

LOS GONZÁLEZ: CABALLERO Y DÁVILA

Enrique Mijares

Al empezar a hurgar en la memoria a fin de redactar estas páginas, me percaté con alarma de que la influencia, la escuela que los dos González me brindaron en el transcurso de nuestra entrañable amistad, a despecho de las varias ocasiones en que impartieron talleres en Durango, experiencias que por estar encargado de la parte operativa sólo me tocaron de soslayo, no procede del aula.

Tampoco tiene algo que ver con preceptiva o sistematización alguna, puesto que su poética, la poética de ellos que me importa abordar, es de ruptura e innovación, es decir, parte de la evolución del lenguaje mismo y no de la evolución de las estructuras aristotélicas, y por lo tanto, es inédita, está impregnada en su dramaturgia, no como premisa sino como consecuencia.

Lo que yo he aprendido de los González tiene la característica de lo que nos sorprende a posteriori y que paulatinamente se va decantando a través del estudio de su producción, del análisis de su teleología y si bien no ha servido para mejorar la perspectiva de mi literatura dramática, aunque por supuesto me gustaría pensar que sí, su impronta es decisiva en mi quehacer académico, pues constituye el fundamento teórico de una nueva visión que por fortuna, parafraseando a Carlos Fuentes, no es privativa de ellos, “no es patrimonio de cultura, nación, ideología o raza alguna, sino parte integrante del hecho sensible de la palabra: un hecho tan común y tan sensible como la circulación de la sangre, la respiración o el efecto de la luz sobre la retina”.

Sus hallazgos comparten los descubrimientos de muchos dramaturgos de hoy en el planeta que de manera natural, por simple contacto, movidos por la sinergia, han asimilado de forma pragmática, más que teórica, la experiencia vertiginosa de una segunda mitad del siglo veinte plagado de evolución informática, el contexto cambiante de la realidad digital contemporánea y una percepción del entorno en correspondencia

con los actuales códigos de lenguaje, ciberespaciales, laberínticos, hipertextuales, para estar estructurando el teatro del siglo veintiuno estrechamente comprometido con el realismo virtual.

En Caballero hay, desde luego, elementos arquitectónicos permanentes a lo largo de su casi medio centenar de obras, de entrada el autor cuenta historias mediante el despliegue tradicional de principio desarrollo y desenlace; y en este sentido, su producción de la primera época se mantiene en el rango lineal del realismo que los críticos clasifican como costumbrismo a secas y en el cual, considero que se pueden detectar atisbos de trasgresión o por lo menos de incomodidad, rebeldía que en gran medida está sustentada en el seguimiento autodidacta, intuitivo, de Chejov, Ibsen, Strindberg y Pirandello, los mentores que él reconocía, y a los que su producción debe, en espacial al último citado, el desprendimiento gradual de los cánones.

Dado el breve espacio y lo colosal de su producción, sólo me detendré en un par de hitos o instancias forzosamente arbitrarias al analizar la poética de ruptura de Caballero.

Aunque muchos pretenden ubicar en *Tres en Josafat* (escrita en 1965) el inicio de su nuevo teatro, estimo que dicha obra no es sino un punto más en el arduo proceso de perfeccionamiento que Antonio González Caballero emprendió desde niño, que lo mantuvo explorando durante todo su desempeño dramático y que nunca le dejaba completamente satisfecho.

El increíble, extraordinario y nunca bien ponderado caso de las monjas del convento de Las Palmitas o Una reverenda madre (1968), constituye para mí la primera parada o primer nivel de ruptura. Escalofriante nota roja de la época, el tema de Las Poquianchis inspira a González Caballero la intrusión de una prostituta en el excepcional claustro de unas cuantas mujeres, pobres vergonzantes, monjas insólitas, quienes se han reunido ahí, movidas por la soberbia y la necesidad, por el *spleen* y el ocio, para practicar con absoluto desenfado y cierta herejía, una religiosidad a la medida de sus conveniencias.

A la luz de textos más recientes, sería fácil entender el espíritu crítico y la urgencia de

revisión y reforma de los dogmas que animaron al autor a armar este convento lúdico: una realidad paralela, organizada bajo su propio sistema de convenciones. No obstante, a pesar de que contaban con los códigos expresos en el mero listado de personajes (Sor Mojigata de la Concepción, Sor Lulú de Silao, Sor Chiquis de Asís, Sor Sayonara de la Santa Veracruz, etcétera), los periodistas y críticos de entonces, ayunos de más parámetros que los tradicionales, quisieron hacerla caber a la fuerza en el saco costumbrista y, pues, nomás no embonaba. La convención planteaba realidades yuxtapuestas. Es otro anuncio, otro hallazgo de la metamorfosis dramaturgica de este iluminado, de cuya crisálida iban a eclosionar mariposas sorprendentes: *Las embarazadas*, *El plop*, *La señora y sus amibas*, entre otras.

