

El género perdido

Recientemente, Vicente Leñero acusaba, con razón, a las revistas culturales de ignorar al género del teatro. El dramaturgo David Olguín explica ese desdén pero advierte señales positivas por parte del medio editorial.

La dramaturgia pasará a la historia de la literatura mexicana del siglo XX como el género perdido. A pesar de notables excepciones, ha recibido poca atención de la crítica literaria o de ensayistas de altos vuelos. Su estudio se abandonó a la inmediatez propia de la crítica de espectáculos, donde el ensayo se confunde, muchas veces, con la crónica de sociales o la cátedra del crítico que oficia sobre el “deber ser” en todos sus aspectos, desde las luces hasta el vestuario, sin olvidar el sentido general de la puesta en escena. Todo, por supuesto, como aconsejaba Lope de Vega: “del Génesis al Apocalipsis”, pero en 2,000 caracteres.

Las revistas y suplementos culturales le negaron al teatro el derecho a ser “literario” y la dramaturgia, no sólo la mexicana, se ha visto con una extraña mezcla de respeto y desprecio: por un lado, se le teme a su aura de especialización, su vínculo inseparable de la escena, y por otro, se llegó a creer excesivamente en la visión del texto como simple pretexto, como herramienta accesoria del artífice de la puesta en escena: el director, propietario de un hecho efímero sujeto a las leyes del espacio, la imagen y la emoción encarnada en los actores. Pero en México tampoco ellos se salvan: la reflexión sobre su arte también se ha limitado, en buena medida, al periodismo.

Hay que precisar, sin embargo, que fue el propio teatro quien, en realidad, se avergonzó del adjetivo “literario” aplicado a sus textos. En México todavía se usa, de manera peyorativa, contra obras convencionales y muy dialogadas. La guerra contra lo “literario” encuentra su raíz en la aparición, hace poco más de cien años, del arte del director y del concepto de puesta en escena como visión del mundo. Brecht, por ejemplo, decretó que los clásicos murieron en la Guerra; Artaud dijo “no más obras maestras” y convocó a la destrucción del texto “literario”. Otro de sus herederos llegó a vanagloriarse de que era posible hacer una extraordinaria puesta con textos del directorio telefónico. Kantor, por su parte, hizo maravillas con una muy escueta retacería de palabras. Pero Peter Brook escribió sobre las dialécticas de respeto: hay textos muy flexibles y hay grandes textos que no toleran el juego ni la mutilación.

Es un falso dilema si el teatro es literario o no. Hay poemas convencionales o desafortunados, pero el adjetivo no les quita su esencia o, por lo menos, su aspiración. El texto teatral obedece a las reglas de la escena pero no por ello deja de tener un valor literario. Frente a la tiranía antiliteraria, Slawomir Mro-

zek escribió, con gran ironía, un decálogo contra todo aquel que osara acometer el montaje de su *Amor en Crimea*. En los momentos álgidos de su *moisiada*, exige que los actores no omitan un solo texto, que sus diálogos no se canten y sus canciones no se digan, que la escenografía sea la que él describe y otras provocaciones, además de exigir que el decálogo se imprima en el programa de mano bajo uno de los siguientes títulos, donde sí le da al director libertad de opción: “El último Mohicano” o “El autor se volvió loco”. Siempre le quedará una salida al director beligerante, decir: “¡Ah, pero lo escribió Mrozek!”

A un siglo de la coronación del director, las aguas se han calmado. Las buenas obras quedan para ser actualizadas y redescubiertas en la medida de su riqueza y complejidad. El teatro habita el presente, pero el texto también apunta hacia mañana. Su reto está en la ambición de su aventura poética, en el hecho de ser el laboratorio que registra la infinita variedad y las posibilidades de un habla. Los premios que Gao Xingjian, Dario Fo y Arthur Miller han recibido recientemente, hablan del lugar y la dignidad de esta forma de escritura.

La aparición de la colección La Centena, donde conviven, en igualdad de circunstancias, ensayistas, narradores, poetas y dramaturgos mexicanos, es un buen augurio para el género perdido. Tuvieron que pasar muchos años, publicaciones y puestas en escena para preparar el reencuentro. Esta es la primera vez que se incluye al teatro en una colección que pretende valorar textos importantes que se han escrito en los últimos veinticinco años. La ocasión, creo, puede ser grata para que el teatro no sólo gane espectadores sino lectores.

