la falta de contacto con la realidad, y sugieren que no sabemos dónde está, o qué cosa es. Por ejemplo, en *Superocho* (1979) de Pilar Campesino vemos a un grupo de personajes que está filmando un drama o posiblemente dramatizando el proceso de hacer una película. En un momento dado, el director siente la necesidad de hablar con su esposa, la autora del guión de la película o del drama, para determinar cuál realidad están viviendo y cuál están actuando, para preguntar dónde se encuentra la línea entre la ficción y la realidad, y si en efecto existe una realidad. Las mismas dudas aparecen con más y más frecuencia en obras recientes y la respuesta más común que se nos ofrece es que la realidad es simplemente lo que queremos que sea.

Casi todas las piezas en *La piña y la manzana* (1982) de Oscar Liera tratan de personajes que van inventando la realidad, el drama de su vida. Así Liera nos dice, indirecta y directamente, que la vida es teatro y que el mejor dramaturgo-actor-director va a poder determinar su propia realidad y la de todos los que lo rodean. De una manera semejante, la realidad creada—o sea, la fantasía—es la que predomina en la gran mayoría de las obras de Tomás Espinoza. Dadas las obsesiones y las exageraciones de sus personajes, la realidad “puesta en escena” llega a ser más importante que la realidad “real.” Carlos Olmos también nos muestra los juegos y el lenguaje vacío que usamos para construir nuestra realidad. Es un tema que se nota hasta en los títulos de muchas de sus obras: *Juegos fatuos* (1975), *El brillo de la ausencia* (1982), *Las ruinas de Babilonia* (1979), *El presente perfecto* (1975), *Lenguas muertas* (1972). En esta última el protagonista literalmente crea la realidad de su pueblo con los cuentos que él inventa, simplemente porque la gente cree que él lo puede hacer.

Para resumir, la generación joven del teatro mexicano cuestiona la realidad que ve, buscando así las respuestas en el pasado y dudando del presente. Estos dramaturgos buscan una realidad que se ha perdido de alguna manera, y se preguntan dónde estará. Si aceptamos la visión que se nos presenta en los dramas más recientes, vemos que la realidad sigue desvaneciéndose pero que los autores siguen persiguiéndola. Sería muy apropiado que estos dramaturgos la descubrieran, porque si logran hacerlo, bien podría ser que a la vez, el público mexicano los descubriera a estos dramaturgos. Entonces ni la generación, ni su realidad, ni su lugar dentro de esa realidad estarían tan perdidos.

*Gettysburg College*

## Notas

1. Véase “El teatro de Oscar Villegas: experimentación con la forma,” *Texto Crítico* 10 (1978): 32-41.

2. Consúltense Antonio Ruis Facius, *La juventud católica y la Revolución mexicana: 1910-1925*, México: Editorial Jus, 1963; y Aquiles P. Moctezuma, *El conflicto religioso de 1926: su desarrollo. Su solución*, México: Editorial Jus, 1960.

## Obras Citadas

Berman, Sabina. “Bill.” *Más teatro joven de México*. Ed. Emilio Carballido. México: Editores Mexicanos Unidos, 1982, 123-71.

———. “Rompecabezas.” Copia del manuscrito.

Campesino, Pilar. “Superocho.” *Tramoya: Cuaderno de teatro* 20 (1980): 71-104.

Carballido, Emilio, ed. *Teatro joven de México: 15 obras seleccionadas y presentadas por Emilio Carballido*. México: Editorial Novaro, 1973.

———. *Teatro joven de México*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.

———. *Más teatro joven de México*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1982.

- Espinoza, Tomás. "Santísima la nauyaca." *Tramoya: Cuaderno de teatro* 20 (1980): 5-33.
- Liera, Oscar. "Cúcara y Mácara." *La piña y la manzana: Viejos juegos en la dramática*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, 101-20.
- López, Willebaldo. *Malinche Show*. México: Ediciones del Sindicato de Trabajadores del INFONAVIT, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Pilo Tamirano Luca." *Segundo Concurso Nacional de Obras de Teatro: Hombres de México y del mundo (México, sus raíces y su folklore)*. México: IMSS, 1973, 3-44.
- \_\_\_\_\_. "Yo soy Juárez." *Teatro mexicano 1972*. México: Editorial Aguilar, 1975, 31-96.
- Olmos, Carlos. "El brillo de la ausencia." *Teatro*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983, 215-90.
- \_\_\_\_\_. "Juegos fatuos." *Tríptico de juegos*. México: INBA, 1975, 57-109.
- \_\_\_\_\_. "Lenguas muertas." *Teatro*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983, 9-78.
- \_\_\_\_\_. *El presente perfecto y La ruinas de Babilonia*. Chiapas: FONAPAS Chiapas, 1979.
- Rascón Banda, Victor Hugo. *El baile de los montañeses*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Voces en el umbral*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1983.
- Santander, Felipe. "El extensionista." Copia del manuscrito.
- Velásquez, Gerardo. "Aunque vengas en figura distinta, Victoriano Huerta." Copia del manuscrito.
- \_\_\_\_\_. "Sobre las lunas." Copia del manuscrito.
- \_\_\_\_\_. "Vía libre." *Punto de partida* 68/69 (1980): 56-90.
- Villegas, Oscar. "Atlántida." *Tramoya: Cuaderno de teatro* 2 (1976): 27-86.
- \_\_\_\_\_. "La paz de la buena gente." *Revista de Bellas Artes* 18 (1967): 49-64.
- \_\_\_\_\_. "El renacimiento." *Teatro joven de México*. Ed. Emilio Carballido. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979, 11-43.
- \_\_\_\_\_. "Santa Catarina." *Premios Protea 1976*. México: Editorial Extemporáneos, 1977, 69-146.
- \_\_\_\_\_. *El señor y la señora y Marlon Brando es otro*. México: Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1969, 3-43.