Espacios y caracteres

Los teatros del Bicentenario

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

En la casa natal de Morelos, en la capital michoacana, se exhiben los objetos que el prócer llevaba consigo al ser fusilado por los realistas en Ecatepec. Entre ellos hay uno que llama la atención: un pequeño diccionario francés-español que, según la cédula, perteneció a Miguel Hidalgo. La verdad, uno esperaría algún recuerdo más significativo del caudillo insurgente: una carta firmada de su puño y letra, una medallita de la Guadalupana o, incluso, una Biblia (a fin de cuentas, los dos eran curas); pero ese librito resulta un enigma. Seguramente los inquisidores de la época, y alguno que otro historiador actual, opinarían que ese objeto delata la influencia que las ideas de la Revolución Francesa tuvieron en el movimiento emancipador de 1810; a mí me gusta imaginar una explicación menos política y más literaria: que ese diccionario quizá fue el mismo que el cura de Dolores utilizó para traducir el *Tartufo* de Molière, cuando los contertulios que nos habrían de dar patria aún se entretenían haciendo teatro amateur. Y, aunque seguramente sea una exageración sin ningún fundamento histórico, me gusta imaginar que ese Tartufo del Bajío fue de tal manera decisivo para lo que vendría después, que Hidalgo eligió heredarle al continuador de su lucha el diccionario con el que lo había traducido.

Según la leyenda, la Independencia inició con un grito y se consumó con un abrazo. En ambos momentos se mencionó al rey de España; pero no para formularle una declaración de guerra, como cabría suponer, sino una amable invitación para que viniera a gobernarnos. Tal invocación a la providencial intervención del monarca es sospechosamente parecida al final del *Tartufo*, donde, justo cuando las cosas parecen perdidas, aparece el rey y de un plumazo lo arregla todo. ¿Será que el cura de Dolores, en su febril imaginación teatral, pensó que la Independencia podía tener un final tan feliz e inverosímil como el de la comedia de Molière? Pero, en nuestro caso, el *deus ex machina* se negó a entrar a escena, así que el asunto habría de costar muchas vidas y muchos años aún, dejando, al caer el telón, un país independiente pero en bancarrota —la bancarrota de la que, en contraste, el rey de Francia salva a Orgón con sus oportunas disposiciones.

Pero regresemos a los dos momentos emblemáticos. Más allá de la veracidad histórica de una y otra estampas, el caso es que, en la mitología patria, ahí está la voz escénica, marcando el momento mismo en que inicia nuestra lucha por la soberanía, y la acción, sellando su epílogo. No deja de ser curioso este tránsito del teatro de la palabra al teatro del cuerpo, según la terminología de curso corriente en nuestros días. Sin embargo, hay que decir que, en la historia nacional, casi siempre ha predominado lo primero: nuestros héroes hablan mucho y se mueven poco, como esos malos actores del viejo teatro español; la excepción es Juárez, quien, en su estatuario hieratismo, más bien parece salido de las últimas obras de Beckett.

Ya para la Revolución, los héroes son más dinámicos: se mueven en tren, galopan desbocadamente en sus caballos, sufren atentados cuando viajan abordo de un automóvil y hasta se animan a dar un paseo en aeroplano. Entre tanto movimiento, no es posible encontrarle a esa nueva gesta una acción primigenia. Contemporánea del cine, la Revolución arranca en locaciones distantes y con escenas casi simultáneas: la fuga de una celda en San Luis Potosí, la balacera en una casa poblana, el cruce clandestino del Río Bravo, etc. La Revolución es pura acción —y puro montaje cinematográfico. De un cine, por demás está decirlo, mudo como las gesticulantes arengas que sus caudillos pronuncian en las películas de Salvador Toscano. Tampoco tiene un evento que la clausure de manera contundente (a estas alturas de la historia, los abrazos traicioneros han proliferado al grado de que ya no son capaces de sellar nada); la guerra se va diluyendo y prolongando, como en un larguísimo *fade-out*. A continuación vienen los créditos: una extensa lista de militares y políticos que se proclaman participantes

del movimiento revolucionario, y cuyos nombres desfilan sobre la pantalla durante más de 70 años.