La trilogía de La Espiga me obliga a hacer un segundo alto en *El estupenhombre* o *Viaje al centro del ombligo del yo* (1971). El tema constante, el que reaparece con mayor vigor y nuevas perspectivas en la obra postrera de González Caballero, su gran tema, es el de la identidad, una preocupación que le acompañó desde la infancia: ¿Quién soy yo? Más que el imperativo aristotélico, que empezó a resultarle hermético y unidireccional, fue el socrático lo que de 1970 en adelante, inspiró la preocupación y ocupación de este autor visionario.

Convención, mínima anécdota, viaje y multifocalidad son recursos que atrapan nuestra atención y que, potenciados por este autor, en lo sucesivo habrán de gravitar en toda su producción.

Una de las claves de su producción virtual radica en tener presente que Caballero transforma las unidades aristotélicas en una abstracción, un pequeño punto en el infinito que se dilata o inhibe a su arbitrio; un instante abierto o hermético a su voluntad; una acción diminuta capaz de abarcar según su conveniencia el drama universal o el drama cotidiano, a fuerza de dar vueltas y vueltas a la tuerca de la convención teatral.

En donde incursiona con mayor fortuna y habría que ubicar su mayor viraje es en el terreno de los nuevos códigos de lenguaje y la actual percepción del mundo: Para

potenciar la reflexión del público, se apropia de ese elemento esencial de la literatura dramática: la convención, sin la cual el fenómeno teatral sencillamente no existiría, y lo esgrime a placer, sin cortapisas ni cotos, con la jubilosa libertad de un pequeño a quien acaban de regalarle un juguete nuevo.

La abstracción aludida líneas arriba es a menudo un viaje, un viaje hipertextual. Viaje-intergaláctico: *Tienes qué o de lo contrario, S. A.*; viaje-alucinación: *La maraña*; viaje-sueño: *El plop* y *Noticias de última hora*; viaje-psicológico: *Cuestión de opiniones en regla de tres acerca del yo* y *El siniestro y escalofriante doctor Von Mamerto*; viaje-demográfico: *Los amigos*; viaje-amniótico: *Las embarazadas*; viaje-al-más-allá: *Viajero sin equipaje*; viaje-espermático: los alegres genes de *Delito en el escenario*. Y en el núcleo de esa encrucijada, en el *centro del ombligo del yo*, viaje-disección fisiológica, se encuentra *El estupendhombre*, el hombre, el mexicano del presente, su personaje por excelencia, el *leit motiv* de su teatro, el ser humano, el hombre, el mexicano, viajando a la velocidad de la luz por ese cosmos inaprensible de la realidad virtual.

El viaje como recurso narrativo tiene un origen ancestral en las peregrinaciones que como una suerte de cajas chinas pueblan los relatos orientales que luego fueron recogidos en *Las mil y una noches* y más tarde por los libros de caballería. Así, el viaje que Cervantes plasma en el recorrido del Quijote por los caminos de La Mancha y de ahí a Barcelona, es retomado por González Caballero como un mapa irradiante, una página Web, un portal hipertextual en muchas de sus obras posteriores.

Atento al imperativo socrático, Mario Mendoza, *El estupend-hombre*, el prototipo del mexicano –con toda la carga atávica que ello conlleva–, emprende un viaje hacia su interior, se disecciona a sí mismo para empezar a conocerse, somete a escrutinio, uno a uno, los componentes de su organismo a fin de detectar los móviles más profundos e íntimos de su sensibilidad y acaso desentrañar los resortes cerebrales responsables de su actitud frente a la vida, sus cambios de humor, vale decir, de mentalidad, frente a ese otro cuerpo en el que habita y bajo cuyos parámetros se mueve, el social.

