

sagrado a la manera de Artaud, por el teatro «científico», «el teatro del sistema nervioso» —como llamara O. States a la puesta en escena neoexpresionista, vibrante, de imágenes violentas y una actuación extenuante—, y a un teatro de claves estrictamente personales donde el viaje interior se traducía en imágenes a veces inconexas, en discursos fragmentados y en un intento por vislumbrar los órdenes de la sinrazón.

De Tavira ha sido uno de los directores más radicales de nuestro país en la utilización del texto como un pretexto del espectáculo. Su postura lo volvió el azote de la «dramaturgia del escritorio» y el más avanzado promotor de la idea de «dramaturgia escénica». Y a pesar de todo, acaso como producto de una profunda crisis —posterior al montaje de *La noche de Hernán Cortés* (1993), de Vicente Leñero— que lo ha llevado a revisar su lenguaje, su credo, su estética y su lugar en el teatro mexicano, De Tavira recupera el teatro de la palabra y ejerce una épica sumamente en sordina que conserva los mejores momentos de su teatro anterior, y una nueva lucidez y un profundo aprecio a la complejidad de la estructura dramática y el diálogo. La puesta en escena de *La guía de turistas* (1995), de Botho Strauss, con su honesta reflexión, la fuerza de sus signos y la genial escenografía de Alejandro Luna, parece significar el inicio de un gran período en el teatro de este controvertido director.

A estos nombres clave para entender la dirección escénica mexicana, cabría agregar los nombres de Juan José Gurrola, Julio Castillo (ya fallecido), José Caballero y, entre otros, a la siempre aguda Jesusa Rodríguez. A pesar de que Jesusa lleva tiempo sin emprender una aventura escénica mayor, su presencia en la escena mexicana continúa refrendando su frescura e imaginación.

El segundo gran homenaje de 1995 llamó la atención sobre Emilio Carballido, el llamado «embajador de la dramaturgia mexicana». Recibe la herencia de Usigli y su éxito tan rotundo opaca a correligionarios como Jorge Ibarguengoitia que, una vez redescubierto y puesto en escena en los noventas, aparece con una estatura semejante a la suya. La revisión de Carballido lo confirma como el dramaturgo más puesto en escena, el más conocido en el exterior, el maestro de dramaturgos, el acérrimo enemigo de los directores y, por tanto, por paradójico que parezca, un buen enemigo de sí mismo. Carballido encarna, a la fecha, la postura más radical en contra de la dirección escénica nacional. Ha buscado controlar los montajes de sus obras al punto que su dramaturgia está muy por encima de la pobreza con la que ha sido puesto en escena en los últimos años.

Maestro del diálogo, creador de personajes más que vivos, Carballido ofrece una dramaturgia donde su público se reconoce —ahí están las 2.500 representaciones de *Rosa de dos aromas* (1985). Acaso demasiado

ecléctico —puede escribir de cualquier cosa—, ligero y con una dosis de antiintelectualismo por principio, Carballido merece, más que homenajes burocráticos, una relectura, una reinterpretación escénica novedosa que haga volar su visión dramática.

*Escrito en el cuerpo de la noche* es su última obra. Se acaba de estrenar en el ciclo de grandes dramaturgos nacionales en un espacio que durante años se le mantuvo injustamente cerrado: la universidad. Escrita en once secuencias y con un tiempo fragmentado que anda muy de moda, la obra nos narra las peripecias de un joven que se inicia en la sexualidad y en las ganas de vivir y de soñar.

El sentido del humor de Carballido, su lirismo, su hábil manejo de la anécdota es admirable. Divierte como pocos pueden hacerlo en México. El público se identifica con lo que ve, pero Carballido resulta inofensivo. Su crítica social es ligera, su amor a la libertad o su reflexión filosófica son un tanto simple. Pero, una vez más, no hay que pedirle peras al olmo. Carballido no es alguien adicto a realizar un análisis o interpretación de la realidad. Las ideas no son su fuerte. De ahí la sensación de extrema ligereza, pero también la extrema vitalidad que deja su obra. En Carballido encontramos fascinación por la vida. Eso es lo que le interesa: contar, contar la vida.

