

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE 2, 2012 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

39

Mujeres en la dramaturgia mexicana

Universidad
Autónoma
Metropolitana



Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

CSH
División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

39

Semestre 2, 2012

Universidad
Autónoma
Metropolitana 
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

 *División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades*

Mujeres en la dramaturgia mexicana

Coordinadores editoriales

Elena Madrigal y
Alejandro Ortiz Bullé Goyri

 *Humanidades*

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. Romualdo López Zárate

Secretaria General

Mtra. Iris Edith Santacruz Fabila

Unidad Azcapotzalco

Rectora

Mtra. Paloma Ibáñez Villalobos

Secretario

Ing. Darío Guaycochea Guglielmi

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director

Dr. Alfredo Sánchez Daza

Secretaria Académica

Dra. Susana Núñez Palacios

Jefa del Departamento de Humanidades

Dra. Margarita Alegría de la Colina

Coordinador de Difusión y Publicaciones

Lic. Santiago Ávila Sandoval

Consejo Editorial

María Elena Madrigal Rodríguez

Alejandro Ortiz Bullé Goyri

Revista *Temas y Variaciones de Literatura*, Número 39, II Semestre 2012, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D. F. y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D. F. • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Mtro. Tomás Bernal Alanís. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-1999-102616323600-102 del 26 de octubre de 1999. ISSN 1405-9959. Certificado de licitud de título núm.11311, Certificado de licitud de contenido No.7914, ambos otorgados por la comisión calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Tinta Negra Editores, 2da. Cerrada de Altamirano 6, Col. Carlos Hank González, Delegación Iztapalapa México, D. F. C. P. 09200 tneditores@yahoo.com.mx • Tels.: 5642-7864 y 6276-5469. Este número se terminó de imprimir en junio de 2013, con un tiraje de 500 ejemplares.

La información, opinión y análisis contenidos en esta publicación son responsabilidad de los autores.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Coordinación editorial del número

María Elena Madrigal Rodríguez y Alejandro Ortiz Bullé Goyri

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes

Tel. 5318-9109

Diseño, producción editorial, impresión y acabado: Tinta Negra Editores.

Portada: Ernesto Iván Mendoza.

Formación: H. R. Astorga.

Corrección ortotipográfica: Evelín Ferrer.

Traducción y corrección de inglés: Thalía Lima Gamiochipi.

Impreso en México

Printed in Mexico

CONTENIDO

Presentación Elena Madrigal y Alejandro Ortiz Bullé Goyri	9
La mujer como constructo sociocultural de género en el teatro mexicano de los cincuenta Armando Partida	15
Del teatro al guión cinematográfico: Catalina D'ertzell, escritora pionera en México Olga Martha Peña Doria	65
Sor Juana Inés de la Cruz como personaje en la dramaturgia mexicana (1876-2000) Octavio Rivera Krakowska	81
La reescritura de la conciencia: Ifigenia, la tinta trágica y el reverso de la libertad en <i>Ifigenia Cruel</i> de Alfonso Reyes Nicolás Barría González	113
El amor es un vivo gato muerto. Manifestaciones del realismo virtual en <i>Doble filo</i> , de María Elena Aura Agustín Abreu Cornelio	123
<i>Popol Vuh</i> : simbolismo y cosmogonía maya a través de la tragicomedia de Luisa Josefina Hernández Violeta Itandehuitl Chávez Muñoz	135
De Bergson al Ateneo; de Caso y Vasconcelos a Garro: algunas nociones espiritualistas en <i>La señora en su balcón</i> y en <i>Un hogar sólido</i> Paloma López Medina Ávalos	147

El continuo de la dramaturgia escrita por mujeres en México Víctor Hugo Amaro Gutiérrez	171
Palingenesia de un antihéroe Fernando Martínez Ramírez	195

VARIACIONES

<i>Primera mudanza</i> (obra en un acto) Gilda Salinas	209
Una señal para morir (cuento) Alejandro Anaya Rosas	223
Charlando con Sabina Berman Elena Cornellà	227
Carta inédita: Nahui y <i>Naná</i> en México Felipe Sánchez Reyes	241
Todo queda entre nosotros... Óscar Armando García Gutiérrez	257
México en el teatro de Rodolfo Usigli, ochenta años después Guillermo Schmidhuber de la Mora	261

En este número 39 de *Tema y Variaciones de Literatura* ofrecemos una propuesta de reflexión sobre la mujer creadora-dramaturga y del personaje femenino en el teatro mexicano del siglo XX y contemporáneo. Los géneros dramáticos, históricamente, han sido un espacio permitido y aplaudido, para la autoría de las mujeres. Los estudios de Carlos González Peña, José Luis Martínez, Reyna Barrera, Claudia Gidi y Jacqueline Bixler¹ han puesto en relieve las aportaciones de Amalia de Castillo Ledón, María Luisa Ocampo, Margarita Urueta, Carmen Leñero, María Luisa Medina, Elena Guiochins, por comenzar a mencionar algunos nombres.

En la reflexión sobre el mundo femenino desde el teatro, el personaje mujer constituye un elemento clave. Entre las numerosas construcciones de personajes descuellan Elena, la esposa de César Rubio en *El gesticulador*; Lita, la mujer de Hipólito en la zarzuela *Chin chun chan* de José F. Elizondo y Rafael Medina; doña Ana Romana y su hija Sofía, en *Los signos del zodiaco* de Sergio Magaña; y Lidia, en *Un hogar sólido* de Elena Garro o más recientemente, Diana de *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman y la exploración al sujeto femenino en la cultura de la península de Yucatán a través de la llamada Mestiza yucateca, en la obra y el espectáculo de Conchi León *Mestiza Power*. Y, claro está, —nobleza obliga— no podemos dejar de mencionar a Luisa Josefina Hernández cuyo trabajo dramático es fundamental para entender el mosaico del teatro escrito por mujeres en México.

Completa el panorama la importancia capital de las escritoras y las directoras, desde Teresa Farías de Issasi en los albores del siglo XX, hasta un grupo considerable de dramaturgas y directoras de es-

¹ Jacqueline Bixler y Claudia Gidi (coordinadoras), *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo XX*, México, Ediciones El Milagro/Universidad Veracruzana/ Universidad de Sonora/ Virginia Tech., 2011, 304 pp.

cena con un notable trabajo sobre la problemática de la mujer mexicana de nuestro tiempo. En torno al teatro hecho con, por y para mujeres, o a creadoras recientes como Estela Leñero o Leonor Azcárate, Ximena Escalante y Bárbara Colio.

Desde luego, es importante mencionar que no se trata de explorar aquí el mundo de la creación dramática escrita de manera exclusiva por mujeres, sino desde una perspectiva más amplia, lo que tratamos de presentar en este número de *Tema y Variaciones*, es abrirle espacio a la reflexión y testimonio sobre la presencia de la mujer en el teatro mexicano del siglo XX y contemporáneo. Tanto, desde la perspectiva de la dramaturgia escrita por mujeres, como desde la manera en que el personaje femenino ha sido abordado en el teatro mexicano. Un ejemplo particular de ello es el trabajo que nos entrega Octavio Rivera K. de la Universidad Veracruzana a propósito de la presencia de sor Juana Inés de la Cruz como personaje en diferentes versiones teatrales escritas a propósito de la vida de la monja jerónima. Así como la revisión de obras de autores tan significativos como Emilio Carballido o Celestino Gorostiza, que realiza Armando Partida, de la UNAM, en su estudio. En ambos casos lo importante es el acercamiento al sujeto femenino a través de la dramaturgia, sin importar si las obras fueron escritas por hombres o mujeres.

La existencia de estudios, investigaciones y tesis doctorales, compilaciones de ensayos y artículos sobre el tema invita a ahondar en este campo de creación y por hoy, resulta un segmento fundamental en la vida literaria y cultural del mundo contemporáneo. El teatro y su literatura dramática está cada día cobrando un mayor auge en la expresión artística. La necesidad de contar historias para que sean representadas y vistas y sentidas por una colectividad, es cada vez más intensa.

En este número, que pudo ser mucho más extenso de lo que aquí presentamos, en virtud del éxito obtenido con la convocatoria, se han elegido materiales que permiten hacer una revisión tanto de casos particulares de mujeres que cultivan la dramaturgia, como lo muestran los textos de Olga Martha Peña Doria de la Universidad de Guadalajara (“Del teatro al guión cinematográfico: Catalina D’Erzell, escritora pionera en México”), de Agustín Abreu Cornelio de la Universidad de El Paso en Texas (“El amor es un vivo gato muerto: Manifestaciones del realismo virtual en *Doble filo* de María Elena Aura”), pero también hay ensayos dedicados específicamente a desentrañar con una nueva mirada obras de autoras consagradas, como el que nos ofrecen Paloma López Medina de la Universidad

Veracruzana (“De Bergson al Ateneo; de Caso y Vasconcelos a Garro: algunas nociones espiritualistas en *La señora en su balcón* y en *Un hogar sólido*), Violeta Itandehuitl Chávez Muñoz de la maestría en Literatura Mexicana Contemporánea de la UAM-A, (“*Popol Vuh*: Simbolismo y cosmogonía maya a través de la tragicomedia de Luisa Josefina Hernández”), así como el trabajo de Fernando Martínez Ramírez también de la UAM-A (“Palingenesia de un antihéroe”) en el que revisa una obra representativa de la autora recientemente fallecida Norma Román Calvo, *¿Dónde vas Román Castillo?* La presencia de personajes femeninos en el teatro mexicano está vista a través de dos ensayos en particular: “Sor Juana Inés de la Cruz como personaje en la dramaturgia mexicana (1876-2000)” de Octavio Rivera K. de la Universidad Veracruzana; y con una nueva revisión sugerente de la *Ifigenia* de Alfonso Reyes, a cargo de Nicolás Barría González de la Universidad de Concepción, Chile, titulado “La reescritura de la conciencia: Ifigenia, la tinta trágica y el reverso de la libertad en *Ifigenia Cruel* de Alfonso Reyes”. Armando Partida de la UNAM nos entrega un extenso trabajo dedicado a explorar de manera específica el mundo de lo femenino en el teatro mexicano, tanto desde sus personajes como de sus autoras en una década en particular, con su ensayo “La mujer como constructo sociocultural de género en el teatro mexicano de los cincuenta”, con el que abrimos nuestro índice de colaboraciones.

Todo lo anterior, en lo que se refiere al tema en el que converge este número monográfico. En cuanto a las variaciones que se ofrecen, contamos con una aportación dramaturgica por parte de Gilda Salinas (*Primera Mudanza*); un cuento (“Una señal para morir”) de Alejandro Anaya Rosas, también de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea de la UAM-A; una entrevista a cargo de Elena Cornellà de la Universidad de Perpignan, Francia (“Charlando con Sabina Berman”); un documento testimonial extraordinario, recuperado y transcrito por Felipe Sánchez Reyes; una carta inédita de la célebre mujer Nahui Olín; así como con una nota en homenaje a Luisa Josefina Hernández a cargo de Óscar Armando García Gutiérrez de la UNAM (“Todo queda entre nosotros”); y, finalmente, el número culmina con una reflexión necesaria a propósito del libro *México en el Teatro* de Rodolfo Usigli, al conmemorarse ochenta años de haber sido publicado, a cargo del investigador y dramaturgo Guillermo Schmidhuber, de la Universidad de Guadalajara.

Hubiéramos querido dar cabida a todo el material recibido, pero el espacio editorial no nos lo permitía. Esperamos que en un futuro

Elena Madrigal y Alejandro Ortiz Bullé Goyri | I

podamos reencontrarnos en otra revisión de la mujer en la dramaturgia y en los personajes femeninos en el teatro mexicano del siglo XX y contemporáneo.

MARÍA ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ
y ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

In memoriam
Norma Román Calvo

Mujeres en la dramaturgia mexicana

LA MUJER COMO CONSTRUCTO SOCIOCULTURAL DE GÉNERO EN EL TEATRO MEXICANO DE LOS CINCUENTA

Armando Partida*

Resumen

Este ensayo se centra fundamentalmente en hacer un análisis concienzudo de la manera como el sujeto femenino es abordado en la dramaturgia mexicana correspondiente a la llamada Generación de Medio Siglo. Se revisan obras de autores como Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido y algunos más entre los grandes maestros de la dramaturgia mexicana como Salvador Novo, quienes en sus obras producidas en los años cincuenta abordan al personaje femenino desde una perspectiva distinta, conforme a la reconfiguración social que México estaba viviendo para entonces.

Abstract

This essay focuses primarily on making a thorough analysis of the way the female subject is addressed in the Mexican drama corresponding to the Generation of Middle Century. We review works of authors such as Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido and some others among the great masters of Mexican drama as Salvador Novo, whom work production in the fifties addresses the female character from a different perspective, according to the social reconfiguration Mexico was going through.

Palabras clave / Key words: dramaturgia mexicana, personaje femenino, teatro y sociedad / Mexican drama, female character, theater and society.

* Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Kirsten F. Nigro, en su balance sobre el congreso organizado por *Latin American Theatre Review*, en 1993, evoca el primero celebrado diez años antes haciendo notar la diferencia entre ambos:

[...] hay diferencias muy de notar entre lo de antes y lo de ahora. Me refiero específicamente al hecho de que una cuarta parte del programa en esta ocasión se dedica a cuestiones de “género” y a mujeres teatristas. No era así en 1982, cuando estos temas eran sólo ocasionales y estaban medio perdidos dentro del voluminoso programario [...] De hecho, el término “género” ni siquiera se veía o pronunciaba, pero es precisamente *este* vocablo el que me parece revela la gran distancia que hemos viajado entre el 82 y el 92, una progresiva sofisticación teórica y de complejidad analítica”.¹

Tema, por otra parte recurrente en otras reuniones académicas celebradas posteriormente en universidades —principalmente estadounidenses—, sobre teatro, literatura y estudios culturales.

Ya en particular, Nigro hace hincapié sobre el interés por la obra de varias dramaturgas mexicanas, al destacar en el programa del Congreso la inclusión de Rosario Castellanos, Carmen Boullosa, y Sabina Berman; esta última presente, al igual que Luisa Josefina Hernández. De hecho, *El eterno femenino* de Rosario Castellanos, mencionado por Nigro, fue la primera obra dramática en llamar la atención de las investigadoras(es) universitarias norteamericanas, y sigue siéndolo, como fuente de estudio sobre la condición de la mujer en nuestro país, al igual que la pieza *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández. Desde entonces, la producción dramática de Sabina Berman ha acaparando la reflexión académica sobre esta cuestión de “género” en la dramaturgia mexicana.

Sin embargo, para estudiar la génesis de la figura femenina en la dramaturgia nacional, tenemos que remontarnos a la década de los cincuenta, cuando comenzara a darse la ruptura del rol tradicional de la mujer en la sociedad mexicana. La concesión del voto a las féminas, que tuviera lugar el año de 1953,² es, indudablemente, la

¹ Nigro, Kirsten F., “Textualidad, historia y subjetividad: Género y género”, en *Latin American Theatre Review*. Primavera de 1993, vol. 26, núm. 2. Laurence, Kansas, The Center of Latin American Studies, The University of Kansas, pp. 17-24.

² Su principal promotora fue la dramaturga y funcionaria doña Amalia González Caballero de Castillo Ledón. Gracias al apoyo de esta funcionaria fue posible el sur-

referencia emblemática sobre esta cuestión. Suceso, por otra parte, inconcebible en el panorama socioeconómico, político, ideológico, religioso y cultural de la década anterior.

No obstante, tal acontecimiento histórico estaba aún muy lejos del movimiento feminista surgido hasta los años sesenta, junto con el descubrimiento de la píldora anticonceptiva; posteriormente, el de la píldora del día siguiente y, finalmente, y no menos importante, la lucha por la despenalización del aborto. Estos acontecimientos han marcado el comportamiento tradicional en el seno familiar y en el devenir de la mujer mexicana para adoptar una postura individual y social, que se ha venido transformando históricamente, a través de los sucesos trascendentes, apenas mencionados, que a su vez, han incidido sucesivamente en la construcción dramática de personajes y del ideario femenino en nuestro teatro y literatura dramática, cuyo paradigma sigue siendo para muchos investigadores *El eterno femenino*; no obstante, su posterior escritura en la década de los cincuenta.

Otro hecho sorprendente, relacionado con esta cuestión, es el de quienes se refirieran en sus obras dramáticas al estado que socialmente guardaba la mujer en ese momento de la ruptura histórica sufrida por el país, con el advenimiento a la presidencia de Miguel Alemán Velasco (1947-1952);³ éstos fueron los dramaturgos: Emilio Carballido con *Rosalba y los Llaveros* (1950), *La danza que sueña la tortuga* (1954); Jorge Ibargüengoitia con *Clotilde en su casa (Un adulterio exquisito)*, 1955); Salvador Novo con *La culta dama* (1951); Sergio Magaña con *Los signos del zodiaco* (1951); Celestino Gorostiza con *El color de nuestra piel* (1952); excepción hecha de la dramaturga y novelista Luisa Josefina Hernández con su multiestudiada pieza *Los frutos caídos* (1955). Todos ellos llevaron al escenario a los representantes de las nuevas “clases medias” y a la burguesía nacional en el primer lustro de esa década, teniendo como telón de fondo las contradicciones sociales provocadas por los cambios que trajera consigo la nueva política económica y contribuyendo a afianzarlas y consolidarlas a lo largo de la década, con los nefandos resultados sociales por todos conocidos, esto último puesto de manifiesto, particularmente, por Sergio Magaña en su obra *Los signos del zodiaco*.

gimiento de La Comedia Mexicana, entre 1927-1929, al haber obtenido ella el subsidio oficial para tal fin, estando al frente del Departamento de Acción Cívica de la ciudad de México; al igual, era promotora del sufragio femenino.

³ Primer presidente mexicano civil.

Por ello, para poder comprender el fenómeno de este constructo sociocultural del personaje femenino en el *corpus* de la dramaturgia mexicana aquí señalado, es obligado recurrir a un acercamiento histórico dramaturgico, auxiliador en el desentrañamiento de la amplia galería de tan diversas figuras femeninas en la producción dramática de esa década, exponentes del panorama social, ético y moral guardado en el país.

En el estudio *Estado e Ideología Empresarial en el Gobierno Alemánista*, de Felicitas López-Portillo Tostado, hemos encontrado toda la información requerida para nuestro propósito y, a través de ésta, podemos esclarecer ampliamente el lugar y rol que guardaba la mujer con relación a la sociedad y la familia; como lo veremos posteriormente, ya en el estudio particular sobre las obras mencionadas, referentes de las relaciones pequeño burguesas de las clases medias dominantes, en la década de los cincuenta, sobre las clases bajas populares.

Pues como ella nos dice:

El alemanismo se adscribió a la fuente original de toda legitimidad política de este siglo: la Revolución mexicana, pues se inspiró en las pretensiones de los líderes pequeño burgueses del movimiento: la creación de la auténtica burguesía nacional que llevara a nuestro país a su independencia económica [...].⁴

Burguesía cuestionadora de la administración de un “Estado fuerte, regulador de todos los aspectos de la vida social y económica, y detentador de un poder político incontestado”;⁵ al considerar su estrategia como intervencionismo estatal, pero sin rechazar subsidios, exenciones y una política arancelaria proteccionista, estrategia emanada de una nueva política económica, todo ello propiciado por “las favorables condiciones suscitadas por la segunda guerra Mundial, para quienes el apoyo gubernamental era un asunto de vida o muerte”.⁶

Medidas adoptadas ante el resurgimiento de la “preponderancia estadounidense”: industrial, económica, política y cultural; una vez concluida la conflagración mundial, y ante la amenaza de la imposición del libre cambio, como consecuencia del Plan Marshall y la

⁴ Felicitas López-Portillo Tostado, *Estado e ideología en el gobierno alemánista*, México, CECYDEL-UNAM, 1995, p. 8. (Serie Nuestra América, vol. 50).

⁵ *Ibid.*, pp 8-9.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

Doctrina Monroe.⁷ Preponderancia concretada no sólo a través de la penetración comercial, industrial, económica, política e ideológica, sino además, por medio de la avanzada cultural, con la reestructuración de la industria cinematográfica, musical, y de la moda estadounidenses, pero sobre todo a través de la imitación de los comportamientos visualizados en la pantalla, al aspirar las clases medias y la burguesía criolla a imitar el *american way of life*, traducido a formas de vida cotidiana y confort: la plancha eléctrica, el refrigerador, el tostador, la licuadora, la aspiradora, y demás enseres domésticos, aligeradores de la vida de las amas de casa de las clases dominantes; además de no poder faltar el automóvil, en particular, el Cadillac⁸ y el descapotable, imprescindibles para mostrar el estatus de la burguesía nacional.

Por otra parte, no se hizo esperar la vocación conservadora y reaccionaria de esta nueva burguesía, a través de las organizaciones empresariales y las “clases medias”, estrechamente ligadas “al aparato estatal”:

El clima ideológico de la época encontró entusiasta acogida entre estas cámaras, pero, otra vez, cada quien se manifestó según su mayor o menor conservadurismo. Los comerciantes organizados, por ejemplo, se declararon fervorosamente anticomunistas [acusando de propiciarlo, paradójicamente, al Estado], mientras que los industriales hicieron acto de fe técnica y se inclinaron más hacia la solución de los problemas que enfrentaban; a este respecto, los banqueros mostraron una ecuanimidad digna de mejor causa. Con excepción de la CNIT [hoy Canacintra], todas las organizaciones empresariales imputaron a los anteriores regímenes revolucionarios –en concreto al del general Lázaro Cárdenas– de violadores de los derechos de propiedad y de la tranquilidad social, situaciones amparadas en doctrinas exóticas, ajenas a nuestra idiosincrasia.⁹

De allí que en las resoluciones a tomar, sugeridas en la Gran Convención Nacional para el Estudio de los Problemas Derivados de la Intervención del Estado en la Economía Pública, convocada por the Concanaco (Confederación de la Cámara Nacional de Comercio), en septiembre de 1945, se señalaran “medidas concretas para acabar

⁷ *Ibid.*, pp 10-11.

⁸ En esa época surgió el dicho de “haberse bajado la Revolución del caballo, para subirse al Cadillac”.

⁹ Felicitas López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 11.

con los trastornos motivados por la lucha de clases, ‘que hasta ahora inspira la práctica sindical y la actitud política’”:

1. El sindicato no debía seguir siendo utilizado como instrumento de la lucha de clases, “ni fracción de un partido electoral”, pues esto no era propio de las funciones sindicales. Debía respetarse su naturaleza intrínseca, “como organización profesional encargada de procurar el beneficio económico, *social y moral* de los trabajadores y mejor calidad de su trabajo”.¹⁰

Tal advertencia obligaría al partido en el poder a reestructurar su instituto político el PRM, denominándolo Partido Revolucionario Institucional (PRI), a partir de enero de 1946, obligándose, ya en el periodo alemanista a favorecer “la disciplina partidaria y una mayor centralización en torno al gobierno federal, en lo que Luis Medina calificó como la ‘modernización del autoritarismo’”.¹¹

Al régimen alemanista le tocaría en suerte recibir el embate de la posguerra y la guerra fría, que trajera consigo la radicalización del Estado y de la burguesía, ante el paradigma ideológico de “América para los americanos”, en el ámbito nacional, emanado del Plan Marshall y la Doctrina Monroe:

En 1947 “el gobierno mexicano se adscribió al bando del mundo “occidental y cristiano” en el de la Guerra Fría y el discurso oficial hizo eco de este clima internacional; sin embargo, su retórica adquirió un estilo propio que destacaba los valores patrios y la doctrina de la “mexicanidad”, elementos necesarios para sacar adelante al país en su batalla por el progreso y en la lucha para ganar prestancia en los foros internacionales.

La retórica de la Guerra Fría le vino de perlas al régimen alemanista porque le permitió desembarazarse de la incómoda compañía de los elementos de izquierda, instalados en el gobierno y en las centrales obreras.¹²

De tal suerte “se dio puntilla a la izquierda oficial, se controló el movimiento obrero mediante el ‘charrismo’ y se otorgaron conce-

¹⁰ Julio Riquelme Inda, *Cuatro décadas de vida. 1917-1957*, México, Concana-co, 1957, p. 21-31, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 59-60. (Las cursivas son mías.)

¹¹ Luis Medina, *Historia de la revolución mexicana. Civilismo y modernización del autoritarismo. (1940-1952)*, p. 91, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 66.

¹² F. López -Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 69.

siones al liderazgo sectorial del PRI como premio a la domesticación y encuadramiento corporativo de obreros y campesinos”.¹³ Esto, además del control ejercido por “La Productora e Importadora de Papel, S. A. (PIPSA) que abastecía a los medios impresos, fue un mecanismo de presión y control contra los inconformes con los fastos del régimen”.¹⁴ A partir de ese momento y casi durante el resto del siglo XX, periódicos y revistas se vieron obligados a someterse al discurso oficial. Como lo demuestra un comentario aparecido en *Excelsior* años después, sobre el gobierno de Miguel Alemán: “los mexicanos hemos disfrutado de tranquilidad, equidad y comprensión; de apego a las normas democráticas; de respeto a las libertades que garantiza nuestra Constitución”.¹⁵ Periódico que posteriormente sufriera prácticamente un golpe de Estado por el presidente en turno, Echeverría, al salirse del redil oficial.

Todo ello consolidó el predominio del Ejecutivo en el sistema político nacional, mejor conocido como “presidencialismo”, nueva expresión del caudillismo, cuyo mejor exponente fuese Plutarco Elías Calles, además de la legitimación de una política centralista, que viniera a desequilibrar el desarrollo homogéneo del país y aumentar las contradicciones sociales:

En el Distrito Federal se concentraba el 13.2% de la fuerza del trabajo nacional, mientras que se tenía un porcentaje del 31.3% en lo que respecta a la mano de obra empleada en el sector secundario.¹⁶ El otro importante polo industrial del país, la ciudad de Monterrey, albergaba el 5% de los establecimientos industriales del país, el 9% del capital invertido y el 12% de la producción industrial nacional.¹⁷

Esta política económica conocida como el “milagro mexicano”, pretendió alcanzar la modernización del país a pasos agigantados, trayendo consigo no sólo la ruina del campo, al privilegiar el desarrollo y crecimiento industrial, al igual que el urbano, sino también

¹³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵ Publicado en el periódico *Excelsior* el 14 de marzo de 1951, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 185.

¹⁶ Jorge Basurto, *Del avilacamachismo al alemanismo. (1940-1952)*, México, Siglo XXI-IIS-UNAM, 1984, p. 115, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 107.

¹⁷ Cámara de la Industria de Transformación de Nuevo León y Cámara Nacional de Comercio de Monterrey, *Monterrey en cifras*, Monterrey, Impresora Monterrey, [s. f.], [s. p.], *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 88-89.

la pérdida de las libertades individuales, mediante el paternalismo, al convertirse el sector patronal en salvaguarda moral, social, física y espiritual del obrero y del empleado: “La futura reglamentación del reparto de utilidades provocó el comentario del profesor José Terán Tovar, quien señaló que esta medida no convenía a los trabajadores, *pues era dinero obtenido fácilmente que se gastaría en el vicio*”.¹⁸

Tal estado de cosas condujo, en su momento, como lo consigna el politólogo Tannenbaum, a “que el gobierno alemanista estaba fomentando el crecimiento económico del país, pero señalaba que el mayor fracaso de los regímenes revolucionarios había sido *‘la merma de la integridad personal’*, perdida en aras de un voraz enriquecimiento”.¹⁹ E impulsando al mismo tiempo la avanzada de la intolerancia y represión de la reacción.

Prueba de ello fue la divulgación de la ideología conservadora de la Concamin (Confederación de Cámaras Industriales de los Estados Unidos Mexicanos), la Coparmex (Confederación Patronal de la República Mexicana), la Concanaco (Confederación de Cámaras Nacionales de Comercio), y el Grupo Monterrey –en primer lugar–, convertidos en custodios del alma de su personal, por medio de sus revistas y boletines como *Confederación* (vocero de la Concamin), en cuyas páginas exigían “el respeto a las leyes observado por parte del sector público, y *la existencia de un clima de paz social* y de crecimiento económico en el país que resultaría en un México próspero y fuerte”.²⁰

En estas publicaciones se nos evidencian machaconamente las ideas del discurso conservador y reaccionario de los empresarios: “El hombre era la medida de todas las cosas, y todo en este mundo estaba para servirlo; la historia enseñaba que las bases de Occidente eran *‘la filosofía griega, el derecho romano y la religión cristiana’*, que eran *‘indestructibles’*”.²¹

A su vez *Actividad*, revista publicada por el Grupo Monterrey, señalaba: “la cuestión social debía enfrentarse sin violentar la dignidad, la verdad y el bienestar de todos los ciudadanos, *tal y como lo*

¹⁸ A. P. T. *Actividad*, núm 481, 1 de enero de 1952, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 232. (Las cursivas son mías.)

¹⁹ F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 107. (Las cursivas son mías.)

²⁰ *Ibid.*, p. 189. (Las cursivas son mías.)

²¹ *Confederación*, núm. 28, 30 de diciembre de 1949, p. 3, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 189. (Las cursivas son mías.)

propugnaba la doctrina social de la Iglesia”.²² Un ejemplo más: “*Faltando los sólidos cimientos morales del edificio social, falta todo. El desequilibrio económico que ahora sufrimos deriva de siglos anteriores, en que se combatió el principio cristiano, base del orden social*”.²³

Por otra parte, ya en la práctica social, los empresarios regiomontanos, los más industriosos del país, impusieron paradójicamente sus prácticas paternalistas de cuño porfirista:

Las sociedades mutualistas eran puestas como ejemplo de lo que se podía hacer por el trabajador; estas instituciones proporcionaban ayuda efectiva en caso de enfermedad o muerte, y sanas diversiones. Los cincuenta años del círculo Mercantil Mutualista de Monterrey fueron celebrados con regocijo; en esta sociedad, que contaba con diez mil miembros, todo mundo se mezclaba “con naturalidad plausible”: banqueros, industriales, empleados, obreros, etcétera.²⁴

En la práctica esto se tradujo en viviendas y construcciones desarrolladas por los patrones, en donde casi como en un ghetto mantenían a raya a los obreros, convirtiéndose al mismo tiempo en padrinos de los hijos de sus empleados, en celebraciones de bodas y quince años, y encabezando por igual las celebraciones civiles y religiosas (como se constata más arriba), departiendo “democráticamente” en reuniones “sanas”, codo con codo con sus subordinados.

Actitudes paternalistas adoptadas casi por igual en la floreciente “perla tapatía”, Guadalajara. Por ello, no es casual que se comenzara a satanizar la capital del país, al consolidarse ambas ciudades como centros educativos, a donde comenzaron a ser enviados a estudiar los hijos de las clases dominantes de los demás estados del país, donde no existían instituciones educativas profesionales. Debido a que en la ciudad de México:

[...] la instrucción pública estaba infectada de política, los padres de familia tenían el derecho de decidir qué tipo de educación deseaban para sus hijos. El profesor Terán Tovar escribió que se había descuidado la

²² F. López-PortilloTostado, *op. cit.*, p. 217. (Las cursivas son mías.)

²³ Edmundo Félix Belmonte, *Actividad*, núm. 392, 1 de enero de 1946, pp. 34-35, *apud* F. López-PortilloTostado, *op. cit.*, p. 235. (Las cursivas son mías.)

²⁴ *Actividad*, núm. 473, 1 de mayo de 1951, pp. 5-6, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 231.

misión educativa en aras del mitin, y que se había olvidado o dejado de lado la campaña alfabetizadora, única cruzada valiosa en toda la historia revolucionaria'.²⁵

Mismos cuestionamientos expresados en la actualidad por las fuerzas conservadoras y las clases hegemónicas, respecto a la educación pública.

Mas el peligro no era sólo la pérdida de la inocencia cristiana ante el cúmulo de vicios ofrecidos por el Moloch amenazante de la capital de la República, sino además por el peligro ideológico de la amenaza roja del comunismo, combatida por la guerra fría y la corriente anticomunista, adoptada y asumida del todo por patronos y empresarios de todo el país. Campaña también fuertemente apoyada por el grupo Monterrey en su revista *Actividad*: "A los comunistas [que celebraran el primero de mayo] se les acusó de ser fuerzas de la 'anti patria', que requerían acabar con los por ellos llamados, 'prejuicios burgueses', que no eran otros que la dignidad, la honra, el honor y la espiritualidad".²⁶

Como si lo anterior fuera poco, a esto vino a sumarse la guerra de Corea que sirvió de "pretexto para atizar el fuego inquisitorial. [...] '*La civilización occidental no puede aceptar a una nación que niega todo valor a la civilización cristiana, se haga dueña del Universo*'".²⁷

A su vez, la Coparmex en su boletín semanal *Voz Patronal*, reemplazada por una revista mensual con el mismo nombre a partir de enero de 1946:

[...] se adscribía a la doctrina social de la Iglesia plasmada en la encíclica *Rerum novarum*, [promulgada por el Papa León XIII en 15-V-1891], proyección de la "luz del Evangelio" sobre la cuestión social. Su director, [...] Isaac Guzmán Valdivia, era un connotado ideólogo de esta corriente en México. Ejemplifica el estilo de la revista, la sección denominada "Doctrina social", suscrita por Mariano Alcocer, donde se hacían afirmaciones de este tenor: *el patrón tenía la obligación de cuidar el alma de sus obreros*, pero por ahora ello no era posible ya que los

²⁵ *Ibid.*, núm. 465, 1 de febrero de 1951, p. 14, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 236-237.

²⁶ *Ibid.*, núm. 438, 1 de noviembre de 1947, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 235-236.

²⁷ *Ibid.*, núm. 467, 1 de enero de 1950, p. 5, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 236. (Las cursivas son mías.)

trabajadores estaban bajo el yugo de un “sindicalismo antisindicalista”. [...] Durante el periodo se festejaron los sesenta años de la encíclica *Rerum Novarum*,²⁸ y en ésta se anotó que la doctrina social católica tenía dos aspectos distintos: 1) la restauración del orden de la sociedad, con base en los principios de la justicia social, y 2) el perfeccionamiento de este orden a través del ejercicio de la caridad como virtud sobrenatural. La Corpamex concordaba con el primer señalamiento; en cuanto al segundo, se hizo la salvedad de que, como había patrones que no eran católicos, no podía suscribirse como principio de la asociación.²⁹

Otra perla de este pensamiento retrógrada empresarial, citada por López-Portillo Tostado es la siguiente:

La economía no puede estar desvinculada de la moral. Los actos económicos son expresiones de la conducta humana, y esta conducta no puede escapar de ser juzgada según los fines buenos o malos que persiga. Nada mejor ni más saludable para el bienestar social que se reprima la enorme inmoralidad que se ha extendido en todos los campos de la economía.³⁰

Si bien la bandera ideológica desplegada por las organizaciones empresariales e industriales encontró su libre y combativa expresión a partir del sexenio alemanista, ésta había irrumpido en el campo de la opinión pública desde 1936, en pleno gobierno de Lázaro Cárdenas, como manifestación de su rechazo a la política económica y obrero patronal, impulsada por éste durante su sexenio. Como lo asentara la revista *Carta Semanal*, de la Concanaco, que en 1946 celebraba su décimo aniversario y, cuyos articulistas:

[...] como Jesús Guisa y Azevedo –a quien se le identifica con el conjunto de intelectuales ligados al Grupo Monterrey– que pone la chispa de humor en la revista. Con una prosa irónica y bien escrita, este colaborador no dejaba títere con cabeza: lo mismo clamaba contra la refor-

²⁸ Esta Encíclica del papa Pío XI pontifica: “La libre concurrencia, aun cuando, encerrada dentro de ciertos límites, es justa y sin duda útil, no puede ser en modo alguno la norma reguladora de la vida económica”, sino la justicia social y la caridad. *Apud* Manuel Foyaga S. J., *Las encíclicas sociales. “Rerum Novarum”, “Quadragesimo Anno” y “Divinis Redemptoris”*. *Análisis y antología*, 2a. ed., México, Buena Prensa, 1961, p. 32.

²⁹ *Ibid*, núm. 14, 19 de mayo de 1951, p. 2, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 240-241. (Las cursivas son mías.)