Ahora bien, esta preocupación por entender el carácter de los seres humanos a través del estudio de los humores o del temperamento, tal como lo expone Guillermo Ceres, es otra herencia que los siglos de oro han recibido de las manías o furores platónicos y que Cervantes ha utilizado para estructurar la locura del *Quijote* o la fragilidad de *El licenciado Vidriera*:

“Ese “fingir mil rayas en el aire” le corresponde a la fantasía, cuyo funcionamiento se basa en la circulación espiritual, es decir, consiste en que los espíritus vitales del corazón asciendan por la sangre arterial (impulsada por la ira, el deseo, el orgullo, la vergüenza ...), se sublimen en animales en el cerebro (*pneuma phantastikon*) y, allí, (en el primer ventrículo: el más vinculado con los cinco sentidos exteriores y con los impulsos de toda índole antes citados) reflejen las imágenes o sensaciones que han originado el impulso y, tras su paso y consideración —o “contemplación”: así se traducía habitualmente la *cogitatio*— en el entendimiento (que ocupa el ventrículo central del cerebro), pueden conceptualizarse, o no, y seguir siendo imágenes almacenadas en la memoria, que ocupa el ventrículo posterior del cerebro.”

En Caballero, ambos recursos, proverbiales, platónicos o herramientas áureas, el viaje y el humor forman parte de la materia prima de su nueva dramaturgia.

Con la misma premura que habían catalogado existencialista *Tres en Josafat*, los críticos etiquetaron “absurdo a la mexicana” al *Estupendo*. Legitimando su perspicacia en el parecido con el lenguaje ionesquiano, las situaciones calvas, la acumulación de sillas... concluyeron en que se trataba de un trasplante estilístico, de una apropiación de códigos europeos, ingeniosa, sí, pero subsidiaria al fin. Caballero invariablemente rechazó tal asociación, y lo hacía por pura intuición, sin atinar ni pretender explicarlo científicamente, armado sólo de su curiosidad y el conocimiento esmerado de la literatura universal. El artista es un médium habitado por poderes extraordinarios y él, Antonio, sin darse cuenta, pero involucrado de manera total, estaba descubriendo y sentando las bases

del realismo virtual.

Si no abismales, las diferencias son, por lo menos, profundas y tienen que ver sobre todo con la intención. Mientras la realidad que observan metafóricamente Beckett, Ionesco o Arrabal alude al desencanto y a la irrealización, a la aspiración no consumada, y sus personajes están encadenados al callejón sin salida, al eterno caminar en círculos con el mismo fatalismo que los animales uncidos a la rueda del molino; los textos de González Caballero la analizan con los ojos de Argos, desde la multifocalidad que exige su complejidad actual, y sus personajes se mueven con libertad entre las distintas opciones que les brinda la simulación. Virtualización de la cual dispone, por ejemplo, Mario Mendoza al diseccionarse desde todos los ángulos tratando de entender su organicidad individual, familiar y social.

En síntesis, *El estupend-hombre* señala el giro decisivo de Antonio González Caballero hacia la innovación estilística y, aunque tardío, el estreno que de ella hizo Julio Castillo logra la feliz fusión –efímera como todo lo teatral– de dos enormes talentos, si bien es lamentable que eso no haya sido suficiente para justipreciar y dar el espaldarazo al dramaturgo, sino que paradójicamente, marcó el inicio de su debacle y constituyó, en la práctica, su tácita expulsión de las ligas mayores.

Es por lo menos curioso que algo similar le ocurriera a Jesús González Dávila con *De la calle*. Luego de que sus obras fueran tocadas por la vara de virtud de Julio Castillo, estos dos genios –los González– fueron sistemáticamente relegados al olvido y tuvieron que conformarse con el creciente interés que sus audaces textos iban conquistando entre los jóvenes, en particular en la provincia, para al final morir ambos, si no en el anonimato, sí en el abandono, sin que por el momento parezca haber alguna iniciativa encaminada a estudiar, poner en escena y revalorar sus importantes contribuciones a la dramaturgia nacional.

Digresiones aparte, el verdadero hito de ruptura, el verdadero parte aguas es *La maraña* (1990), obra con la que estrena el inagotable ciclo de su dramaturgia personalísima y data

el inicio de la década señera de su poética virtual.