Parecería que, a diferencia de lo sucedido cien años antes, en la Revolución ya no hay cabida para lo escénico. Pero, aunque menos famosos, ahí están algunos momentos. Uno muy claro sirve de preámbulo al estallido: las fiestas del Centenario, teatrales a más no poder, con sus desfiles de carros alegóricos donde aztecas en taparrabos viajan sobre pirámides rodantes; con sus cenas de gala tras cuyas bambalinas llenas de oropel ya se prepara la revuelta; y con su multitud de edificios, monumentos y obras de infraestructura que, uno tras otro, son inaugurados por el presidente-dictador en un maratón que abarca todo el mes de septiembre de 1910. Si hay un acto escénico que podamos identificar con el inicio de la Revolución, ése es, sin duda, el del Presidente cortando un listón. ¿De qué? De lo que sea: una columna, la estatua de un idealizado tlatoani, un teatro para presentar ópera italiana o un canal del desagüe; pero no deja de resultar significativo que el evento con el que Díaz arrancó formalmente los festejos del Centenario haya sido la inauguración de un hospital siquiátrico: la Castañeda. En el acto fundacional de la esquizofrenia patria, el presidente inaugura un manicomio (entre cuyos internos, seguramente, habrá alguien que se cree Hidalgo, algún Iturbide, un Fernando VII y, por qué no, incluso otro Porfirio Díaz). Por otro lado, aunque la Revolución parece ser muda, en su prolongado *fade-in* también interviene la voz escénica —y cómo interviene: el hacendado Madero decide encabezar un movimiento democrático contra la reelección de Díaz porque las voces que escucha en sus sesiones espiritistas así se lo han dictado.

¿Y el final? Si organizáramos un congreso de historiadores para debatir qué acción o parlamento dio por terminada la Revolución Mexicana, seguramente no se pondrían de acuerdo. Algunos dirían que la promulgación de la Constitución de 1917; otros, que el asesinato de Obregón; los más barcos extenderían su clausura definitiva hasta el 2 de octubre de 1968 o, de plano, a la llegada al poder de Salinas y su clan de tecnócratas. Estas dos últimas posibilidades convergen en un mismo acto, que bien podría servir de telón a la obra revolucionaria: la incineración, en los primeros años del Salinato, de la mano de Obregón, que, para regocijo de generaciones de infantes, había sido exhibida durante décadas en el mausoleo construido ex profeso en San Ángel. En las paredes exteriores de ese chaparro monumento, erigido sobre el sitio mismo de su asesinato, fueron inscritas (no en decimonónico oro, sino en cemento más acorde con la fachada Art Déco) las palabras pronunciadas por el caudillo sonorense cuando sintió que su vida se estaba extinguiendo: "Muero bendiciendo la Revolución". La frase es perfecta: corta y contundente; el momento, sublime: Obregón la pronuncia tras haber derrotado a los enemigos del Primer Jefe, demostrando así su lealtad, su arrojo y su genio militar sin igual; y, para mayor gloria, aún no ha tenido tiempo de sentarse en la silla —pues ya se sabe que en México el único héroe posible es el que fracasa y muere derrotado, pues el que triunfa y gobierna inevitablemente pasa a engrosar las filas de nuestros villanos (Ibargüengoitia *dixit*). La frase contiene todos los ingredientes del parlamento heroico que será recordado por la posteridad... salvo que fue pronunciada a destiempo: aunque el monumento fúnebre la haya manejado con un ambiguo carácter póstumo, el hecho es que Obregón pronunció esas palabras una docena de años an-