³⁰ Voz patronal, núm. 6, 13 de noviembre de 1952, p. 1, *apud* F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 243. (Las cursivas son mías.)

ma agraria y contra el caos ferrocarrilero y la desorganización de Pemex, que alertaba sobre el peligro comunista y ridiculizaba a los tecnócratas del gobierno que no atinaban a resolver ninguno de los problemas seculares del pueblo mexicano. Asimismo, se reproducían noticias económicas del *Wall Street Journal* y del *Business Week*, y se destacaba la importancia de la distribución de la actividad económica.³¹

Sus reclamos eran del todo comprensibles, como el correspondiente a Pemex, después de la expropiación petrolera efectuada por Lázaro Cárdenas en 1937, y desde entonces por igual la restricción a los bienes de capital en esa esfera económica.

Por otra parte, en esta revista ya se esbozaba la mística de la reacción y conservadurismo imperantes a lo largo del periodo alemanista, y durante el siguiente sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines, como lo asienta López-Portillo Tostado:

La revista tenía un tinte gazmoño. Por ejemplo, lanzó una campaña contra la pornografía y el excesivo “sexualismo” de los carteles de espectáculos público, se pronunció en contra de la educación sexual en las escuelas, del divorcio y del establecimiento de ciudades tipo “Reno”: “*Más grave que nuestro males políticos y económicos y sociales es, sin duda, el problema moral de nuestra nación*”.³²

Éste es el telón de fondo de donde surgieron las obras dramáticas, protagonizadas por personajes femeninos, a lo largo de la década de los cincuenta, en particular, en el primer lustro de ésta. Constructo de género cambiante, conforme fuera conformándose el panorama social nacional.

El eterno femenino provinciano

Dentro del grupo de obras mencionadas anteriormente como muestra del constructo sociocultural del personaje femenino en los años cincuenta, varias de éstas tienen como escenario el ámbito de la provincia nacional, como son: *Rosalba y los Llaveros* y *La danza que sueña la tortuga*, de Emilio Carballido; *Clotilde en su casa* (Un

³¹ F. López-Portillo Tostado, *op. cit.*, pp. 264-265.

³² *Carta semanal*, núm. 671, 22 de mayo de 1950, p. 1, *apud* F. López Portillo Tostado, *op. cit.*, p. 266. (Las cursivas son mías.)

adulterio exquisito), de Jorge Ibargüengoitia y *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández.

Paradójicamente, las experiencias vanguardistas escénico dramáticas del segundo y primer lustro de los años veinte-treinta en México, dieron paso a otras formas de expresión al inicio de esta década, como lo manifestara Celestino Gorostiza en su presentación a *Teatro Mexicano del Siglo XX*:

[...]se establece en el teatro mexicano actual una curiosa paradoja. Renuncia modestamente a sus pasadas ambiciones de universalidad y se hace nacionalista, localista, provinciano si se quiere, tan sólo para aspirar orgullosamente a merecer la universalidad por el hecho de ser mexicano, de tener su propia fisonomía, un carácter y un estilo propio.³³

La constatación de lo que estaba ocurriendo con el teatro nacional fue producto de lo anteriormente expuesto, tanto por la influencia social, económica, política e ideológica exógena, provocada por los acontecimientos mundiales, como endógena, ante el proceso de cambios experimentados por la sociedad nacional.

Por ello, no resultó nada extraña la presencia del pensamiento del existencialismo, junto a las doctrinas de la Guerra Fría, el anti-comunismo y el rechazo a formas de vida ajenas a las locales. Es precisamente a partir de esta década cuando se hiciera presente el estudio sobre lo mexicano, formalmente presente en el grupo Hiperión (1948-1952),³⁴ sobre el ser nacional, su pensamiento, su lugar en el mundo y su relación con Latinoamérica. Por otra parte, también se volvió la mirada hacia el pasado prehispánico a través de la divulgación y estudio de las antiguas crónicas y códices, convirtiéndose el padre Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla en los principales divulgadores del pensamiento, la filosofía y la literatura náhuatl. A esto habría que agregar la aparición de una visión panorámica de todo lo anterior –respecto al mexicano– en la obra de Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*.

Frente a lo antes mencionado, y a los cambios sociales en el medio urbano la dramaturgia se refugió en la idílica provincia, para en-

³³ Celestino Gorostiza, “Presentación”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, México, FCE, 1981, pp. XI-XII. (Letras mexicanas núm. 27.)

³⁴ A través de los trabajos de Emilio Uranga (1921-1998), Jorge Portilla (1918-1963), Luis Villoro (1922), Ricardo Guerra (1927-2007), Joaquín Sánchez MacGregor (1925-2008) y Leopoldo Zea (1912-1904).

contrar la paz, el sosiego y la inocencia perdidos. Muestra de ello son las obras mencionadas de Emilio Carballido (1925-2008), sobre las cuales, el dramaturgo e investigador Carlos Solórzano, comentaría respecto a este autor, en su libro: *Teatro latinoamericano en el siglo XX* (1964):

[...] ha ensayado varias tendencias dramáticas, pero sus obras mejor logradas son las que visualizan problemas menudos de algunos insignificantes personajes de la clase media provinciana. Un aire chejoviano circula en todas ellas, en un ambiente de marcada tristeza que no se desgarran nunca, sino que mantiene a los personajes en un medio tono de angustia psicológica tristemente soportada. Su primera obra, *Rosalba y los Llaveros* (1950), ilustra una estampa provinciana con tipos idealizados e ingenuos. Después estrenó *La danza que sueña la tortuga* [...]. El título [...] fue tomado de un verso de García Lorca y en ella trató el problema de la soltería prolongada, con un tono amable y complaciente. El verdadero agrio problema, queda en segundo término, para enfatizar un hábil juego de equívocos que enredan a los personajes en un conflicto cómico y a la vez lastimero.³⁵

Ya en particular, Jacqueline E. Bixler, una de las principales investigadoras de la obra de este autor, nos dice en su libro *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, en el primer capítulo de esta obra, dedicado a la comedia:

Aunque Carballido ha experimentado con una amplia variedad de estilo y géneros dramáticos, comenzó a destacarse dentro del teatro mexicano con comedias realistas, de ambiente provinciano, como *Rosalba y los Llaveros* y *La danza que sueña la tortuga*. Estas obras constituyen una original mezcla de comedia tradicional, realismo y costumbrismo, y a la vez sendas pinturas, llenas de humor y compasión, de la vida de sus compatriotas provincianos.³⁶

En tanto para Frank Dauster, el reconocido investigador estadounidense de la literatura latinoamericana –citado por Bixler–, considera estas comedias como el parte aguas de la dramaturgia mexicana:

³⁵ Carlos Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, México, Pormaca, 1964, p. 176-177.

³⁶ Jacqueline E. Bixler, *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, Xalapa, Biblioteca Universidad Veracruzana, 2001, p. 32.

Se puede decir que marca época; después del sentimental dramón realista y la comedia profesional cuando no mediocre no muy arraigado en lo mexicano, la obra de Carballido fue una ráfaga de aire fresco, y mostró las posibilidades cómicas de la veta provinciana hasta entonces exclusivamente realista y costumbrista.³⁷

Y a continuación afirma: “La bocanada de aire fresco que Carballido introdujo en el moribundo teatro mexicano es la misma que acompañó a Rosalba al internarse con frescura en una casa sofocante y opresiva, la casa de sus parientes de provincia”.

En *Rosalba y los Llaveros*, Carballido nos enfrenta al conflicto cultural entre la capital y la provincia, entre lo nuevo y lo viejo, cuando la prima Rosalba llega inesperadamente a Ocotlán, Veracruz, con sus blusas escotadas, fumando y expresándose en términos claramente freudianos. Con su madre, que es coqueta, ingenua y olvidadiza, pone de cabeza el hogar del tío Lorenzo y la tía Lola, normalmente tranquilo, inmutable y pleno de represión sexual.³⁸

A Carballido siempre se le ha reconocido su talento extraordinario para discurrir “anécdotas”,³⁹ por una parte; por otra, el número de estudios y tesis escritos sobre los personajes femeninos de éste es enorme. En esta comedia la gama de figuras femeninas predomina sobre los personajes masculinos. Desde las ya mencionadas, pasando por Azalea –producto del desliz del primo Lázaro con Luz la sirvienta–, Rita la prima, Chole –hermana de Felipe, pretendiente de Rita–, socialmente inferior por su evidente mestizaje; y, como si fuera poco, la figura de Nativitas, la tía loca de la familia.

Como ya lo mencionamos, una de las particularidades distintivas de la escritura dramática de Carballido es la invención de anécdotas, esta vez desarrollada en dos líneas dramáticas, la principal a cargo de Rosalba, y la del noviazgo de Rita:

Las relaciones entre Rosalba y Lázaro y entre Felipe y Rita son el puente entre la ciudad y la provincia, pero nada garantiza que sean perdura-

³⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁸ *Ibid.*, pp. 37-38.

³⁹ Cf. Armando Partida Tayzan, *Modelo de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*, México, UNAM-FFyL/Itaca, 2004. Maria Segueieva Kurguinian, *Hacia una teoría dramática*, trad. Armando Partida Tayzan, México: Paso de Gato, 2010.

bles. Además, el autor no se muestra a favor ni de la capital ni de la provincia pues, al igual que los Llaveros, Rosalba y su madre exhiben notorios defectos.⁴⁰

Es a través del discurso como este autor urde su relato; portador del desarrollo de la acción dramática por medio de equívocos verbales y/o situaciones; dando además a saber sobre sus personajes. No olvidemos que hablamos del modelo de la comedia, como atinadamente lo menciona Bixler:

El contraste entre la ciudad y la provincia se aprecia no sólo en la manera de vestir de los personajes, sino también en su forma de hablar. El lenguaje de Lorenzo y Lola es rígido y formal, mientras que el de Rosalba es escandalosamente franco, al grado de que su madre adquiere el hábito de taponarle la boca. La disparidad entre las formas de discurso se transforma en fuente de humor cada vez que el tío y la tía tratan de sofocar las ideas liberales que Aurora y Rosalba introdujeron clandestinamente en su hogar.⁴¹

Por ello, si bien el autor sitúa la historia en un pueblo de la provincia veracruzana y, en particular, en el espacio de una familia determinada por todos los atributos provincianos, puesta en crisis con la llegada del personaje ridículo de la “heroína cómica”, provocadora de la ruptura del orden establecido, desordenándolo temporalmente con la irrupción de la supuesta mujer mundana, proveniente de la capital en compañía de una madre por igual liberada externamente por su forma de vestir y comportarse, resultando del todo escandalosas frente a los usos y costumbres provincianos regidos por el orden y la moral de la familia de los Llaveros; desorden, al final de cuentas reordenado, de acuerdo con el decoro familiar y social del orden patriarcal de la época.

Como resultado de ello, los trabajos de Rosalba resultan perdidos al caer ella misma en una situación amorosa, indudablemente sin futuro, de donde lo importante de la comedia viene a ser:

Los temas que Rosalba se atreve a ventilar en pleno centro del escenario –libertad sexual y represión, prejuicios sociales y raciales– todavía temas tabú en 1950. [...] Más que representaciones de carne y hueso,

⁴⁰ J. E. Bixler, *op. cit.*, p. 40.

⁴¹ *Idem.*

los personajes de *Rosalba y los Llaveros* son representaciones de ciertos valores específicos y de ciertos grupos sociales. Los nombres de Rosalba y Aurora, por ejemplo, trasladan su función iluminadora a la oscuridad cerrada de un hogar lleno de relaciones ocultas.⁴²

Si bien, como lo señala Bixler “Ambas mujeres representan la capacidad expresiva y el movimiento en medio del anquilosamiento y el silencio que imperan en la familia [de los Llaveros]”, es decir, dentro de una familia prototípica provinciana; por otra parte, la segunda línea dramática detectada por esta investigadora saca a relucir otro de los conflictos sociales importantísimos del momento, el de la discriminación racial y social que, como lo hemos señalado anteriormente, fue uno de los temas planteados por los investigadores del grupo Hiperión,⁴³ arriba mencionados, respecto al ser mexicano. Cuestión que surgiera de manera evidente en el reacomodo social de las nuevas clases medias y la burguesía, al adoptar éstas los prejuicios de las venidas a menos, al apropiarse del lugar social ocupado antes por éstas, y para quienes el indígena y el mestizo no eran inspiradores de respeto alguno:

Es claro que Rita ama a Felipe, pero, tal y como ha sido educada, ve en los indígenas de su propio grupo social seres feos, vulgares, perezosos. Situada en la cima de la escala social [provinciana], comparte con sus padres el prejuicio de que la clase social es más importante que la clase moral, mientras que Luz y Chole, con sus facciones toscas y su lenguaje ordinario, ocupan el lugar más bajo.⁴⁴

Si bien la comedia *Rosalba y los Llaveros* se encuentra permeada por un tono irónico y cierta inquietud social, por parte del dramaturgo, en *La danza que sueña la tortuga*, nos encontramos frente al retrato total de la familia patriarcal, visto con cierta añoranza. Añoranza que, sin embargo, no deja de tener un regusto agridulce, al evocar un orden frustador de las aspiraciones y ensoñaciones femeninas, al no haberse podido realizar el ideal amoroso de las hermanas solteras Aminta y Rocío, para quienes el tren de la vida ya les

⁴² *Ibid.*, pp. 43-44.

⁴³ Cf. *El Hiperion*, Antología, introd. y selec. de Guillermo Hurtado, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2006. (Biblioteca del Estudiante Universitario 141).

⁴⁴ J. E. Bixler, *op. cit.*, p. 44.

pasó de lado, gracias al orden establecido, habiéndoles quedado sólo “la pasividad femenina y el instinto maternal frustrado”; a lo único que pueden aspirar en este orden machista, como lo señala Bixler:

La danza encanta a causa de su simplicidad. Con humor ligero y satírico ridiculiza los valores y las costumbres de la provincia mexicana de mediados de siglo. En realidad, formula cómicamente muchas de las preocupaciones expresadas por Octavio Paz cuatro años antes en su serie de ensayos titulada *El laberinto de la soledad*: la máscara del machismo que los hombres se ponen por temor a revelar su propia vulnerabilidad; el papel sumiso que desempeña la mujer pasiva y sufrida y la famosa doble moral, conforme a la cual a los hombres se les permite e incluso se espera que tengan toda clase de aventuras amorosas, mientras que las mujeres deben permanecer puras y fieles.⁴⁵

Esta radiografía, proporcionada por Carballido, sobre los usos y costumbres, dominantes en el entorno provinciano, además del lugar ocupado por la figura femenina en este mundo, pone de manifiesto el orden social establecido a punto de deshacerse con el advenimiento del nuevo régimen social y económico, al romperse el *status quo*, emanado de los regímenes posrevolucionarios, cuyos remanentes frustran el llegar a ser de estas dos mujeres, representantes del entorno en cuestión, a quienes se les ha negado precisamente su realización como tales:

Aminta es una versión más vieja de Rocío, y por tanto menos propensa a explosiones melodramáticas e ilusiones románticas. A la edad de 46 años ya no tiene esperanzas de casarse. Está amargada por el haberse dado cuenta [...] de que su vida no significa nada. Al final de *La danza que sueña la tortuga* le recrimina a Víctor [el hermano protector-paternalista] el mantenerlas “solas, estancadas, colgando del mismo gancho como abrigos viejos” y reclama su libertad. Si bien estos personajes representan evidentemente ciertos valores sociales, dueños de una amplia gama de emociones y de un pasado y un futuro.⁴⁶

De allí que sea primordial la presencia de la mujer en la obra de Emilio Carballido desde sus inicios, al brindarnos la imagen de ésta

⁴⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.

dentro del marco de los usos y costumbres de la cultura patrimonial dominante en las familias conservadoras de provincia, donde el rol femenino aún correspondía al de la tradición de una sociedad patriarcal; aunque la irrupción de la presencia de Rosalba y Aurora en el seno familiar de los Llaveros fueran premonitorias del lento cambio social y de la transformación de ese rol, propiciado por el nuevo régimen, para echar las bases de un nuevo constructo sociocultural de la imagen femenina.

Si bien el periodo alemanista había concluido, la estrategia de la política desarrollista –entonces iniciada–, prosiguió por inercia su camino, al seguirla manteniendo el partido en el poder: el PRI. En tanto, habían trascurrido cinco años del estreno de *Rosalba y los Llaveros*, en el momento en que Jorge Ibargüengoitia estrenara *Clotilde en su casa* (1955), quien nos “hablara de su aldea”, al igual que Carballido, sólo que esta vez el escenario diegético sería diferente: el de la ciudad de Guanajuato, característica por su tradición católica y conservadora, al igual que en toda la región del Bajío, considerada hasta el día de hoy como el bastión de la reacción extremadamente fanática, además de cuna de las *buenas conciencias*.

De allí que la trasgresión a éstas, constituyan el núcleo central de la comedia de Ibargüengoitia, cuya lectura escénica no ha sido feliz, al igual que sus obras con ese modelo dramático, por su hibridismo genérico y tonal. En ésta nos encontramos, por una parte, con el planteamiento satírico a los usos y costumbres mencionados y, por otra, con la presencia formal de la comedia picaresca de boulevard, con el tradicional triángulo del vodevil, emparentados con la *piece bien fait* utilizados por el autor para reírse de manera lacerante de sus coterráneos guanajuatenses, a la inversa del tono condescendiente del veracruzano Carballido.

Si bien en las obras anteriores los vicios o fallas de carácter, características de la comedia tradicional, se encuentran muy diluidos al final de cuentas por la percepción benévola de éstos, por parte de Emilio Carballido, Ibargüengoitia, al contrario, los acentúa, para denunciar por medio de la exposición de las faltas a la “moral” de su protagonista Clotilde, la doble moral provinciana mostrada por las tías Berta y Nicolaza –responsables de cuidar el buen nombre de la familia–, fingiendo no darse cuenta de la conducta adúltera de la sobrina, al refocilarse ésta poniéndole los cuernos a su marido en su propia casa. Sin embargo, sus afanes para que el marido no se entere, o se convenza de ello, resulta de lo más escandaloso, por el contubernio implícito que esto conlleva, por parte de estas “ingenuas tías”.

El tono es precisamente lo que lleva a *Clotilde en su casa* o *El adulterio exquisito*, más allá de la comedia costumbrista y de la tragicomedia, al recaer la carga trágica sobre el marido engañado, como queda de manifiesto en su discurso monológico con el que concluye la comedia, reconociendo –además de los reproches por ponerle su mujer y mejor amigo los cuernos–, su propia mediocridad e insignificancia:

NICOLASA: Roberto, por favor, no hable con tanta claridad.

ROBERTO: ¡Silencio! ¿No se da cuenta de que está echando a perder mi discurso?

BERTA: Pero ¡qué falta de respeto!

ROBERTO: Si mi discurso no le gusta, se me va, y si no... chirrín. Posiblemente les haya resultado un fiasco, pero yo tengo la obligación de imaginármelo precioso. Y esta imaginación va a molestarme hasta que me pudra. Es mi única propiedad. Aparte de mi máquina de escribir y de mis libros; mi infierno particular. (*Bebe. Hipo.*) Cada vez que me venga en gana, sufriré pensando en lo que gozaron ustedes dos. (*Pausa.*) Y a lo mejor ni gozaron. A lo mejor fue un fiasco; pero a mí no me importa. Yo tengo mi infierno particular. (*Pausa.*) Mi in-fi-er-no par-ti-cu-lar. ¡Qué poético! ¡Qué bruto! A ti, Toñito, en tu puerca vida se te ocurre algo así. (*Pausa, a las viejitas.*) Qué friega nos acomodaron, ¿verdad muchachas? (*Bebe.*) Ustedes, las pobres de ustedes, con su educación porfiriana. Refinada. Miren. La refinada... (*Pausa.*) ¿Ven estas ojeras? ¿De qué creen que me han salido? ¡De llorar! ¡Me paso las noches llorando; y el colchón amanece empapado con mis lágrimas...! No es cierto. ¿Qué necesidad hay de contar mentiras? (*Hipo.*) No es cierto que llore todas las noches. El colchón amanece empapado porque el niño se orina. No son mis lágrimas. Sería estúpido que llorara. Es lo peor. Ni siquiera estoy triste. Tengo asco. Nada más. (*Se tapa los ojos. Pausa.*) Sería muy bonito que yo tuviera fuerza para abandonarte. Irme muy lejos. Solo. Sin ti, ni las viejitas y el niño. Solo. Poder morirme de hambre sin que nadie me moleste. [...].⁴⁷

En este desenlace es precisamente donde encontramos un constructo sociocultural femenino provinciano ya diferente, pues, al igual que en el vodevil, la culpa se encuentra ausente, brilla por su ausencia, y eso es precisamente lo delicioso, lo placentero, de trasgredir

⁴⁷ Jorge Ibargüengoitia, “Clotilde en su casa”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, 1a. reimpresión, México, FCE, 1981, pp. 739-740. (Letras mexicanas, 27.)

la moral provinciana, incitadora del adulterio cometido por Clotilde una y otra vez. Estimulándola precisamente al reto de cometer esa falta ante los demás, para la consumación de éste, brindándole la posibilidad de escaparse momentáneamente de una situación, de un medio, de una cultura y moral social que sólo le ha permitido cumplir con el rol tradicional femenino, el de ser mujer casada, madre y ama de casa; es decir, mujer de su hogar, a donde se le ha reducido.

Pero Clotilde no sólo burla estos preceptos instituidos por la sociedad guanajuatense, sino también vulnera las prerrogativas de los que están imbuidos no sólo al marido, Roberto, sino también al amante, Antonio, en una sociedad machista, propiciando como consecuencia que le pongan los cuernos al primero, y utilizando al segundo para ello, en su propio “hogar”. Como consecuencia de las normas establecidas por una sociedad regida no sólo por los preceptos tradicionales, sino también por los dictados por la nueva política económica que hiciera del Estado y de los patrones, los salvaguardas de la moral, del cuerpo y del alma, en contubernio con la Iglesia, como anteriormente lo hemos visto. De allí que en la protagonista de *Clotilde en su casa* nos encontremos con un nuevo constructo sociocultural femenino, al no valerse de subterfugios para quebrantar lo establecido por una sociedad hipócrita.

Adulterio lúdico, gozoso, desinhibido, al haberlo convertido Clotilde en un juego simple y candoroso, al no existir premeditación ni propósito alguno, sino como manifestación de un rechazo inconsciente, no asumido, a una situación instituida por la tradición sociocultural provinciana.

Luisa Josefina Hernández, a su vez, sitúa también su pieza en el mismo escenario provinciano, aunque rompiendo al mismo tiempo con el modelo del drama tradicional de costumbres, al ser la exposición de conflictos individuales de los personajes, ante una situación ordinaria; obligando a la protagonista a una toma de conciencia sobre su comportamiento y sus actos, provocando un conflicto dramático de carácter existencial, al no poder tomar una decisión concluyente, justificante de su proceder. De esta manera, se pone de manifiesto el carácter de Celia, y el del resto de los personajes, de acuerdo con sus particularidades individuales, al predominar la expresión de sus preocupaciones e intereses, sin colorido vernáculo posible en éstos, como en el caso de las dos obras de Carballido, mencionadas anteriormente.

Carlos Solórzano apuntaba en 1964 sobre la producción dramática de esta autora:

[...] ha guiado su creación al análisis de personajes provincianos, de conflictos cerrados en medio del ambiente familiar, de sacrificios menudos, de pequeños golpes y agresividades contenidas. [...] *Los frutos caídos*, su obra más completa, describe el retorno de una joven provinciana a su hogar natal después de haber huido a la capital. De vuelta, encuentra intactas sus resonancias anteriores, acordes con aquel pequeño mundo provinciano del que se creía ya liberada. Las situaciones reprimidas, los personajes suspendidos en el tiempo han sido vistos con minuciosidad.⁴⁸

Por su parte, John Kenet Knowles, en su estudio monográfico: *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, al referirse a la pertenencia genérica de *Los frutos caídos*, demuestra corresponder ésta al modelo dramático de la pieza. Por tanto, nos encontramos, en una primera instancia, con la naturaleza innovadora de ésta, en el marco aún prevaleciente del modelo del drama de costumbres y costumbrista, determinando por su originalidad temática: el conflicto existencial de ser mujer. Sin importar su pertenencia cuasi ciudadana y liberada de los prejuicios morales paternalistas, por su desarrollo social y económico dentro de la esfera de los servicios propiciada por la Nueva política económica de esa década:

Quizá, el aspecto más difícil de explicar en la pieza es la “noción de concepción”, que para Luisa Josefina Hernández significa el mecanismo empleado por el autor para “ajustar” alguna acción que empieza a perturbar la tranquilidad doméstica del mundo burgués, tema principal de la pieza. En una forma tajante, Luisa Josefina Hernández afirma que por definición la burguesía es un estallido estático. Nada sucede, dramáticamente hablando, en la vida de un miembro de la clase media. Su vida normal varía de otra sólo en detalles, la diferencia entre dos individuos cualesquiera es secreta y oculta. Por tanto, se necesita alguna fuerza exterior o amenaza para obtener la necesaria confrontación dramática que fuerce a los personajes a externar lo privado y oculto, a abrirse al examen y de este modo, a cambiar.

El mismo Knowles resume ese conflicto existencial de ser mujer mediante la exposición de la fábula de la pieza:

⁴⁸ Carlos Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, México, Pormaca, 1964, p. 178.

En *Los frutos caídos*, Luisa Josefina Hernández aborda la naturaleza de una atmósfera altamente cargada de intranquilidad doméstica. La trama gira en torno a Celia (o a su carácter). Mujer de veintisiete años, se ha casado dos veces y tiene un hijo de cada unión, su segundo esposo, profesor universitario, no es capaz de mantener a la familia, y por tanto necesita el sueldo de Celia. Con este fin trabaja recientemente en la oficina de una compañía de seguros de la gran ciudad donde vive con su esposo e hijos. Celia detesta, absolutamente, su trabajo ya que le impide estar con sus hijos. Su vida es tan insípida que empieza a buscar medios para aliviar su carga: por un lado, ha caído en el hábito de pasar algún tiempo con un compañero de trabajo; por otro, podría vender una propiedad que ha heredado en un remoto estado y de este modo tener los medios suficientes para dejar de trabajar en la oficina.⁴⁹

Éste es en esencia el núcleo central de la pieza, elemento suficiente para nuestros propósitos, y no tanto el desarrollo del conflicto, al no ser esta nuestra tarea.

Celia, la protagonista de Hernández en *Los frutos caídos*, vino a ser el ejemplo del modelo femenino en gestión, dentro del proceso del cambio social de los años cincuenta, uniendo al mismo tiempo los dos ámbitos: el urbano y el provinciano, como Carballido lo hiciera inicialmente a través de Rosalba, en su pretendido intento de actualizar los comportamientos anquilosados de sus parientes provincianos. En tanto Celia, una joven mujer con veintisiete años, resulta un personaje del todo atípico social y dramáticamente, con un divorcio, dos hijos de dos matrimonios y un posible segundo divorcio ante la insatisfacción de su relación marital actual, y asediada por un pretendiente más joven, compañero de trabajo.

Atípica por no haber mantenido una relación forzosa en un primer matrimonio infortunado, atípica al verse obligada a renunciar al rol asignado a la mujer, ama de casa y madre devota –como debería ser Clotilde–, al trabajar para mantener el estatus requerido para una familia de la clase media, ante la incapacidad del actual marido para sostenerlo; por reclamar lo suyo a sus familiares; por querer realizarse afectivamente en un tercer intento de relaciones amorosas, teniendo para ello pleno derecho, mas sin poder intentarlo de nuevo para cambiar su situación. Sin embargo, “Celia rechazará su conoci-

⁴⁹ John Kenneth Knowles, Luisa Josefina Hernández, *Teoría y práctica del drama*, trad. Antonio Argudín. México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1980, pp. 23-24.

miento, y luchará por su ‘derecho’, pero llegará ese momento de revelación, de percepción, cuando ya no podrá hacer otra cosa que aceptarlo, pues es su muy humano privilegio escoger entre la dignidad o la amargura. ¿Cuál de estas dos escoge? Esa es su historia”.⁵⁰

Obligada por las circunstancias impuestas social y moralmente por el medio paternalista al que pertenece, no tiene las fuerzas ni el arrojo suficientes para saltar estos obstáculos. Mas no puede reclamárselo por esto, pues en este momento histórico era imposible hacerlo, al estar marcada, condenada, a interpretar el rol social que le había sido asignado desde afuera; sin haberlo ella escogido, siendo acusada de cometer todos los pecados antes mencionados; al tratar de evadirse de éste.

Es él [marido actual] quien tiene que soportar algo, no tú. Las mujeres que le dan dinero a su marido no se lo dan por nada. Se lo dan para que ellos no tengan derecho a reclamar y ellas puedan engañarlos más cómodamente. Sostienes a tu marido para poder serle infiel.⁵¹

Así, no obstante su fortaleza, resulta incapaz de romper del todo con la situación establecida por la institución social, religiosa y familiar, adjudicadoras del rol de transgresora de las normas dominantes en esta década. Represoras de cierto arrojo inocente, propio de la juventud: “¿Tú que estabas llena de vida, de ambiciones, de alegrías?”⁵² como le reclama la tía Paloma al ver a Celia renunciar finalmente a todo, al darse cuenta “que su vida seguirá básicamente igual”.⁵³ Pues, como se lo dice el vividor de su tío Fernando: “Lo más importante para una mujer es el futuro de sus hijos, que, para poder vivir libremente, deben considerar liquidados los problemas de sus padres; de otro modo, no tienen fuerzas para solucionar los propios”.⁵⁴

Juicio del todo correspondiente a un orden social en vías de resquebrajarse, razón por la cual los empresarios nacionales hacían hincapié en mantenerlo inquebrantable moral, religiosa y socialmente. Paradójicamente, el desarrollismo de la nueva política económica había propiciado el surgimiento del mercado de bienes y servicios, en los que la mujer tuvo la oportunidad de participar, como en el caso de Celia, brindándole la posibilidad de liberarse del

⁵⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

⁵² *Ibid.*, p. 29

⁵³ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

yugo tradicional de la mujer, situación que provocara la reacción social y familiar, ante la amenaza de arruinar el orden establecido; cuestión preocupante tanto para el Estado, como para los patrones y, por igual, para los salvaguardas de la familia, como el cínico tío:

Cuando Fernando habla de caer en el caos, tiene un marco de referencia al cual responde automáticamente. El orden al que se refiere es la situación en que se encuentra la mujer mexicana, condición que brota de una actitud tradicional de los mexicanos hacia las mexicanas. Aunque esta tradición degradante fuera en algún tiempo viable, ahora, con el advenimiento de una educación refinada para la mujer dentro de una clase social más próspera, tal actitud se ve amenazada.

Éste es precisamente el conflicto planteado por Hernández, las consecuencias de la ruptura social al orden y roles sociales establecidos:

Sencillamente, hombres y mujeres no se definen como antiguamente, y ambos deben encontrar un nuevo sentido de respeto hacia ellos mismos y hacia el otro. Es precisamente esta clase de desintegración social a la que se dirige la obra. Mientras la vieja forma de vida no sea propicia para cierto sector de la sociedad mexicana, y una nueva no se desarrolle, debe esperarse que ni las Celias ni los Fernandos se toleren unos a los otros. Esto quiere decir que para ellos la vida está vacía de sentido, dirección y sustancia.⁵⁵

Aunque la protagonista, Celia, no llega a ser capaz de romperlos del todo, ante el peso de la carga histórica que ello conllevaba, como acertadamente lo señala Knowles:

Como resultado de estas consideraciones, es posible visualizar a Fernando y Celia como personajes que tienden a representar fuerzas en el ambiente social, y brevemente, quisiera considerarlos de esta manera. Fernando representa el nivel común de la clase media. Es a través de él que nos damos cuenta de las condiciones bajo las cuales Celia ha tenido que actuar. Constantemente le recuerda el divorcio, su carga económica, su responsabilidad con sus hijos y la conducta general que debe llevar.⁵⁶

Si bien por una parte, *Los frutos caídos* resulta la constatación del nuevo rol desempeñado por la mujer ilustrada perteneciente a una

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

nueva clase media, en este periodo de cambio en la sociedad mexicana de esta década, y de su intento por romper con el rol social tradicionalmente asignado a ésta; por otra, Knowles celebra el modelo dramático al que recurriera la autora, resultando inherentes uno al otro, tanto el asunto dramático como la forma de exponerlo.

En *Los frutos caídos*, la autora se ha centrado en un problema complejo al cual da solución compleja. En términos de contenido, la autora ha examinado con profundidad la naturaleza de una sociedad estéril, aislando algunos momentos decisivos y algunas soluciones de uno de sus miembros. En términos de forma, Luisa Josefina Hernández ha escogido la pieza porque es el proceso dramático que le permite expresar más adecuadamente sus pensamientos y emociones sobre este tipo de problema social. Dramáticamente utiliza la pieza para llevar al público el peso completo del poema en términos que entienda y sienta como lo más próximo a su propia realidad.⁵⁷

De allí que *Los frutos caídos* no sólo resulte original por el conflicto planteado sobre la condición de la mujer a mediados de los años cincuenta, en su entorno social, ante la imposibilidad de poder expresar y manifestar abiertamente su libre albedrío; no obstante los logros sociales del momento, sino además por la aparición de un modelo de acción dramática hasta entonces poco divulgado en la dramaturgia nacional de la época.⁵⁸

El tema de la mujer como constructo sociocultural en la dramaturgia nacional de la década de los cincuenta, teniendo como escenario el entorno de la provincia, no podría estar completo sin la presencia de Elena Garro; sin embargo, el referente de la cultura y el imaginario patrimoniales y su mitologización por parte de esta autora, respecto a su interrelación con el eterno femenino en este periodo, nos obliga a excluirla de este panorama.

El eterno femenino urbano

A su vez, este tema, el constructo sociocultural femenino, como sujeto de acción dramática, da un giro en el drama urbano de la década,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁸ Hay que recordar, que con esta pieza recibió su posgrado de maestría, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

al seguir recurriendo prácticamente –en dos de las obras más representativas de su época–, al modelo tradicional del drama y comedia de costumbres, como podemos constatarlo en *La culta dama*, de Salvador Novo y *El color de nuestra piel*, de Celestino Gorostiza.

Carlos Solórzano anota sobre la obra de Salvador Novo que nos ocupa, apenas en un renglón: “estrenó su débil obra *La culta dama*, comedia de crítica a las costumbres de la burguesía”.⁵⁹ A su vez, Celestino Gorostiza trabajosamente señala en su presentación al tomo III de la antología de *Teatro mexicano del siglo XX*: “y al fin se dio a conocer como dramaturgo en 1951 con una sátira de la alta sociedad de México –*La culta dama*–, que obtuvo un gran éxito de público”.⁶⁰

Como podemos percatarnos, mientras Solórzano la considera “comedia de crítica a las costumbres de la burguesía”, para Gorostiza resultó “una sátira de la alta sociedad de México”. La razón de ello es encontramos aquí con un texto anfíbio, híbrido, cuyo referente directo es indudablemente la comedia de costumbres y la así denominada “alta comedia”, y no era de esperarse más. Su conocido conservadurismo, su filia a la alta burguesía, como lo demuestran sus crónicas recopiladas en *La vida en México en...* durante los periodos de varios presidentes mexicanos, dan fe de ello. En tanto como constatación de sus fobias a los cambios sociales y políticos pueden servir las menciones de su rechazo al régimen de Lázaro Cárdenas, hasta el grado de querer emigrar del país; o el terror provocado posteriormente por el levantamiento en Sierra Maestra, haciéndolo desistir de un viaje planeado a la isla.

Sin embargo, al leer esas crónicas no es nada difícil constatar su admiración, su fascinación por la burguesía de esta década y por igual su adhesión a los regímenes poscardenistas, actitudes cortesanas, merecedoras del reconocimiento por estas clases en el poder. Aunque, por otra parte, estas crónicas nos presentan vívidamente el proceso seguido por las clases medias y la burguesía para ocupar, para apoderarse del lugar social perteneciente a las del antiguo régimen, paralelamente a su consolidación económica y política; asunto presente por igual tanto en la obra de Novo, como en la de Gorostiza, aunque mediando el tipo de conflictos de sus protagonistas femeninas, teniendo dramáticamente el mismo referente social.

