

A todos les dio cáncer

Geney Beltrán Félix

Hay tres personajes que ocupan, con su discusión, el mayor tramo de *El libro de Dante*, pieza teatral del autor mexicano Luis Ayhllón llevada a la imprenta en 2009 por Ediciones El Milagro. Dos hermanos de nombre Dante y Leo, y su padrastro, Neto, se encuentran en una “casa caprichosa; cuartos que van y vienen”: una recámara desaparece o cambia de lugar cuando no hay nadie ocupándola. Pero si el interior hace gala de una escabrosa inestabilidad, el mundo exterior resulta sugerido con tintes postapocalípticos o, peor aún, de-nueva-cuenta-medievales: sin que se muestre nada nunca, los personajes refieren peligros, carencias y hostilidades (la “peste” incluida) de una sociedad que al parecer ha dejado de ser tal para volverse un entorno de guerra permanente entre quienes se atreven a dejar su refugio.

Pero si el escenario interno y externo tiene características distópicas, hay que mencionar que esto podría ser un rasgo generacional. Luis Ayhllón (Ciudad de México, 1976) da fe con esa paleta tan sombría de una percepción extrema del desahucio de cualquier idea de comunidad, percepción que podemos encontrar en textos de otros escritores de esta promoción que abarcaría a los nacidos después de 1968: Hugo Alfredo Hinojosa, Verónica Bujeiro, Richard Viqueira, Édgar Chías, por mencionar algunos.

En el caso específico de *El libro de Dante*, se deja ver de entrada una discordancia entre el decorado postapocalíptico y los conflictos de los personajes. Si bien los aqueja un problema grave de desmemoria, que pone en entredicho cualquier confianza en continuidades identitarias, la extensa discusión que ocupa los dos primeros tercios (Neto le pide a Dante un solvente; Leo lo que quie-



Puesta en escena de *Revolución III*

re es dinero para poner un negocio) se vuelve anticlimática y reiterativa. La aparición de una mujer, invitada por Dante para que le tomara fotografías, tampoco logra disparar el conflicto dramático: Neto quiere correrla (“Aquí no puede estar una mujer. La última vez que estuvo una a todos les dio cáncer”), Dante no acepta que le tome una fotografía con su padrastro, y el final de la obra se advierte obstruido por un abandono del dramaturgo frente a su materia.

Sin embargo, ese presto dictamen podría ser retirado cuando nos detenemos en las referencias a los libros—los pasajes más bellos del texto—: éstas dotarían a la pieza de otro sentido, uno distante de cualquier dramaticidad intrínseca, para marcarle una lectura cuasi alegórica: al final, nada importan el solvente o el negocio de preparación de cadáveres que Leo trae tatuado en el cuerpo. Frente a la curiosa amnesia de Leo, o los anteriores dones proféticos de Dante, esas evocaciones de El Libro se revuelven como el avizoramiento de una suerte de nueva Edad Media en el futuro de la humanidad, un futuro en el que los libros solo tienen hojas en blanco y, más aun, en el que el

acto de contar historias proviene de personas desquiciadas: “La mujer —narra Neto— puso el libro sobre la estufa y pronto no solo se incendiaron las hojas en blanco, también las paredes y toda la casa”.

Dejo de lado el examen de las correspondencias inscritas en la pieza con *La Divina Comedia*, para pasar a *Revolución III o la última afrenta*—editada por la Dirección de Publicaciones de Conaculta en 2010—, obra en la que se refiere que todas las noches el teniente villista Baudelio Nájera, quien ni siquiera sabe leer, en vez de irse de putas se solaza viendo grabados de mujeres en un ejemplar robado de la obra maestra de Dante Alighieri. Curioso destino de la expresión literaria: si en la pieza anterior, El Libro se descubre como un inofensivo objeto que compila hojas en blanco, sin ningún texto, y que termina volviéndose ceniza, en esta nueva obra de Ayhllón *La Divina Comedia* es un volumen que confiere placeres onanistas a un analfabeta y supuesto traidor de la División del Norte.

Revolución III muestra una lengua mucho más vivaz y localizada, en las antípodas del prosaísmo desprovisto de coloraturas coloquiales o epocales de *El libro de Dante*. Sin embargo, la prospección apocalíptica aquí también está presente. Se trata de solo dos personajes: soldados del ejército de Francisco Villa, posibles hermanos de madre. Baudelio: iracundo y también desmemoriado o, por lo menos, mitómano; Fructuoso: sospechoso desde el inicio de provenir de las tropas federales, a veces reducido a comparsa de los disparejos humores del otro, y capaz de hablar, o imaginar que habla, con un caballo.

La obra empieza en el Waterloo de Villa, en Celaya, Guanajuato, y termina con un duelo entre no un Caín y un Abel, sino en-

tre dos Caínes, ambos traidores llevados a la degradación por el hartazgo de tantas batallas y la inminente debacle de Francisco Villa, así como por las constantes contradicciones que su doblez les deja, a los dos personajes, exhibir.

A pesar de que la pieza se nota bien documentada históricamente, no sería un despropósito concluir que no estamos ante teatro histórico. Baudelio afirma, acaso en uno de sus escasos momentos de lucidez o congruencia, con qué intenciones quiere ver a Villa: “Pa que sepa que nuestras historias estuvieron a punto de cruzarse miles de veces durante todos estos años y que he tenido la puta suerte de nunca conocerlo; que aposté por él y lo perdí todo”.

No fue ajena, por supuesto, la crítica de la Revolución traicionada en la narrativa de la Revolución mexicana. Pero aquí hay otro matiz. Si bien Nellie Campobello, en su defensa de Villa en *Cartucho*, supo matizar su admiración con el registro de hechos horribles llevados a cabo por la propia tropa villista, en *Revolución III* creo discernir no un ajuste de cuentas con los protagonistas del movimiento, ni con sus consecuencias, sino con la Historia, esa a la que le endilgamos la mayúscula inicial, sospechosamente, cuando es vista como un espectáculo nauseante y terminal.

La fábula de Baudelio y Fructuoso —Vladimir y Estragon que, en la espera de ese Godot que acaso es Villa, o acaso el final de la Guerra, o acaso la caída anacrónica del telón, advierten el cáncer que han contraído: la conciencia de su inutilidad como carne de cañón en el gran teatro del mundo— termina dominada por la niebla que es la de la Sierra Madre pero también es una metáfora de la derrota del mexicano (o, más ampliamente, el individuo) ante la desastrosa historia, nunca mejor emblemática que por una guerra que a cien años no ha de seguir siendo vista como material épico, sino como puro y simple teatro del absurdo:

Caballo: ¿No puede hacer lo mismo por todos?

Fructoso: ¿Qué?

Caballo: Salvarnos, como al general [Villa].

Fructoso: No, no se puede; hay mucha neblina. **u**



© Carlos Edgar Torres



© Carlos Edgar Torres



© Carlos Edgar Torres

Puesta en escena de *Revolución III* de Luis Ayhlón