Pensar, por ejemplo, en los isabelinos y su escena comunitaria, o en la multitud de burgueses que atiboraban los teatros decimonónicos porque ahí estaba el centro de su actividad social, despierta cierta nostalgia de público, la sensación de que hoy la gente de teatro es la sobreviviente de una tropa que algún día fue legión. Pero el teatro, el arte de la quintaesencia de lo humano, entra a este nuevo milenio, donde imperan el ciberespacio y la comunicación masiva, como un arte innovador a los ojos del humanismo y del espíritu, y reaccionario a la luz de los avances tecnológicos. Sus textos tienen una larga tradición. Las tablas y la gente que ahí se mueve y habla son su esencia. Acaso la dramaturgia, en nuestro país, pueda ser el género encontrado en los años por venir. —

— DAVID OLGUÍN

De formas y deformaciones

Se cumplen 150 años de nacimiento del gran arquitecto catalán Antoni Gaudí. Alejandro Hernández Gálvez revisa su obra, su predilección por las formas minerales y vegetales, su influencia en la arquitectura contemporánea y su gusto por las representaciones más o menos monstruosas.

Aunque mi sola experiencia no baste, supongo que una encuesta más o menos sería comprobaría que no se trata de una coincidencia: cuando en una plática no especializada se llega al tema de la arquitectura, antes que Mies van der Rohe, que Le Corbusier o Frank Lloyd Wright, antes que Borromini o Palladio, Gaudí será mencionado como uno de los favoritos. Admitido que, por diversas razones, los nombres de muchos arquitectos importantes de la historia occidental son desconocidos incluso para quienes poseen un vasto acervo por lo que a pintores o escritores se trata, la fama de Gaudí debería resultar, además de sorprendente, aleccionadora. ¿Por qué tantos lo eligen como su arquitecto favorito? La respuesta parece obvia: su singularidad. Incluso en su tiempo, cuando desde el modernismo catalán hasta el *art nouveau* francés y belga o el *arts and crafts* inglés, entre otros movimientos similares, el despliegue de las formas referidas a cierto simbolismo era algo común, Gaudí ya se distinguía. Más allá de los motivos vegetales que abundan en toda la arquitectura del periodo, incluida la suya, su figuración tiende un arco que va de lo mineral a lo animal, animando la materia como casi jamás lo hace la arquitectura. La figuración en Gaudí parece tener al menos dos niveles. En el primero hay dragones y serpientes, soldados, vírgenes y santos, cuyas formas, rebuscadas pero definidas, aparecen decorando las superficies de las fachadas, coronando los edificios o entre los hierros de una reja. En otro nivel, la figuración en Gaudí es, paradójicamente, abstracta: en sus edificios el material reacciona o cede ante fuerzas que son como aquellas que configuran a la Tierra.

Algunas de sus obras llegan a tener una condición casi geológica: si hacen pensar en algo vivo no es en virtud a ningún artificio representativo, sino de la misma manera como lo hacen un



Antoni Gaudí, ball de entrada de la Casa Batlló, Barcelona, 1904-1906.

paisaje o una roca empujada por fuerzas inconmensurables o tallada por el viento. El resultado de esta figuración es más informal que formal: la forma no es simple apariencia sino información sobre una serie de procesos.

Cierta tradición quiere ver el origen de todo arte en la imitación de lo natural, en la repetición mediada y meditada de algo que, a partir de la producción de lo que de ese modo se fabrica, llega a distinguirse de lo humano y es, por tanto, artificial. La arquitectura no escapa a esta idea. Muchos tratadistas han especulado sobre la relación entre la hipotética primera cabaña y el nido, la madriguera o la cueva. La naturaleza se concibe, pues, como productora de formas perfectas que el hombre debe imitar en sus quehaceres. Tal vez sin plena conciencia de ello, al pensar su arquitectura Gaudí se aleja de ese supuesto. Sus formas no parecen estáticas y su estabilidad depende justamente de lo contrario: de una dinámica que no alcanzamos a percibir a falta de tiempo. La naturaleza que imita esa arquitectura no es aquella –sustantivo divinizado– que produce formas definidas, sino una que apenas se entiende como la confluencia de múltiples procesos generativos, jamás cerrados, mientras que la forma no es ya más que una función estadística de la relación, en un momento dado, entre un material y una fuerza. Por eso su arquitectura es monstruosa. No tanto por su inusual y, muchas veces, literalmente grotesca apariencia, sino por la concepción de los procesos generativos de la forma como autónomos y abiertos. Gaudí confirma que, finalmente, toda forma es monstruosa: sólo puede ser mostrada y no demostrada; su explicación se da en el despliegue de las fuerzas que, como variables, la condicionan. Y, por monstruosa, finalmente imposible de reproducir. La obra de Gaudí es

singular porque parte de la comprensión de la forma como una singularidad, como un punto, sin importancia particular, de una cadena de transformaciones constantes.