Es del conocimiento público, y el mismo Novo haría alusión a esto en la entrevista concedida a Emmanuel Carballo, sobre el origen

⁵⁹ C. Solórzano, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁰ C. Gorostiza, *op. cit.*, p. XIV.

de *La culta dama*. Habiéndose convertido casi en mentor de Emilio Carballido y Sergio Magaña, los incitaría a lanzarse a escribir una obra de mayores dimensiones a las escritas por éstos hasta ese momento, comprometiéndose a estrenarlas en el Palacio de Bellas Artes. Carballido sería el primero en cumplir con la tarea, y así sería como estrenaría su *Rosalba y los Llaveros*, en 1950; en tanto Novo, a su vez, estrenaría su *Culta dama* en 1951; al igual que Sergio Magaña sus *Signos del zodiaco*, diametralmente opuesta social e ideológicamente a la de Novo.

De entrada, y para curarse en salud, a continuación de la lista de personajes, Novo incluye una “Nota muy importante: Los hechos representados en esta comedia son imaginarios. Cualquier parecido con personajes, sucesos o situaciones reales debe tomarse como mera e involuntaria coincidencia”. Por si se sentían aludidos algunos de sus mecenas que le abrían sus puertas de par en par, invitándole a bodas, cumpleaños, y demás celebraciones familiares; aunque a sabiendas de que estuvieran encantados de ser objeto de representación, de haberse ganado legítimamente el derecho de verse reflejados sobre el escenario y, en especial, en el Palacio de Bellas Artes. Posteriormente Luis Spota en su novela *Casi el paraíso* (1956), se regodearía mostrándonos estos usos y costumbres cortesanos y palaciegos, recreándolos aguda y gozosamente.

La acotación en el primer acto, sobre el decorado del escenario en donde tendrán lugar los sucesos dramáticos, resulta del todo diferente en comparación al fondo donde se desarrollan los acontecimientos de las obras anteriores, al procurar el autor no dejar duda alguna sobre el estatus de la clase social a la que pertenecen los personajes, a quienes conociera tan bien, al formar su ámbito parte de su personalidad:

El hall de una residencia elegante, con escaleras al fondo que lleva a las habitaciones superiores. La puerta de entrada, a la izquierda arriba, en un plano más alto que el primer término. A la derecha hay dos puertas practicables: la de arriba, sobre el mismo nivel que la entrada, conduce a la biblioteca, la de abajo, al comedor y a la cocina.

Hay sofás y sillones, mesitas y una consola con flores. Un tocadiscos y álbumes de música.⁶¹

⁶¹ Luis Spota, *Casi el paraíso*, 1956, p. 5.

Ámbitos familiares a Novo, tan prolijamente descritos en sus reseñas, junto a las de los jardines o atuendos femeninos y masculinos, al igual que las joyas y pieles, lucidos en desayunos, comidas, cenas, banquetes y cocteles, a los que fuese cotidianamente convocado, con el propósito evidente de los anfitriones de aparecer en las crónicas publicadas por éste en diarios y revistas.

Puede parecer ocioso redundar sobre la constatación de lo expuesto inicialmente aquí sobre la consolidación de las nuevas clases sociales dominantes, dando también constancia del desarrollo inmobiliario, en particular las *Lomas de Chapultepec*, y la arquitectura ostentosa de los años cuarenta-cincuenta, con sus correspondientes influencias, ya fuesen afrancesadas o aspirando al confort “americano”. Referentes del cotidiano de los representantes de estas clases sociales.

Las formas externas anteriormente mencionadas, son precisamente las determinantes del comportamiento de los personajes de *La culta dama*; razón por la cual resultan dramáticamente más importantes los indicios concretos mostrados por Novo a lo largo de su obra, como referentes socioeconómicos, que los conflictos y comportamientos de los protagonistas.

A la manera de Federico Gamboa en *La venganza de la gleba* (1905), donde éste hace un llamado “a los ricos de mi pueblo”, incitándolos a comportarse moral y cristianamente magnánimos con sus siervos, pues de lo contrario éstos podrían sublevarse, Novo plantea por igual los posibles conflictos que puede acarrear la desigualdad social, desde su postura conservadora. De manera que la solución al conflicto planteado es resuelto dramáticamente de la manera más fácil y poco verosímil, para no comprometer la imagen social de su protagonista, en su momento actuada precisamente por una “dama de la alta sociedad”, convertida en actriz.

Ante nuestros ojos desfila una galería de personajes femeninos pertenecientes a la alta burguesía, producto de la nueva política económica y social; sin mostrarnos en todo el transcurso de ésta falta o vicio alguno, de éstos, excepto el de la vengativa Carmen –la amante de Ernesto–, señalada por Novo en los personajes como “ex-novia”. Castigada con el gesto magnánimo de Antonia, aprobando el casamiento de su hijo con Eugenia, hija de un presidiario; para cubrir la falta moral y no social, de su único hijo Ernesto, al aceptar el fruto de una relación, si bien reprochable, por otra parte le permite a Novo mostrar esa magnanimidad de “la culta dama” como icono sociocultural femenino de esta clase social, construido con tanto afán y desvelos.

Icono constituido grupalmente a través de una galería de constructos femeninos surgidos del milagro mexicano del desarrollismo del régimen alemanista que, en su transcurso, permitiera la consolidación de la burguesía criolla. Prototipo social conformado acumulativamente, gracias a la simpatía de Novo hacia esta clase, sin llegar a constituirse en personajes individuales, al prevalecer sólo los referentes externos a éstos y, por lo mismo, no haber nada que poner en crisis, ni desenmascarar, como tendría que ser en el modelo de la comedia social, al reacomodarse finalmente el desorden, aparentemente sin consecuencia alguna, y propiciando un feliz desenlace.

De allí que lo más importante sea el ámbito social en el que se desenvuelve el cotidiano de este prototipo de constructo sociocultural: actividades y reuniones sociales de esa década, conforme lo permitía su rango; organizando desayunos, cocteles, juegos de canasta uruguaya, desfile de modas, conciertos, y demás, para recabar fondos de beneficencia –como el sostenimiento de la casa cuna, donde Antonia, sin saberlo, amadrina a su futura nuera y nieto–, o agasajos a representantes eclesiásticos de alto rango. En tanto los maridos disfrutaban de su tiempo jugando golf, o reuniéndose con sus pares empresarios y banqueros en sus correspondiente clubes sociales de reciente creación, como correspondía a la nueva burguesía criolla.

De manera que la anécdota predomina sobre la construcción de personajes, resultando sumativo el constructo socialcultural femenino de la burguesía, al centrarse el relato dramático en los usos y costumbres del grupo social al que pertenece esa galería de personajes femeninos. Por tanto, éstos tampoco llegan a ser un estudio de tipos sociales, en particular el de Antonia, la matriarca de la burguesía de la época; por quien Novo muestra gran simpatía, al confrontarla con la intrigante Carmen.

Es al año siguiente, en 1952, cuando Celestino Gorostiza estrena su *Color de nuestra piel*, drama por igual resultado del periodo alemanista, durante el cual se puso de manifiesto la discriminación contra el indígena y el mestizo, el racismo de las nuevas clases sociales. Ya mucho antes las ideas de Antonio Caso, en su crítica al positivismo y, en particular Samuel Ramos,⁶² quien planteara después el “conflicto del mexicano”, con relación a su tan cacareado complejo de inferioridad, validado posteriormente por Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad*, como lo señaláramos en un principio,

⁶² Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934; *Hacia un nuevo humanismo*, 1940.

al alcanzar gran divulgación en las esferas intelectuales y académicas. Además de seguir siendo el referente de investigadores extranjeros, y no pocos nacionales, sobre el mexicano.

Dentro del marco socioeconómico, constituido durante el periodo del desarrollismo alemanista, se puso de manifiesto la flaqueza de la clase media de origen mestizo-revolucionario, que gracias a la movilidad social, producto de esta coyuntura económica, le permitiese alcanzar –a algunos miembros emprendedores de ésta– una destacada posición social, llegando a codearse, e incluso emparentar, con los representantes de la aristocracia porfiriana en pleno descenso; de manera que el paradigma, nueva burguesía nacional (nuevos ricos) vs. aristocracia (en decadencia), acentuaron, de cierta manera, el conflicto arriba mencionado: el del mestizaje.

Por ello, modélicamente, este drama de costumbres fue rebasado por el planteamiento del conflicto racial, pero sin llegar al modelo del drama social, al plantearse los problemas desde una perspectiva individual, no colectiva; sin embargo, deviniendo la fábula en una tragedia ante el sentimiento de culpabilidad de quien desatara el conflicto central de la obra.

Aquí en la trama, como en el decorado y los atuendos, nos encontramos de nuevo con la presencia de la modernidad estadounidense y su influencia cultural, en los conflictos, al igual que ilustra la vida de la alta sociedad de los años cincuenta, como en *La culta dama*, además de mostrarnos el panorama de la moral de las relaciones sociales y familiares de la época de esta clase en ascenso. Sin embargo, no obstante ser la realidad social el motor de los conflictos, no son los caracteres individuales los dominantes, sino los tipos sociales, determinados dramáticamente por la anécdota (la diégesis). Prueba de ello es el discurso de éstos, saltando a la vista de inmediato el ser razonadores de Gorostiza y éstos, a su vez, de los planteamientos ideológicos de la época sobre la identidad nacional, sobre la mexicanidad.

Al respecto, Alejandro Ortiz Bullé Goyri en su ensayo publicado en homenaje a Gorostiza, señala sobre esta obra:

La pieza muestra la conducta y las motivaciones de las clases acomodadas mexicanas ávidas de emular el esplendor de la modernidad norteamericana de la posguerra; Celestino Gorostiza presenta a la familia Torres, ávidos de escalar socialmente como Carmela, la madre y Beatriz, la hija y, en el caso de Ricardo, el padre, por alcanzar una sólida y ventajosa posición económica. [...]

La obra retrata críticamente los mecanismos que a juicio del autor, mueven a la pequeña burguesía mexicana en los años cincuenta.⁶³

En tanto Agustín del Saz, en el ensayo dedicado a esta obra en *Teatro social hispanoamericano* (1967), titulado “La convivencia y el complejo racial”, encuentra que:

En *El color de nuestra piel* se contiene un cuadro de la alta sociedad mexicana con el problema del mestizaje aludido. También está presente el mundo de la riqueza y de los negocios, de la riqueza y de la felicidad de la familia. En la obra, la madre es de color como los hijos mayores; y el padre, orgulloso y blanco, quiere más al menor por ser como él es. [...] El autor parece haberse fijado especialmente en la piel para una moral familiar, desde todos puntos de vista. El padre muestra su preferencia por Héctor a quien admira por ser blanco como él (diecisiete años, pelo rubio) y por ser más inteligente, más listo que sus hermanos [...] Los elogios paternos, dirigidos a Héctor, lastiman a la madre y a los dos hijos mestizos. El padre quiere afirmar eruditamente su estimación a los blancos y su contra a los mestizos y lee un texto de hace cuatrocientos años: “Los mestizos aumentan rápidamente y muestran malas inclinaciones, tienen tal atrevimiento para la maldad, que ellos son, y no los negros, a quienes debe temerse”.

Pero Héctor, el hijo blanco, es en la obra un cínico. La primera estampa que tenemos de su comportamiento es cuando trata de besar a la atractiva Alicia, [aprovecharse de] la criada mestiza. El padre, testigo en parte de la escena, objeta falta de respeto a la casa y a la familia —no a la muchacha que lo merece particularmente— al ponerse [al] “tú por tú con una prieta mugrosa”. En todas las familias hay prietos y güeros. La madre defiende a los mestizos y no consiente, sin protesta, ironías. Piensa en sus dos hijos mestizos: Beatriz y Jorge. El padre advierte que se desenvuelven muy bien. La madre replica:

CARMELA. En lo exterior. Sí, muy bien. Preferiría yo ver en ellos la discreción, la mesura, el pudor, de los muchachos educados en México [Jorge, el primogénito, fue enviado a estudiar a los Estados Unidos. APT.] Pero interiormente, yo que soy su madre, sé que sufren. [En el en-

⁶³ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, “El hombre de teatro hecho dramaturgo”, en Paloma Gorostiza, *Celestino Gorostiza, una vida en el teatro*, México, Conaculta/INBA, 2004, p. 77.

torno de la alta sociedad en el que se desenvuelven, donde son vistos como nuevos ricos y mestizos. APT.].⁶⁴

Reflexionando Del Saz a continuación:

Nos interesa especialmente la presencia del ingeniero Manuel Torres. Con él se nos da en escena la sociología del mestizo y la mexicanidad. Porque los tratadistas piensan que la nacionalidad mexicana se basa en el indio. Los mestizos están más cerca de éstos que de los blancos, y, por las cifras son mayoría.⁶⁵

Gorostiza utiliza más abiertamente el discurso monológico de Manuel, para poner de manifiesto su pensamiento ilustrado y expresar su posición ideológica al respecto, tema de reflexión candente en ese entonces, como lo constata Del Saz:

Torres tiene ideas y quiere dar un impulso técnico a la industria [de la empresa familiar de su homónimo Torres] pero se encuentra con la oposición de Zeyer [extranjero centroeuropeo, pernicioso, sin el arraigo del sentir mexicano. APT] que la dirige, que da los trabajadores un trato que “no es digno ni humano” y ha llegado a decir que “todos los extranjeros saben muy bien que a los mexicanos hay que gritarnos para hacernos entrar en razón”. Don Ricardo, el padre de la familia de que se habla, reafirma estos conceptos.

DON RICARDO: [...] Por otra parte, acá entre nosotros, como mexicanos, vamos a confesarnos que efectivamente no somos de fiar. Hablamos muy bonito desde la barrera, pero a la hora de la verdad somos indolentes, descuidados, irresponsables [...].⁶⁶

Al ser la tarea de Gorostiza la de mostrar el conflicto de la discriminación racial y, ya en particular, efectuar la radiografía del mexicano aceptada y asumida en ese momento, la construcción dramática resulta más diegética que mimética, como lo muestra el estudio de Del Saz y, por otra parte, al predominar el modelo tradicional del drama de costumbres en el desarrollo de la acción dramática.

⁶⁴ Agustín del Saz, *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Nueva colección labor, 1967, pp. 119-120.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁶ *Idem.*

Sin embargo, al pasar a ocupar el constructo sociocultural femenino un segundo plano, a la inversa de la comedia de Novo, los personajes femeninos sólo cumplen con la función dramática prototípica, asumiendo el rol que les pertenece en esta sociedad urbana, pero no menos machista y patriarcal que la provinciana, como en las comedias mencionadas de Carballido, escritas por la misma época.

De manera que tanto Carmela, la esposa y madre, como la señora Torres, madre de Manuel, Alicia, la sirvienta, y Beatriz, la hija desdeñada por la rancia aristocracia porfirista, ante el escándalo suscitado por la venta de vacunas vencidas del laboratorio del señor Torres —cabeza de la familia en cuestión—, no dejan de ser los prototipos de la época, correspondientes a los constructos socioculturales ya establecidos para cada uno de estos personajes. Al respecto, Agustín del Saz abunda:

La hija de la casa, Beatriz, que está a punto de casarse, es la víctima de todos. El novio, el típico “muchacho bien”, pide aplazamiento; y no cesan de llegar avisos de familias que disculpan su asistencia a la boda a causa del escándalo que ha llegado a la prensa. La despedida del novio y la aparición muy bien recibida de Manuel [el químico mestizo responsable del laboratorio. APT.], abre paso a un nuevo aspecto social. Manuel advierte ser hijo “de una sirvienta indígena y de un padre desconocido”. Las mujeres del pueblo están bajo este estigma, bastante generalizado.⁶⁷

Y, por si queda alguna duda sobre lo que piensa Gorostiza respecto a la realidad social de la mujer indígena y/o mestiza de la época, éste expresa su sentir a través de Manuel, su principal razonador:⁶⁸

MANUEL: [...] Es así como esas pobres mujeres cumplen con la ley de la vida. Son el instrumento ciego de que se vale la naturaleza para seguir consolidando una raza nueva a la que prestan cuando menos el color de la piel. Como ya no hay conquistadores ni colonos que vayan a mezclarse con ellas en el campo, ellas vienen a la ciudad, obligadas por la necesidad, a buscar acomodo en los hogares, en donde por grado o por fuerza, un día tienen que rendirse al requerimiento de sus amos [al igual que Héctor ha tratado de seducir a Alicia. APT.]. No hay deseo. No hay amor ni placer. Ni siquiera pecado [...] luego empieza su calvario...⁶⁹

⁶⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁸ Mismo procedimiento dramático utilizado posteriormente por éste en su *Malinche*.

⁶⁹ A. del Saz, *op. cit.*, p. 121.

Al ser la cuestión del mestizaje el principal motor del desarrollo de la acción dramática, los personajes femeninos son presentados por Gorostiza de acuerdo con el constructo social femenino dominante de la época, en una puesta en escena del problema del ser del mexicano, hasta ese momento objeto principalmente de reflexión filosófica y sociológica, pero no dramática. Aunque de manera algo frívola, la recuperación de lo mexicano se haría sentir a lo largo de esta década en la moda, por medio de las vestimentas femeninas y de sus aderezos, y en la decoración mexicanista, recuperando para ello la tradición de las artesanías nacionales, y teniendo como prototipos y modelo a seguir, las vestimentas de Frida Kahlo y el folclor del ballet de Amalia Hernández.

Una tercera obra, escrita por Sergio Magaña, *Los signos del zodiaco* (1951), cambió del todo el telón de fondo urbano, al presentarnos el espacio de convivencia de la clase baja, de la clase popular de la urbe, la gran capital en la que se convirtiese por esa época la ciudad de México, enriqueciendo la visión de un nuevo constructo sociocultural urbano de esta década.

Si bien José Revueltas ya había estrenado *El cuadrante de la soledad*, en 1950, desarrollada en los bajos fondos de la capital, el sujeto de la acción dramática estaba determinado por los conflictos internos individuales, y la carga filosófica del autor, al hacer actuar y reaccionar a sus personajes desde la perspectiva de las tesis del existencialismo; por medio de una realidad espacial físicamente representada, pero vista a través de una lente deformante, al predominar el ambiente sobre la representación de la realidad dislocada por la atmósfera amenazante, provocada por el relato dramático y la multiplicidad de acciones y espacios, que para Magaña resultarán físicamente primordiales, en su representación de la realidad.

Carlos Solórzano, el dramaturgo, maestro e investigador guatemalteco-mexicano, se explaya sobre la obra dramática de Magaña y, en particular, nos dice sobre esta obra:

[...] escribió su primera obra, *Los signos del zodiaco* (1951), en los momentos en que se iniciaba el nuevo auge teatral mexicano. La obra trata la vida de una comunidad citadina que vive en una “casa de vecindad” en una barriada. Los tipos han sido bien observados y la obra resume la imposibilidad de convivencia y la crueldad de las relaciones en la gran ciudad contemporánea. El lenguaje, estilización del habla popular, tiene una naturaleza sustancial y Magaña ha sabido esquivar el peligro del melodrama frecuente en este género; en grandes escenas de conjunto, en

las que se reúne ese mundo abigarrado que vive en torno a un patio, en medio de una celebración navideña en la que asoma inesperadamente y con fuerza irrefrenable la tragedia.⁷⁰

Salvador Novo, en una de sus crónicas semanales, previa al estreno de *Los signos del zodiaco*, escenificada por éste e incluida en *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*, hacía saber sobre la escenificación:

El mundo que eligió el dramaturgo para asiento de sus personajes no puede ser más mexicano: una típica casa de vecindad, con su patio, lavaderos y viviendas [...] El público, sin duda, percibirá al ver esta obra formidable, sin precedente como empeño en el repertorio mexicano que si se le ha de buscar tesis, puede ofrecerla, y mensaje, en la formulación dramática de que del infierno, de la cárcel –la vecindad– que es el hábito y la dependencia, sólo escapan y se salvan aquellos que toman a tiempo la decisión de cortar las amarras. Ahora bien: ya desde el punto de vista de la “cocina” del platillo que el público recibirá el próximo sábado, veintisiete personajes en prácticamente cuatro escenarios simultáneos [las tres viviendas practicables más el patio, con las diversas áreas de actuación que producen la escalera, los lavaderos, el árbol, la puerta al fondo de la vecindad. [APT.] no son fáciles de mover y de hacer vivir. Las treinta y ocho secuencias en que puede analizarse esta obra ofrecen los más peliagudos problemas de composición, de tempo y de ritmo para el director y los mayores retos al ingenio del escenógrafo que ha de dar las transiciones de luz y de resolver la topografía.⁷¹

A su vez, el propio Magaña en una remembranza sobre el estreno de su obra –incluida en la misma publicación–, le comentaría a Marco Antonio Acosta:

[...] el éxito de esta obra, lo reconozco sin humildad, fue estruendoso. Verdadero escándalo para aquellas épocas. Desde la luneta las mujeres gritaban histéricas, moviendo sus cabezas y brillantes: “Esta inmundicia no es digna del Palacio de las Bellas Artes”; al oír sus gritos yo creí haber fracasado. Todo lo contrario [...] salí a dar las gracias al público,

⁷⁰ C. Solórzano, *op. cit.*, p. 175.

⁷¹ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, comp. y nota preliminar José Emilio Pacheco, México, INAH-Conaculta, 1994, p. 86. (Memorias mexicanas).

pero en realidad yo no entendía nada [...] será que el éxito de una obra de teatro no se advierte sino mucho después.⁷²

En tanto en la entrevista, también ahí incluida, que se le hiciera al director de escena Germán Castillo, comentaría sobre la segunda escenificación efectuada por éste de la obra:

Sigo pensando que es la mejor obra de Sergio, no en los aspectos técnicos, pero sí en eso que llamamos garra. Igual que en el montaje de Jalapa, no modifiqué el texto original y seguí alejado de la coloratura estilística del costumbrismo y el melodrama, pues opté por el ángulo expresionista, que nos abre a la complejidad. Cuando Magaña escribió la obra estaba en curso el proyecto desarrollista de Ávila Camacho y de Miguel Alemán; con muchos paralelismos con el neoliberalismo, el capitalismo salvaje que vivimos ahora, cuyas políticas económicas se centran en el crecimiento macroeconómico y dejan en un segundo plano los fines superiores de la política, que es el bienestar del hombre. Cuando Magaña escribió su obra, el título era una ironía, porque en aquel tiempo los horóscopos eran una charlatanería [...].⁷³

Como ya lo menciona Novo, son veintisiete personajes, que se presentan a lo largo de treinta y ocho secuencias casi simultáneas, en un enorme espacio —una casa de vecindad— en el que domina la presencia femenina. El desarrollo de la acción dramática va develando ante nosotros un abigarrado mural, al resultar las protagonistas el catalizador de ésta y, por tanto, de los conflictos que van surgiendo en el transcurso de sus tres actos.

De este mural, en esta pintura, que pudiéramos llamar de género, se van desprendiendo Ana Romana, la portera; Sofía, su hija (adolescente); Lola Casarín, la ya nada joven frustrada cantante de ópera; el par de oficinistas María y Estela Walter y su tía Rosa, Ofelia Lira “Polita”; Justina Ledesma y su hija Eloína; Margarita Montiel, Gudelia P. de Sámano, Susana Trujillo, La Mecatona; Doña Francisca Betancourt, la dueña de la vecindad. Es decir: el mundo del gineceo.

Si bien Magaña nos presenta el microcosmos de la urbe a través de este fresco femenino, casi épico, sobre la condición de la mujer, perteneciente a esta clase social, en pleno desarrollismo nacional,

⁷² *Ibid.*, p. 92.

⁷³ *Ibid.*, pp. 95-96.

por otra parte, se las ingenia para mostrarnos varios constructos socioculturales individuales. De ello dan fe las más evidentes, las hermanas Walter, quienes se han venido a sumar a la nueva coyuntura socioeconómica, ingresando al mercado del trabajo de los servicios como oficinistas. Medio que requería (1951) y sigue exigiendo “buena presentación”, además de los conocimientos de dicho oficio de secretarías. De allí el reclamo e irritación de las demás mujeres por su forma de vestir y de maquillarse, tachándolas por ello de coquetas, ofrecidas y perdidas, sino es que de amasias de sus jefes, pero al mismo tiempo viéndolas con cierta envidia ante la imposibilidad de ingresar a ese mercado de trabajo, aunque por la parte contraria, el pertenecer a éste las hace sentir superiores. De allí el desprecio mutuo de unas y otras.

GUDELIA: Ahí vienen las dos ésas.

SUSANA: Dízque a trabajar.

MÁRGARA: Todas pintarrajeadas.

JUSTINA: ¡Miren qué tacones! [...]

(*Al unísono.*)

JUSTINA: ¡Se fijaron en los tacones?

ELOÍNA: Ese vestido de María es viejo.

GUDELIA: Rotas de quinto patio.

[...]

SUSANA: ¡Cuzcas, eso es, cuzcas! (*Augusto ríe y mueve la cabeza. En realidad, hace rato que sólo está ahí viendo y oyendo las cosas del lavadero.*) Porque son unas cuzcas, eso sí que sí, a mí no me lo quita nadie de la cabeza.

GUDELIA: Y tan emperifolladas que bajan, quién las viera.

MÁRGARA: ¿Y de dónde sacarán dinero para vestirse?

ELOÍNA: ¿De dónde?, pues de los hombres.

JUSTINA: ¡Eloína! Mira que boca tienes, vete de aquí para allá adentro.

ELOÍNA: Yo no me voy.

SUSANA: ¡Ustedes creen que éstas son horas de irse a trabajar a una oficina?

GUDELIA: A trabajar... Van a sentarse en las piernas del jefe.

[...]

MÁRGARA: ¿Y qué harán con el dinero?... deben las rentas.

SUSANA: Se lo echan todo encima, en trapos, en perfumes, en medias y paseos. Tienen novios de mucho automóvil.

ELOÍNA: (*Con envidia.*) Sí, tienen muchos novios.

JUSTINA: Y tú quieres ser igual, ¿verdad? ¡Si ya te conozco!

ELOÍNA: Claro, porque ellas tienen vestidos y zapatos.⁷⁴

Dentro de las convenciones de la época, y dentro del proceso de la diferenciación de clases sociales de la época, nos encontramos también con este fenómeno en el mundo femenino de las clases bajas. Estableciéndose así varios niveles, como el de las Walter, de la esfera de prestadoras de servicios, el de la ilustrada Lola Casarín, frustrada cantante de ópera, viviendo de inexistentes glorias pasadas, sin aceptar su fracaso, ni aún habitando una vecindad:

(Lola, un poco gorda, arruinada ya por los años –tiene 47 y su marido 25–, aparece en la puerta de la cocina llevando en sus manos, con un trapo, la pequeña jarra de porcelana donde humea la leche. Lola ha de avanzar después para depositar la jarra en la pequeña mesa en la que hay dos tazas y un cestillo de pan.)

[...]

AUGUSTO: Me divierte oírlas.

LOLA: ¿A quién, a las vecinas?

AUGUSTO: Sí, son como un coro griego; a veces dan risa, pero otras, se vuelven majestuosas y terribles.

LOLA: Odiosas. Aparte, tú no sabes nada de los griegos, si hubieras viajado. ¿Ya de café?

AUGUSTO: Ya.

LOLA: Yo me retraté en la Acrópolis de la mano de mi madre.

AUGUSTO: Sí, he visto las fotografías. *(Va a tomar un pan.)*

LOLA: Augusto. *(Él se sobresalta, la mira.)* Esas uñas... ¿Cómo es que nunca las tienes limpias?

[...]

LOLA: *(Sorbe su jugo de naranja.)* No la pude arreglar [refiriéndose a la parrilla de tostar el pan]. Sólo me lastimé las manos. Ay, pobres manos. Ay, pobres manos. Tanto como mi madre me las cuidó. Rajadas, estropeadas con los jabones esos y la grasa de los trastes. Bueno, qué hacer.

AUGUSTO: Ayer te compré la glicerina.

LOLA: Glicerina... Tú no sabes, bambino; lo que yo necesito son cremas buenas, francesas desde luego. Mi madre y yo las comprábamos en *Le Petit Coin* de la Rue de la Paix. Arriba de la perfumería... ¿estás oyendo?

⁷⁴ Sergio Magaña, *Los signos del zodiaco. Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, 1a. reimpresión, México, FCE, 1981, pp. 219-221. (Letras mexicanas, 27).

AUGUSTO: Sí, la Duncan.

LOLA: Arriba tenía su academia particular Isadora Duncan. La conocí. Muy gentil, pero no era una dama. Quería darme clases.⁷⁵

Mujer que no sólo le hace imposible la vida a su marido violinista en el trato cotidiano, sino además lo veja y menosprecia con su prepotencia de supuesta diva de la ópera, como si le hiciese un favor al joven atrilista, en su empecinamiento de no querer aceptar a estas alturas de la vida su rotundo e irreversible fracaso.

Ana Romana, la portera alcohólica, por igual con sus ínfulas y ensoñaciones de pertenecer a la alta alcurnia, en su desesperado intento por rechazar, por no aceptar su propia realidad, adoptando aires de superioridad:

ANA: Bonito nombre [Sabino], bonito nombre. Hasta se parece un poco al de... (*Negligentemente.*) Bueno, no tiene importancia... un pariente. Ya le habrá platicado mi hijo Andrés. Nosotros, pues... (*Con insólita altivez.*) ¡El hecho de estar fungiendo en la portería de una vecindad no quiere decir que desconozcamos las reglas elementales de la educación! Esto lo habrá usted notado sin duda. Una vez... (*Se toca las sienas.*)

ANDRÉS: ¿Por qué no quieres la pastilla, mamá?

ANA: Se pasa, se pasa. Padezco jaquecas, ¿sabe? Le advierto que no es nada, no vaya a creer. Se lo advierto porque esas mujeres de la vecindad creen que es anemia, como soy delgada... Tontas, ¿usted cree que una mujer como yo iba a dejarse engordar como una puerca? Yo me callo, nunca les digo nada. (*Muy enfática.*) El hecho de fungir como portera me obliga a usar el guante más blanco para las inquilinas, usted sabe. Doña Francisca, la dueña, me estima sobremanera y con frecuencia me hace objeto de atenciones que estrechan aún más nuestra vieja amistad. Andrés, no me mires así, ¿qué tienes, hijo? Ven.⁷⁶

El discurso es otro de los aciertos dramaturgicos de Magaña en su *Signos...*, pues no sólo recrea el habla de sus personajes, sino además los individualiza. Ejemplo de ello son los diálogos anteriores de Ana, por la corrección morfosintáctica y estilística de éstos, aparentemente no correspondientes al prototipo del personaje y su entorno, sin embargo, necesarios para justificar su individualidad y carácter:

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 224-225.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 233.

ANA: No todo el mundo es igual. Yo no era igual. (*Sonríe al recuerdo.*) “Adiós, señorita Ana”... A mi padre le gustaba que me vistiese de blanco y me prefería entre todas mis hermanas. [...]

[...]

ANA: Espérate, oye: en la casa había una criada que se llamaba...

ANDRÉS: Jovita.

ANA (*Al hablar de Jovita su voz se quiebra.*): Sí. Era tan delgada, tan jovencita, que se ponía a llorar conmigo. En mi casa había una fuente de aguas tristes, como ella. En las tarde cuando mis hermanas hablaban de sus novios, Jovita y yo mirábamos la fuente. (*Del fondo va subiéndola música de un vals mexicano: “Alejandra.”*) [...]

DANIEL (*Mirándola con odio.*): Yo te quiero mucho, A-n-i-t-a.

ANA: ¡No me digas Anita! Ah... pero te engañé. ¿Sabes con quién?

DANIEL: Sí. Con Luciano Santos. Te encontraste con él en el bosque.

ANA: Cállate. No tienes derecho.

DANIEL: En el bosque había unos lagos y unos cisnes. Te rompiste el vestido para que él te viera...

ANA: ¿Cómo lo sabes tú?

DANIEL: Tú dices cosas y cosas. Yo soy tenedor de libros. Tú no eres nadie. Nunca tuviste casa. Estabas de criada en una casa rica. Nunca bailaste los *Lanceros*.

ANA: ¡No!

DANIEL: Yo te conozco. Conocí a tu padre. Tu padre murió de viruelas en el hospital.

ANA: ¡Mentiras!

DANIEL: Tú eras la criada. Te llamas Jovita, Jovita...⁷⁷

En tanto Sofía, la hija de Ana, una vez enfrentada a la desagradable realidad del ambiente a que pertenece, habiéndose escapado de la institución religiosa donde se encontraba prácticamente desde la niñez en calidad de expósita, descubre de inmediato la realidad del mundo y el espíritu mercantil de la oferta y la demanda que rigen en la sociedad urbana mexicana en pleno desarrollismo, al tener muy clara la única posibilidad de escapar de allí, entregándose al mejor postor, pues no obstante sentir gran simpatía por Pedro “el rojo”, sabe muy bien el destino que le esperaba con éste: el de “pasar hambres”, a lo que no está dispuesta.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 310-311.

SOFÍA: A veces, adelante ya no hay nada. ¿Adónde podría ir... con quién? No me mires así, no me tengas lástima.

PEDRO: No conozco la lástima.

SOFÍA: Tampoco me desprecies. Un día, hasta pensé volver al colegio. [...]

SOFÍA: No me lo vuelvas a decir. No me lo vuelvas a pedir por favor.

PEDRO: ¿Por qué no? Todos tenemos derecho al amor.

SOFÍA: Yo no, aunque te quisiera no podríamos hacer nada.

PEDRO: Haríamos...

SOFÍA: Quiero salir de aquí, daría cualquier cosa por salir de aquí, y tú no puedes ayudarme. ¿Crees que me quieres? No, tampoco me necesitas.

PEDRO: No me conoces.

SOFÍA: Pero conozco las cosas que no podrías darme.

PEDRO: ¿Cuáles?

SOFÍA: Todo. Todo lo que he deseado sin conocerlo siquiera. Hambres no, me horroriza el hambre... Tú sólo me darías hambre.⁷⁸

Gracias a la educación recibida y sabedora de su agradable y encantadora presencia, es posible que pueda sortear esa hambre de manera más afortunada que Eloína la niña, cuya convivencia en la promiscuidad le muestra muy pronto el poder comerciar con su cuerpo, estando dispuesta a ello con tal de contar, aunque sea una sola vez, con dinero propio. Para ello ofrecerá al mejor postor, tomando como parámetro a la Mecatona, prostituta desinhibida del todo, al tomar su oficio como cualquier profesión, disfrutándola sin sentimiento alguno de culpa:

AUGUSTO: Déjame, ya me voy.

ELOÍNA: Espérese, oiga, ¿por qué nunca quiere saludar cuando pasa? Es que tiene usted miedo. Yo no tengo. (*Juntándosele.*)

AUGUSTO (*Rechazándola, mirando con recelo la casa de Justina.*): Eloína, óyeme...

ELOÍNA: ¿Por qué no quiere? No crea que yo no sé nada. Ya algunos me han dicho cosas. Son hombres. Pero lo bueno es el dinero. Yo las haría si encontrara alguien con un poco de dinero, aunque no muy poco. Yo haría todas esas cosas por veinte pesos. Veinte pesos no son muchos. Mire, espérese tantito. Voy nomás por la cubeta, ¿me espera? No se vaya a ir, ¿eh? (*Se dirige a su casa.*)

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 187-188.

(Aparece la Mecatona. Viene con un vestido rojo brillante y sus medias en la mano.)

MECATONA: ¿Qué le estaba proponiendo ésa?

AUGUSTO: No nada.

MECATONA: Yo la conozco. La he visto en la calle meneando el trasero. Y apenas cumplió doce años. Tiene prisa; pero llegará.

AUGUSTO: Es raro.

MECATONA: ¿Eso?

AUGUSTO: No. Que usted esté levantada desde tan temprano.

MECATONA: ¡Ya se acabaron el agua, qué desgraciadas! ¿Temprano? Ah, sí. Es que esta semana trabajo de día. A veces conviene. En el día se pescan hombreritos casados. Sus mujeres, sabe, no les permiten andar de noche.

AUGUSTO: Claro, claro... *(Le mira las piernas.)*

MECATONA: *(Sonríe.)* Bueno, no lo digo por usted, conste. Después de todo el matrimonio, pues... Un buen día, cuando me aburra, me iré a vivir con algún hombre y ya. Como si me casara.

*(Entra Eloína muy pintada y observa a los dos.)*⁷⁹

Prisa fatal que se convertirá en tragedia personal a su corta edad, al tratar de “llegar” a cumplir su deseo, de tener dinero propio:

(Eloína pasa junto a las mujeres que disimulan su presencia. Llega junto a sus hermanos y los mira. Las mujeres guardan silencio, Justina cepilla más de prisa.)

[...]