Vicente Leñero —otro modelo de armar— también parte del principio de contar la vida en su exploración dramática, pero su realismo lleva un fuerte análisis. Su exploración documental, histórica, política, es una disección del país. Su realismo ha culminado en una investigación que corre en dos sentidos: la incorporación de técnicas de simultaneidad en la percepción de la realidad, como en *Nadie sabe nada*, y una meditada investigación sobre el naturalismo y su manejo de tiempos en *La visita del ángel* (corregida y aumentada en 1995, diez años después de su primer estreno). Como dice Luis de Tavira, «Leñero es un autor obsesionado con la verdad; la búsqueda de la verdad es su principal motor dramático; la verdad íntima, la verdad histórica, la verdad política, la verdad social, la verdad dramática»<sup>7</sup>.

El realismo, el documento y la persecución de la verdad forman una corriente de largo aliento en la dramaturgia mexicana de la segunda mitad de este siglo. La herencia de Carballido es notable. De su generación, amén de la importancia que están cobrando como dramaturgos Jorge Ibargüengoitia y Elena Garro en el gusto de las *novísimas* generaciones, sólo él sigue en escena. Su influencia ha formado escuela. Leñero, maestro de maestros, reconoce su admiración por los elementos costumbristas de su obra. La generación de la Nueva Dramaturgia cuenta a Carballido y a Leñero como sus demonios familiares. Sabina Berman —aunque son

<sup>7</sup> Luis de Tavira, *Introducción a La noche de Hernán Cortés, de Vicente Leñero*, Ediciones El Milagro, México, 1994.



*Superhéroes de la aldea global*, 1995.  
Autor: Luis Mario Moncada.  
Director: Martín Acosta.



*Entre Villa y una mujer desnuda*.  
Autor y director: Sabina Berman.

otros los signos distintivos de su teatro—, Rascón Banda, González Dávila, Urtusástegui y muchos otros se han formado en sus talleres. El credo del realismo escénico mexicano ha buscado hacer del texto la materia más importante de la escena.

Mendoza y Carballido (entre homenajes te veas), Margules y Leñero, Tavira y Tovar, entre otros, son parte central de nuestro archipiélago. Alrededor de ellos se agrupan corrientes y tendencias. Creo que ahora los nuevos contamos con una tradición que preservar, un posible sentido de ruptura y continuidad, una serie de espejos donde podemos vernos o descubrirnos o desconocernos.

## Cuatro: Realidad y realismo

Varias de las polémicas entre dramaturgia y dirección han tenido su fundamento en la discusión sobre el realismo. La Nueva Dramaturgia contra Margules, Carballido contra Leñero, Mendoza contra «los que escriben para la posteridad» y otras luchas que, por desgracia, todavía no están resueltas a pesar de ser tan trasnochadas. Y sí, creo que para nuestro teatro la discusión es tardía, muy tardía y creo, también, que parte de lugares comunes. En la historia de la literatura latinoamericana se consignan los momentos, en cada país y bajo circunstancias diversas, en que se puso en cuestión la disyuntiva entre una literatura nacionalista, local, fincada en la realidad, con un lenguaje coloquial, con temas de problemática social y hundida en la actualidad, denotativa a fin de cuentas, y otra literatura cosmopolita, «universal», más cercana a la exploración de formas, abierta a las influencias del extranjero y buscando un discurso connotativo. La literatura de la Revolución y Contemporáneos o Florida y Boedo dan cuenta de esa disyuntiva. Prosa o poesía, mundos cerrados o abiertos, forma o contenido, fantasía o realidad, etcétera. Borges llegó en sus *Diálogos Borges-Sábato* al grado de hacer bromas sobre dicha polémica en Argentina: «A mí me situaron en Florida, aunque yo habría preferido estar en Boedo. Pero me dijeron que ya estaba hecha la distribución y yo, desde luego, no pude hacer nada, me resigné».

Entrecomillo la palabra «universal» porque desde finales de los años cuarenta la síntesis entre ambas tendencias, lo maniqueo de la división encontró su universalidad en lo particular, en la idiosincrasia de cada nación. El problema de esa «América, novela sin novelistas» radicaba, como lo han planteado muchos críticos y escritores, en la construcción de un lenguaje propio, no en lo cosmopolita.