Así, además de algunas características que aparecen en la arquitectura de Gaudí y prefiguran ciertos temas fundamentales de la arquitectura moderna, como la planta libre y la consecuente diferenciación entre estructura portante y cerramientos o fachadas –características que obedecen en principio a la lógica interna del proyecto más que a una estrategia general, cual sería el caso de Le Corbusier–, por debajo de los mosaicos coloridos, entre los repliegues de las piedras y los estucos, las superficies de Gaudí se acercan al trabajo que, en nuestros días, realizan varios arquitectos. En principio podríamos pensar en Frank Gehry, cuya obra también se caracteriza por el exceso –y quien también es conocido por muchos que no tienen especial interés en la arquitectura. Pero el trabajo de Gehry sólo toca la superficie. Por eso, más allá de la mera apariencia, tal vez haya un nexo más profundo entre Gaudí y las investigaciones de otros arquitectos actuales, quienes, gracias al auxilio de ordenadores y sofisticados programas, exploran las posibilidades de la forma como variación continua, aun cuando sus resultados no hayan pasado del ciberespacio a este lado de la pantalla –cosa que algunos de ellos ni siquiera pretenden. Y, finalmente, quizá el nexo mayor de Gaudí con lo que se hace en nuestros días sea la concepción de la forma como resultado de un proceso abierto e indeterminable a priori desde fuera. Aunque la fama de la obra de Gaudí, a 150 años de nacido, acaso dependa en mayor parte del interés inocultable que despierta, en todos nosotros, lo monstruoso. –

– ALEJANDRO HERNÁNDEZ GÁLVEZ

C I N E

Un noir metafísico

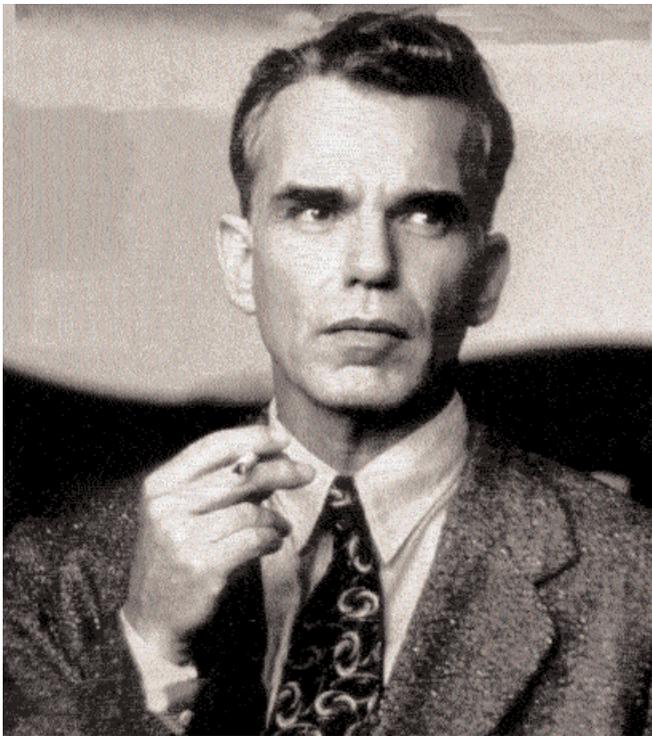
No se conoce una mala película de los hermanos Coen. Cada una de sus obras garantiza un par de horas de humor, inteligencia narrativa y alta cinematografía. El hombre que no estuvo no es la excepción, afirma Fernanda Solórzano en este paseo por su más reciente producción.

En el prólogo al guión publicado de *El hombre que no estuvo*, Roderick Jaynes, el editor de cabecera de Ethan y Joel Coen, se adjudica la autoría del título. Los hermanos querían algo “más poético”, dice Jaynes, y por un momento parecían haberlo encontrado. La película pudo haberse llamado *El otro lado del destino*. El título les gustaba a ambos, aunque a uno de los dos –siempre es indistinto a cuál– lo atormentaba una sola cuestión: ¿Tiene lados el destino? Y si es así, ¿cómo saber si es un lado o varios lados? Y si son varios, ¿cuántos en total?

El debate duró hora y media, al término del cual se abortó la pregunta. Jaynes, mientras tanto, trataba de hacer cuadrar trozos de una película filmada por personas –escribe– “ignorantes de los principios más simples de la construcción escénica”.

La anécdota es ilustrativa del principio de realidad bajo el que operan las dos figuras de culto del cine independiente estadounidense: toda acción genera una reflexión torcida sobre sí misma, y la lógica será implacable siempre y cuando obedezca a una premisa absurda.