ASDRÚBAL: Mejor. *(A Eloína.)* Lástima que no te quedes. Fíjate, aprendí aquel paso nuevo, ¿te acuerdas? Presta *(Le toma de la mano, tararea una tonada alegre y le da un jalón y marca el paso.)*

ELOÍNA: Suéltame, me lastimas.

ASDRÚBAL: Ah, de veras, se me olvidaba. *(La suelta asombrado.)*

JUAN: Oye, ¿y siempre te dieron los veinte pesos que tú querías?

ELOÍNA: ¡Tú cállate! ¿Por qué me hablas de eso?

JUAN: Ah.

GUDELIA: *(A Justina.)* No llore, no se ponga así, Justina. Esas cosas pasan. Todo se arreglará.

JUSTINA: ¿Viera? Lo que más me aflige no es lo que hizo, sino que por la enfermedad tan fea que le pegaron ahora tengo que llevarla al hospital.⁸⁰

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 237-238.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 283-284.

Veinte pesos, su meta a alcanzar en su corta vida, en medio de su pobreza:

ELOÍNA: Oye, ¿no me regalas un tostón?

LALO: ¿Para qué lo quieres?

ELOÍNA: Nunca tengo dinero. Nadie me lo da. Yo me iría con cualquiera que diera siquiera veinte pesos.

LALO: Estás loquisima, oye.

ELOÍNA: Consíguelos tú, y verás. La Mecatona cobra cualquier cosa. Pero yo estoy nueva. Puedo cobrar veinte, (*Lo dice juntándose al muchacho y acariciándolo.*).⁸¹

En tanto el resto de las mujeres no se hacen cuestionamiento alguno sobre su condición, en su convivencia diaria en la vecindad, aceptando sumisamente el rol social tocado en suerte. Como lo señala Gudelia: “Esas cosas pasan”, como pasa también el que no tengan agua en la vecindad, el que les suban arbitrariamente la renta. Mujeres que en el fondo pueden ser solidarias o vengativas, como lo hemos visto, pues como lo dice Augusto: “a veces dan risa, pero otras, se vuelven majestuosas y terribles”, al convertirse en la conciencia colectiva de la vecindad:

ELOÍNA: ¿Nadie? Ana misma lo anda diciendo a todos. El único que no lo sabe, o si lo sabe se hace tonto, es Daniel.

JUSTINA: (*A Eloína.*) Tú cállate, irrespetuosa.

GUDELIA: Bueno, si Ana tuvo allá en su juventud sus cosas, no es para juzgarla nosotras. Cualquiera, quien más quien menos, ha hecho güaje a su marido.

MÁRGARA: Oígame...

GUDELIA: Usted no hable. Nunca se ha casado. ¿No dice usted que es señorita?

MÁRGARA: Aunque se rían, tuve oportunidades, pero...

GUDELIA: Mire, Margarita Montiel, usted no se habrá casado, pero eso de señorita...

MÁRGARA: ¡Se lo juro a usted!

SUSANA: Sobre todo a su edad eso ya no importa. Antes es una vergüenza, tan grandota.

SUSANA: Ay, no vaya usted a llorar, ya conoce a Gudelia.

MÁRGARA: Pero ¿no oyó lo que me dijo?

⁸¹ *Ibid.*, p. 240.

GUDELIA: Ana Romana es buena y yo la quiero. Y la admiro porque, sea Sofía su hija legítima o no lo sea, la tiene fuera de aquí con las monjas salesianas.

ELOÍNA: ¿Qué edad tiene?

GUDELIA: ¿Sofía? Tiene diez y siete años. Es más chica que Andrés.

ELOÍNA: Luego... ya se había casado Ana cuando...

SUSANA: ¿Otra vez? Caray, cómo les gusta restregar la ropa.

GUDELIA: Es muy bonita. Yo la conozco. Ya quisieran las Walter. Es rubia, figúrese, con una mata de pelo de oro hasta acá. ¡Qué linda muchacha!

SUSANA: Y qué bueno que no la trae aquí. Tanta cosa mala como hay.

GUDELIA: Está en el Colegio Salesiano desde chiquita, y Ana me ha jurado no sacarla si no es para darle la vida que se merece. Ésa sí es una señorita.⁸²

Si bien la presencia de doña Francisca resulta episódica, esa presencia es suficiente para mostrárnosla como un personaje colectivo, como el prototipo de la casera atrabiliaria y abusiva de la capital del país, dedicada al “negocio de viudas”, como así se denominaba a las rentistas, con su poder omnipotente sobre sus arrendatarios, y de su capacidad para poner de su parte a las autoridades, sobornándolas:

SUSANA: Este árbol nos gusta. No quisiéramos que lo cortaran.

DOÑA PACA: Este árbol lo cortan porque a mí me da la gana que lo corten. ¡Ni una palabra más!

[...]

DOÑA PACA: Y bueno... Qué pasa. ¿Están creyendo que les tengo miedo, y que por miedo no puedo tirar un árbol?

PEDRO: Tire usted el árbol. Eso a mí particularmente no me interesa. Me refiero a la comedia del chotuno ese con usted, aparentando la compra-venta de esta casa para poder subir las rentas.

DOÑA PACA: ¿Creen que no puedo?

POLITA: De algo sirven las leyes.

DOÑA PACA: (*Picada de víbora.*) ¡Precisamente! Yo les voy a demostrar para qué sirven las leyes. ¡No son para ninguno de ustedes sino para quien puede pagarlas!

PEDRO: Pues páguelas.

⁸² *Ibid.*, pp. 218-219.

DOÑA PACA: ¡Claro que sí! ¡Claro que las pago! (*Al licenciado.*) Éstos se creen que estoy jugando. ¡Pero basta! ¡Me parece que basta! (*A Pedro.*) Y yo le haré tragar sus palabras por Dios. Subiré las rentas aunque me cueste miles de pesos. (*Las mujeres se consternan.*) ¿Lo oyeron?

PEDRO: No las espante. No será fácil.

DOÑA PACA: Usted me debe seis meses de renta. ¡Sesenta pesos! Pues, óigalo: no quiero que me los pague. Quiero que se vaya de mi casa.

[...]

DOÑA PACA: ¿Usted cree que yo voy a esperar su revolución? El día de mañana usted no estará aquí, se lo juro. ¡Qué digo mañana! Hoy mismo le echaré sus cosas a la calle.

PEDRO: (*Ríe.*) Está asustada como una rata. ¿Quiere que le enseñe el diario oficial y el decreto que prohíbe los lanzamientos?

DOÑA PACA: Tráigamelo. Ya veremos *cuánto vale* un decreto.⁸³

De esta manera, el microcosmos de los habitantes de esta vecindad, no resulta para nada un muestreo de las desventuras de un grupo de la clase baja de la ciudad de México, producto del desarrollo desigual del régimen, sino el diagnóstico del macrocosmos social del país. Como lo muestra la reacción de la casera ante el reclamo de Pedro el Rojo, estudiante universitario, posiblemente líder, y por ello así denominado, Rojo; en un momento en que gracias a la irrupción de la Guerra Fría en nuestro país se hacía presente el fantasma del anticomunismo en esta vecindad.⁸⁴

⁸³ *Ibid.*, pp. 276-278.

⁸⁴ No hay que olvidarnos de que ante la paranoia desatada por los vecinos del norte, se había resucitado el artículo 145 del Código Penal Mexicano: El Delito de Disolución Social, aprobado el 29 de diciembre de 1950, y publicada su aprobación el 1 de enero de 1951 en el *Diario Oficial*. Artículo surgido al inicio de la Segunda Guerra Mundial, ante el temor de una posible amenaza de invasión al país. En este artículo se hacía mención de propaganda política, difusión de ideas, programas o normas de acción de cualquier gobierno extranjero, que perturbara o afectara el orden público o la soberanía del Estado Mexicano. Además de provocar rebeliones, sediciones, asonadas, motines; poniendo en peligro la integridad territorial de la República. Bajo estos antecedentes, el 5 de enero de 1952 se apresó a Carlos Sánchez Cárdenas, dirigente del POCH. En 1956 a Nicandro Mendoza, dirigente estudiantil del IPN. En 1959 se reprimió la huelga ferrocarrilera y fue encarcelada la dirigencia obrera en la Prisión de Lecumberri: Demetrio Vallejo, Valentín Campa, Gilberto Rojo Robles, Dioniso Encina, Alberto Lumbreras, Miguel Arroche y decenas más. En 1960, también bajo este delito, al pintor David Alfaro Siqueiros y al periodista Filo-

Es a través de las vicisitudes de los personajes femeninos y sus interrelaciones, determinadas por las implicaciones sociales, como Magaña determina el constructo sociocultural de cada una de estas mujeres, mediante un rasgo de carácter dominante, de acuerdo con su personalidad, como representantes de la clase baja, trabajadora, proletaria, ya no pertenecientes socialmente a las clases medias o a la burguesía de esta década. Razón por la cual sus conflictos están determinados a través de su relación con el entorno dominante, en este indudable drama social.

Muestra de ello es el destino final de las Walter, al no poder escapar de ninguna manera de la vecindad, para realizarse cabalmente como mujeres; al encontrarse socialmente confinadas tras las rejas de esta vecindad, logrando escapar sólo Polita. En tanto las otras mujeres quedan encerradas por igual en la casa de vecindad, al cerrar con llave Ana Romana la reja de ésta, y arrojarla por una coladera, sin poder escapar a su destino, a un rol social, les fuera asignado desde afuera por el entorno, en esta nueva etapa socioeconómica del país:

FRANCISCA: [...] A mí no me importa que su marido se haya ido de bracero y que no le mande a usted ni un centavo. Me debe la renta de un mes y mañana se cumple otro. ¡No se me acerque! ¡No quiero oírle hablar! ¡No quiero oír nada ni de sus hambres ni de sus hijos! No tienen qué comer y se cargan de hijos como conejas. ¿Qué me miran? Lo que les digo es verdad. Los pobres como ustedes no deben tener hijos. Hay que trabajar, pagar la casa, ¡mi casa! Y si no... ¡Fuera! Me pagan unas rentas miserables y todavía quieren plazos. ¿Creen que no puedo echarlas? Pues las echaré y precisamente allá, a la calle.

En ese reclamo doña “Paca”, sintetiza el retrato determinante del constructo socio cultural de la clase trabajadora, de la clase proletaria, de la clase baja del pueblo, impuesto por el nuevo régimen político económico de esta década. Retratándose a sí misma la casera, la rentista, dedicada al “negocio de viudas”, por aquella época determinado de esa manera.

meno Mata. Bajo este artículo fueron apresados decenas de estudiantes en el 68 y después de éste. Paradójicamente fue derogado por el presidente Gustavo Díaz Ordaz el 24 de julio de 1970. Lo más sorprende ha sido recientemente la petición de restaurarlo.

Retrato indeleble durante varias décadas, a todo lo largo del predominio del partido en el poder, hasta que la política neoliberal transformara las casas de vecindad en los actuales palomares apretujados denominadas “casas de interés social”, que sólo agregaría algunos tintes a este poliédrico constructo, pero que a semejanza del retrato de Dorian Grey, seguirá en el fondo siendo el mismo; como lo muestra Luis Eduardo Reyes en su *De interés social* (1987).

De allí la reacción del público el día del estreno, al estar éste constituido, precisamente, por los representantes de la clase dominante: las autoridades, la clase media y la burguesía con sus pieles y brillantes, como lo exigía el buen gusto de las normas sociales del momento.

De todo lo anterior podemos concluir, cómo a partir de este periodo histórico se establece un polifacético constructo sociocultural femenino, en algunas de sus múltiples facetas, presentadas por la dramaturgia nacional en el primer lustro de los cincuentas; cuya constancia y permanencia sufriría transformaciones en décadas posteriores; consecuencia del reacomodo y desplazamiento propiciado por el desarrollo de los diversos grupos de la sociedad nacional representados sobre el escenario.

Sin embargo, el constructo femenino de género seguiría un modelo alternativo propiciado por el público, a través del optimismo de la clase media con el estereotipo femenino hecho a la medida de la nueva adecuación del orden patriarcal establecido por el conservadurismo, presente en comedias de costumbres como *Despedida de soltera* (1955) de Alfonso Anaya, y en varias más, a lo largo de ésta y la siguiente década, inaugurando así esta ruta dramática. Ruta abierta también por Federico Schoeder Inclán con sus comedias y dramas de costumbres sobre las nuevas clases sociales. La cúspide la alcanzaría Antonio González Caballero con la trilogía de sus primeras exitosas comedias: *Señoritas a disgusto* (1961), *Una pura y dos con sal* (1964) y *El medio pelo* (1964) —por cierto, muy alejada de *El medio tono*, del Usigli de los años treinta, y más emparentadas con las comedias costumbristas de la década de los cincuenta—. Sin embargo, a este panorama sobre el constructo social femenino de género pertenece otro estudio, en donde las mujeres de Hugo Argüelles vendrían a ocupar un lugar especial, como creador de su propio constructo modélico femenino.

Bibliografía

- Bixler, Jacqueline E. *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*. Xalapa, Biblioteca Universidad Veracruzana, 2001.
- Carballido, Emilio. *Rosalba y los Llaveros. Teatro Emilio Carballido*, Letras mexicanas, núm. 159. México, FCE, 1976.
- . “La danza que sueña la tortuga”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, Letras mexicanas, núm. 27. México, FCE, 1981.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*, Colección popular, núm. 144. México, FCE, 1975.
- Gorostiza, Celestino. “El color de nuestra piel”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. II, Letras mexicanas, núm. 26. México, FCE, 1981.
- Gorostiza, Paloma. *Celestino Gorostiza, una vida en el teatro*. México, Conaculta/INBA, 2004.
- Hernández, Luisa Josefina. “Los frutos caídos”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, Letras mexicanas, núm. 27. México, FCE, 1981.
- Hurtado, Guillermo. *El Hiperión, Antología*, Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 141. México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2006.
- Ibargüengoitia, Jorge. “Clotilde en su casa”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, Letras mexicanas, vol. 27. México, FCE, 1981.
- Knowles, John Kenneth. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*. Trad. Antonio Argudín. Revisión y presentación de Tomás Espinoza. México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1980.
- Kurguinian, María Sergueievna. *Hacia una teoría dramática*. México, Paso de Gato, 2010.
- López-Portillo Tostado, Felicitas. *Estado e ideología empresarial en el gobierno alemanista*, Nuestra América, núm. 50. México, CECYDEL-UNAM, 1995.
- Magaña, Sergio. “Los signos del zodiaco”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, Letras mexicanas, núm. 27. México, FCE, 1981.
- Nigro, Kirsten F. “Textualidad, historia y subjetividad: Género y género”, en *Latin American Theatre Review*, Primavera 1993, vol. 26, núm. 2. Kansas, Center of Latin American Studies, University of Kansas.

- Novo, Salvador. *La culta dama. Teatro mexicano del siglo XX*, vol. III, Letras mexicanas, núm. 27. México, FCE, 1981.
- . *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, Memorias mexicanas. Compilación y nota preliminar José Emilio Pacheco. México INAH-Conaculta, 1994.
- . *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, Memorias mexicanas, vol. I-III. Prólogo Antonio Saborit. México, Conaculta, 1996-1997.
- Ortiz Bullé-Goyre, Alejandro. “El hombre de teatro hecho dramaturgo”, en Gorostiza, Paloma. *Celestino Gorostiza, una vida en el teatro*. México, Conaculta/INBA, 2004.
- Partida Tayzan, Armando. *Modelos de acción dramática: Aristotélicos y no aristotélicos*. México, UNAM-FFyL/ITACA, 2004.
- Rodríguez, Antoine. *Un siglo urbano en breve. El D.F. de Emilio Carballido*. Jalapa, UV, 2005.
- Saz, Agustín del. *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona, Nueva colección labor, 1967.
- Solórzano, Carlos. *El teatro latinoamericano en el siglo XX*. México. Pormaca, 1964.
- Sternberg, Véronique. *La Poétique de la comédie*. SEDES/HER, 1999.
- Zelaya et al. *Una Mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*. México, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán/CITRU, 2006.

DEL TEATRO AL GUIÓN CINEMATOGRAFICO:

CATALINA D'ERZELL,

ESCRITORA PIONERA EN MÉXICO

Olga Martha Peña Doria*

Resumen

Catalina D'Erzell fue una dramaturga pionera en la adaptación cinematográfica de México. Cuatro de sus textos dramáticos fueron llevados al cine con mucho éxito. En 1936 se filmó *¡Esos hombres!* adaptada de su texto dramático que había triunfado en 1923. Asimismo, en 1942 adaptó su obra *Lo que sólo un hombre puede sufrir* cuyo reparto estuvo integrado por Andrés Soler y Carlos López Moctezuma, entre otros.

En 1943 se llevó al cine *La razón de la culpa* cuyo argumento y adaptación fue de la autora. La última película en la que participó la autora fue en *Como todas las madres* cuyo título teatral era *Maternidad*.

En todas sus películas triunfó y fueron exhibidas no solamente en México, sino en toda América Latina y el sur de Estados Unidos.

Abstract

Catherine D'Erzell was a dramaturge pioneer in the film adaptation of Mexico. Four of her dramatic texts were greatly acclaimed movies. In 1936 the film *Esos Hombres* was an adaptation from his dramatic text that had triumphed in 1923. Also in 1942 she adapted her work *Lo que solo un hombre puede sufrir*, where the cast consisted of Andrés Soler and Carlos López Moctezuma, among others.

In 1943 *La razón de la culpa* went to the cinema, its argument and adaptation was made by the author. The last film in which the author was involved was *Como todas las madres*, which had a theatrical title: *Maternity*.

All her films where a triumph and were exhibited not only in Mexico but throughout Latin America and the southern United States.

* Universidad de Guadalajara.

Palabras clave / Key words: dramaturgia mexicana, dramaturgia femenina, teatro y sociedad, cine y sociedad / Mexican drama, feminine dramaturgy, theater and society, film and society.

El teatro ha sido gestor de argumentos cinematográficos, ya que sus argumentos han sido adaptados al cine desde el inicio del séptimo arte. El estudioso José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine* afirma que

[...] el teatro representado y el cine presentan las siguientes diferencias: la representación teatral supone la irreproductibilidad de cada función, frente a la reproducción indefinida del filme que permanece inmutable; la simplificación de los soportes de la comunicación (que se limita al cuerpo del actor y a la mínima escenografía), mientras el cine necesita de una compleja tecnología; y la reducción al intercambio actores/espectadores frente al gran público anónimo de las salas cinematográficas.¹

Se ha cuestionado mucho el proceso de adaptación de teatro al cine, a pesar de que ambos medios poseen ambas similitudes. Linda Seger² indica cinco requisitos para la adaptación cinematográfica de una obra teatral:

- a) que pueda desarrollarse en un contexto realista;
- b) que pueda incluir exteriores;
- c) que esté vertebrada por un hilo argumental, por una historia;
- d) la magia de la obra no puede residir en el espacio teatral; y
- e) los temas humanos han de poder ser expresados más con imágenes que con palabras.

En cambio, en el teatro hay que contar una historia y desarrollar un tema con una duración de alrededor de un par de horas.

Todos estos elementos los tuvo en cuenta la escritora Catalina D'Erzell para adaptar sus obras de teatro y novelas al cine.

Esta dramaturgia mexicana de reconocido prestigio y una de las más importantes escritoras en las décadas de 1920 y 1930, escribió doce obras teatrales que fueron montadas con mucho éxito. De entre sus obras más reconocidas, cuatro de ellas fueron adaptadas por

¹ José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 32.

² Linda Seger, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, España, Rialp Ediciones, 1988, pp. 61-62.

la autora para la pantalla. Se considera a D'Erzell como una de las pioneras en la adaptación cinematográfica de México, ya que por lo general eran hombres los que realizaban esa labor. La incipiente guionista se preparó concienzudamente para lograr la adaptación y la elaboración de los guiones cinematográficos al involucrarse en la tarea de estar cercana al director del filme con el fin de conservar el contexto de la obra original y la misma psicología de los personajes.

D'Erzell fue una autora prolífica y polifacética, ya que incursionó en diversos géneros: teatro, poesía, novela, cuento, ensayo y radio. Sin embargo, el guionismo cinematográfico era nuevo para ella, y el temor de fracasar después de haber triunfado en tantos campos le obligó a preparar con ahínco sus guiones y adaptaciones; además, el cine mexicano experimentaba por primera vez con películas habladas en español y filmadas en México. Es así como la autora participó en este campo como guionista, adaptadora y argumentista.

Su primera experiencia cinematográfica fue con *¡Esos hombres!* (1924), adaptada de su obra teatral del mismo título. La siguiente invitación fue para su novela escrita en 1920 titulada *La inmaculada*. El año de 1942 fue muy productivo, ya que fue invitada para adaptar una novela de Pedro Cristera titulada *Carmen*, que fue llevada al cine con el título de *Alejandra*; asimismo adaptó su obra teatral *Lo que sólo un hombre puede sufrir*, que había sido escrita en 1936 y que conservó el mismo título; posteriormente adaptó su obra *La razón de la culpa* (1928), también conservando el filme el título teatral. La última que adaptó fue *Maternidad* que se tituló para el cine *Como todas las madres*.

La labor llevada a cabo por esta autora en el cine mexicano fue reconocida gracias al triunfo de sus películas en diversos espacios de los países de habla hispana. Su experiencia y creatividad salieron a flote de inmediato; todavía seguían triunfando sus obras teatrales y eso le valió para que al ser llevadas al cine lograran llegar al público con mayor facilidad. Los años treinta son clave para llegar a la cima como escritora de primera línea al ser el periodo en que alcanzó su madurez intelectual. Desafortunadamente no duró muchos años en el mundo cinematográfico y sólo participó en seis películas, como argumentista, adaptadora o guionista.

A continuación se presenta una reseña de sus seis películas y se enlistan los guiones que aún se conservan y que escribió aunque no fueran llevadas a la pantalla con el fin de dar a conocer las aportaciones que hizo D'Erzell al cine mexicano.

Su primera experiencia en el cine fue con *¡Esos hombres!*, texto dramático escrito en 1923 con el que tuvo mucho éxito. En octubre de 1936 en los estudios CLASA se inició la filmación de la película y su estreno tuvo lugar el 22 de abril de 1937 siendo una adaptación de la obra teatral y corrió a cargo de Producciones Continental. La película fue bien recibida por la crítica al ser de las primeras cintas que mostraron un avance en la cinematografía mexicana; de la misma forma la respuesta del público fue excelente. Las actuaciones de los actores fueron alabadas por la crítica y aceptadas por la autora según una entrevista que le hicieron en la revista *Hoy*, el 22 de abril de 1937. D'Erzell afirma en esta entrevista que no intervino en la adaptación, pero que los diálogos se respetaron fielmente de la obra de teatro. Al preguntarle un periodista sobre la interpretación de los actores, ella contestó:

En primer lugar puedo decirles que Adriana Lamar no solamente se revela como gran actriz dramática, sino que se consagra definitivamente como una de nuestras más rutilantes estrellas cinematográficas. Durante la exhibición privada de “¡Esos hombres...!” hubo un momento en que productores, exhibidores, invitados y yo, como autora, prorrumpimos en el más espontáneo y ruidoso aplauso para Adriana Lamar.

Asimismo, le cuestionaron sobre la escena más emotiva de la película y ella respondió;

Tiene varias de intensa emoción; pero donde ésta parece desbordarse es cuando Azucena, la protagonista, ya viciosa y degenerada, aparece en una lóbrega callejuela, mientras se escucha la voz maravillosa de la cantante mexicana Elvira Ríos entonando una canción de Agustín Lara “Noche de ronda”.³

De esta forma la autora se apuntó otro triunfo con su obra dramática que a pesar de no haber sido la adaptadora, solamente argumentista apoyó para que los encargados entendieran la psicología de los personajes y ante todo, que no se perdiera el espíritu de la obra.

³ La autora conservó todo lo que se publicaba en los periódicos y revistas, pero desafortunadamente en muchos de ellos recortó las fechas y el nombre de esos medios. Tengo en mi poder todos sus archivos, sobre todo los álbumes que ella realizó con cientos de anuncios, críticas y entrevistas a la autora, mismos que me permiten hacer esta investigación.

La película fue publicitada ampliamente por ser la primera vez que se llevaban a la escena temas nunca vistos en México como es el caso de una mujer divorciada y que vive en unión libre con otro hombre. En todos los periódicos de la ciudad de México se publicaron entrevistas con los actores y anuncios de ocho columnas dando a conocer la película y ponían pequeños escritos para atraer al público como el siguiente anuncio; “¡*Esos hombres!* ‘Una película que con noble intención y altas finalidades, descubre el velo que oculta el drama de millares de mujeres indefensas ante las acechanzas de los hombres’.⁴ Otro anuncio de periódico dice ‘*Esos hombres*’ la obra dramática de Catalina D’Erzell que describe la tragedia de las mujeres indefensas ante la crueldad de la vida”.

Un artículo que se publicó en *Revista de revistas* el 20 de abril de 1937 afirma:

La cinematografía nacional se encauza por senderos francamente encomiables. Una de las últimas cintas realizadas con gran éxito *Esos hombres*, escena en la que aparece Adriana Lamar y Arturo de Córdoba. La obra está basada en el sensacional drama del mismo nombre de Catalina D’Erzell y su estreno se anuncia para el jueves 22 en el Cinema Palacio.

La compañía cinematográfica invitó a grandes artistas de la época como Adriana Lamar que representa a la protagonista de la obra, Arturo de Córdoba como el antagonista, así como la cantante Elvira Ríos, el cómico Luis G. Barreiro y como personajes secundarios Marina Tamayo, Emma Roldan y Manolo Noriega, todos bajo la dirección de Rolando Aguilar. El filme fue presentado en todo el país, así como en California y Texas.

La Inmaculada

En 1939, D’Erzell fue invitada por Atalaya Films de Hollywood, California para adaptar al cine su novela *La Inmaculada* escrita en 1920. La autora aceptó la propuesta y después de haber viajado a Los Ángeles para entrevistarse con los productores se planeó la filmación para el mes de junio de ese año. El fin de la compañía cinematográfica era hacer películas en español que reflejaran el verdadero espíritu hispano, de ahí que la novela les pareció ideal para

⁴*Excélsior*, 23 de mayo de 1937.

retratar a una clase media típica como es lo que presenta la novela. Los problemas de comunicación fueron más fuertes que el deseo de ver en la pantalla la película al haberse traducido al inglés para de ahí traducir los diálogos al español. Todos estos movimientos provocaron un cambio de apreciación en el personaje central, Consuelo, sobre quien gira la acción y le dan importancia a René, personaje que es el marido pero no el eje del conflicto. Esto fue provocado por la misma compañía, ya que la idea de filmar esta película fue de Fortunio Bonanova, famoso actor español afincado en Hollywood; el conflicto fue creciendo entre D'Erzell y la compañía hasta llegar al rompimiento total, negando la autora toda vinculación con la película.

Uno de los motivos fue la inclusión de un adaptador no mexicano, Paul Pérez quien hizo los diálogos en inglés con “escenas, personajes y diálogos enteramente alejados de nuestras realidades psicológicas y de expresión”, según declara D'Erzell en una carta dirigida a los medios impresos.⁵ Por otra parte, al ser Bonanova un actor de renombre en Hollywood se cambió el contexto de la obra, girando sobre el personaje protagonizado por él y no sobre *La Inmaculada* protagonizada por Andrea Palma. El asunto terminó al haberse filmado la película a pesar de la negativa de D'Erzell y fue bien recibida por la crítica en California, pero no por el público y menos en México. Ésta fue la única ocasión en que la autora tuvo un acercamiento con la cinematografía hollywoodense que no le dejó buen sabor de boca.

Desafortunadamente, la idea de mostrar nuestras raíces dentro de la cinematografía norteamericana nunca tuvo éxito a pesar de las buenas ideas. No todas las películas filmadas en español fueron aceptadas, ya que el idioma no era lo único importante para el público, sino la presentación de la idiosincrasia del hispano a través de un argumento creíble para el público. A pesar de todas esas aventuras D'Erzell reconoció la buena dirección, la música, la interpretación que hicieron los actores y ante todo, los recursos técnicos utilizados; sin embargo, la película fue exhibida en un cine de tercera categoría en México y con muy poca o nada de atención de la prensa. Sin embargo, la autora provocó una gran polémica en los medios escritos en México afirmando que ella no había realizado la escenificación fílmica de su novela, pero cuando ella fue a Los Ángeles y conoció el libreto se negó a aceptarlo porque cambiaron totalmente su obra. Todo esto provocó ríos de tinta como afirman en los medios escritos

⁵ La carta está en los archivos de la autora.

en México a favor de la autora y en Hollywood en contra; sin embargo, la película se realizó y la autora pidió que desaparecieran su nombre en el filme.

Lo que sólo un hombre puede sufrir

En octubre de 1942 se inició la filmación de esta obra dramática que tantos éxitos cosechó durante la temporada teatral en 1936. El estreno tuvo lugar el 22 de enero de 1943 y fue realizada por la Compañía Cinematográfica Mexicana. El argumento y la adaptación estuvo a cargo de su autora, Catalina D'Erzell.

El director Juan J. Ortega logró reunir a muy buenos actores que lograron entender la psicología de los personajes y darle el matiz adecuado. El reparto estuvo integrado por Andrés Soler como el padre engañado, Matilde Palou como la madre que tuvo una relación con otro hombre durante su matrimonio, Carlos López Moctezuma como el amante de la madre y padre del novio. David Silva y Susana Guízar como la pareja de enamorados que no podrá casarse debido a que existe la posibilidad de que sean medios hermanos.

D'Erzell comentó en una entrevista que le hicieron cuando se representó su obra teatral en Los Ángeles, California.

En esta ocasión me he apartado de mi modalidad de defensora de la mujer. Alguna vez debía acercarme al dolor masculino, para que en lo sucesivo los hombres mismos acepten mejor mis razonamientos en pro de las mujeres, habiéndome conocido esta vez justiciera y comprensiva para con ellos. También ellos sufren y también ellas pecan y en esto está la crudeza de mi comedia. Sin embargo, la escribí pensando en las de mi sexo. He querido hacerles ver, quizá muy rudamente, que la decantada igualdad entre el hombre y la mujer sólo puede ser en lo que respecta a la elevación espiritual y nunca en lo que atañe a la licencia de las costumbres, que antaño, ahora y siempre, harán de la mujer irredenta y de los hijos una desdicha, porque todo error femenino es trascendental y definitivo. El hogar mexicano ha de salvarse o perderse exclusivamente por la mujer.⁶

En el periódico *Excélsior*, en el mes de abril de 1943, apareció una crítica muy positiva que entre otros temas comenta:

⁶ *La Opinión*, julio de 1943.

Lo que sólo un hombre puede sufrir, a nuestro juicio constituye un nuevo paso del cine nacional hacia el éxito y refrenda los triunfos obtenidos en los últimos tiempos. Se trata de una película bien presentada, con buenos actores, bellísima música, fotografía y sonido de calidad y magistral dirección, es decir, reúne todos los elementos necesarios para llegar al alma de los públicos y hacer de ella una de las muy pocas cintas que se recuerdan con cariño. Tenemos conocimiento que este *film* ha sido contratado en toda la República y está siendo solicitado de muchos países del extranjero.

La publicidad en los periódicos fue muy importante y así vemos en el periódico *El Universal*, el 4 de abril de 1943, una página completa con el anuncio de la película en el que con fotos de todos los actores dice:

¡Tres amores impetuosos y arrolladores! Uno casto, otro impuro y el otro estéril. Mucho se ha hablado de lo que la mujer sufre; pero nada se ha dicho de lo que sólo un hombre puede sufrir.

“Lo que sólo un hombre puede sufrir” de la celebrada obra de Catalina D’Erzell.

La película fue presentada con mucho éxito en Los Ángeles, California y la publicidad fue muy favorecedora como el anuncio de página completa del periódico *La Opinión* que publicó el 7 de marzo de 1943 el siguiente anuncio:

En el teatro alcanzó un grandioso éxito [...] ahora en la pantalla es una soberbia realización del cine. La mejor obra de Catalina D’Erzell. Un drama profundamente humano de intenso realismo que llega al corazón y que inunda de lágrimas los ojos. “Lo que sólo un hombre puede sufrir” plantea esta tremenda interrogación. ¿Qué debe hacer un padre que adora a su hija cuando descubra que su mujer es infiel y su hija es de otro? El drama más conmovedor y más humano que se ha escrito hasta hoy sobre los íntimos problemas del hogar. El tremendo conflicto de dos seres que se aman y que ven amenazada su felicidad por el pecado de sus padres.

De esta forma la autora vuelve a triunfar con una obra que logró conmover a un público no sólo mexicano sino de muchos países de habla castellana, quienes disfrutaron de una buena película, con detalles muy bien cuidados, un excelente guión, música alegre y magníficos actores.

La razón de la culpa

Los éxitos de Catalina continuaron y la misma compañía cinematográfica volvió a contratar a la autora para que realizara la adaptación de esta película. El investigador Emilio García Riera, en su libro *Historia del cine mexicano*, apunta que el argumento y guión es de D'Erzell. Se comenzó a filmar en noviembre de 1942 y se estrenó en abril de 1943.

El reparto estuvo integrado por Blanca de Castejón, como la madre, Andrés Soler, como el padre, Pedro Infante, como el amante de la madre y después novio de la hija, María Elena Marqués, como la hija y Mimí Derba, como la amiga de la madre. En la dirección Juan J. Ortega y en la producción y distribución en el extranjero la Compañía Cinematográfica Mexicana y Panamerican Films. S. A.

El éxito de la película fue muy importante y la compañía cinematográfica supo manejar la publicidad y sobre todo la exhibición no sólo en el país sino en el extranjero. Los anuncios de la película son muy emotivos con el fin de atraer público; en uno de ellos dice: “La obra cumbre de Catalina D'Erzell. Adaptada y supervisada por la misma autora”, “Una extraña y potente rivalidad surge entre una madre y su hija. El amor estalla en sus corazones y llena de sombras sus almas. Cuatro vidas se encuentran en el cruce de los caminos del destino... madre e hija... novio y esposo... y son hojas que giran en un torbellino de pasión”.⁷ La crítica fue positivamente unánime en su dictamen y así en la sección de cine del periódico *El Gráfico* comentan:

Catalina D'Erzell ha traído a nuestro cinema algo que no abundaba: temas. Nuestra dramaturga ya ha conquistado no pocos éxitos, tanto en las tablas como en la pantalla [...] No hemos leído ni visto ninguna creación de la señora D'Erzell que nos parezca absurda, irreal [...] Andrés Soler se nos ha convertido en un personaje que sabe adentrarse en nuestro espíritu, al que sin titubeos, nos complacería estrechar la mano y consolar en sus amarguras. Tal como en el caso del esposo y padre de *La razón de la culpa* [...] Blanca de Castejón ¡estupenda conquista para la cinematografía nacional! una actriz completa. Cómica y dramática. Con vasta experiencia [...] es un caudal de posibilidades [...] Pedro Infante es el galán, el tercero en discordia [...] un hombre rico, joven, que se enamora de la compañera de su protector [...] y de la hija. Peliagudo

⁷ *Excelsior*, abril de 1943.

papel para un actor aún poco diestro ante la cámara, pero sale airoso [...] ¿Es mucho “papel” para María Elena Marqués? No obstante, es agradable a la vista este nuevo elemento de nuestro cinema. Tiene personalidad y, además, es bella y de voz agradable.⁸

La película fue un nuevo triunfo para la autora y se presentó en los mejores cines del país y del extranjero. Llama la atención la publicidad tan importante que hicieron en todos los periódicos como en el *Excélsior* que en diversos días publica con excelentes fotografías de los actores algunas frases como:

“La razón de la culpa”. ¡Madre e hija disputándose el amor de un hombre! ¡Tempestad en dos almas!

¡Un amor puro que destroza dos almas y se sublima con el sacrificio y el dolor! Madre e hija. Novio y esposo. Juguetes de un destino caprichoso.

Una extraña y potente rivalidad surge entre una madre y su hija.

El amor estalla en sus corazones y llena de sombras sus almas [...]

Cuatro vidas se encuentran en el cruce de los caminos del destino [...] madre e hija, novio y esposo [...] y son ahora hojas que giran en un torbellino de pasión.

Como todas las madres

Un triunfo teatral más de Catalina D’Erzell fue *Maternidad* y con ese éxito era imposible no aprovechar sus obras teatrales para llevarlas al cine y así es invitada ahora por Producciones Grovas, S. A., para utilizar el texto dramático para el argumento de la película *Como todas las madres*, cuyo título original en el teatro fue *Maternidad*.