tes de su muerte, y no en San Ángel, sino en la Hacienda de Santa Ana (díganme si las coincidencias de la historia no resultan francamente inverosímiles). Ahí, tras haber sido puesto al borde de la muerte por un pedazo de metralla, los médicos le amputaron la mano en un intento desesperado de salvarle la vida; el remedio funcionó y el general sanó, mató al Primer Jefe (y a otros caudillos), ocupó la presidencia, se aferró todo lo que pudo a ella, y habría logrado la paradoja de reelegirse indefinidamente para proteger el legado antirreeleccionista de Madero, de no ser porque alguien le tomó la palabra y llevó a la acción lo que el presidente electo había dicho poco antes de su magnicidio: que moriría el día en que alguien estuviera dispuesto a dar su vida a cambio.

Pero nos legó su mano, como involuntario pero contundente monumento al dedazo con el que sus compinches y discípulos honrarían su memoria. El más teatral de los monumentos, pues, aún en formol, su naturaleza era efímera, como la del hecho teatral. Quienes tuvimos oportunidad de asistir a ese prolongadísimo espectáculo (que se anticipó décadas a las propuestas de los instalacionistas contemporáneos) difícilmente olvidamos la peculiar experiencia de bajar las solemnes escalinatas del mausoleo para derivar en un frasco lleno de líquido amarillento, en el que flotaba una mano guanga y deshilachada.

Sobre cada uno de estos asuntos he imaginado escribir alguna obra de teatro; en alguna ocasión, incluso, comencé a redactar un borrador. Pero (con excepción de las voces del Más Allá que asesoraban a Madero, que utilicé en *Lascuráin o la brevedad del poder*), hasta ahora, por diversos motivos, no he completado ninguna. Quizás algún día lo haga; por el momento, hay suficiente empacho mediático: al paso que vamos, el primero de enero de 2011 la gente suspirará con alivio, rogando a Dios no tener que volver a escuchar sobre la Independencia ni sobre la Revolución en los próximos cien años. ~

Un extraño hormigueo parece recorrer las entrañas y agitar la sangre de las identidades subterráneas cada vez que se acerca septiembre, en particular este año. Pero no se trata del Bicentenario de la Independencia ni mucho menos; sucede que bajo toda la parafernalia patriótica y la discusión sobre el punto en que se encuentra México a dos siglos de su conformación, ha quedado oculta otra fecha conmemorativa de importancia mayúscula para la Ciudad de México, una cuyo impacto en la sociedad capitalina de inicios del siglo XXI también ha sido fundamental.

Hace ya un cuarto de siglo que la ciudad se caía literalmente a pedazos, en específico el Centro Histórico y las colonias aledañas. El temblor del 19 de septiembre de 1985, que no sólo sacudió los cimientos de los edificios sino también los pilares de un sistema corrupto que había permitido la construcción de dichos inmuebles sin la calidad ni la cantidad requerida de materiales, en una urbe donde los temblores casi eran —y siguen siendo— el pan de cada día.

Pero de las grietas causadas por el desastre natural salieron expulsadas bandas de rock contestatario, obras de teatro que criticaban al poder y movimientos políticos que denunciaban a los gobernantes; y con el ojo de la prensa de todo el mundo clavado en la desgracia de los habitantes de la ciudad, cualquier movimiento autoritario del partido en el poder —como los que acostumbraba desde décadas atrás— habría sido contraproducente ante la comunidad internacional.

Por las grietas no sólo salieron artistas, sino también diversos periodistas, que ya habían comenzado a ser mucho más críticos desde algunos años atrás, que informaban y al mismo tiempo podían revelar atrocidades del gobierno; los telefonazos de Gobernación para acallar a periodistas, caricaturistas y columnistas fueron menos frecuentes, pues nadie esperaba que un fenómeno natural desnudara la corrupción a tal grado que no hubiera defensa posible.

Encima de todo, la capital pudo ver las heridas que aún conservaba desde las ma-