El principio se extiende a su más reciente película, un *noir* metafísico ubicado en los años 40, donde el protagonista, un barbero de pueblo, observa la descomposición de su vida sin apenas mover un dedo. Edward Crane (Billy Bob Thornton), con un cigarro siempre colgándole del labio, da la impresión de vivir una vida asignada por otro, resultado de decisiones tomadas por *default*. El día en que un hombre lo visita y le propone una sociedad para fundar una lavandería en seco, la posibilidad le



Billy Bob Thornton: Edward Crane: Nadie.

provoca algo parecido al entusiasmo. Necesita, sin embargo, conseguir una cantidad de dinero difícilmente acumulable en propinas por cortar el pelo. La manera de conseguirlo se le revela una noche en que descubre que su esposa (la estupenda Frances McDormand) puede estar teniendo un *affaire* con Big Dave (James Gandolfini), jefe de ella y amigo del matrimonio Crane. Así se fragua en el cerebro de Edward el plan quintaesencialmente coeniano: enviar un anónimo a Big Dave amenazando con descubrir su *affaire* al esposo de su amante (es decir, a él mismo), y vender su silencio justo por la cantidad necesaria para cofundar su empresa lavandera. Descubrir la infidelidad de su esposa es un propósito secundario.

La premisa hace referencia a las clásicas del cine negro —es una variante de *Double Indemnity*, adaptación de Billy Wilder a la novela de James M. Cain— pero, sobre todo, a la propia filmografía de los Coen y a la noción de azar que determina la acción de cada una de sus películas: si algo en un plan es mínimamente falible, este detalle dejará de serlo y adquirirá proporciones de bola de nieve en caída.

Última encarnación de una saga de personajes lastimeros,

Edward Crane es el hombre común rebasado por las circunstancias que ha protagonizado, con distintos nombres, la veta policiaca de la filmografía Coen. Esta vez, lo rebasan tanto que ni siquiera se entera. Culpable de desgracias y de las consecuencias de esas desgracias, Crane observa impasible cómo otros purgan por él. La impunidad se le presenta como un infortunio más, que invade al hombre con la sospecha de que es preferible un castigo verificable a una escapatoria inexplicable que acabe por privarlo de su identidad de rufián.

Un manifiesto unívocamente *coeniano* es enunciado por la voz en *off* con la que arranca su primera película, el *thriller* psicológico *Simplemente sangre*: “No importa si eres el Papa en Roma, el Presidente de Estados Unidos, o incluso El Hombre del Año: algo siempre puede salir mal.” Es, sin duda, el prólogo más conciso a una filmografía consagrada al tema de la mala suerte.

Diecisiete años después de *Simplemente sangre*, a la cláusula podría agregarse: “Tampoco importa si eres un Don Nadie.” La tríada de perdedores integrada por los protagonistas de *El gran Lebowski* (98), *Fargo* (96) y *El hombre que no estuvo* lo demuestran con creces. Sus únicas acciones orientadas a un fin —recuperar un tapetito miserable, autosecuestrar a la esposa para sacarle dinero al suegro, chantajear al amigo con un anónimo— tienen desenlaces conflictivos en desproporción.

A diferencia de aquel *noir* debut, e incluso de *Fargo* (96), la otra película de desastre autoinducido con la que *El hombre que no estuvo* guarda semejanzas estructurales, ésta última prescinde de los recursos *gore* y los *gags* estéticos que suelen tentar a los Coen. Filmada en pulcro blanco y negro, y de composición tan estilizada que se ha ganado más elogios que la trama misma, la película revela por un lado su intención de ser un homenaje genérico más que un verdadero *neonoir*, por otro, su carácter de ensayo metafísico más que de relato sangriento. El hombre ausente de su propia vida, caso extremo de destino fallido, es quizá el único personaje al que los Coen han dotado de una carga alegórica sobre la imposibilidad de controlar la existencia propia.

Mucho menos ácida que *Fargo*, no tan graciosa como *El gran Lebowski*, y apenas enigmática como *Barton Fink* (91), *El hombre que no estuvo* dista mucho de ser, bajo esos parámetros, la mejor película de la mancuerna. Sí es, en cambio, una apuesta que nace de una concepción narrativa y un diseño estético reposados, y no tanto del chiste privado al que los hermanos han recurrido innumerables veces. Conocidos por tratar a sus personajes con distancia y sorna contagiosas, esta vez los Coen le reservan a su protagonista el beneficio de encontrar el sentido último de su no-vida. Las vueltas y callejones, mirándolos en perspectiva, le transmiten al final del camino “algo parecido a la paz”. Se trata, reflexiona el barbero, de ver el laberinto a distancia. Viniendo de los cineastas a quienes los habitantes de Minesota les reprocharon retratarlos como gente que dibuja patos y aplaude los shows de José Feliciano, la introspección conciliadora de Crane es, por equivalencias y a su raro modo, una atisbo a lo que sería la veta humanista de la filmografía Coen. Una rareza, por lo demás: *Crueldad intolerable* es el título de trabajo de su próxima filmación. —

— FERNANDA SOLÓRZANO