La filmación se inició en enero de 1944 y el estreno tuvo lugar el 6 de mayo del mismo año, siendo ésta la última vez en que participó D’Erzell en el cine. Hubo mucha expectación para la realización de esta película y la publicidad fue enorme. Se publicaron pequeños libritos con fotografías y textos de la película, anuncios a doble página en los periódicos, realizando así una campaña publicitaria muy interesante con el fin de que pudiera viajar la película por toda América y el sur de Estados Unidos. El elenco estuvo conformado por Joaquín Pardavé, Fernando Soler, Sagra del Río, Pituka de Foronda, Lolita Camarillo, Amelia Wilhelmy, Elena D’Orgaz, Manolo Fábregas, etc., bajo la dirección de Fernando Soler.

⁸ *El Gráfico*, abril de 1943.

En el periódico *El Universal* aparece un anuncio de la película a doble página, que dice:

Grandioso estreno. ¡El triunfo más rotundo del incomparable Joaquín Pardavé! ¡La revelación y consagración al cine de una de nuestras actrices máximas: Sagra del Río! ¡La obra que alcanzó 38 representaciones en Bellas Artes, debida a nuestra gran Catalina D'Erzell. Una película que dedicamos fervorosamente a todas las mujeres; a las que tienen hijos, a las que no los tienen, a las que los perdieron; a las que los esperan...! Ya que toda mujer porque Dios ha querido, dentro del corazón lleva un hijo dormido.⁹

A pesar de haber entrevistado a la hija de D'Erzell y haber investigado en sus archivos, no aparece en ningún lado información sobre la razón por la que se alejó del cine siendo ya triunfadora y que tenía un futuro promisorio.

Conclusiones

D'Erzell, desafortunadamente, no llegó a ver filmados algunos guiones cinematográficos que escribió. En pequeñas notas periodísticas se localiza información acerca de un guión que no se encuentra en los archivos de la autora. Se trata de la adaptación que hizo de un poema titulado “El brindis del bohemio”, obra perteneciente a Guillermo Aguirre y Fierro, “Chantecler”. La misma autora la hizo para la radio y la presentó en las temporadas de “Teatro del aire”; sin embargo, jamás la logró ver en el cine.¹⁰ En 1941 escribió la obra teatral titulada *La ciénega*, pieza que fue su último texto; posiblemente en ese mismo periodo haya preparado la adaptación cinematográfica que tituló *El gran Leonardo*, texto que todavía se conserva en los archivos de la autora, pero que jamás pudo ser llevado al cine. La temática es similar a la obra teatral que tantos éxitos cosechó. Entre los múltiples anuncios publicitarios acerca de la autora y con el fin de tratar de buscar los motivos de su retiro del cine se encontró una nota interesante:

⁹ *El Universal*, 6 de mayo de 1944.

¹⁰ Esta información se obtuvo por medio de los anuncios que ponía la estación de radio XEW y XEWW.

Convaleciente

Después de dos semanas, en que por momentos estuvo gravísima, la escritora Catalina D'Erzell ya se encuentra convaleciente. De ahí que haya comenzado a retocar la adaptación cinematográfica que ha hecho de “El brindis del bohemio”, de Aguirre y Fierro, y la de “Expiación, un cinedrama inspirado en una novela inglesa.”¹¹

En diciembre de 1944 Catalina registró un cinedrama titulado *Expiación*, que está inspirada en una novela inglesa del mismo título de la novelista Wood (desafortunadamente no da mayores datos). Nuevamente nos encontramos con otro texto que nunca fue llevado a la pantalla, a pesar de ser un buen guión. No se pudo saber las causas de la negación, ya que la autora no dejó escrito ningún dato acerca de ello. El argumento gira alrededor de una joven enamorada de su esposo, con el que tiene tres hijos, pero que su cuñada se dedica a hacerla desdichada. Hay un joven, que está enamorado de ella y que con engaños la hace salir de una fiesta, embriagándola y abusando de ella. Se fuga con él abandonando a su marido y a sus hijos. Se van a Francia pero les toca vivir la Guerra Mundial y ella es rechazada por el ambicioso Gabriel y decide volver a su patria. Tiene un accidente de avión y se ve involucrada en una falsa identidad. Regresa a México destruida físicamente por el accidente y sin atreverse a ver a su ex-marido que se ha casado con la mujer a quien Isabel le tenía celos por haber creído que éste la engañaba. Muere ella, pero llega a ser reconocida por el hijo. Cabe aclarar que la película está llevada a través de la voz de Isabel en la que le relata su odisea y el engaño de que fue objeto.

Otro trabajo de adaptación que realizó la autora fue *Alejandra* que comenzó a filmarse en diciembre de 1941 y se estrenó el dos de julio de 1942. El elenco estuvo formado por los más reconocidos artistas de la época como Arturo de Córdoba, Sara García, Anita Blanch, Susana Guízar, Dolores Camarillo y Rafael Baledón. La película recibió excelente crítica de los medios como la que apareció en la sección de cine del *Excélsior* después del estreno;

Alejandra es de esas películas que se destacan por una diversidad de motivos: el argumento, la realización, los artistas, la fotografía y la pre-

¹¹ Desafortunadamente la autora no recortó correctamente ya que no aparece el nombre del periódico ni la fecha, sin embargo, se puede pensar que fue un poco antes de su muerte acaecida en 1950.

sentación. Los artistas actúan poniendo toda su voluntad para lograr que el público se emocione [...] Si hubiera que premiar a los artistas que toman parte en esta película, por su actuación, el premio sería para Anita Blanch.¹²

La crítica fue unánime para alabar el trabajo no sólo de los actores, sino también de la adaptación que hizo D'Erzell partiendo de la novela de Pedro Cristera. La publicidad que se hizo fue muy importante y el éxito de taquilla fue favorable y así lo confirman los periódicos de la época. En uno de los anuncios del periódico *El Universal* con fecha de 12 de julio de 1942 dice: “La historia de un amor y un vals inolvidable. *Alejandra* ¡Una película que es toda una evocación!”, “La mujer que se enamoró de su padre”, “Un amor la hizo caer, y así nació *Alejandra*”

La labor que Catalina realizó en el cine fue reconocida al haber triunfado las películas no sólo en México sino en los países en donde se presentaba. Desafortunadamente no existe información en los archivos de la autora, de los éxitos que logró en el extranjero, solamente tenemos de nuestro país, pero se puede suponer que al haber podido participar en seis películas, ya le avala como adaptadora, guionista o argumentista. Sin embargo, no se puede dejar de reconocer que la labor de la autora fue muy importante para que se llevaran a la pantalla temas concernientes a la mujer. Catalina D'Erzell es considerada pionera en el rompimiento del canon social, al cambiar las posiciones del dominador y de la dominada, y mostrar diversos comportamientos de las protagonistas y sus consecuencias. En el teatro y el cine siempre habían puesto a la mujer como la modelo de bondad, buena hija, esposa, madre, casada o soltera; es decir, comportamientos impuestos de mujer generosa, humilde, callada, obediente, recatada, pudorosa, fiel; en una palabra, la mujer dispuesta a cualquier sacrificio por defender su honor, el buen nombre y la felicidad de los suyos. En resumen, la mujer como protagonista teatral y cinematográfica no había pasado de ser “la sufrida mujer mexicana”. En contraparte, la dramaturgia de D'Erzell presenta a mujeres que en la vida diaria delinquen, aceptan el deshonor por amor y son capaces de tener aventuras amorosas al paralelo que el hombre, sin importar que fueran rechazadas por la sociedad o eliminadas de la vida familiar, de ahí que se pueda entender el porqué fueron llevadas al cine.

¹² *Excélsior*, julio de 1942.

Un rasgo importante del teatro derzeliano es que sus protagonistas son ubicadas fuera del hogar, en un espacio que no es ni público ni privado, sino un espacio prohibido para la mujer. La autora escribió un teatro de denuncia en el que muestra abiertamente que la sociedad no está preparada para aceptar esta gama de mujeres que se atreven a romper con los cánones de una sociedad cerrada, como lo era en el México de los años veinte y treinta. Tal vez la autora veía que la mujer estaba preparada para un cambio, mas no así la sociedad posrevolucionaria, y de ahí parte que sus personajes femeninos tienen que recibir un castigo, que eso fue lo que la llevó al éxito teatral y cinematográfico.

Se puede afirmar que esta “literatura se transforma en el instrumento que la joven (escritora) utiliza para explorarse a sí misma en relación a su circunstancia, y encontrar su papel en la sociedad”.¹³ Así, la autora exploró a la mujer mexicana y, por ende, a sí misma, con su obra literaria, que abarca narrativa, poesía, teatro, radio, cine y periodismo. En cada uno de los géneros en que incursionó dejó patente su ideario como mujer, como profesionista de la palabra y como defensora de los derechos de las mujeres en el mundo¹⁴. Catalina D’Erzell fue la primera dramaturga mexicana que incursionó en el cine, con este medio tuvo mucho éxito al llevar al mundo cinematográfico obras que quería ver el mundo mexicano y latinoamericano, pero que siempre estuvieron vedados para la sociedad, de ahí la importancia de dar a conocer su participación en este género.

Bibliografía

- García Riera, Emilio, *Historia documental del Cine Mexicano*, t. 3. Jalisco, Universidad de Guadalajara, 1992.
- Peña Doria, Olga Martha, *Digo yo como mujer... Catalina D’Erzell*. Guanajuato, La rana/ Gobierno del Estado de Guanajuato, 2000.

¹³ *El Gráfico*, vol. 53, 1988.

¹⁴ La autora también se dedicó a la adaptación de textos teatrales para la radio y llegó a tener una compañía titulada Teatro de la Comedia que se transmitía cada domingo por XEW y XEWW, “La voz de la América Latina desde México”. El título del programa era “Teatro del aire”. Esta serie apareció aproximadamente en septiembre de 1940, bajo la dirección de D’Erzell y con un grupo de actores muy amplio y, al mismo tiempo, invitaba continuamente a participar a los grandes actores de la época. A la muerte de la autora, acaecida en 1950, su hija Elia D’Erzell continuó por varios años esta labor.

- . *Catalina D'Erzell, pionera del feminismo literario mexicano del siglo XX*. Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2010.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Seger, Linda, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. España, Rialp Ediciones, 1988.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ COMO PERSONAJE EN LA DRAMATURGIA MEXICANA (1876-2000)

Octavio Rivera Krakowska*

Resumen

Entre los años 1876 y 2000 sor Juana Inés de la Cruz ha sido el personaje protagónico, aparece brevemente o se alude a ella —a través de su poesía o su prosa— en por lo menos dieciocho obras dramáticas publicadas en México y escritas por dramaturgos mexicanos o radicados en nuestro país. En este texto se hace un recorrido cronológico en torno a algunos aspectos de las imágenes que de sor Juana se han ofrecido en la dramaturgia mexicana de más de un siglo y, a través de ellas, de modo paralelo, se observan algunas facetas del concepto de mujer que propone cada época.

Abstract

Between 1876 and 2000, Sor Juana Ines de la Cruz has been the main character, appears briefly or she is alluded to —through her poetry or her prose— at least over eighteen dramatic works published in Mexico, written by Mexican dramaturges and by people living in our country. This text is a chronological journey around some aspects of Sor Juana's images that have been featured in the Mexican drama over a century and, through them, in parallel, there are some aspects of the woman concept she proposes each time.

Palabras clave / Key words: dramaturgia mexicana, personaje femenino, teatro y sociedad, sor Juana Inés de la Cruz / Mexican drama, female character, theater and society, sor Juana Ines de la Cruz.

Como sabemos sor Juana Inés de la Cruz escribió para el teatro autos sacramentales, comedias, un sarao y una buena cantidad de loas y sainetes que acompañaron en algunas ocasiones la es-

* Profesor titular de tiempo completo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

cenificación de sus propias piezas y, en otras, las puestas en escena de autores dramáticos españoles, sus contemporáneos, representadas en el Palacio Virreinal de México.

Algunos investigadores han encontrado, o querido encontrar, aspectos de su vida personal en muchos de sus innumerables versos, o ciertas semejanzas entre el discurso de algún personaje de las obras dramáticas de la monja y la imagen de su propia vida y avatares. Así, se encuentran parecidos entre la doña Leonor de *Los empeños de una casa* con la joven Juana o Inés, dama de la corte de los marqueses de Mancera o entre el argumento sobre la nobleza adquirida mediante los actos personales y no como producto de la sangre en el Teseo de *Amor es más laberinto*.¹

Sor Juana, por supuesto, no fue ajena al teatro y es muy posible que haya disfrutado enormemente escribiéndolo, aunque lo haya hecho por encargo, según ella misma dice.² Además, no resulta descabellado suponer que pueda aludir a sus experiencias personales, transformándolas en literatura, mediante las palabras de los personajes de sus obras dramáticas o en las voces líricas de sus versos. Algunos dramaturgos, a su vez, se han acercado a la vida y la obra de sor Juana y han construido obras en donde ofrecen interpretaciones de pasajes de su vida en los que ella puede ser el personaje protagonista o aparecer brevemente o, incluso, ser evocada a través de su poesía o su prosa.

La vida y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, a partir de fines del siglo XVII y hasta la fecha, han pasado por diversas etapas de exaltación, simple alusión o menosprecio. Francisco de la Maza lo advierte de la siguiente manera:

¹ Una de las primeras menciones del asunto, sobre las palabras de Leonor, procede de 1837. Dice De la Maza: “En la revista *El Mosaico Mexicano o Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas publicada en México por Ignacio Cumplido*, encontramos en el tomo segundo, perteneciente al año de 1837, una breve biografía escrita por autor anónimo”, Francisco de la Maza (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, p. 347. Y en la biografía reproducida por De la Maza se señala: “Ella misma en su comedia titulada: “Los empeños de una casa”, hace alusión de sí, en persona de una dama, en los términos siguientes: Inclíneme a los estudios / Desde mis primeros años, [...] / Con peligro del peligro / Y con el daño, del daño” (*ibid.*, pp. 350-351). Sobre el valor de los hechos más que la cuna del nacimiento, ya José María Vigil en 1874, cita los versos de Teseo en *Amor* (*ibid.*, p. 464).

² Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. IV, México, FCE, 1951-1957, pp. 470-471.

Si utilizáramos un diagrama de los juicios críticos que se han dicho sobre Sor Juana Inés de la Cruz desde hace tres siglos, veríamos con sorpresa que es un esquema mixtilíneo, con curvas y rectas, como una moldura barroca. Comienza con la curva ascendente del aplauso de sus contemporáneos y baja después, en el siglo XVIII, para hacerse una recta, la de la indiferencia o la cita de paso, interrumpida por las curvas o picos de algunas egregias excepciones; baja aún más, en curva descendente, la de la incomprensión y el insulto, en el siglo XIX, para luego volver a surgir en altura, en otra curva ascendente, parabólica, hasta ahora incontenible, que se inicia en el mismo siglo XIX y continúa en el XX.³

Así, la figura y la producción literaria de sor Juana empezó a despertar el interés de poetas y estudiosos, particularmente, en los últimos años del siglo XIX, y se intensificó a partir de la publicación de sus obras completas, a cargo de Alfonso Méndez Plancarte, entre 1951 (año convenido para la conmemoración del tercer centenario de su nacimiento) y 1957; y de la edición, en 1982, de la controvertida *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* de Octavio Paz. A lo largo del siglo XX y hasta nuestros días se ha ido tejiendo una nutrida lista de acercamientos, tanto desde el punto de vista de los estudios literarios, como de producciones artísticas (música, teatro, narrativa, pintura, ópera) que se inspiran en la prodigiosa obra, la inteligencia, las incógnitas sobre su vida, el espíritu de lucha, talento y belleza, entre otros aspectos, de sor Juana Inés de la Cruz.

En el caso de la dramaturgia mexicana en que aparece sor Juana, hasta este momento, he localizado dieciocho obras dramáticas publicadas.⁴ La primera de ellas, debida a la pluma de José Rosas Moreno, se estrenó con éxito en 1876 y vio su primera edición en

³ Francisco de la Maza (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, México, UNAM, 1980, p. 25. Sobre la evolución del reconocimiento de la obra de sor Juana, véanse también la “Introducción” de Antonio Alatorre, en Amado Nervo, *Juana de Asbaje*, pp. 9-27, y, especialmente, Antonio Alatorre, *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*.

⁴ En este trabajo sólo he tomado en cuenta las obras publicadas en México. Es muy probable, por supuesto, que más de una obra en torno a la vida de sor Juana, que la incluya como personaje, que aluda a ella o a su obra, no esté en este listado. Sobre sor Juana existe un número considerable de obras dramáticas y teatrales realizadas fuera de nuestro país. Véase, entre otros trabajos, el de Frederick Luciani, “Recreaciones de Sor Juana en la narrativa y teatro hispano/norteamericanos, 1952-1988”, en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 395-408.

1882.⁵ En el siglo XX encontramos tres obras en los primeros 60 años (1901-1960); tres en la veintena que va de 1961 a 1980 y la lista más numerosa, de once obras, en la etapa que corre de 1981 a 2000.⁶ De este último periodo, el momento más fecundo se localiza en torno a la celebración, en 1995, del tercer centenario del fallecimiento de la monja.⁷

⁵ Yolanda Bache (ed.), *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. XVIII. Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*, núm. 9, p. 83.

⁶ En el conjunto de obras, seis han sido escritas por mujeres (se trata de las piezas elaboradas después de 1960). Algunas llevan en el título alusiones al nombre de sor Juana, ya sea como se le conoce “Sor Juana Inés de la Cruz” o, de manera más familiar, las que la llaman “Sor Juana”, “Juana” o “Inés”; y dos emplean en el título versos de la monja o versiones de los mismos: *Este amoroso tormento* de Ángela Galindo o *Engaño colorido con títeres* de Emilio Carballido.

⁷ Las conmemoraciones en el tricentenario de la muerte de sor Juana dieron lugar también a varias puestas en escena. Hasta donde tengo noticia, de las dieciocho obras dramáticas en la lista, sólo se llevaron a escena la de Margarita Urueta (*El teatro en México: bianuario 1994-1995*, ficha 306, p. 90) y la de Adam Guevara (“Ángel de mi guarda”, en *Siete obras de teatro*, p. 451). Las obras teatrales sobre la figura y la obra de sor Juana, en aquellos años —entre 1990 y 1996—, crearon textos que, al parecer, no se han editado, *La condesa llegó a las cinco* de María Luisa Medina, por ejemplo. Varias de ellas, entre 1994 y 1995, optaron por escenificar su poesía, especialmente la proveniente de la sección que en la edición de Méndez Plancarte se denomina “lirica personal”, o algún poema religioso (Alfonso Méndez Plancarte [edición, prólogo y notas], *Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas*), entre ellas: Mauricio Jiménez (dir.), *Es más laberinto*, de Mauricio Jiménez y Erando González, *Teatro en México 1990-1991, Bianuario*, p. 107; *Funesta*, Arias de Marcela Rodríguez basadas en textos de sor Juana Inés de la Cruz, dir. y esc. Jesusa Rodríguez; dir. musical Juan Trigos, *El teatro en México. Bianuario 1994-1995*, p. 105; “*Primero sueño*” de Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura y presentación de José Luis Ibáñez, *ibid.*, p. 123; *Versos, Poesía de Sor Juana Inés de la Cruz*, dir. Germán Castillo (1995), *ibid.*, p. 135; *Camino... cruz de mezquite*, adap. de textos de sor Juana Inés de la Cruz y Elías Nandino y dos cuentos de Antonio Retana, dir. Simón Antonio Retana, *ibid.*, p. 203; *La condesa llegó a las cinco*, aut. y dir. María Luisa Medina, *ibid.*, p. 90; *El sueño de Sor Juana*, de Emmanuel Novelo y Francisco Hoyos, dir. de Rubén Rodríguez, (1995) [Nueva versión de *Sor Juana sin hombres* (1993) dir. Roberto Ríos “Raquí” de Francisco Hoyos y Raúl Rangel, dir. Raki, *ibid.*, p. 127-128]; *Dulce ficción*. Basada en el soneto “Sombra de mi bien esquivo” de Sor Juana Inés de la Cruz. Texto dramático y dir. Magda González, *ibid.*, p. 206. Como parte del homenaje, en México, en 1995, a nivel del teatro profesional, parece que de las obras dramáticas de la monja sólo se montó *Amor es más laberinto*, *ibid.* p. 82. Antes, en 1951, con motivo del tercer centenario de su nacimiento, se puso en escena *Los empeños de una casa*, en el Palacio de Bellas Artes, véanse Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. v, p. 3597, y Antonio Magaña-Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano (1900/1961)*, p. 122.

Con las dieciocho obras editadas,⁸ aquí enlistadas, en esta mi primera aproximación al tema, haré un recorrido cronológico en torno a algunos aspectos de las imágenes que de sor Juana se han ofrecido en la dramaturgia mexicana de más de un siglo y, a través de ellas, de modo paralelo, observar algunas facetas del concepto de mujer que propone cada época. Sería útil, más adelante, con estos ejemplos, detenerse en las relaciones entre el desarrollo de los estudios sobre la vida y la obra de sor Juana y su incidencia en la dramaturgia que la trata, entre otros asuntos de interés.

Las fuentes documentales

Cuando se ha tratado de construir un acercamiento biográfico, y en el caso que nos ocupa, dramático, a la vida de sor Juana, las fuentes suelen ser básicamente dos. En primer lugar, está la *Respuesta a Sor Filotea*, escrita por la propia sor Juana⁹ y, la otra, la *Vida* compuesta por Diego Calleja aparecida por primera vez como “aprobación” en el volumen *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana*, editado en Madrid en 1700.¹⁰ Ambos documentos ofrecen información que ha sido revisada e interpretada en numerosas ocasiones y que dejan infinidad de espacios en blanco y, por tanto, abiertos, sobre la vida, intereses e ideas de la monja. Estos vacíos han resultado inquietantes y fructíferos para sus biógrafos y se han convertido en zonas en donde, con frecuencia, tanto ellos, como los dramaturgos, han construido pasajes y razones de la vida de sor Juana. Entre los que han suscitado especial atención están los de los años que pasó en el palacio virreinal y las razones de su decisión por la vida religiosa. Su obra poética, por otra parte, también ha originado suposiciones sobre su vida personal.

Sor Juana, en la *Respuesta...*, no hace ninguna referencia a la etapa de su vida en palacio. La escasa información que se posee (el

⁸ Agradezco la gentileza de la información y ayuda para la localización de las obras que cordialmente me brindaron Jacqueline Bixler, Jesús Téllez, Rossy Mischne, Arturo Tovar y Jorge Luisillo.

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, pp. 440-475.

¹⁰ Darío Puccini, *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, pp. 10-11. La *Vida* de Calleja se publicó como apéndice en Amado Nervo, *Obras completas. Volumen VIII. Juana de Asbaje*, pp. 189-205. La *Vida* también se puede consultar en Nervo, *Juana de Asbaje*, pp. 149-161 y en Diego Calleja, S. J., *Vida de Sor Juana*, 1996.

gusto con el que fue recibida en la corte, el cariño de la virreina, y la anécdota del examen al que fue sometida) procede del texto de Calleja.¹¹ El sacerdote, inmediatamente después de este asunto, habla de las virtudes intelectuales de Juana, del peligro que despierta su belleza física entre los “necios”, de la negativa de Juana a “las licencias del matrimonio”,¹² y de su decisión de dedicarse a la vida religiosa pues “no podía hallar paz en el mundo”, deseo aparentemente intempestivo -para muchos de sus biógrafos, no para Calleja.¹³ Sor Juana, considera su decisión, como la mejor opción que se le ofrecía a su “inclinación a las letras” y al don divino de la “luz del entendimiento” que poseía, como medio para “sepultarlo” y “sacrificarlo” “sólo a quien me lo dio”,¹⁴ todo ello sumado a “la total negación que sentía por el matrimonio”.¹⁵ Estos temas, como se ha señalado, han dado lugar a múltiples reflexiones entre los estudiosos –mismas que dejaremos de lado por ahora–, y son asuntos tratados en muchas de las obras dramáticas dedicadas a la vida de la monja.

Las obras desde 1876 hasta 1960

Un primer corte convencional en el conjunto de las obras que considero –y que abarcaría de 1876 a 1960–, incluye la de Rosas Moreno (1876), la de Jiménez Rueda (1917), la de Granja Irigoyen (1922) y la de Salvador Novo (1956).¹⁶ Las tres primeras se acercan a la vida en palacio y a las razones del ingreso a la vida religiosa de sor Juana, mientras que la de Novo construye un diálogo sobre varios temas entre sor Juana y Pita Amor.

Los acercamientos biográficos a sor Juana en el siglo XIX fueron ávidos en hablar sobre su vida en palacio. Así, entre 1817 y 1837, las escuetas palabras de Calleja “[...] se dedicó a servir a Dios en una clausura religiosa, sin haber jamás amagado su pensamiento a dar oídos a las licencias del matrimonio [...]”¹⁷ se transformaron para sus biógrafos en ofrecimientos reales de matrimonio a Juana, e

¹¹ A. Nervo, *op. cit.*, p. 193.

¹² *Ibid.*, p. 195.

¹³ A. Nervo, *op. cit.*

¹⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, pp. 444-445.

¹⁵ *Ibid.*, p. 446.

¹⁶ Entre paréntesis aparece el año de composición, estreno o primera edición de la obra.

¹⁷ A. Nervo, *op. cit.*, p. 195.

indican que “solicitaron su mano con empeño hombres muy distinguidos”¹⁸ y desembocaron en un texto que, en 1851, afirmaba:

[...] nadie extrañará ciertamente que aspirasen a la mano de Juana Inés gran número de jóvenes de las primeras casas de México; uno entre éstos supo inspirar a la joven poetisa una viva pasión; sin embargo, Juana Inés tuvo la desgracia de perderle cuando iba a unirles un lazo indisoluble y desde entonces sólo pensó en el retiro, con el fin de mitigar sus penas.¹⁹

Otra biografía de sor Juana (1853), insiste en que “acaso su repentina vocación reconoció por origen alguna ilusión desvanecida”,²⁰ la señala como razón del ingreso al convento y agrega que, aun cuando no hay documento que avale esta suposición, la propia poesía de la monja es lo suficientemente sugerente como para negar que haya experimentado el amor humano.²¹

Entre 1862 y 1875 aparecen varias obras con distinto rigor y dedicación que hablan sobre sor Juana y su obra. De entre ellas, quizá la más importante es la de Juan León Mera, el primero que publica un amplio estudio sobre su obra (1873). No obstante el cuidado de Mera en la información que maneja, propone, con reservas, por primera vez, quizá, que el infortunio de Juana al perder al pretendiente, consistió en la muerte del amante. Esta idea se mantuvo en los diccionarios todavía en 1890. Antes, en 1874, en la velada literaria organizada por el Liceo Hidalgo en honor de sor Juana, José María Vigil opina que la doncella tomó el velo pues vivió en una época que no entendía sus intereses, y Francisco Sosa mantiene que lo

¹⁸ La biografía de Beristáin, de 1817, dice: “Lejos de ella ensoberbecerse por sus conocimientos y por los aplausos de que se veía colmada, aborreciendo el estado del matrimonio, que se le propuso varias veces con ventajas, concibió el pensamiento de entrarse monja” (Maza, 339); Tadeo Ortiz, dice en 1832 “[...] mas la modesta Inés, lejos de envanecerse por los aplausos merecidos a sus conocimientos, viendo con indiferencia y desinterés el estado de matrimonio que se le propuso con ventajas, se decidió a encerrarse en un claustro [...]” (*ibid.*, 345); y un Anónimo de 1837, en la revista *El Mosaico Mexicano o Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas* publicada en México por Ignacio Cumplido, “A esta joven galana y discreta, no era posible que faltasen adoradores; así que se le ofrecieron buenos partidos, solicitando su mano con empeño, hombres muy distinguidos, pero ella prefirió la vida monástica al matrimonio, con ánimo de consagrarse a las letras” (*ibid.*, 349).

¹⁹ *Ibid.*, p. 365.

²⁰ *Ibid.*, p. 373.

²¹ *Ibid.*, pp. 373-378.

hizo por miedo al mundo y a las leyes humanas, renunciando a “la ley santa del universo”, es decir, al amor, al hombre, a los hijos, al amor maternal.²² En relación con este tipo de información señala Tenorio:

Durante buena parte del siglo XVIII la *Vida* del padre Calleja y la *Respuesta a Filotea* fueron el dique que contuvo las mentiras y los fantaseos. Pero en el siglo XIX, cuando ya no se leían ni la *Fama* ni los otros dos volúmenes, ya no hubo freno a la fabulación. La gran iniciadora del montón de mentiras fue la *Biographie universelle* de 1819, en la que sin ningún empacho se dice que sor Juana nació en 1614; que un tío materno muy preparado se encargó de su educación; que perdió a su enamorado cuando estaba a punto de casarse; que cuidó con piedad cristiana a sus padres hasta que murieron, momento en el cual entró al convento de las jerónimas; que murió de un ataque de apoplejía el 22 de enero de 1695; que publicó sus *Poesías* en Madrid en 1670. Todos estos errores pasaron a varios *Diccionarios* enciclopédicos como el de Narciso Oliva (1831), Vicente Díez Canseco (1844), Francisco de P. Mellado (1846) y José Domingo Cortés (1875); al volumen *Mujeres célebres de España y Portugal* de Juan de Dios Rada y Delgado (1868); al manual *Literatura americana* (1879) del guatemalteco Antonio Batres Jáuregui.²³

En esta atmósfera, Rosas Moreno concibió *Sor Juana Inés de la Cruz* (estr. 1876).²⁴ El drama en tres actos y en verso muestra a la joven doncella durante su estancia en el palacio virreinal. En la anécdota, la futura monja, que aquí lleva el nombre de Inés, ha conocido, en el campo, a un hombre que la ha defendido de un ultraje. El caballero le declara su amor y ella le corresponde. En el palacio, la doncella confiesa este amor a su amiga, la virreina, sin que ninguna de las dos sepa que el caballero a quien ama Inés es el virrey, a quien Inés aún no conoce. La primera en enterarse de la identidad del amante es la virreina, quien con dulzura, y sin revelar sus verdaderos motivos –alejar a su esposo de la joven–, le pide a su marido que regresen a España, en donde él podrá volver a ver a su padre a

²² *Ibid.*, pp. 478-479.

²³ Martha Lilia Tenorio, “Sor Juana a través de los siglos”, pp. 505-522.

²⁴ José Rosas Moreno, “Sor Juana Inés de la Cruz”, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. XVIII. Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*, pp. 61-83.

quien adora. Presa del conflicto en que se encuentra, el virrey accede a la petición de su esposa. Inés se entera de la verdadera personalidad del caballero y, aunque su mano ha sido concedida por su padre a un gallardo y honesto joven de la corte, la obra concluye cuando Inés desengañada declara que ha decidido morir para el mundo y, como religiosa, tomar el nombre de sor Juana Inés de la Cruz. En la obra interviene un malvado caballero que para vengarse del virrey por un antiguo agravio, urde gran parte de las peripecias que complican el asunto y contribuyen a mantener la atención del público.

La pieza, en la ideología de los dramas de fines del siglo XIX, desarrolla, como vemos, el conflicto en el matrimonio alterado por la infidelidad del marido quien se debate entre el amor y el deber, matrimonio que salva la esposa amorosa y honesta que desea mantener la vida de la familia. Por su lado, la joven hermosa, inteligente, talentosa y burlada elige el convento para sanar su alma en el amor a Dios, lejos del contacto con el mundo y la perfidia de los hombres. La obra censura la infidelidad masculina, promueve el amor conyugal y las virtudes del matrimonio, avalados por las posiciones de la virreina e Inés, mujeres que rebozan y derraman decencia y virtudes.

Lejos de pretender “verdades” históricas en la ficción dramática, cuestiones que, por otra parte, no entran en el propósito de este estudio, creo conveniente señalar que la dramaturgia histórica de la época era cautelosa en el cuidado de la “verdad”, aprovechando una que otra licencia. La anécdota de la pieza de Rosas Moreno es el resultado de información disparatada, la propia de los diccionarios biográficos de la época, y de suposiciones del autor. Entre otros asuntos: Inés toma los hábitos como producto de una pasión desgraciada, Rosas Moreno confunde y mezcla a la pareja de virreyes, (¿de modo intencional?) durante el periodo de Juana en palacio (los marqueses de Mancera), con los virreyes de quien fue amiga, una vez en el convento (los marqueses de la Laguna),²⁵ y además, histó-

²⁵ Así, aparecen “María Luisa, Condesa de Paredes” —cuando en realidad debía ser Leonor Carreto, marquesa de Mancera— y el “Conde de Mancera, marqués de la Laguna” cuando se trataba de Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, marqués de Mancera. El marqués de Mancera gobernó Nueva España de 1664 a 1673. Su esposa fue Leonor Carreto, marquesa de Mancera. Reinaba entonces en España Felipe IV, como señala Rosas Moreno. Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, marqués de la Laguna, gobernó Nueva España de 1680 a 1686, durante el periodo en Es-

ricamente improbable, aparece el padre de Juana, Pedro Manuel de Asbaje, en la corte, velando por un buen matrimonio para su hija.

Camino de perfección (1917)²⁶ de Julio Jiménez Rueda es una pieza íntima en tres cuadros en donde sólo hay dos personajes: Juana y su confesor Antonio Núñez de Miranda. Jiménez Rueda elige tres momentos cruciales de la vida de Juana: un desengaño amoroso y el ingreso al convento; la renuncia a la vida intelectual; el instante de la muerte. Para Jiménez Rueda, quien años más tarde publicó también una biografía de la monja,²⁷ la vida y las decisiones de Juana se encuentran inextricablemente unidas a la de su confesor y consejero. Él es quien le sugiere el convento para encontrar el amor de Dios, para curar el dolor de Juana por un amor no correspondido y por su intensa pasión por el estudio; él, quien la convence de dejar los libros para reforzar su fe en Dios, después del escándalo de la *Atenagórica*; él, quien, finalmente, conoce como nadie la turbulenta lucha interna de esa mujer y quien tiene la certeza de la salvación de su alma. En la obra de Jiménez Rueda, sor Juana renuncia constantemente a sus apetitos humanos: el amor, la alegría, el estudio, a favor de una dicha que sólo es posible en la muerte, en Dios, gracias, en el mundo de la obra, a la sabia conducción de un hombre.²⁸

Pocos años después, Agustín Granja Irigoyen rinde su tributo a sor Juana en *El tápalo de la virreina* (1922),²⁹ obra en un acto y en verso, que desarrolla algunos de los temas de la obra de Rosas Moreno: la vida en el palacio virreinal, lo que es decir amores, intrigas y superficialidad rodeando el espíritu delicado y prudente de la futura monja. Como Rosas, Granja intercala con los suyos propios, versos de sor Juana. De entre todos los pasajes poéticos, el momento climático es cuando Juana dice, en la conclusión de la obra –frente a los crueles y vanos cortesanos–, las conocidas redondillas, después de que ella misma ha sufrido una desilusión amorosa –razón por la cual decide entrar al convento–, y se entera de que una amiga suya, Rosa, dama de la corte, ha sido seducida y engañada por un caballe-

paña de Carlos II, fue esposo de María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes quien llevó el título de marquesa de la Laguna por su matrimonio.

²⁶ Julio Jiménez Rueda, “Camino de perfección (Tríptico de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz)”, Julio Jiménez Rueda, *Sor Adoración del Divino Verbo*, pp. 81-110.

²⁷ J. Jiménez Rueda, *Sor Juana Inés de la Cruz en su época (1651-1951)*.

²⁸ Señala Alatorre: “[...] el P. Núñez era, a título personal, un fanático de la santidad.” Antonio Alatorre, “Sor Juana y los hombres”, p. 15.

²⁹ Agustín Granja Irigoyen, “El tápalo de la virreina”, Agustín Granja Irigoyen, *Trilogía dramática*, pp. 11-60.

ro quien la delata y desprecia públicamente por su ligereza. El escándalo en la corte es mayúsculo y Rosa es repudiada. La poeta, entonces, invita a Rosa a acompañarla en la reclusión del convento, en donde no sufrirán del abuso de los hombres. Las dos damas: Juana y Rosa son ejemplo de los dos tipos de mujeres que mencionan las rondallas. Como en piezas anteriores, para Granja Irigoyen, las opciones de vida de una mujer, en realidad parecen ser sólo una: el matrimonio, ya sea humano o divino.