En *La maraña* las unidades espaciotemporales son burladas mediante una estratagema magistral que ubica la acción dentro de la enorme bolsa de plástico lechoso de un “viaje”, un alucine, donde las recurrencias y los regresos tienen la naturalidad jubilosa del *dejá vu* y la convención lúdica de las guerras infantiles. En esa lógica virtual caben holgadamente las muertes y resurrecciones sucesivas de Andrés, las versiones distintas que cada uno de los personajes emite respecto al contenido proteico de la caja –moderna arca de Pandora–, donde muy bien podemos reconocer los distintos niveles de lectura a que se refiere Carlos Fuentes cuando estudia el *Quijote*, niveles que no son sino relatividades de tiempo y espacio, diversas opciones o perspectivas, multifocalidad derivada del manejo virtuoso de la convención teatral: las intempestivas apariciones de la lechuza Estela, el macho cabrío Snug, y las Tres Gracias Pafnufia, Sisíscrata y la Niña; la acción simultáneamente encerrada en la caja, en la bolsa de plástico y en los tres anillos de tiempo que rodean la primera y la última muerte de Andrés; o como dice Jesús González Dávila, “fragmentos que se acumulan y dificultan la progresión de la mínima anécdota” y que potencian la polisemia.

Además de los recursos mencionados en relación con *El Estupendo* y *La maraña*, tales como multifocalidad, viaje, convención, niveles de lectura, polisemia, etcétera, quiero subrayar el humor al servicio de la reflexión que es característica imprescindible, marca de fábrica, de la obra toda de González Caballero.

Nunca complaciente, su humor, aunque hilarante con frecuencia, no se cifra en el entretenimiento, sino en la reflexión y poco a poco esa teleología se vuelve cada vez más acusada, más crítica, denuncia, fustiga al sistema institucionalizado –al económico por su inequidad, al político por autoritario, al emocional por chantajista y castrante, al familiar por canónico, al social por excluyente– y de esa manera se va aproximando a la mentalidad del tercer milenio, caracterizada por el reconocimiento de la heterogeneidad y por ende, la diversidad, la inclusión y la participación individuales.

Similar parafernalia poética es manejada por Jesús González Dávila.

Mirada en conjunto, la producción de Dávila ofrece diversas posibilidades de aproximación. Primeras obras, obras de taller y obras de innovación. Textos amargos y textos luminosos. Trabajos libérrimos, trabajos de taller y trabajos hechos por encargo. Piezas de cuatro paredes o de final cerrado y piezas abiertas o de clara polisemia. No obstante, luego de un exhaustivo ejercicio clasificatorio en el que los agrupamientos se disuelven y confunden, se dispersan y recomponen como en un calidoscopio en imperceptible pero constante movimiento, opto por hacer un recuento especial de *Las perlas de la virgen*, obra que como ninguna otra de su producción, significa parentesco por excelencia entre los dos González; en ella, Jesús logra sublimar todas las vertientes innovadoras que venían perfilándose en su producción anterior y que aquí sueltan anclas para cristalizar en la más importante aportación que haya hecho autor alguno a las letras teatrales del siglo veinte y que hereda como paradigma a superar en el veintiuno.

La sinopsis redactada por el propio autor, sirve de manifiesto al realismo virtual:

Las perlas de la virgen aborda el encuentro y desencuentro de dos individuos para quienes el juego de la vida y la muerte resulta cotidiano, en la búsqueda de la ilusión y su confrontación en el mundo material.

Construida por fragmentos que se acumulan y dificultan la progresión de la mínima anécdota.

Una estructura episódica, expone las peripecias de quienes se desgarran una y otra vez en su afán de sobrevivir. Desorientados vagabundos en espacios múltiples. El tiempo y las identidades se fracturan para mostrar sus contradicciones.

La historia zigzaguea entre el humor y lo absurdo, donde presencias femeninas encarnan sueños y ambiciones de individuos como éstos, enojados, delirantes, condenados a precipitarse uno en el abismo de otro.

Contraste entre ilusión y realidad, construcción fragmentaria o episódica, difícil progresión, mínima anécdota, espacio múltiple, tiempo e identidades fracturadas y contradictorias... tales son los elementos que habrán de distinguir a la nueva poética que con esta obra se inaugura y que de inmediato encuentra su correlatividad en las innovaciones que de manera paralela se encontraba realizando por su propia cuenta y riesgo Antonio González Caballero, ese otro heraldo de la dramaturgia del tercer milenio. En el estudio de los González he encontrado la raíz de la infinidad de transformaciones, sobre todo estructurales, que inciden para dar respuesta teatral a los códigos digitales de lenguaje y a la actual percepción del mundo con que las sociedades heterogéneas de hoy se comunican con el entorno. Esa es, a grandes rasgos, su poética.