Sor Juana y Pita (1956) de Salvador Novo³⁰ es una pequeña pieza que forma parte de un conjunto de “diálogos” entre individuos que no fueron contemporáneos, pero a los que podría unir algún interés de vida: Carlota charla con la Malinche; Cuauhtémoc con Eulalia Guzmán, sor Juana con Guadalupe Amor, la famosa “Pita Amor”. Pita busca a sor Juana para conocer la opinión de la monja-poeta sobre su propia producción poética, pues los críticos han encontrado en sus versos influencias de sor Juana. La monja, al tanto de las novedades de la modernidad, evade todo el tiempo el tema por el cual la busca Pita y prefiere hablar de sí misma, y de las ventajas y desventajas de su época. Se divierte con la visita de la joven poeta. Pita, en general respetuosa y, como Juana, vanidosa, le habla de su proceso creativo, de lo que otros opinan de sus versos. A Juana le tiene sin cuidado lo que digan de ella y de su obra, se encuentra más allá del mundo en donde a Pita sí le interesa el reconocimiento. En la elección de ambas figuras para establecer el diálogo, se descubre la admiración de Novo por la obra de las dos poetisas. Su pieza, ubicada en un espacio y en un tiempo indefinidos, el de la imaginación de su autor, aunque más cercanos al presente de Pita, contribuyó en su momento a la búsqueda de otros caminos de la dramaturgia en México, fuera del realismo y, en el caso de la figura de sor Juana, la enaltece, por primera vez en el teatro, como intelectual y como mujer, desatendiendo una vida personal de difícil penetración y quizá, desde el punto de vista del “diálogo”, inútil en la valoración de la obra artística.

Tres obras entre 1961 y 1980

En este periodo, se escribieron y publicaron dos obras con sor Juana como personaje principal y *El eterno femenino* (1973) de Rosario

³⁰ Salvador Novo, “Sor Juana y Pita”, en *Diálogos*, pp. 83- 104.

Castellanos, en donde sor Juana aparece brevemente.³¹ La primera de ellas, dividida en dos actos, es *Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz* (1969) de Margarita Urueta.³² En ella, Juana, unos años antes de su muerte, y como el nombre de la pieza lo indica, en confesión, relata al padre Núñez aspectos de su vida que explican lo que ella es en ese momento. Dramatúrgicamente, la obra emplea, por primera vez, en el caso de las obras revisadas, el recurso del personaje que, en el presente, evoca y reconstruye, en la escena, partes significativas de su pasado. La primera de ellas es el resbaladizo período en el palacio virreinal que ocupa todo el primer acto. Juana es llevada al palacio por Núñez de Miranda y presentada a los virreyes, quienes la reciben con entusiasmo. Su presencia despierta la envidia de las jóvenes de la corte y encuentra ahí el amor, aparentemente honrado, de un caballero de alto rango. Juana, a punto de viajar con él a España para casarse, se entera de que es hija ilegítima. Aconsejada antes por Núñez de la conveniencia de tomar los hábitos, la desgraciada noticia la decide por el convento. La pieza ofrece una variante a la razón de su decisión de hacerse religiosa: no es la desgracia amorosa, sino el temor o la certeza del rechazo ante su condición de hija habida fuera del matrimonio.

El segundo acto trata aspectos de su vida cotidiana en el convento, lo cual ocurre por primera vez en la dramaturgia que la tiene como personaje. Ahí es sancionada e incomprendida por la priora y otras monjas; se le obliga a escribir y a solicitar ayuda económica para el convento a la virreina; se le somete después a no escribir; se hace sospechosa de posesiones diabólicas; es presionada a desprenderse de sus bienes y es despreciada por el mundo eclesiástico. La obra de Urueta incluye, además de versos de la monja, un fragmento de una pieza dramática de sor Juana, la *Loa en las huertas*, que representan las jerónimas durante una visita de la virreina al convento.

Interesa observar que en esta obra, a diferencia de las anteriores, la figura de sor Juana es tratada en el terreno de la madurez de su vida intelectual y se exponen las vicisitudes de esta necesidad dentro del convento, aun cuando el desarrollo del tema no sea profundo.³³

³¹ Rosario Castellanos, *El eterno femenino*.

³² Margarita Urueta, "Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Teatro Mexicano, 1969*, pp. 99-160.

³³ La obra de Urueta ha sido llevada varias veces a los escenarios en México, a diferencia de las otras de esta recopilación y, como he señalado, formó parte de las puestas en escena del tricentenario de su fallecimiento dentro del circuito del teatro comercial en México.

En *El eterno femenino* (1973) de Rosario Castellanos, sor Juana interviene en una escena. La obra es una farsa sobre estereotipos femeninos en México: la mujer educada para casarse, la virginidad, su destino dentro del matrimonio, las relaciones con su propia familia y la del esposo, los estereotipos de la mujer profesionista y, en donde aparece sor Juana, los estereotipos de algunas mujeres sobresalientes en la historia de México. En el segundo acto, Lupita, el personaje principal, entra a:

[...] un museo de cera en el que, en una serie de nichos, se encuentran —representadas de la manera más convencional posible— la Malinche, Sor Juana, doña Josefa Ortiz de Domínguez, la Emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y la Adelita. [Quienes] Resucitadas por el escándalo, salen de sus nichos.³⁴

La primera que habla es sor Juana, quien se queja de la persecución de que es objeto. Como Adelita no la conoce, Juana les propone a las demás mujeres que, para educar a Adelita, jueguen a la escuelita: “Cada una de nosotras escogerá un momento culminante de su vida. Y tú tendrás que identificarnos”, adivinanza a la que se somete a Lupita.³⁵ El asunto, según Juana, no es fácil pues:

[...] nos hicieron pasar bajo las horcas caudinas de una versión estereotipada y oficial. Y ahora vamos a presentarnos como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos.³⁶

Juana elige para presentarse a sí misma un suceso en el palacio vi-reinal, precisamente cuando se dispone a escribir un poema y debe suspender su labor pues la bulliciosa vida en el palacio no favorece su trabajo artístico e intelectual. Decide cortarse el pelo para castigarse y, como el pelo corto no conviene al traje femenino, se viste de hombre. Juana siente la presencia de alguien, es Celia. Apaga la luz y, en la oscuridad, se encuentra con ella. Celia piensa que está con un hombre, habla mal de Juana y confiesa que se ha entregado a un caballero. Celia segura de que ese “caballero” es la persona que la acompaña, le declara su amor. Juana prende una luz, Celia la reconoce, hay un momento de duda entre ambas:

³⁴ R. Castellanos, *op. cit.*, p. 85.

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

³⁶ *Idem.*

Se contemplan un momento las dos, paralizadas por imanes contrarios: el que las atrae –lo que debe ser sugerido muy delicadamente– y el que las separa.³⁷

Después de esto, Juana decide dejar el mundo e irse “Adonde es / la inteligencia soledad en llamas”,³⁸ e insiste:

[...] yo no fui al convento ni por vocación ni por desengaño, sino por sentido práctico. No sé por qué se empeñan en inventar tantos motivos cuando yo dejé, muy claramente escrito en una carta, que ingresaba al claustro, más que atraída por esa forma de vida, empujada por “la total repugnancia que me inspiraba el matrimonio”.³⁹

En el mundo de la obra de Castellanos, como en el caso de Novo, Juana sabe lo que la historia ha dicho de ella y, aunque no lo reconoce, tampoco le interesa modificarlo. De alguna manera acepta las biografías que le han urdido. En el deseo de “presentarnos como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos”, Castellanos introduce, mediante la mujer vestida de hombre y en su encuentro con Celia, el discutido tema del lesbianismo de sor Juana. Subrayemos que en la farsa de Castellanos, que es un recorrido por los estereotipos de lo femenino, sea en sor Juana (icono de la mujer intelectual en la cultura mexicana) en quien desliza la cuestión homosexual y que, en las piezas dramáticas sobre la monja, sea la primera vez que queda sugerido el tema. La escena, con el juego del disfraz, la oscuridad y las confusiones es un homenaje a sor Juana y, por supuesto, a los recursos del teatro del Siglo de Oro que la misma monja empleó en sus comedias.

Carlos Elizondo publicó, en 1979, *La décima musa. Homenaje en doce cuadros a Sor Juana Inés de la Cruz*.⁴⁰ La obra realiza un recorrido cronológico por la vida de sor Juana que se inicia, en el primer cuadro, inmediatamente después del examen a que fue sometida en el palacio virreinal y que concluye, en el doceavo, el día de su muerte en 1695. Elizondo intenta seguir con puntualidad la información que ofrecen la *Vida* de Calleja, la *Respuesta...* y otros documen-

³⁷ *Ibid.*, p. 107.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁰ Carlos Elizondo, *La décima musa. Homenaje en doce cuadros a Sor Juana Inés de la Cruz*.

tos, cuidadoso de no empañar en su drama las “verdades documentales” sobre la vida de sor Juana. Esto, sin embargo, no evita su propia recreación e interpretación de los sucesos.

Una vez más, la zona que se presta a la imaginación es la de su vida amorosa y la de los años en palacio. Elizondo, basado en varios de los sonetos “De amor y discreción” urde la trama de afectos y engaños con caballeros de la corte a quienes pone por nombre los que aparecen en los sonetos de la monja: Fabio y Silvio. Este último, herido por el deprecio de la joven Juana, descubre ante los virreyes los orígenes familiares de la doncella. La virreina, temerosa de que la corte se entere de que entre sus damas ha vivido una bastarda, le pide a Núñez que busque un lugar seguro para Juana, es decir, el convento.

Paso a paso, la pieza de Elizondo expone la vida de Juana, recoge su poesía, prosificándola, se habla de la representación de sus comedias, y las monjas ensayan uno de los sainetes de *Los empeños de una casa*. La vida en el convento se ve agitada por las constantes visitas: los virreyes, el arzobispo, don Carlos de Sigüenza y Góngora. En la relación con este último, Elizondo desarrolla otra de las interpretaciones de ciertos versos de sor Juana: una especie de nacionalismo que reivindica a la Nueva España frente a la Vieja. Juana señala el abuso del poder político y defiende al humillado pueblo mexicano que desgastado se levanta contra la corona en 1692.

Años más tarde, Elizondo retomó su obra y la publicó de nuevo con el título de *El sueño y la agonía* (1995).⁴¹ De los doce cuadros originales, la obra se redujo a siete y el autor eligió el recurso mediante el cual el pasado evocado se materializa en la escena. En la nueva versión hay menos personajes, se redistribuyen los parlamentos, se eliminan algunas interpretaciones (la de la virreina que solicita la reclusión de Juana en un convento) y se concentra en un asunto: Juana posee un espíritu de libertad que, a pesar de las represiones, se mantiene vivo y la proyecta hacia lo eterno.

⁴¹ Carlos Elizondo Alcaraz, *El sueño y la agonía. Obra dramática en siete cuadros, basada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz*. De acuerdo con el corte convencional que propongo, la segunda versión de la obra de Elizondo entraría dentro del último periodo, el que va de 1981 a 2000.

Las obras de 1981 a 2000

En 1982, narra Miguel Sabido, “[...] Tina Galindo, entonces directora del Teatro de la Ciudad me urgió a que pusiera una pastorela de teatro [...] Tomé un viejo texto que había puesto en el claustro de Sor Juana [...] y lo remocé”.⁴² Es muy posible que de ahí surgiera *Pastorela de Sor Juanita o virreinal* (¿1982?)⁴³ en donde Sabido imagina una sor Juana niña quien, con su abuelo, se une a los pastores para llegar a Belén. La trama, en términos generales, es la de la pastorela tradicional: los pastores reciben la noticia de que ha nacido Jesús y deciden ir a adorarlo, mientras los demonios encabezados por Satanás intentan desviarlos de su propósito. Los pastores, sor Juanita y su abuelo consiguen finalmente su objetivo ayudados por los ángeles. La pastorela está concebida como un gran espectáculo con derroche de escenografía, bailes, música, canciones, vestuario. En el texto se emplean fragmentos de algunos de los villancicos para las fiestas navideñas escritos por sor Juana. La obra, al incluir a sor Juana en una pastorela —una de las tradiciones teatrales más populares en México—, busca acercarla a un público más amplio, así como a una de las áreas menos estudiadas de su poesía.⁴⁴

Tren nocturno a Georgia (1994) de María Luisa Medina, es una obra que se arma en torno al interés de Dick, novio de Stephanie, por confirmar sus sospechas de que Samantha Heighs —profesora de literatura en la carrera de comunicación que él y su novia estudian en una universidad de lo que parece una pequeña ciudad en los Estados Unidos— es lesbiana, asunto al que Dick denomina su “[...] primer trabajo de investigación periodística”.⁴⁵ Induce y convence, entonces, a Stephanie para que seduzca a la profesora, acto al que accede la joven y que culmina con relaciones sexuales entre ambas, rela-

⁴² Miguel Sabido, “Pastorela de Sor Juanita o Virreinal”, Miguel Sabido, *El libro de las pastorelas*, p. 111. Alejandra Mendoza de Lira dice que Miguel Sabido “En 1982 logró una espectacular puesta en escena en el Teatro de la Ciudad, con Lucha Villa, el Mariachi Vargas de Tecalitlán, Lucila Mariscal y 50 bailarines”. Es muy probable que la *Pastorela de Sor Juanita...* fuera el texto de esta puesta en escena. Véase “La pastorela traspasa fronteras”, *El Universal*, 16 de diciembre de 2000 en http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=14190&tabla=espectaculos [Consultado el 01 de octubre de 2012].

⁴³ Miguel Sabido, *El libro de las pastorelas*, pp. 109-188. De esta obra hay una “versión 2003” publicada con el título de “Sor Juanita vs. los diablos panzones”. *Tramoya*, Nueva Época, núm. 79 (abril/junio) 2004, pp. 123-151.

⁴⁴ Véase Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de sor Juana*, p. 9.

⁴⁵ María Luisa Medina, “Tren nocturno a Georgia”, en *El nuevo teatro*, p. 530.

ciones de las cuales Dick, a espaldas de su novia y la profesora, logra obtener fotografías. El joven las hace públicas y el caso es llevado a los juzgados: Samantha es acusada de corrupción de menores, Stephanie declara que sufrió por parte de Samantha “[...] un abuso total y absoluto”,⁴⁶ Samantha expone que nada fue al azar, que tenía años urdiendo un plan de seducción y que Stephanie fue la “víctima perfecta”.⁴⁷ La profesora es condenada a diez años de prisión que se reducen a cinco por buen comportamiento.

La obra inicia cuando Samantha sale de la cárcel, recuerda el pasado inmediato —que ocupa como acción dramática la mayor parte de la pieza—, y decide dejar el sitio en donde todo este pasaje de su vida ha tenido lugar, y termina cuando está a punto de partir. Samantha espera en el andén de la estación de ferrocarril el tren que la aleje de la ciudad. Aparece, entonces, Stephanie quien viaja a Georgia a trabajar. La joven le dice:

Terminé una maestría en letras españolas. Hice mi tesis sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Tengo un departamento y un empleo que me esperan en la Universidad de Georgia. Compré dos boletos de tren. Sale en el andén 21 en cinco minutos [...] Sé que me gusta la ópera, que con Wagner no hay escapatoria, que Mozart sublima nuestras almas, que aquel soneto de Sor Juana me sigue haciendo llorar y que Chopin me excita hasta el delirio. Sé que no puedo vivir más que en ese mundo [...] Pero quiero vivirlo contigo [...] Recuerda: el tren nocturno a Georgia.⁴⁸

Stephanie sale y Samantha permanece de pie en el andén, mientras “El escenario empieza a cubrirse de humo”.⁴⁹

Tren nocturno a Georgia es un juego dramático en donde la figura de sor Juana no interviene como personaje en la obra, se alude a ella, es un referente, la imagen de una poeta e intelectual de portentosa estatura. El punto de partida del que emerge la sor Juana subyacente en la obra es el soneto de la serie de los “De amor y discreción” cuyo primer verso es “Detente, sombra de mi bien esquivo”⁵⁰ enunciado por primera vez “con pasión”⁵¹ por Samantha en una de sus clases y, de nuevo, casi inmediatamente después, por

⁴⁶ *Ibid.*, p. 565.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 567.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 569-570.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 570.

⁵⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, vol. I, p. 287.

⁵¹ M. L. Medina, *op. cit.*, p. 530.

Dick, también “con pasión”,⁵² después de que el joven ha expresado su propia interpretación del soneto de sor Juana como producto de una fantasía erótica de sor Juana con la marquesa de La Laguna. El soneto se escucha en escena una vez más, al concluir la obra, en esta ocasión en la voz de Stephanie.

De esta manera, en la obra, el soneto se convierte en una especie de “motivo”: fantasía erótica sublimada por el arte poético de sor Juana matizada por intermedio de la voz y las intenciones e intereses de quienes lo dicen (los tres personajes protagónicos) y el momento en que lo enuncian. Si para Samantha constituye oralmente la entrada al pasado, el detonador de los sucesos —es lo primero que ella dice cuando en la obra aparece el pasado— y es una extraordinaria manifestación artística de un momento de la pasión amorosa e instrumento de relajación en el proceso de seducción de un espíritu sensible, para Dick es una manera de retener, después de la masturbación, al objeto amado y deseado sexualmente y, sobre todo, en la interpretación que le da a Samantha sobre el poema durante la clase, la oportunidad de atacar, veladamente, a la profesora, a quien considera lesbiana, idea que también tiene sobre sor Juana. Para Stephanie, además de considerarlo una manera de ejercicio de la capacidad creadora del artista que teme el alejamiento de su propio espíritu creativo —su interpretación al inicio de la obra—, parece ser, de entre todas las expresiones artísticas que ha conocido con Samantha —particularmente la música—, la única, ligada a la poesía, que es símbolo del amor entre ellas. En la obra, la idea del lesbianismo de sor Juana se discute y resuelve con rapidez: “No hay ninguna prueba de que sor Juana haya sido homosexual”,⁵³ dice Samantha. El tema del lesbianismo aun siendo uno de los ejes de la obra, no es el central, no se detiene en discutir si sor Juana fue o no lesbiana. La obra se interesa, sobre todo, en los sentimientos y las relaciones humanas, en situaciones límite que presentan opciones en la vida de los individuos, opciones que pueden redefinirlos y que, en el caso de Samantha y Stephanie, de alguna manera, las enriquecen, les abren las puertas a vidas más coherentes con sus deseos y alegrías.

Como se ha dicho, 1995 fue un año fructífero en la producción dramática en torno a sor Juana. El Instituto Mexiquense de Cultura realizó diversas actividades. Entre ellas convocó a varios concursos en torno a la vida y obra de la monja. Uno de ellos sobre teatro, ade-

⁵² *Ibid.*, p. 531.

⁵³ *Ibid.*, p. 532.

más solicitó a Emilio Carballido la elaboración de una pieza dramática como parte del homenaje, el dramaturgo compuso *Engaño colorido con títeres* (1994-1995),⁵⁴ y desarrolló la vida de Juana en tres espacios escénicos: un altar barroco, un lugar vacío frente a él y un teatrino, en donde hay escenas con títeres. Así, Juana, en el presente, frente al altar, es espectadora de su pasado —que básicamente se desarrolla en el teatrino— o se relaciona con otros personajes, con títeres o con las figuras que adornan el retablo, que en la realidad o en la ficción poética formaron parte de su vida. La pieza inicia con los sucesos a partir de la publicación de la *Atenagórica* y hasta la muerte de la monja, en ese lapso sor Juana enfrenta su pasado. La obra, dividida en dos partes, elige la primera para exponer, básicamente, la vida en palacio y la segunda para los años en el convento.

De nuevo se inquiera en torno a las razones de su ingreso a la vida religiosa. Carballido supone que los virreyes obligan a “Silvio” a contraer matrimonio con Juana para lavar la ofensa que le ha hecho seduciendo ante los ojos de la doncella a otra mujer. Juana les pide que no lo hagan, pues eso le ha servido para convencerse de que no quiere estar ligada a hombre alguno y que tomar los hábitos —contra de la voluntad de quienes la rodean, incluso contra su propia voluntad—, es la única opción que desea para hacer su vida.

En la segunda parte, Juana ya es jerónima y en el convento se prepara una recepción para los virreyes en donde tendrá lugar una representación de la *Loa en las huertas*. Este teatro en el teatro —como han hecho Urueta y Elizondo— ocupa una buena sección de la segunda parte. Después de la representación Juana es presentada a la condesa de Paredes. Ambas quedan prendadas una de la otra. Carballido amplía el motivo apenas sugerido por Castellanos: la atracción entre mujeres. En su obra no sólo se trata de miradas. Entre Juana y la condesa hay caricias y palabras, exaltación y dolor. En el juego de la escena, Carballido contrasta el mundo exterior agresivo que rodea a Juana —representado sobre todo por crueles títeres o figuras del altar—, con su vida interna y sus afectos, representados por actores, especialmente la esclava y la virreina.

Dos de las obras ganadoras del Premio Nacional de Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, convocado en 1995 por el Instituto Mexiquense de Cultura, fueron *Este amoroso tormento* (1995) de Ángela

⁵⁴ Emilio Carballido, “Engaño colorido con títeres”, en *Engaño colorido con títeres. Pasaporte con estrellas*, pp. 7-50.

Galindo y *Una Juana sin cruz* (1995) de Edgar F. Carbajal.⁵⁵ La obra de Galindo plantea la vida de sor Juana, a partir del momento en que se le exige deshacerse de sus pertenencias “humanas”, es decir, su biblioteca y sus instrumentos científicos y musicales, además de que se le sugiere no escribir más sobre asuntos profanos.

Galindo imagina a sor Juana en este instante, sorprendida por el recuerdo de su pasado a medida que se desprende de los objetos. Teatralmente, aunque el recurso del presente que descubre el pasado es similar al empleado por Urueta o Carballido, la novedad de Galindo radica en que Juana se convierte en espectadora del pasado que se desarrolla frente a su mirada, en su propia celda y con una Juana que es al mismo tiempo ella y otra. No hay más que el espacio de su celda y, dentro de este sitio, Juana que observa su propia vida. En la obra sólo intervienen personajes femeninos y está construida en un acto compuesto por 39 escenas, que se suceden rápidamente.

Por su actitud, las mujeres que pueblan la escena se pueden dividir en dos grupos: las que desprecian a Juana (la abadesa; Catalina, la hija de Leonor; otras damas de la corte), y las que la aman. Entre las últimas, y uno de los motivos centrales, sobre los que se desarrolla la pieza, está el amor de las virreinas, Leonor y María Luisa, por Juana. Ambas ligadas a ella y —para la historia de México y de sor Juana—, con una vida con sentido gracias a la persona y la obra de la monja. En contra de toda interpretación anterior, Galindo imagina que Juana ingresa al convento a petición de Leonor, quien celosa de dejar a la amada, cuando debe regresar a España y, en apariencia, temerosa del futuro de Juana sin su protección, no desea dejarla sola en el mundo. Juana accede en contra de su propia voluntad. Más tarde, Juana conoce a María Luisa y el amor vuelve a encenderse. Llega el momento en que María Luisa también debe partir, lleva consigo la obra literaria de la amiga y un retrato que le ha mandado hacer, además, le promete que buscará la manera para que Juana sea transferida a un convento en España. Promesa que no llega a cumplirse.

Galindo enfrenta con su obra sin obstáculos, sin censura, el amor entre mujeres. El lesbianismo atribuido a Juana y las virreinas que hemos visto aparecía en otras obras y discutido en otros tantos estudios,⁵⁶ se manifiesta en la obra de Galindo de manera abierta, sin

⁵⁵ Ángela Galindo, *Este amoroso tormento*, pp. 7-52. Edgar F. Carbajal, *Una Juana sin cruz*, pp. 53-106.

⁵⁶ Señala Paz al respecto: “La hipótesis que acabo de esbozar [la del amor-amistad platónico] no excluye necesariamente la existencia de tendencias sáficas entre las

ambigüedades, quizá hasta un poco idealizado. Muchas de las escenas, en esta obra, que desarrollan los afectos entre sor Juana y las vi-reinas emplean los textos poéticos de la monja a ellas dedicados.

Edgar F. Carbajal en *Una Juana sin cruz* (1995) construye un drama en donde la protagonista, Juana, llamada en la obra “Muchacha”, vive sucesos semejantes a los de la monja, pero en el México del momento en que se escribe la obra. Así, los intereses de la “Muchacha”, desde niña, son reprimidos por su Madre quien, horrorizada por los gustos de su hija —la lectura, la escritura, el deseo de apartarse de los demás, su desinterés en el matrimonio—, la convencen de que necesita ayuda psiquiátrica y acaba recluyéndola en un hospital. El médico y las enfermeras se dan cuenta de que la joven no sufre ningún trastorno pero que su permanencia en el hospital es conveniente pues es fuente de ingresos económicos, gracias a la posición social de la familia de la Muchacha. Esta versión “moderna” sobre sor Juana cuestiona entonces algunas ideas contemporáneas sobre la educación de la mujer, su conducta, sus opciones: ¿se acepta hoy en México a la mujer que decide no casarse, no tener hijos, dedicarse a la vida intelectual? ¿En qué estratos sociales puede ser esto posible? ¿A qué se expone la mujer que decide hacer una vida de este tipo?

La figura y la personalidad de sor Juana a fines del siglo XX, también son un elemento con el que arma Jesusa Rodríguez su *Sor Juana en Almoloya. (Pastorela Virtual)* (1995).⁵⁷ La pieza, publicada en 1995, se desarrolla en el año 2000. El Partido Acción Nacional (PAN) ha llegado al poder y Juana ha sido encerrada en la prisión de Almoloya por “librepensadora”. Emplea para trabajar una computadora y se ve obligada a escribir, en su contra, a favor del parti-

dos amigas, tampoco las incluye. Sobre esto es imposible decir algo que no sea una suposición: carecemos de datos y documentos. Lo único que se puede afirmar es que su relación, aunque apasionada, fue casta” (Octavio Paz, *Sor Juana...*, p. 287). Georgina Sabat de Rivers comenta: “Sor Juana le dedicó a la condesa, su querida amiga [...] muchas composiciones [...]. No le dijo explícitamente a María Luisa, como lo hizo a la muerte de la marquesa de Mancera, que ella hubiera influido su lira; le confesó que *toda* su obra se la debía a ella en el soneto que comienza: ‘El hijo que la esclava ha concebido’. Esto no se refiere al hecho, sino tangencialmente, de que la condesa de Paredes le fuera a publicar su obra [...] se refiere a que [...] María Luisa había sido la fuerza creadora del genio de la poeta, incluyendo las composiciones escritas antes de conocerla” (Sabat de Rivers, “Mujeres nobles...”, p. 14). Antonio Alatorre comenta: “Gracias a María Luisa escribió Sor Juana lo mejor de su obra, aquello que hace que siga teniendo lectores. [...] María Luisa fue el cómplice perfecto de su sueño” (Alatorre, “Sor Juana y los hombres”, p. 15).

⁵⁷ Jesusa Rodríguez, “Sor Juana en Almoloya”, en *Debate feminista*, pp. 395-411.

do. La farsa juega con la corrupción del poder político, del poder intelectual, con los versos de la monja, con la vida académica y artística de México, con el travestismo y las inclinaciones sexuales. Sor Juana, quien espera la sentencia final sobre su caso, y con ello, su libertad, no la obtiene, tampoco su obra puede ser divulgada. Juana, una vez más, en el mundo moderno, es sentenciada e incomprendida, por ser demasiado inteligente.

Ángel de mi guarda (1995) de Adam Guevara es una obra ácida en donde las alusiones a la política nacional, a las figuras públicas del ámbito de la cultura se hacen en el tono del *sketch*.⁵⁸ La obra fue escrita “simultáneamente a su puesta en escena” y estrenada en diciembre de 1995, la producción corrió a cargo de la Universidad Autónoma del Estado de México.⁵⁹ En la obra intervienen cuatro personajes: Juana, El Ángel, El Hada y Sor Juana. Juana habita en un espacio descrito de la siguiente manera:

Los muros desnudos y envejecidos del lugar, evocan más una celda monacal que una habitación. No hay puertas, una sola ventana lateral nos deja ver el extremado grosor de los muros. Una plancha de piedra que sirve de camastro, una mesa rústica, una silla y un banco. Nada más.⁶⁰

La joven está a punto de suicidarse, ahorcándose con una cuerda que cuelga de una viga en el techo. Justo en el momento en que está por colgarse, un ángel entra por la ventana e interrumpe el salto a la muerte de la joven. Se trata de un “ángel” que tanto en su aspecto visual —cuerpo, alas, indumentaria, “sexo”—, como en su comportamiento difiere de las nociones plásticas e ideológicas convencionales que se tienen sobre los ángeles: es una mujer, viste con extrema pobreza, su pelo está en desorden, las alas son “unas pequeñas protuberancias mal emplumadas”,⁶¹ su trato es cordial, en absoluto solemne, su lenguaje coloquial en el estereotipo y tono de la mujer joven de barrio urbano: desenfadado, festivo, grotesco. El Ángel interviene para impedir que Juana se suicide, no encuentra ninguna razón válida para hacerlo, no tiene ningún problema que la haga distinta a miles de personas de su clase social, sexo, edad, posibilidades económi-

⁵⁸ Adam, Guevara, “Ángel de mi guarda”, en *Siete obras de teatro*, pp. 450-512.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 451.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 452.

⁶¹ *Idem.*

cas en México y, por tanto, sufre lo que muchos y muchas: pobreza, abandono, hambre, abusos, falta de amor, de educación.

El Ángel le dice que, en su propio mundo, las cosas no son tan diferentes: hay clases sociales entre los ángeles, las ángeles mujeres viven marginadas y sometidas bajo el dominio de los ángeles hombres, sus opciones de vida son tan escasas y miserables como el de las mujeres en la Tierra.

El Ángel tiene ganas de vivir alguna de las experiencias humanas sobre las cuales le han contado, particularmente, las relaciones sexuales y las borracheras, y entretiene a Juana con esas y otras historias sin que logre que recapacite sobre el suicidio. Juana, pues, se prepara de nuevo para colgarse de la soga cuando aparece el hada madrina de Juana quien acude a remediar la incapacidad del Ángel para evitar la muerte de Juana. El Hada desprecia a Ángel. Ángel y Hada discuten entre sí: cuestión de clases sociales, pleitos de mujeres, visión del mundo, ofrecimientos miserables de mejores condiciones de vida para la joven, razones insuficientes para alejar a Juana de su deseo de muerte. El Ángel no cree en las posibilidades del Hada para conceder deseos, para probarlo el Hada le ofrece un deseo al Ángel quien cumple así su curiosidad por emborracharse. Con el Ángel borracho —y en cierta medida también los otros dos personajes, se emborrachan todas— la escena insiste en la mofa de autoridades públicas, instituciones, planes del gobierno, etc. En el colmo de la borrachera del Ángel, el Hada intenta deshacerla y lo que logra es bajar, relativamente, la embriaguez del Ángel, y sin saber cómo ni por qué “revive” a sor Juana Inés de la Cruz, quien aparece en la escena.

Sor Juana no entiende qué pasa, por qué está ahí, para qué. El Hada, después de que el Ángel le explica quién es sor Juana, decide que es un excelente producto comercial: hay que vender su imagen, a lo que el Ángel se opone. Ambas le hablan a sor Juana de los avances tecnológicos y de la distinta situación de la mujer en la época en que ahora, de casualidad, ha aparecido; le dicen también que está muerta. Sor Juana, deslumbrada por las oportunidad que tiene de estar viva y por conocer el mundo que se le describe, decide quedarse, se despoja de sus hábitos de monja, quiere descansar de lo que ha sido. Ella misma “desacraliza” su propia imagen pues se siente mejor así y se dispone a vivir una vida nueva: “[...] quiero seguir aprehendiendo, sumergirme en los secretos de todos esos inventos de los que el Hada me habló! ¡Quiero penetrar el cosmos, saber, sa-

ber más, y más...!”⁶² La monja le pide a Juana que cambien de lugar, Juana desea morir y ella vivir. Sor Juana se cambia de vestido y sale de escena, Hada y Ángel siguen discutiendo y se alejan, Juana, sola, se acerca de nuevo a la sogá.

En la pieza teatral de Guevara, los tres personajes que han aparecido en la vida de Juana: Ángel, Hada, sor Juana, parecen producto de su propia fantasía, lo que con ellos ahí ocurre, todo es producto de la imaginación de Juana, del titubeo ante la ejecución de su propia muerte. ¿Puede haber otras opciones, y no la de la muerte, en el mundo miserable en que vive? La alternativa “real”, lejos de ideologías religiosas o fantasías de mercado, agentes externos, parece vislumbrarse en la actitud personal del individuo, en su curiosidad, en su enfrentamiento al mundo de lo cual el ejemplo es sor Juana. La vida de sor Juana, quizá no fue muy distinta a la de las razones que esgrime Juana para suicidarse, pero la posibilidad de vivir y con ello poder acercarse al conocimiento y al arte que genera la humanidad son motivos suficientes para amar la vida. Sor Juana en la pieza de Guevara descubre que como mujer en el mundo contemporáneo, aún con todos los obstáculos que pueda haber, tiene posibilidades de ejercicio intelectual y artístico impensables en el mundo en el que vivió. Buena oportunidad, entonces, la de intercambiar su cuerpo muerto para tomar la vida del cuerpo de una mujer que hundida en la depresión no ve más elección que la muerte. La fantasía de Juana, al pensar en el ejemplo que construye sobre sor Juana, podría modificar su propia actitud. La pieza deja el final abierto ¿se suicida? Juana sola en el escenario “avanza hasta la sogá y clava su mirada en ella, mientras va descendiendo la luz hasta el oscuro final”.⁶³

Como en la pieza de Medina, la de Guevara no escarba en la intimidad sexual de sor Juana, ni insisten en lo agobiante del mundo en que vivió. Su portentosa vida intelectual, el modo de enfrentar su entorno, los finos matices de la sensibilidad e inteligencia que brotan en su poesía y en su prosa son muestra de la capacidad humana, y en este caso, femenina, de buscar soluciones fundadas en las aptitudes más encomiables del ser humano. Sor Juana deviene en estas obras bandera ideológica de libertad de espíritu, de pensamiento, de creatividad.

Dentro del mismo orden de ideas de la pieza de Jesusa Rodríguez, se podría ubicar la pieza de Guillermo Schmidhuber, *La se-*

⁶² *Ibid.*, pp. 500-501.

⁶³ *Ibid.*, p. 507.

creta amistad de Juana y Dorotea (1999).⁶⁴ Schmidhuber traza un paralelo de vida entre la investigadora norteamericana Dorothy Schons y la monja jerónima y declara: “Como parte de mis investigaciones sobre Sor Juana, entré en contacto con los escritos de Dorothy Schons, la primera profesora norteamericana que se interesó en estudiar su obra”.⁶⁵ Ambas fueron incomprendidas y, de algún modo, despreciadas en su época, no obstante que medien entre ellas casi 300 años de distancia. La condición femenina en un mundo de hombres ¿ha cambiado, si comparamos los casos de una mujer excepcional de la segunda mitad del siglo XVII y una intelectual de la primera mitad del XX? Dorothy Schons (1898-1961) fue la primera mujer que obtuvo un doctorado en Literatura Hispanoamericana en Estados Unidos y una de las primeras mujeres que, en contra de los intereses de su ámbito académico, se dedicó al estudio de vida y obra de sor Juana. Schmidhuber se interesó en la vida de Dorothy Schons y señala:

El autor elige algunos asuntos en las vidas de ambas y los compara: el interés por el trabajo intelectual y la lucha por hacerse de un sitio en un medio adverso; las relaciones con el padre; la opción, en la mujer, de una vida al margen de los modelos convencionales de esposa y madre. Para Schmidhuber, en ambos casos, la vida que vivieron, al margen del valor que tuvo para ellas en su intimidad y después para el mundo, los estudios y el crecimiento intelectual fueron un doloroso obstáculo en su relación con los otros. El reconocimiento vino mucho tiempo después. Esa “amistad secreta” en siete escenas, está desarrollada con maestría, fuerza dramática y un atractivo juego teatral.

María Eugenia Leefmans publicó en el 2000 *La metamorfosis de Inés*, entremés en seis cuadros.⁶⁶ La obra retoma el momento en que Juana decide entrar al convento. La razón, sugerida, quizá un desengaño amoroso, quizá una violación. La pieza recrea el mito de Cenís, la doncella que, ultrajada por Poseidón, y cansada de ser mujer, le pide al dios que la ha violado que la convierta en hombre y toma entonces el nombre de Ceneo.⁶⁷ Leefmans juega con el mito,

⁶⁴ Guillermo Schmidhuber de la Mora, *La secreta amistad de Juana y Dorotea*.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁶ María Eugenia Leefmans, *La metamorfosis de Inés*.

⁶⁷ “Ceneo, Cenís. Uno de los Argonautas. Su historia es curiosa: Cenís era hija de Dorono de Lapites y un día fue hallada por Poseidón, que enamorado de ella, la poseyó. Como paga del acto pidió que la mudara en un luchador invulnerable. No quería seguir siendo mujer. Poseidón accedió y la mudó en varón. El nombre se convir-

con el conocimiento de la Inés de su pieza del mito griego, con el nombre de Cenís y de Inés, con algo que le ocurre a Inés en palacio (¿violación?), con los disfraces, con su ingreso al convento, con cierta información documental, con una parte de las ficciones literarias que creó,⁶⁸ con las palabras de Juana en el romance con que responde a un caballero del Perú y que dicen: “Yo no entiendo de esas cosas; / sólo sé que aquí me vine / porque, si es que soy mujer, / ninguno lo verifique”.⁶⁹

En palacio las damas juegan al amor, lo mismo que los caballeros. En el juego los disfraces ocultan y revelan. Los personajes son y no son lo que quieren ser. La fábula griega resulta un muy afortunado vehículo de las razones abiertas, ocultas o ambiguas de Juana en esta interpretación de lo que la llevó al convento. Pasar del palacio al convento, y de ser mujer a ser “un cuerpo neutro, o abstracto”⁷⁰ parece obedecer en la Inés del entremés de Leefmans a una experiencia personal, no exenta de influencias literarias.

Transfiguraciones de sor Juana (2000)⁷¹ de Miguel Sabido es una “obra [en dos actos] planeada y escrita desde la óptica de un ‘teatro estudiantil’,⁷² pero que según el autor ‘[...] también puede y debe ponerse profesionalmente’”.⁷³ Sobre su producción artística en relación con la figura de sor Juana, Sabido declara: “Mi devoción, como la de todos los mexicanos, por Sor Juana es enorme. Creo que soy el único dramaturgo que ha escrito tres obras de teatro, cuatro

tió en Ceneo. Tan bien lo hizo en la guerra, que sus conciudadanos lo eligieron su rey. Sin embargo, aún tuvo un hijo: fue Corono, que más tarde había de matar Heracles. Envalentonado con su mudanza de sexo obligó a los de su vasallaje que le rindieran culto. Cuando Zeus lo supo mandó a los centauros que lo mataran. No pudieron ni cinco ni seis, porque las armas al dar en el cuerpo del atacado rebotaban contra ellos. Un centauro que no había sido herido pudo darle un golpe en la cabeza y lo derribó. Después acumuló leños sobre el cuerpo y quedó sofocado. Se mudó en un ave que es de alas grises y grasosas. Cuando fueron a sepultar su cuerpo, había vuelto a ser femenino. Hay variantes en el relato, pero lo fundamental se mantiene”, Ángel María Garibay K., *Mitología griega*, p. 71.

⁶⁸ En el Neptuno Alegórico, sor Juana juega poéticamente con el título del marqués de la Laguna. Aunque el virrey de la pieza de Leefmans es el marqués de Mancera, a la autora le resulta útil deslizar las alusiones al agua del título del marqués de la Laguna, al marqués de Mancera.

⁶⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, vol. I, p. 138.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ Miguel Sabido, “Transfiguraciones de Sor Juana”, en *Teatro. Tres retratos femeninos*, pp. 189-270.

⁷² *Ibid.*, p. 191.

⁷³ *Ibid.*, p. 192.

programas independientes de televisión y una serie de trece capítulos con ella como protagonista”,⁷⁴ y en nota a pie de página señala:

Las obras son esta pastorela [se refiere a *Pastorela de Sor Juanita o virreinal*], Las máscaras de Sor Juana, publicada en el volumen *Teatro. Tres retratos femeninos* [en la edición lleva por título: *Las transfiguraciones de Sor Juana*] y *Combate teológico*, diálogos entre Sor Juana y su confesor.⁷⁵

En *Transfiguraciones de sor Juana* se celebra un congreso académico sobre sor Juana, en donde participan estudiosos de la vida de sor Juana y los estudiantes de la institución en donde el congreso se lleva a cabo. Miguel Sabido aparece como uno más de los personajes y es descrito de la siguiente manera: “Veintisiete años. Una gran cabellera. Escribió la obra pero no cree que tenga la verdad absoluta. Nunca es agresivo, más bien tiende al lirismo. Es un personaje inventado, que conste, de ninguna manera me reproduce”.⁷⁶

A diferencia de los estereotipados estudiosos que aparecen en la obra, el personaje de Sabido, atento a los estudios sobre la vida de sor Juana y a su obra, se muestra como el más informado, equilibrado y abierto al dar su propia versión de las razones que pudo haber tenido sor Juana en decisiones fundamentales en su vida: no casarse, ingresar al convento, mentir sobre algunos aspectos de su vida, todo por proteger a su familia y poder dedicar el mayor tiempo posible al conocimiento. Fragmentos sobre la vida de sor Juana se intercalan en varios momentos de la obra y en ellos se subraya el aspecto “teatral” de la “reconstrucción” del hecho. En estas escenas con sor Juana y sus contemporáneos se muestran, entre otros, el momento en que sor Juana despidió a Núñez de Miranda como su confesor, y en donde le pide a su madre que le diga quién es su padre y si ella es hija natural, “de la Iglesia”. Sabido, basado en las aportaciones de los estudiosos, crea su propia interpretación de la vida de sor Juana y explica las decisiones de la monja fundadas, entre otros asuntos, en el amor por su madre y su familia. El personaje Miguel Sabido y el autor de la obra, Miguel Sabido, insisten, finalmente, en que cada

⁷⁴ Miguel Sabido, “Pastorela de Sor Juanita o Virreinal”, en *El libro de las pastorelas*, p. 111.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ M. Sabido, *Transfiguraciones de Sor Juana*, *op. cit.*, p. 202.

lector de la obra de sor Juana “[...] invente a la Sor Juana que crea. Esa será la verdadera”.⁷⁷

En este apurado recorrido por dieciocho piezas y más de un siglo de dramaturgia en México, la imagen de sor Juana no puede evitar, afortunadamente, ser construida a través de la mirada que la observa y recrea, y los patrones de lo que se ha considerado que es, o puede ser, no sólo sor Juana, sino, la mujer. De las dulces Juanas enamoradas y engañadas, valientes, aunque sometidas, de las piezas de Rosas Moreno, Jiménez Rueda y Granja Irigoyen, para quienes el camino de la honra radica en su renuncia al amor, pasamos a los retratos más complejos de Novo, Urueta, Castellanos y Elizondo, en donde se subraya su valor intelectual, su potente vena poética, su ironía y su desengaño ante el amor, fortalecido precisamente por su inteligencia.

Las piezas de los últimos veinte años añadirán matices a la intrincada figura de sor Juana: su ejemplo como mujer intelectual desplazado al siglo XX, en donde las alternativas parecerían no ser muy distintas de las del siglo XVII; la curiosidad por penetrar su vida sentimental y sus inclinaciones sexuales, la vida que desea imitar a la literatura.

Las imágenes de sor Juana que nos ofrece la dramaturgia mexicana están ligadas a las visiones del mundo e inquietudes de cada periodo histórico y de los creadores. Los dramas que hemos visto definen, redefinen, buscan o no verdades, y crean interpretaciones de la imagen de una sor Juana “real” destinada a ser siempre esqui-va y multifacética.

Bibliografía

I. Obras dramáticas

Carbajal, Edgar F. “Una Juana sin cruz”, en Ángela Galindo / Edgar F. Carbajal, *Este amoroso tormento. Una Juana sin cruz*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997.

Carballido, Emilio. “Engaño colorido con títeres”, en *Engaño colorido con títeres. Pasaporte con estrellas*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997.

Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México, FCE, 1975.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 268.

- Elizondo, Carlos. *La décima musa. Homenaje en doce cuadros a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, Imprenta Carma, 1979.
- . *El sueño y la agonía. Obra dramática en siete cuadros, basada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
- Galindo, Ángela. “Este amoroso tormento”, en Ángela Galindo / Edgar F. Carbajal, *Este amoroso tormento. Una Juana sin cruz*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997.
- Granja Irigoyen, Agustín. “El tápalo de la virreina”, en *Trilogía dramática*. México, Herrero Hermanos, 1923.
- Guevara, Adam, “Ángel de mi guarda”, en *Siete obras de teatro*. Toluca, UAEM, 1997.
- Jiménez Rueda, Julio. “Camino de perfección (Tríptico de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz)”, en *Sor Adoración del Divino Verbo*. México, E. Gómez de la Puente editor, 1923.
- Leefmans, María Eugenia. *La metamorfosis de Inés*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2000.
- Medina, María Luisa. “Tren nocturno a Georgia”, en *El nuevo teatro*, selección e introducción de Víctor Hugo Rascón Banda, México, Ediciones El Milagro/Conaculta, 1997.
- Novo, Salvador. “Sor Juana y Pita”, en *Diálogos*. México, Organización Editorial Novaro, 1970.
- Rodríguez, Jesusa. “Sor Juana en Almoloya”, en *Debate feminista*, año 6, vol. 12, oct. 1995.
- Rosas Moreno, José. “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. XVIII. Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*, ed. Yolanda Bache. México, Conaculta, 1995.
- Sabido, Miguel. “Transfiguraciones de Sor Juana”, en *Teatro. Tres retratos femeninos*, México, Escenología/ Instituto Mexicano de Estudios de la Comunicación, 2000.
- . “Pastorela de Sor Juanita o Virreinal”, en *El libro de las pastorelas*, México, Instituto Mexicano de Estudios de la Comunicación/ Escenología, 2000. Editada también como “Versión 2003” con el título de “Sor Juanita vs. los diablos panzones”, en *Tramoya*, Nueva Época, núm. 79 (abril/junio) 2004.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *La secreta amistad de Juana y Dorotea*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1999.
- Urueta, Margarita. “Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Teatro Mexicano*, 1969, comp. de Antonio Magaña-Esquível. México, Aguilar, 1972.

2. Obra citada

- Alatorre, Antonio. “Sor Juana y los hombres”, en *Estudios*, núm. 7, 1986.
- . “Introducción”, en Amado Nervo, *Juana de Asbaje*. México, Conaculta 1994.
- . Sor Juana a través de los siglos (1668-1910). México, El Colegio de México/El Colegio Nacional/UNAM, 2007.
- Bache, Yolanda (ed.). *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. XVIII. Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*. México, Conaculta, 1995.
- Calleja, Diego, S. J. “Vida”, en Amado Nervo, *Obras completas*. Vol. VIII. Juana de Asbaje. Madrid, Biblioteca Nueva, 1928.
- . “Vida”, en Amado Nervo, *Juana de Asbaje*, intr. de Antonio Alatorre. México, Conaculta, 1994.
- . *Vida de Sor Juana*. Notas de Ermilo Abreu Gómez. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. 4 vols. México, FCE, 1951-1957.
- El teatro en México: bianuario 1990-1991*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1993.
- El teatro en México: bianuario 1994-1995*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1996.
- Garibay K., Ángel María. *Mitología griega*. México, Porrúa, 2000.
- Jiménez Rueda, Julio, *Sor Juana Inés de la Cruz en su época (1651-1951)*. México, Porrúa, 1951.
- Luciani, Frederick. “Recreaciones de Sor Juana en la narrativa y teatro hispano/norteamericanos, 1952-1988”, en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera. México, El Colegio de México, 1997.
- Magaña-Esquivel, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano [1900/1961]*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- Maza, Francisco de la (ed.). *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*. México, UNAM, 1980.
- Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, Méndez Plancarte, Alfonso y Alberto G. Salceda (ed., prólogo y notas), 4 vols. México, FCE, 1951-1957.

- Nervo, Amado. *Obras completas. Volumen VIII. Juana de Asbaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1928.
- . *Juana de Asbaje*, intr. de Antonio Alatorre. México, Conaculta, 1994.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*, 3a. ed. México, Porrúa, 1961.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 2a. ed. México, FCE, 1983.
- Puccini, Darío. *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, 2a. ed. México, FCE, 1997.
- Sabat de Rivers, Georgina. “Mujeres nobles del entorno de Sor Juana”, en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera. México, El Colegio de México, 1997.
- Tenorio, Martha Lilia, *Los villancicos de sor Juana*. México, El Colegio de México, 1999.
- . “Sor Juana a través de los siglos”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVI, núm. 2, 2008.

LA REESCRITURA DE LA CONCIENCIA: IFIGENIA, LA TINTA TRÁGICA Y EL REVERSO DE LA LIBERTAD EN *IFIGENIA CRUEL* DE ALFONSO REYES

Nicolás Barría González*

Resumen

Ifigenia Cruel (1924), es un poema dramático escrito por Alfonso Reyes y textificado bajo el canon de la tragedia. Esta cualidad, que nos permite contrastar las versiones euripidianas de Ifigenia, sirve de base para comprender sus texturas de sincronía y reescritura. La intención de este trabajo es localizar el procedimiento de desplazamiento del texto griego e internarnos en lo que llamaremos “el reverso de la tragedia”. Desde la escritura de la memoria hasta la reescritura de la libertad, *Ifigenia Cruel* transita espacios habitados, preñando al mismo tiempo sus espacios interiores. Para realizar esta lectura utilizaremos los conceptos “memoria” y “conciencia” con el objetivo de contrastar e identificar una estructura oscurecida e inconsciente: el “*hybris vacui*” de una nueva Ifigenia.

Abstract

Ifigenia Cruel (1924), is a dramatic poem written by Alfonso Reyes and was made text under the canon of tragedy. This quality, which allows us to contrast the Euripidian versions of Ifigenia, provides the basis to understand the textures of synchrony and rewriting. The intention of this paper is to locate the process of moving from Greek text and break in what we call “the back of the tragedy.” From writing memory to rewriting freedom, *Ifigenia Cruel* transits living spaces, while impregnates interior spaces. For this reading we will use the terms “memory” and “consciousness” in order to compare and identify and obscured and unconscious structure: the “*hybris vacui*” of a new Ifigenia.

* Universidad de Concepción, Chile.

Palabras clave / Key words: Ifigenia, reescritura, tragedia, memoria, conciencia, libertad, *hybris*, *vacui* / Iphigenia, rewrite, tragedy, memory, consciousness, freedom, *hybris*, *vacui*.

Introducción

Para el arte clásico griego lo canónico y su cadena de relaciones y reflejos constituía un procedimiento propio y necesario para la consolidación de la cultura. En el ámbito literario existían dentro de este espectro escrituras ejemplares, que funcionaban (algunas hasta nuestros días) como referentes a seguir y modelos representativos. Tal es el caso de *Edipo Rey*, de *Antígona* y *Electra*, que son, de la tragedia, aquellos modelos inevitables a la hora de hablar de estructura y funciones.

Es así que sobrevive (incluso hasta nuestros días) la existencia, y su consecuente batería de relaciones, de un canon clásico que posee el suficiente detalle como para ser reproducido en sentido y forma.

Aristóteles en su *Poética* define las coordenadas específicas de la tragedia griega, y dibuja las relaciones internas y externas del relato. Es así que a partir del desarrollo de la tragedia ésta, modificando ciertos procedimientos, aún sigue manteniendo un nivel de funcionalidad y evocación relativamente estable.

Ifigenia Cruel (1924) es un poema dramático escrito por el autor mexicano Alfonso Reyes que está circunscrito al mundo de la tragedia y en el cual el autor que recoge y reescribe el relato de Ifigenia, hija de Agamenón y Clitemnestra luego de ser rescatada de la muerte por Artemisa en Áulide y posteriormente llevada a su templo en Táuride.

Esta obra dialoga directamente con las obras de Eurípides, *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*, textos que por lo demás sirven de base para comprender los elementos que aparecen en la obra de Reyes y contrastar sus sincronías y diferencias.

Es esta la intención que pretende el trabajo, la de localizar los procedimientos más representativos que utiliza del autor para reescribir el texto griego y ejecutar lo que llamaremos “el reverso de la tragedia”, una vuelta a la escritura consciente de una forma literaria que es capaz de situarse nuevamente, a partir de una necesidad dis-

cursiva específica que habita las texturas y la carne dramática de *Ifigenia Cruel*.

Esta revisión la realizaremos en tres tiempos o partes, que al enlazarse conforman nuestro cuerpo de análisis. Ellos son:

- La reescritura de la memoria es siempre una reescritura: lo escéptico en la tragedia de la libertad.
- La reescritura de la *hybris* y la consumación de los espacios interiores.
- Los finales de Ifigenia: las puertas de acá y las ventanas de allá.

La reescritura de la memoria: escritura del escepticismo trágico

Comencemos dando vuelta a una frase: toda reescritura es una escritura. Esta sentencia representa nuestras intenciones de análisis y nos permite iniciar la pesquisa de aquellos procedimientos utilizados por Alfonso Reyes en la reconstitución del relato griego de Ifigenia.

El poema dramático, *Ifigenia Cruel*, comienza a partir del momento en que Ifigenia se encuentra en Táuride, cumpliendo el rol de sacerdotisa del culto de Artemisa. Su función, sacrificar a los navegantes extranjeros que llegan, se convierte en su vida en aquella forma en que el personaje habita el tiempo.

Un rasgo distintivo que Alfonso Reyes plantea es la posibilidad de reescribir el tiempo. El autor inyecta a Ifigenia de amnesia. A diferencia de la tragedia *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, Ifigenia es enviada por orden del oráculo a sacrificio en la hoguera, en honor a la diosa Artemisa, para permitir que la flota griega se dirija a Troya para castigar la deshonra producida por el rapto de Helena. Ifigenia es salvada por Artemisa en el último momento. La diosa intercambia el cuerpo de la hija de Agamenón por un ciervo y la traslada a Táuride, ofreciéndole la difícil labor de sacrificar a aquellos extranjeros que llegasen al país de los tauros.

La tragedia, *Ifigenia en Áulide* de Eurípides termina aquí, dando pie a la secuela, llamada *Ifigenia en Táuride*. Es esta última parte la que reescribe Alfonso Reyes. A partir de la escena narrada anteriormente, el autor mexicano escribe un poema dramático que conserva la estructura en verso clásica de los textos griegos, pero establece una distancia inicial: su personaje, alejándose ya del clásico, no recuerda su pasado y con ello su cadena genealógica. Ifigenia ya no tiene recuerdos del pasado y esa ausencia la persigue y atormenta:

Ay de mí, que nazco sin madre
y ando recelosa, de mí,
acechando el ruido de mis plantas
por si adivino a dónde voy.
Otros, como senda animada,
caminan de la madre hasta el hijo,
y yo no –suspensa del aire–,
grito que nadie lanzó.¹

Sin recuerdos se diluye y se provoca la estructura clásica. El procedimiento mediante el cual se produce el efecto trágico es la memoria. La genealogía, como podemos descubrir rápidamente con las tragedias más estudiadas, es imprescindible para formular la vendetta, para establecer el efecto catártico y para realizar eslabones de unión entre uno y otro hechos. Electra, Edipo, Ifigenia, Antígona, son todos parte de un plano trágico griego, familiar, sin memoria, cambian los mecanismos de representación.

Pero al mismo tiempo que Reyes diluye la plataforma de recuerdos de *Ifigenia en Táuride*, borrando el pasado a Ifigenia, en su reescritura genera la posibilidad simultánea de anagnórisis, la marcha progresiva hacia el conocimiento y por tanto el descubrimiento de la verdad trágica a través del encuentro con su hermano Orestes.

Otro elemento importante que se funde al primero es la titulación de las cinco partes que conforman *Ifigenia cruel* como *tiempos*. En esos cinco tiempos se escribe la dinámica de relaciones en el Ifigenia y su yo, Ifigenia y su pasado, e Ifigenia y su reencuentro con la memoria.

Adviértase que mi anagnórisis
o agnición (el reconocimiento entre
los dos héroes) cobra así un
sentimiento profundo. En las
versiones de la tragedia ateniense,
Orestes e Ifigenia saben bien
quiénes son, y simplemente se
reconocen el uno al otro. En mi
interpretación, Ifigenia se ignora, y
sólo se identifica a sí misma al
tiempo de reconocer a Orestes. (Noticia Breve)

¹ Alfonso Reyes, *Ifigenia Cruel*, México, Coordinación de Difusión Cultural. UNAM, Dirección de Literatura, 2009, p. 6.

Esta explicación, escrita en la introducción denominada “Noticia Breve”, sincera el uso de las estructuras griegas, y describe aquellas diferencias que le darán un impulso dramático diferente.

De esta manera, el poema dramático –fórmula escogida por el autor como factura y tela del texto– se escribe desde la conciencia de la escritura y es capaz de mirarse a sí mismo y definir las intenciones y formas que lo componen. Alfonso Reyes da al lector las claves de escritura que propone en su obra.

Curiosamente nos encontramos frente a una tragedia escrita en tiempos, con un eje central en la amnesia, y que es descrita al detalle por el autor, el cual explica magistralmente la estructura trágica griega y sus fórmulas tradicionales para luego dar un paso al frente y declarar las transformaciones y diferencias que en su tragedia aparecerán. Prepara con ello al lector, lo educa y le propone una guía de lectura.

La reescritura de la *hybris* y la consumación de los espacios interiores.

La reescritura de la literatura clásica griega, sea esta actualizada en mitos cosmogónicos, relatos o tragedias, ha suscitado la atención de muchos escritores, que encontrando en ella una estructura de texto universal, se enteran en el acto de la posibilidad plástica de estos textos de acoger, no sólo nuevas formas, sino también nuevos discursos literarios.

Ésta es la experiencia de escritura que apreciamos en *Ifigenia cruel*, ya que centra su mirada ya desde el título en la *hybris* del personaje, en su desmesura, en su relación con la violencia y el desborde de las pasiones.

Esta *Ifigenia*, distante del personaje de Eurípides ya no es escrita desde su ubicación, como lo hace el griego en *Áulide* o en *Tauride*, sino desde una cualidad personal, una adjetivación del ser, la crueldad.

CORO

¿Te dio Artemisa su leche de
piedra, mujer más fuerte que todos los
guerreros?
¡Qué cosa es verte retorcer los
brazos en el afán de ahogar a un hombre!
Prefiero la víctima iracunda,
vencida primero y luego abierta,
para que Artemisa respire
la exhalación de sus entrañas.²

² *Ibid.*, p. 8.

El coro, primer testigo trágico, se convierte en el ojo que aprecia y adjetiva el *hybris* de Ifigenia, delineando los perfiles de su violencia y avanzando verso a verso hacia el delta de la anagnórisis.

CORO

¡Oh mujer de rodillas duras!
No acertamos a compadecerte.
Fuerza será llorar a cuenta tuya,
a ver si, de piedad, echas del seno
ese reacio aborto de memoria
que te tiene hinchada y monstruosa.³

La crueldad, cualidad definitiva de Ifigenia, es vinculada a la amnesia. La ausencia de recuerdos la convierte en un monstruo, un monstruo de los efectos y no de las causas. Los recuerdos permiten construir una cadena causal sobre la cual se evoca la conciencia. A Ifigenia la persigue una forma de sí misma que no conoce pero que intuye, ese espacio vaciado por Artemisa que controla, por tanto, su voluntad: si no sabe cómo ha sido llevada, no tiene cómo desear un escape.

Cuando llega Orestes, su hermano, a las costas de Táuride, Ifigenia, vacía de historia como estaba y desde el sitio ofrecido por la diosa como defensora de las costas, les dice:

IFIGENIA

Helenos: forzadores de la virgen del
alma: los pueblos estaban sentados, antes
de que echarais a andar.
Allí comenzó la Historia y el
rememorar de los males,
donde se olvidó el conjugar
un solo horizonte con un solo valle.⁴

Esta máxima cruza y se convierte en el primer contacto con el tiempo y el espacio universal. La función de sacerdotisa y el relato desmembrado de su vida no le permiten observar ni darse cuenta de cómo aparecen en ella los influjos de la muerte y la violencia. Ifigenia se siente en el aire, en la nada, su vida no tiene un cauce ni un destino bifurcable.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

IFIGENIA

En vano, por primera vez, aguardo
que me sacuda en cólera la Diosa.

—Liberad al griego; recoged mi
manto: sobran horas al tiempo.⁵

Cuando Ifigenia, tras una larga argumentación con Orestes, se da cuenta que desde el agua ha llegado su historia, su nombre y sus causas, completa la escena interior de su propia crueldad, ha llegado la otra Ifigenia, aquella que precede a la monstruosa. Al completarse el relato, al conocer su pasado, Ifigenia se satura de sentidos, y re- vierte aquella violencia y rudeza en cobardía, en miedo y fragilidad.

IFIGENIA

[...]

y por ese lunar que hay en tu cuello,
gemelo —mira—,
gemelo del lunar que hay en mi hombro.

Calla, porque me aniquila el peso
del nombre que espero;
oh vencedor extraño, calla, porque,
al fin, no quiero saber —oh cobarde seno—
quién soy yo.⁶

Ifigenia siente una extraña sensación al ver a Orestes, identifica gesto a gesto su historia en el cuerpo y en la voz de los llegados del agua. Su desesperación por no saber de su pasado se ha vuelto en su contra. Una contradicción con el tiempo, un incesto entre la amnesia y la cordura.

El encuentro se circunscribe en un espacio dado por Artemisa. Un pulso constante viene llamando a la sacerdotisa del sacrificio, a la hermana muerta, a la nacida del olvido.

Las costas se tiñen por lo tanto de un espacio umbrálico, de una decisión que debe ser tomada. La Ifigenia cruel es puesta en un estado de síntesis.

IFIGENIA

Siento, como en la ácida mañana,
madrugar el pavor de estar despierta:

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

cenizosa conciencia
que torna a la mentira de los días
con una lumbre todavía de sueño,
hecha de luz funesta que
transparenta al mundo⁷

La lucidez, que ha llegado en forma de “luz funesta” ha impregnado el código de la mentira y sus noches interiores. La anagnórisis camina, avanza hacia el reconocimiento total y sobre ella Reyes prepara una reescritura, ya no de las formas clásicas, sino del destino.

IFIGENIA

Orestes, soy tu hermana sin remedio,
y en el torrente de la carne, siento
latir la maldición de Tántalo.

Pero contéstame, pues me castigas
de envidiar la miseria de las hijas de Táuride
Y desear la vida compartida
—humano pan de donde todos coman—,

¿no me estaba yo bien, guijarro de esta roca,
arista desgajada de la Diosa?)⁸

Los finales de Ifigenia: la costa y el mar

Ifigenia ha encontrado su reflejo y comienza a recordar. Orestes con su llegada desde el mar le propone a Ifigenia ser otra, dejar de ser la sacerdotisa de la crueldad y del sacrificio y volver a su relato original, a reencontrarse con aquello que en algún momento olvidó.

En *Ifigenia en Táuride*, Ifigenia, luego de encontrarse con su hermano y tras idear una estratagema de purificación en el agua, escapa de su destino en el templo de Artemisa, y logra reencontrarse con su pasado y dejar a los tauros atrás.

Reyes ha decidido darle voluntad a Ifigenia y consolidar un final terrestre, en el cual la sacerdotisa, luego de enterarse de su pasado y aún ante la angustiada realidad de su vida de violencia y sacrificio, reescribe la tragedia con otra.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

IFIGENIA

¡Virtud escasa, voluntad escasa!

¡Pajarillo cazado entre palabras!

Si la imaginación, henchida de fantasmas,
no sabrá ya volver del barco en que tú partas,
la lealtad del cuerpo me retendrá plantada
a los pies de Artemisa, donde renazco esclava.

Robarás una voz, rescatarás un eco;

un arrepentimiento, no un deseo.

Llévate entre las manos, cogidas con tu ingenio,
estas dos conchas huecas de palabras: ¡No quiero!

Refúgiase en el templo, desapareciendo de la escena.⁹

La voluntad, de esclava renacida en el recuerdo, transforma la tragedia en un espacio de anagnórisis invertida, pues si bien se establecen y ejecutan los procesos de reconocimiento, ellos llevan a la consumación del destino inicial y no generan como en *Ifigenia en Táuride* su contraflujo.

Se han actualizado las fórmulas y reescrito la genealogía. Paradójicamente esta obra, aun con su final, representa la posibilidad de reescribir la historia, de tomar una decisión, de tener la historia en las manos.

Conclusiones

Ifigenia es un personaje cargado de sentidos, entre ellos el de la libertad. Ello será quizás por su vínculo o desvinculación con el pasado, por los conflictos que sobre ella se circunscriben sobre la memoria, sobre el destino. Es un personaje que permite analizar el tiempo y la voluntad en su multidimensión, abarcando casi todas las formas posibles de concebir el reencuentro y la redefinición del espacio trágico personal.

Tres cosas podríamos decir sobre Ifigenia Cruel y estas son:

⁹ *Ibid.*, p. 37.

- Que su matriz como texto literario universal, su carne mexicana y tinta griega, universalizan a su vez las coordenadas de lo que Ifigenia, amnésica y cruel, significan en la literatura.
- Que la fórmula trágica permite la redefinición de procedimientos y su consecuente función como discurso.
- La tragedia ha sido llevada al interior del personaje y se ha convertido en libertad. El espacio trágico es –en el poema dramático– el cuerpo y la psiquis de Ifigenia, quien desde su *hybris* termina consolidando una nueva forma de tragedia.

La tragedia griega –que posee sus cualidades específicas– es revertida, permitiéndonos apreciar que así como el reverso de la tela evoca y evidencia su manufactura, el giro realizado por Alfonso Reyes nos hace conscientes desde el inicio de aquellos procedimientos de textificación que edifican la arquitectura del relato y también la plasticidad de su código literario-genético.

No es nuestra intención definir la representación autobiográfica de Alfonso Reyes con esta obra y su experiencia con México. Para ello necesitaríamos ampliar aún más los alcances de esta obra, que con mucha precisión y oficio de reescritura clásica, universaliza en su fórmula aquellos sentidos e implicancias hermenéuticas. Sobre ello nos sostenemos, sobre la posibilidad de que los textos hablen siempre y que desde sus reescrituras afirmen los otros relatos que habitan el texto.

Bibliografía

- Reyes, Alfonso. *Ifigenia Cruel*. México, Coordinación de Difusión Cultural. UNAM, Dirección de Literatura, 2009.
- Eurípides. *Tragedias*. Obra completa. Madrid, Gredos, 1998.
- Teja, Ada María. “Ifigenia Cruel de Alonso Reyes, el poder femenino de romper el círculo de la violencia”, en *Ifigenia Cruel, poema dramático*, t. 2. México, FCE, 1955.

Linkografía

- Carter, Sheila Yvonne, *Obra dramática de Alfonso Reyes*, University of the West Indies, Mona, Jamaica, en cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_003.pdf

EL AMOR ES UN VIVO GATO MUERTO

MANIFESTACIONES DEL REALISMO VIRTUAL

EN *DOBLE FILO*, DE MARÍA ELENA AURA

Agustín Abreu Cornelio*

Resumen

La cotidianidad humana ocurre en la actualidad en el simulacro, tal como lo definió Jean Baudrillard, en la realidad suplantada por los signos de la realidad. Ocurre en una virtualidad que puede definirse como la experiencia interactiva de las personas en el ámbito de los signos, donde ha sido desplazado el contacto directo con el otro, así como con el espacio y tiempo físicos. Habitar un espacio y un tiempo sin coordenadas fijas ha ocasionado que la manera tradicional de afrontar los dilemas éticos, sociales e incluso sexuales resulte ineficaz. Por ello, Enrique Mijares ha tipificado el paradigma teatral de algunas obras mexicanas contemporáneas mediante el oxímoron “realismo virtual”, pues argumenta que las piezas que abordan los temas axiales de nuestra convivencia actual están obligadas a considerar la ineludible y avasalladora fuerza de la virtualidad. Así, en la obra de María Elena Aura, *Doble filo*, los temas axiales del amor y la configuración de los géneros sexuales son dramatizados mediante estrategias que manifiestan la virtualidad y exhiben la incongruencia entre la construcción social contemporánea y las necesidades emocionales.

Abstract

The human everydayness occurs today in the simulation, as defined by Jean Baudrillard, in reality supplanted by the signs of reality. It occurs in a virtuality that can be defined as the interactive experience of people in the field of signs, where the direct contact with each other has been displaced, as well as time and physic space. Inhabiting a space and a time without fixed coordinates has caused that the traditional way of dealing with ethical, social and even sexual dilemmas, become ineffective. Therefore, Enrique Mijares has

* Universidad de Texas en El Paso.

established the theatrical paradigm of some contemporary Mexican works by the oxymoron “virtual realism” since he argues that the pieces that address the main issues of our current coexistence, are required to observe the inescapable and great force of virtuality. Thus, in the work of Maria Elena Aura, *Doble Filo*, the axial topics of love and sexual gender settings are dramatized through strategies that demonstrate the virtuality and exhibit the incongruity between the contemporary social construction and emotional needs.

Palabras clave / Key words: realismo, dramaturgia mexicana, estudios de género / realism, Mexican drama, gender studies.

Inmersos en la asombrosa cantidad de signos que se nos presentan como evidencia indubitable de la realidad, o realidades, y que sin embargo están en constante cambio, es natural que los seres humanos nos angustiemos ante la posibilidad de ampliar el espacio y el tiempo más allá de las dimensiones físicas. El vaticinio de Elías Canetti sobre la muerte de la Historia se está concretando, no en la abolición de los acontecimientos en los que participa la colectividad, sino en el vértigo individual ante el riesgo de que verdad y mentira se manifiesten en la misma forma. Para decirlo en palabras de Jean Baudrillard: “las apuestas ya no son sólo que la ‘historia’ se está deslizando en lo ‘poshistórico’, sino que la raza humana se está deslizando hacia el vacío”.¹

Imágenes y sonidos llegan hasta nosotros de partes del mundo tan diversas que es imposible corroborar su efectiva existencia. También nos lo impiden su fugacidad, su frecuencia y su origen diverso: medios, gobiernos, gente común (con el auge de las redes sociales) nos las obsequian indiscriminadamente. Estos signos han llegado a suplantar a la realidad, se han convertido en una hiper realidad, como lo afirma Baudrillard al comentar el apólogo borgiano del mapa y el territorio: “hoy no queda nada salvo el mapa (la abstracción virtual del territorio) y en este mapa todavía flotan y van a la deriva algunos fragmentos de lo real”.²

¹ Jean Baudrillard, *La ilusión vital*, trad. Alberto Jiménez Rioja, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 17.

² *Ibid.*, p. 55

Es en este ámbito donde puede hablarse de la virtualidad como la experiencia interactiva en el ámbito de los signos, en el espacio del mapa, desplazando al contacto directo con el otro, así como con el espacio y tiempo físicos. La cotidianidad humana muchas veces cae en el simulacro, vive en una realidad supuesta, habita un territorio hipotético. Antulio Sánchez, al reflexionar sobre el impacto de las nuevas tecnologías en el modo de vida contemporáneo, asegura que “lo virtual está en el centro del orden de lo real”,³ pues se presenta a la vez como un “campo simulativo”, un entorno que rige nuestra convivencia, y como los efectos potenciales de ciertas causas que, “aunque se pierdan en el horizonte del tiempo, son virtuales en la medida en que llegan a realizarse”.⁴ Es decir, la virtualidad es, a la vez, una manifestación del presente y del futuro, de lo tangible y de lo intangible.

Lo anterior puede constatarse en la toma de decisiones que el hombre común realiza con base a lo todavía inexistente, a lo que puede ocurrir en un futuro, poniendo más atención en los efectos que en las causas, pues “lo virtual es tomado como la posibilidad de ver por anticipado las consecuencias que podría tener una actitud o una opción que elegimos”.⁵ En ese sentido, lo virtual también transgrede la linealidad del tiempo: el presente es abolido en el incesante escrutinio del futuro.

La neurosis, esa patología de la modernidad, se ha exacerbado al habitar un espacio y un tiempo sin coordenadas fijas, donde la manera tradicional de afrontar los dilemas éticos, sociales e incluso sexuales, aparece ineficaz. Ese sentimiento, propio del mundo globalizado que habitamos, es manifestado por los dos personajes de María Elena Aura en su obra *Doble filo*, con la cual obtuvo el Premio de la Asociación Mexicana de Críticos Teatrales en 1994. Incapaces de sostener sus tentativas amorosas, Anik y Gerardo son testigos del vaciamiento de los signos que los vinculan y de ellos mismos:

Anik se queda observando la pared en la que estuvieron escritas las palabras dibujando en el aire la frase: Amor libre.