A la distancia de su partida, acaricio la esperanza de que no hayan sido en balde las muchas visitas y las numerosas conversaciones telefónicas que ocupé tratando de persuadirlos de su importancia, asegurándoles que eran los innovadores de la dramaturgia mexicana; a Jesús, que su sinopsis de *Las perlas de la virgen* constituía el primer manifiesto del realismo virtual; a Antonio, que sus hallazgos pedagógicos eran cruciales para los actores del futuro; a ambos que sus obras estaba llamadas a ser el parte aguas paradigmático del nuevo siglo de autores teatrales.

Quiero suponer que ambos llegaron a reconciliarse consigo mismos, que se justipreciaron y se vieron de frente en toda su magnitud creadora. Me resisto a creer que simplemente hayan optado por dejarse apartar del mundo a causa de una muerte inaplazable, como aquel que no encuentra otra manera de que comience a incrementarse un mito en torno suyo.

Jesús, tan duro, tan cáustico que era capaz de auto flagelarse hasta la ignominia, ¿se habrá ablandado aceptando finalmente su condición de santón, de arcángel de la dramaturgia, aunque todos los demás fueron tan ciegos que no lograron percibirlo? Antonio, cuya alma angelical era capaz de sonreírle incluso a la peor adversidad, ¿sabrá que su obra siguen cultivándola sus alumnos a pesar de que las convenciones binarias se ciernen

amenazadoras sobre ellos?

Siento un alivio momentáneo; es muy probable que ahora, cuando Antonio y Jesús se han marchado, abunden los panegiristas dispuestos a echar a andar la rueda de la fortuna de su gloria. Ahora que ellos no están, poco importa que ésta, la gloria, llegue tarde, lo esencial es que finalmente, incluso entre aquellos que se resistieron a reconocerlos en vida, se les dimensione en su verdadera magnitud de innovadores hombres de teatro y se les ubique en el sitio preferente que les corresponde dentro del panorama de la dramaturgia universal.

Estoy seguro de que este singular proceso de encumbramiento *post mortem* no resultará extraño para sus numerosos adeptos convencidos desde siempre, para los muchos integrantes de los talleres que ambos generaron a lo largo y ancho de la geografía nacional, para la cantidad de teatreros que en el interior de la república mexicana leyeron sus obras, abrevaron en sus hallazgos dramáticos, escribieron a partir de sus innovaciones estructurales, adoptaron su manera de construir diálogos, tomaron como paradigma su lenguaje, dirigieron sus textos, actuaron sus personajes y fueron, en síntesis, asiduos promotores de su obra. A ellos no les será difícil sumarse a la extemporánea campaña de encumbramiento y exaltación. Me agrada pensar que los González, Dávila y Caballero, cuentan desde siempre con esos simpatizantes espontáneos y desinteresados, provincianos en su gran mayoría, para extender su legado.

Fuentes, C., *Casa con dos puertas*, Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 80.

Editorial La Espiga en 1980 publica por primera vez *El Estupenhombre, Las devoradoras de un ardiente helado y Tienes qué o de lo contrario S. A.* Estas tres obras forman parte de la publicación *Obras de vanguardia de Antonio González Caballero*, que auspician INBA y SOGEM, y junto con *¿Quiere usted concursar?*, figuran en el primer volumen, *El Estupenhombre o viaje al centro del ombligo del yo y otras obras*. Pax, México, 2004.

Serés, Guillermo, ed., Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Cátedra, Madrid, 1989. “Conócese claramente ser éste su uso [el de los espíritus] considerando los movimientos de la imaginativa y lo que sucede después en la obra. Porque si el hombre se pone a imaginar en alguna afrenta que le han hecho, luego acude la sangre arterial al corazón y despierta la irascible, y le da calor y fuerzas para vengarse; si el hombre está contemplando [recreando imaginariamente] en alguna mujer hermosa... luego acuden esos espíritus a los miembros genitales y los levantan para la obra... Este mismo beneficio y

ayuda recibe el cerebro de estos espíritus vitales cuando el ánimo racional quiere contemplar, entender, imaginar y hacer actos de memoria; sin lo cuales no puede obrar. Y de la manera que la sustancia gruesa del cerebro y su mal temperamento echan a perder el ingenio, así los espíritus vitales y sangre arterial, no siendo delicados y de buen temperamento, impiden al hombre su discurso y raciocinio.” p. 291.

Fuentes, C., *Cervantes o la crítica de la lectura*, Centro de estudios cervantinos, España, 1994.

González D., J., *Jesús González Dávila*, Teatro de Frontera 1, Espacio Vacío-UJED, Durango, 1996., p. 194.

**dramaturgiamexicana.c
om ®**