³ Antulio Sánchez, *Territorios virtuales: de internet hacia un nuevo concepto de la simulación*, México, Taurus, 1997, p. 22.

⁴ *Idem*.

⁵ Rocío Galicia, “La realidad hipertextual del teatro mexicano”, en Mijares, Enrique, *Frontera abierta*, vol. III, México, ICED-FORCAN-Conaculta, 2010, p. 12.

ANIK: —¿Cuándo borraste las palabras?

GERARDO: —No las borré, perdieron su sentido.⁶

Baudrillard afirma que “si lo Real está desapareciendo, no es debido a su ausencia”,⁷ sino a la suplantación por el simulacro.

Entonces, ¿en qué paradigma teatral ubicar *Doble filo*? Si aceptamos el oxímoron que formuló Enrique Mijares en su libro *La realidad virtual del teatro mexicano*, el carácter realista está presente en obras que abordan los temas axiales de la convivencia social, pero haciéndolo desde la perspectiva de una ineludible globalidad “que condiciona nuestra vida actual [...] mediante la fuerza avasalladora de su virtualidad”.⁸ Es decir, puesto que nuestra vida cotidiana está mediada por el simulacro y la ilusión, una representación que se asuma realista también debe considerar estos elementos.

El “tema axial” en la obra de Aura es la evolución de los roles de género en un contexto social que exige a las mujeres mayor participación en la esfera pública, sin eximirla de sus “responsabilidades” en la esfera privada, y viceversa para los hombres. De Anik y Gerardo podría decirse lo mismo que Enrique Mijares afirma de los protagonistas de *Amada de noche* y de *Vete al diablo, vida mía* (ambas de Antonio González Caballero):

Ambos crucificados entre oprobiosas pautas de conducta impuestas por el atavismo y validadas por la hegemonía, roles inamovibles que convierten la vida conyugal en un combate de radicalismos e intransigencias, cuando el entorno a la vez diverso y plural, fragmentario y discontinuo, reclama con urgencia, como nunca antes, el respeto, la tolerancia y la convivencia en colaboración, la solidaridad y la armonía.⁹

Podríamos describir a Anik y a Gerardo como dos individuos que han aprendido los roles sexuales de una manera que resulta anacrónica, incompatible con una sociedad que requiere una convivencia más abierta entre hombres y mujeres:

⁶ María Elena Aura, *Doble filo*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1999, p. 77.

⁷ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 57.

⁸ Enrique Mijares, *La realidad virtual del teatro mexicano*, Durango, IMAC, 1999, p. 113.

⁹ E. Mijares, *Frontera abierta*, vol. III, México, ICED-FORCAN-Conaculta, 2010, p. 98.

GERARDO: –[...] ¿Por qué el amor no puede ser algo más simple?, en vez de esa posesión [...] y luego, tanto escándalo que hacemos por el sexo, como si hacer el amor no fuera una necesidad que no tiene nada que ver con nuestros sentimientos.

ANIK: –Qué más quisiera uno que fuera como usted dice, pero no, ni pensarlo, eso que lo intenten los jóvenes, y ni ellos, tendrían que estar educados de otra manera.

GERARDO: –O sea que los que nacimos en otra época ya no tenemos derecho a reeducarnos.¹⁰

Recordemos que los roles sociales son complejos modelos de conducta interiorizados desde la infancia por la presión de distintas instituciones sociales: la familia, la escuela, los medios de comunicación, etc. Pero que, como afirma Abigaíl Huerta Rosas (parafraseando a Pierre Bourdieu), esas conductas que podrían parecer “repetitivas y mecánicas: son una forma de relacionarse activa y creadoramente con el mundo”.¹¹

En *Doble filo*, es Anik quien demuestra mayor raigambre en su concepción del rol femenino. Así, en el segundo cuadro, cuando Gerardo le pregunta si no sabe trabajar, es decir, ser independiente,¹² ella responde: “*Claro que sí, pero entonces para qué iba a querer a un hombre*”.¹³ Sin embargo, luego de su fracaso matrimonial, ella anhela su libertad y esa es la motivación para buscar un departamento dónde vivir por cuenta propia. Este será el departamento donde, paradójicamente, encuentra a Gerardo y surge la posibilidad de una nueva relación amorosa, con nuevas condicionantes.

Él, por su parte, aboga por un amor libre (como se demuestra en el penúltimo fragmento citado). Si bien el rompimiento con su primera esposa se debió a que ella le daba “las nalgas a cualquiera” y de ello acusa también a Anik;¹⁴ él asegura al principio que el rompimiento se debió a la coerción de su libertad por parte de Silvia. Podemos entender aquí por libertad el privilegio del sexo masculino para actuar en la esfera pública con autonomía; privilegio que en la

¹⁰ M. E. Aura, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹¹ Abigaíl Huerta Rosas, “La construcción social de los sentimientos desde Pierre Bourdieu”, en *Iberoforum*, año III, núm. 5, enero-junio 2008, p. 8.

¹² Recordemos que para Virginia Woolf, en “Una habitación propia”, la independencia económica era un factor primordial para la liberación femenina.

¹³ M. E. Aura, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

sociedad actual ha sido discutido ampliamente en busca de una redefinición de los roles de género.

Incapaces de reprogramar su conducta, determinados por la rígida estructura social de la que forman parte, los personajes de la obra de Aura se creen impelidos a repetir sus experiencias de fracaso –“no podemos cambiar nuestra condición”, afirma Anik¹⁵ y ven en el nuevo amante un reflejo de los anteriores, la posibilidad de repetir el pasado o empeorarlo:

ANIK: –¿Para qué?, si no sabe uno separarse a tiempo. Ya me imagino diciéndonos cosas peores de las que andábamos tratando de escapar.¹⁶

ANIK: –[...] ¿Nunca has sentido como si ya hubieras estado en la misma situación? Como si eso que está pasando ya lo hubieras vivido... incluso las cosas que se dicen... hasta con las mismas palabras.

GERARDO: –¿En los sueños, dices?

ANIK: –[...] ¿Qué es lo que te obliga a repetirte, a buscar lo que sabes que en un tiempo muy corto, mucho más corto que la primera vez, vas a volver a perder?

GERARDO: –Es una forma de vivir.¹⁷

La palabra posibilidad, en el párrafo anterior, remite al principio de este ensayo, a ese vislumbrar los efectos antes que las causas: “Nuestro problema ya no es: ¿qué vamos a hacer con respecto a los acontecimientos reales, a la violencia real? Por el contrario, ahora es: ¿qué vamos a hacer con respecto de los acontecimientos que no tienen lugar?”¹⁸ Así, los espectadores presenciamos, desde el primer acto de *Doble filo*, la proyección del dilema de los personajes en sus distintas ramas irradiantes: contrastando momentos donde la ternura raya en lo cursi con otros sumamente violentos, como el cuadro III del primer acto que termina como sigue:

Anik a punto de la asfixia lucha por quitarse unas manos imaginarias que le rodean el cuello tratando de ahorcarla. Gerardo da unos pasos cautelosos hasta que de pronto suelta un manotazo, con el que supuestamente desarma a quien lo amenaza con una pistola. Estas acciones son simultáneas y coinciden en el momento en que Anik logra desasirse

¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁸ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 33.

de las manos que la asfixian y Gerardo suelta el manotazo. Las luces se apagan súbitamente y se corta la música.¹⁹

En el primer acto los sucesos hipotéticos, posibles, simulados, se introducen de manera clara, mediante indicaciones en la didascalia que aluden a un ambiente de ensoñación (el sonido del violonchelo, el manejo de la iluminación, etc.) y en el diálogo con referencia a la imaginación y al futuro: “Gerardo.— (Con voz suave como de arrullo) Si te duermes, mi niña, mi corazón va a palpar tranquilo”,²⁰ o “Gerardo.— Piensa entonces en el futuro”.²¹ Curiosamente, dichas “ilusiones” son atribuidas, en el primer acto, a la imaginación de Anik, probablemente recurriendo al prejuicio de ver al sexo femenino como propenso a la ensoñación y ajeno al raciocinio; prejuicio del cual participa la propia Anik:

ANIK: —Ni yo lo hice ni nada, así que no sigamos discutiendo.

GERARDO: —Eso es más razonable, para que veas.

ANIK: —¡Razonable! Allí está el problema. Siempre estás defendiendo tu razón como si fuera la única.²²

GERARDO: —No te pongas así, hay que ser razonables, estás imaginando cosas que no son.²³

En el segundo acto, aparecen los indicios que aluden a la experiencia virtual de Gerardo, cómo vive él la relación amorosa:

Gerardo desesperado apaga la música de la casetera. La música se sigue escuchando como si llegara de lejos. Se cubre los oídos sin que cese la música. [...] La música varía de volumen y solamente Gerardo reacciona a los cambios como si él fuera el único que la escuchara.²⁴

GERARDO: —Llevo siglos esperándote. Todo es tan confuso. Se me revuelven mis recuerdos con los tuyos. No puedo distinguir entre lo que fue verdad y lo que invento.²⁵

¹⁹ M. E. Aura, *op. cit.*, p. 25.

²⁰ *Ibid.*, p. 32.

²¹ *Ibid.*, p. 39.

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 65.

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁵ *Ibid.*, p. 76

Pero hay cuadros enteros que podrían considerarse ilusiones de ambos. De esta manera, la frontera que demarca realidad de ilusión se desdibuja para los personajes, pero también para el público espectador. Los indicios, que antes parecían tan claros, se vuelven ambiguos: una música de arpa se superpone a la de violonchelo, o simplemente ésta proviene de una casetera que participa de la realidad de los personajes. Este hecho genera la interactividad del texto teatral con el espectador, quien, “a partir del enigma, comienza a elaborar una serie de posibilidades al respecto queriendo dilucidar dónde y cuándo y qué sucede en escena”,²⁶ en palabras de Enrique Mijares.

La participación del espectador en el teatro que asume estas características ya no se limita a la reconstrucción de una historia secuencial, puesto que la anécdota ha perdido su centralidad, se muestra diferida y cada vez más insignificante –mínima, diría Mijares–: “lo que verdaderamente importa es la hábil recreación del cúmulo de influencias desordenadas que envuelven la vida cotidiana”,²⁷ es decir, la virtualización que media en las interacciones de los seres humanos con el mundo.

El manejo de la temporalidad también involucra al público: aunque entre el primer cuadro y el último de la obra se establece una clara inmediatez lógica –por la repetición del diálogo y la reaparición de las medias rotas, que llegan a constituirse en símbolo de la pasión–, el resto de los cuadros parecerían estar organizados de manera lineal, si bien con gran cantidad de elipsis y de escenas “virtuales”. Sin embargo, observando cada uno de los cuadros y la totalidad de la obra, puede considerarse que la estructura se ampara en el principio de fractalidad, es decir, que la mínima parte constitutiva representa el todo y viceversa.

Cada uno de los cuadros es una representación y actualización del dilema al cual se enfrentan los personajes: la imposibilidad de despojarse del pasado que los ha formado como los individuos que son en el presente; imposibilidad para dar una oportunidad a un futuro de comunión amorosa. Cada cuadro es, también, una ocasión para que los espectadores interpreten a los personajes y la circunstancia en la cual se encuentran. En este sentido, Enrique Mijares afirma que este tipo de estructuras comulgan con la polisemia y la obra abierta, pues cada uno de los espectadores compondrá a través de los fragmentos de la historia representada “un significado que

²⁶ E. Mijares, *La realidad virtual del teatro mexicano*, op. cit., p. 28

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

deja de ser real y deviene virtual, porque, no importa cuál fuere el fragmento observado y el punto de mira elegido, el contexto se impone con toda su magnitud virtual inmisericorde”.²⁸

La característica fractal está emparentada con el hipertexto si imaginamos cada uno de los cuadros como una lexia que se entrelaza con las demás mediante hipervínculos, es decir, mediante las conexiones lógicas y semióticas que cada uno de los espectadores considere necesarias para interpretar la obra, en este caso *Doble filo*. De esta manera no sólo se propicia una virtualización del texto, sino del propio acto de leer, que no implicaría una simple decodificación para acceder al pensamiento del autor,²⁹ sino la concreción de un nuevo pensamiento, el del espectador.

Según su experiencia personal y su sensibilidad, el espectador jerarquiza los elementos que cohesionan la obra. En *Doble filo*, ¿cuáles son más importantes: el canto de los pájaros, la música de chello, las uvas, el gato, la pistola, las medias rotas, el diálogo que se repite? Es durante el proceso de recepción cuando se organizan los elementos representados, es decir, ya no es privilegio del dramaturgo –tampoco del director o los actores– definir, establecer de manera rotunda, la obra: “el orden, la estructura, el centro, es ahora, como debería haber sido siempre, construcción del espectador”.³⁰

Cabe en este sentido, y acorde con lo que he venido expresando sobre las manifestaciones virtuales en *Doble filo*, aventurar la interpretación de uno de los elementos que mencionaba en la pregunta anterior: el gato. Presente a lo largo de la obra mediante sus maullidos (“Se escuchan los maullidos del gato que interfieren o se mezclan con la música constantemente”),³¹ las comparaciones gatunas que se dicen los personajes (“GERARDO: –Qué manera tienes de mover el cuello. Parece como si... no sé... sobre todo los gatos...”,³² “...Yo no sabía, Anik, no lo sabía, pero éramos como dos gatos copulando con la muerte”),³³ la ironía (“GERARDO: –¿Hiciste algo de cenar? / ANIK: –Nada, pero algo habrá dejado el gato.”)³⁴ y las acciones de los personajes (“Se agacha [Anik] y empieza a caminar

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ E. Mijares, *Frontera abierta*, op. cit., p. 30.

³⁰ *Ibid.*, p. 35.

³¹ M. E. Aura, op. cit., p. 23.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 79.

³⁴ *Ibid.*, p. 73.

como gato de una manera graciosa y tierna. Se acerca a Gerardo y se le pega a las piernas.”)³⁵

Por el ruido que hace, sabemos que el gato está encerrado en el baño del departamento que los personajes desean alquilar. Pero este espacio también puede imaginarse como un fractal del espacio donde Anik y Gerardo interactúan:

GERARDO: –Si no tuviéramos que estar aquí encerrados, te invitaría a tomar un café.

ANIK: –No estamos encerrados.

GERARDO: –(*Dirigiéndose a la puerta*) podríamos estarlo y ver qué pasa.³⁶

El baño, mínimo espacio oculto a los espectadores, es una sinécdoque del departamento y, por tanto, lo que pasa en su interior se reproduce en el exterior. Y el gato mismo se va configurando como una alegoría de la relación que hay, podría o pudo haber entre ambos personajes.

Anik se pone de pie, va a la puerta del baño, la abre y se recarga en el marco.

ANIK: –El amor estaba en este espacio.

GERARDO: –No, Anik, sigue en nosotros.

ANIK: –Como un animal herido peleando contra una sombra.³⁷

La idea de la experimentación, de “Podríamos estarlo y ver qué pasa”, nos devuelve al escrutinio del futuro y vivir a partir de las posibilidades, de las consecuencias. El amor de Anik y Gerardo es como el gato de la parábola con la que Erwin Shrödinger ejemplificaba las diferencias entre interacción y medida en la experimentación cuántica. En algún momento del experimento que Shrödinger proponía, y en apego estricto a las posibilidades, el gato encerrado en una caja con un peligroso dispositivo, está a la vez vivo y muerto. Doble posibilidad cuya única certeza, al menos así lo creen los personajes de la obra, es la herida.

Esto también es una manifestación de la virtualidad, de la ilusión de la que habla Jean Baudrillard:

³⁵ *Ibid.*, p. 73.

³⁶ *Ibid.*, p. 30.

³⁷ *Ibid.*, p. 77.

No hay forma de elegir entre estas hipótesis alternativas y tenemos que ser conscientes de que en el fin de toda teoría posible tendremos que tratar con dos eventualidades antinómicas, y que esta situación fatal nunca se va a resolver.³⁸

En el espacio hipotético de la obra de Aura toda variante se configura como una daga de doble filo, las realidades se duplican, hieren por ambos lados.

Shrödinger resolvió el dilema del gato de una manera muy sencilla: abrir la caja y mirar. En este sentido, parecería que la única manera de saber si la relación fructificará es vivirla. En física cuántica se explica de la siguiente manera: “Al realizar la medida, el observador interactúa con el sistema y lo altera, rompe la superposición de estados y el sistema se decanta por uno de sus dos estados posibles”.³⁹ Es decir, actuar sobre el sistema, sobre la posibilidad de concretar una relación amorosa, implica desarticular la hiper realidad, la superposición de realidades contradictorias, anular el simulacro.

La propuesta teatral de María Elena Aura pareciera reducirse a plantear el dilema del amor vivo/muerto al superponer dos realidades contradictorias: si en el primer cuadro es Gerardo quien se queda con el departamento en alquiler; en el último, es ella quien toma posesión, quien planea decorarlo con poco dinero y llenarlo con su soledad. “*Llévate al gato y tu fantasma*”,⁴⁰ ordena Anik colocando en la misma categoría al gato de la parábola y a Gerardo, signo y vacío del amante.

Impedidos para percatarse de vivir en una realidad virtual que les impide desmontar el simulacro, incidir verdaderamente en la estructura social que los condiciona y en sus propios destinos, Anik y Gerardo se consuelan con la forma a la que no necesitan conceder nuevos significados. Esa forma es su vida y el departamento: “Me gusta porque no tengo muebles, es decir, no pienso sacar nada... y sobre todo porque aquí no caben dos”,⁴¹ afirma Anik entre sollozos.

Si por una parte en la estructura de la obra podemos encontrar manifestaciones de la virtualidad que permiten al espectador cola-

³⁸ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 71.

³⁹ Lander López Icedo *et al.*, *Cuántica y relatividad. TOE'S (Teorías del todo)*, p. 33. Página personal de Juan Manuel Gutiérrez-Zorrilla/Universidad del País Vasco, en http://www.ehu.es/zorrilla/juanma/Cuantica_Relatividad.pdf. [Consulta: 18 de mayo, 2012.]

⁴⁰ M. E. Aura, *op. cit.*, p. 80.

⁴¹ *Idem*.

borar con la creación del sentido, puesto que descentralizan el acto creativo y lo hacen más libre; por otra, los personajes inmersos en la híper realidad del simulacro son incapaces de escapar al determinismo de su pasado, pero también al de su futuro, anulando las posibilidades del presente, cerrando para siempre la puerta de esa caja o departamento en alquiler.

Bibliografía

- Aura, María Elena. *Doble filo*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1999.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión vital*. Trad. Alberto Jiménez Rioja. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Galicia, Rocío. “La realidad hipertextual del teatro mexicano”, en Mijares, Enrique. *Frontera abierta*, vol. III. México, ICED-FORCAN-Conaculta, 2010.
- Huerta Rosas, Abigaíl. “La construcción social de los sentimientos desde Pierre Bourdieu”, en *Iberoforum*, año III, núm. 5, enero-junio 2008. (Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana.)
- López Icedo, Lander *et al.* *Cuántica y relatividad. TOE'S (Teorías del todo)*. Página personal de Juan Manuel Gutiérrez-Zorrilla/ Universidad del País Vasco, en http://www.ehu.es/zorrilla/juanma/Cuantica_Relatividad.pdf
- Mijares, Enrique. *La realidad virtual del teatro mexicano*. Durango, IMAC, 1999.
- Mijares, Enrique. *Frontera abierta*, vol. III. México, ICED-FORCAN-Conaculta, 2010.
- Sánchez, Antulio. *Territorios virtuales: de internet hacia un nuevo concepto de la simulación*. México, Taurus, 1997.

POPOL VUH: SIMBOLISMO Y COSMOGONÍA MAYA

A TRAVÉS DE LA TRAGICOMEDIA

DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ

Violeta Itandehuitl Chávez Muñoz*

Resumen

Popol Vuh (1966), es una tragicomedia escrita por Luisa Josefina Hernández basada en el mito maya. Sin embargo, no se trata simplemente de una adaptación al teatro, sino que la autora despliega todas sus capacidades técnicas con dos fines: uno particular que, como ha señalado la crítica, consiste en despertar el orgullo nacional en el espectador; y uno general, que pretende mostrar la parte lúdica del mito por medio del empleo del género de la tragicomedia, así como resaltar la pugna entre la vida y la muerte. Es en este aspecto general y, por tanto, universal en el que se centra el presente estudio, pues en él estriba gran parte del valor de la obra teatral.

Abstract

Popol Vuh (1966), is a tragicomedy written by Luisa Josefina Hernández inspired on the Mayan myth. However, it is not only an adaptation for theatre, but that the author displays all its technical capabilities with two purposes: one particular, as pointed out by the critics, is to awaken national pride in the viewer, and one general to show the playfulness of the myth through the use of tragicomedy genre and highlighting the struggle between life and death. Is in this general overview in which this study focuses, for in it lies much of the value of the theatrical work.

Palabras clave / Key words: dramaturgia mexicana, dramaturgia femenina, Popul Vuh / Mexican drama, feminine dramaturgy , Popol Vuh.

* Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX, UAM-A.

Introducción

Popol Vuh es el texto quiché en el que se cuenta el mito de la creación maya, pero también es el nombre de la tragicomedia (dividida en dos partes) en la que Luisa Josefina Hernández hace más que adaptar el mito maya al teatro. La obra forma parte de la tetralogía *Los nacimientos de México: La paz ficticia* (1960), *Popol Vuh* (1966), *Quetzalcóatl* (1967) y *La fiesta del mulato* (1971).

En este caso, nos ocuparemos específicamente de *Popol Vuh*, aunque es notoria la intención de la tetralogía de dar identidad y unidad a México, pues, como ella misma menciona, se trata de una obra que escribió por encargo:

Los primeros encargos fueron para festividades nacionales. Empecé escribiendo primero *La paz ficticia*, luego *Popol Vuh*, luego *Quetzalcóatl*, y después *La fiesta del mulato*. Era teatro para jóvenes de secundaria y había que educarlos en movimientos históricos de México. A mí me gustó mucho ese sistema porque me daba la oportunidad de enjuiciar cosas.¹

Sin embargo, la intención didáctica no es lo único que la autora propone, cabe resaltar que Luisa Josefina Hernández no pierde lo esencial del mito (su simbolismo, así como la concepción cosmogónica del texto quiché) al escribir la obra de teatro. Por lo que no se trata de una simple adaptación sino que se ocupa, por medio de los recursos teatrales como el manejo de los escenarios y la trayectoria de los personajes, de ofrecer al público una obra que representa la victoria de la vida: el héroe que vence a la muerte y, por ende, alcanza la eternidad. Nos encontramos así frente a la redención del género humano y, también, frente a la consolidación de la raza, lo que conlleva el fortalecimiento de la cultura y, por tanto, de la unidad e identidad de un pueblo. Es así como se enlaza esta obra con el presente: mediante el orgullo nacional con el pueblo de México, y por medio de la lucha entre la vida y la muerte con la humanidad.

¹ Kirsten Nigro, “Entrevista a Luisa Josefina Hernández”, en *Latin American Theater Review*. Spring, 1985, p. 103, en <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/604/579>. [Consulta: 20 de septiembre de 2012].

En este punto se centra el presente estudio, pues quienes han escrito acerca del teatro de la autora, por lo general, hacen hincapié en las intenciones didácticas.² Por ello, resulta de interés ahondar en el simbolismo de la tragicomedia que tan bien supo entender y expresar la cosmogonía maya —la filosofía, religión y mito sobre el origen y funcionamiento del Universo— y cómo, a pesar de tratarse de una obra escrita para adolescentes, toca los puntos medulares del mito para transmitir una riqueza de contenido universal.

Popul Vuh, simbolismo y cosmogonía hechos tragicomedia

Antes de adentrarnos en la obra, resulta ineludible resaltar los elementos del género de la tragicomedia que, de acuerdo con los planteamientos teóricos de Luisa Josefina Hernández (mismos que John Kenneth rescata en su libro)³ son:

- a) El personaje que puede definirse como no realista, es tratado como símbolo con el fin de “conducir al público a otro nivel de la realidad por medio de la encarnación en los personajes de valores abstractos, permitiendo, por ende, que el dramaturgo haga aclaraciones sobre la vida que le están enteramente vedadas en el drama realista”.⁴ Evidentemente, se trata del caso de Brujito y Maestro Mago, héroes arquetípicos que simbolizan la lucha con la muerte y el triunfo sobre ella al renacer; cabe mencionar que en el mito maya el simbolismo es aún más amplio, pero nos limitaremos a señalar lo que respecta a la obra teatral. Dicho simbolismo está en el plano de lo general, mientras que en lo particular, los jóvenes héroes simbolizan el espíritu de un pueblo que se enfrenta, y se seguirá enfrentando, a los obstáculos que se le presenten; la fuerza y vitalidad de este pueblo, al igual que sucede con Brujito y Maestro Mago, le harán salir victorioso y ser eterno: “Así será con el paso de los siglos. / Vuestra raza quemam-

² Estela Leñero, “Semblanza de Luisa Josefina Hernández”, en <http://estela.dramaturgiamexicana.com/2008/07/28/semblanza-de-luisa-josefina-hernandez/>. [Consulta: 20 de septiembre de 2012]. Fernando Martínez Monroy, *La fiesta del mulato*, en Luisa Josefina Hernández, *La paz ficticia*, pp. 141-144.

³ John Kenneth Knowles, *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*.

⁴ J. Kenneth Knowles, *op. cit.*, p. 67.

da y torturada / sufridora de tigres y cuchillos / será imperecedera”.⁵

- b) *Dei ex machina*, en el caso de esta tragicomedia es un elemento común pues nos movemos en el plano de lo no real. La naturaleza divina de los gemelos Brujito y Maestro Mago es la que permite su renacimiento, así como su capacidad de vencer los obstáculos, como ocurre al cruzar los ríos de sangre e ictericia. Asimismo, recordemos que es el camino del destino el que toman en la encrucijada librándose así de los cuatro caminos – puntos cardinales–.
- c) La tragicomedia hace un despliegue de elementos artísticos para que el público obtenga un disfrute durante la representación: “En la obra hay música, danza, hilaridad, manipulaciones escénicas imaginativas y vestuario brillante, que la hacen un placer para la mente y una alegría para el ojo y el oído”.⁶ Ejemplos de lo anterior son la canción de cuna que cantan la Abuela e Ixquic para consolar a Brujito y Maestro Mago, misma que se funde en el Xibalbá con la que entonan los búhos.⁷ De igual modo se encuentra la danza de Maestro Simio y Maestro Mono cuando han sido animalizados.⁸
- d) La forma en la que Brujito y Maestro Mago se enfrentan a los obstáculos: “la figura tragicómica en vez de comprometerse con los obstáculos que ve en su camino, los evita ya que va directamente a su meta sin detenerse”.⁹ De manera que Kenneth llega a afirmar que los héroes “consiguen el triunfo sin ningún esfuerzo”.¹⁰ Tal como se aprecia cuando salen victoriosos de la casa del frío:

BRUJITO: ¡Viento helado!

VOZ: Aquí estoy entrando en vuestras bocas y en vuestras narices.

MAESTRO MAGO: Espacios estrechos te gustan.

VOZ: Me gustan los espacios grandes. Si pudiera correría por las selvas y las llanuras.

BRUJITO: ¿Por qué no puedes?

⁵ Luisa Josefina Hernández, *Popol Vuh*, p. 138.

⁶ J. Kenneth Knowles, *op. cit.*, p. 68.

⁷ L. J. Hernández, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁸ *Ibid.* p.108.

⁹ J. Kenneth Knowles, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰ *Ibid.* p. 72.

VOZ: Nada de eso, me han encerrado los señores del Xibalbá.

MAESTRO MAGO: Te abriremos la puerta de la casa.¹¹

En cuanto a los elementos escénicos, la distribución de tres escenarios por medio de plataformas colocadas en distintos niveles favorece el entendimiento de la estructura del mundo maya, en donde se representa en el nivel inferior el Xibalbá (inframundo); en el intermedio, la selva (lugar donde ocurren hechos milagrosos); y en lo alto, la casa indígena que representa el hogar, el centro:

Ixquic debe ascender entonces y buscar el nuevo centro, el hogar [...] En esta choza-hogar deberá encontrar la legitimidad del nacimiento. El enfrentamiento con el mundo externo, deberá ser un espejo el reverso superior del mundo de las profundidades abandonado. Sólo al vencer las pruebas del mundo superior, podrán acercarse a la meta o al ciclo de la redención.¹²

Lo expuesto con antelación se muestra cuando Ixquic, después de haber descendido hasta el árbol donde pende como un fruto la cabeza de Supremo Maestro Mago, ha sido fecundada por la saliva de éste y busca un hogar en la casa de su suegra:

IXQUIC: Me llamo Ixquic y llevo en mi seno a los descendientes de Supremo Maestro Mago.

ABUELA: (*Riendo*). Supremo Maestro Mago, mi hijo, está muerto y sus descendientes son estos dos que duermen.

IXQUIC: Visité tu cabeza que colgaba del árbol y su voz me habló y me dijo que de mí nacerían sus verdaderos descendientes y que yo viniera a tu casa.

ABUELA: Mientes. Mis hijos, los jugadores de pelota, han muerto y escondidos tengo los objetos con que jugaban para que nadie los toque.

IXQUIC: Mis hijos jugarán con ellos.

ABUELA: ¿De modo que piensas quedarte aquí viviendo?

IXQUIC: La voz me dijo eso.

ABUELA: Bueno, entonces tienes que someterte a una prueba; si eres la mujer escogida por mi hijo, sabrás vencerla. En la milpa hay una sola mata de maíz, pero para que comamos mis nietos y yo necesitamos muchas mazorcas. Ve a buscarlas.¹³

¹¹ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 106

¹² Nahum Megged, *El universo del Popol Vuh*, pp. 169-170.

¹³ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 72.

Una vez superadas las pruebas del mundo superior, lo hijos de Ix-
quic y de Supremo Gran Mago han de enfrentarse a la verdadera
prueba: el descenso al Xibalbá. Es así, que el recorrido de los héroes
(tal como les sucede a varios personajes arquetípicos) comienza con
un descenso para terminar en un ascenso, una apoteosis. El descen-
so constituye un rito de iniciación en la que se prueba el paso del
niño al púber, tal como puede verse en la prueba de la encrucijada
que tiene lugar en el Xibalbá:

MAESTRO MAGO: Brujito, veo cuatro caminos de diferentes colores,
todos llenos de patas con uñas afiladas y fauces cubiertas de dientes.

BRUJITO: Vayamos entonces por el quinto camino. ¿Lo ves Maestro
Mago?

MAESTRO MAGO: Lo veo, Brujito.

[...]

BRUJITO: Por ahí vamos.

CABEZÓN: ¿Cómo es?

MAESTRO MAGO: Perfumado y blando. Se llama destino.¹⁴

La capacidad de elegir es lo que marca que se ha dejado atrás la ni-
ñez puesto que “la encrucijada importa libertad de elección, lucha
de destinos [...] con el surgimiento de la individualidad en la adoles-
cencia, no hay en quién basarse, ya no existe la vieja autoridad que
decide por quien se somete a ella el camino a tomar”.¹⁵ Lo anterior
resulta significativo, pues una de las intenciones de la obra es hacer
un parangón entre el surgimiento de una nueva era cuyos fundado-
res son Brujito y Maestro Mago (Hunahpú e Ixbalanqué), y el naci-
miento y fortalecimiento de una nación.

Para continuar es necesario detenernos en cómo se representa
cada personaje del *Popol Vuh* dentro de la tragicomedia del mismo
nombre:

Hunahpú e Ixbalanqué son los gemelos divinos que al igual que
en la tragicomedia descienden al Xibalbá y enfrentan a los señores
del Inframundo, saliendo victoriosos. En la tragicomedia, Hunahpú
es representado como Brujito (el cazador) e “Ixbalanqué –el jaguar–
el mago”¹⁶ que como su nombre lo indica, representa a Maestro
Mago. Y al igual que en el mito conservan su cualidad de cazadores:

¹⁴ *Ibid.*, pp. 101-102.

¹⁵ N. Megged, *op. cit.*, p. 132.

¹⁶ N. Megged, *op. cit.*, p. 382.

“conocen el terreno, el medio, y a la víctima”.¹⁷ Estos personajes siguen la trayectoria del personaje tragicómico:

La trayectoria de los hermanos es la de evitar el mal al moverse hacia el merecido triunfo, dando lugar a la siguiente conclusión: de las dos posibles trayectorias tragicómicas, “*Popol Vuh*” representa la de la meta positiva y obstáculos negativos.¹⁸

Ixquic representa a la madre universal: “Ixquic, como toda madre bifacética, reina de la muerte por su procedencia y de la vida por lo que habrá de crear”.¹⁹ La función de este personaje es alumbrar a quienes serán los creadores de una nueva era: “ella emerge, portadora del fruto en su vientre, no para dominar el mundo exterior, sino para legarlo a otros, a sus hijos que ven la luz [...] Ella debe desaparecer para que sus hijos se conviertan en los verdaderos adultos, padres y educadores de sí mismos”.²⁰ Otro aspecto relevante del personaje reside en su rebeldía, pues aunque Cabezón le sugiere: “Anda, Ixquic, obedece, la docilidad es buena cualidad en las mujeres”.²¹ Ixquic no siempre es dócil, obedece a la Abuela para pasar las pruebas, pero continuamente se enfrenta a su suegra: “Proteges a tus nietos crecidos y quieres que mueran los que están por nacer”.²²

Los señores del Xibalbá: Sangre (Xiquiripat y Cuchumaquic en el mito), Ictericia (Analpuh y Analganá), Cráneo (Chamiabac y Chamiaholom) e Infortunio (Ahalmez y Analtocob); como puede notarse en el *Popol Vuh* estos personajes aparecen de forma dual, mientras que en la obra teatral su nombre nos indica su esencia y mediante las acciones de éstos toman tintes cómicos. Esto se nos presenta en la siguiente escena en que Sangre e Ictericia sufren los estragos físicos del juego de pelota que tuvieron con Brujito y Maestro Mago:

SANGRE: Queda comprobado que los Búhos no sirven para dar masaje.

ICTERICIA: Tienen las alas demasiado puntiagudas. A mí me arañaron la espalda y lo que sigue.²³

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ J. Kenneth Knowles, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹ N. Megged, *op. cit.*, p. 168.

²⁰ *Ibid.*, p. 178.

²¹ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 74.

²² *Ibid.*, p. 79.

²³ *Ibid.*, p. 115.

Las características de los señores del Xibalbá contrastan con el carácter heroico de Brujito y de Maestro Mago: “La intensidad de los hermanos se combina felizmente con la extrema torpeza y obvio disgusto por la actividad física de los bufonescos demonios, subrayando aún más la facilidad con que los hermanos obtienen la victoria”.²⁴

Los búhos mensajeros del Xibalbá: Guacamayo (Caquix-Tucur en el mito), Flecha (Chabi-Tucur), Relámpago (Huracán-Tucur) y Cabezón (Holom-Tucur); estos personajes están directamente relacionados con el Xibalbá “el búho o las lechuzas, [...] es las alas de las oscuridades. Alas significan alma, volar, parte del cielo. En el Xibalbá son la parte activa, constantemente móvil de las profundidades”.²⁵ Los cuatro búhos también se presentan de forma cómica, por ejemplo, Cabezón en el mito es descrito de la manera siguiente: “solamente tenía cabeza, no tenía piernas, pero sí tenía alas”,²⁶ de modo que sus características se tornan cómicas. Lo mismo ocurre con sus acciones:

GUACAMAYO: Parecéis viejos en verdad. ¿Hay pelucas de otros colores?

CABEZÓN: Guacamayo, ¿en qué estás pensando?

GUACAMAYO: ¿No puede hacerse una pregunta cualquiera sin despertar sospechas?

FLECHA: (*Inocente*) ¿Quieres usar peluca, Guacamayo?

GUACAMAYO: No, claro que no. Para qué. (Acaricia con los dedos la peluca). Y la barba, ¡qué bonita!²⁷

El único de los mensajeros que conserva el papel de ayudante digno es Voc ya que él conoce mejor tanto la selva como el Inframundo, respecto a los otros mensajeros. Además de que su comportamiento es acertado y sabio, ayudando de esta manera a Ixquic:

VOC: Señora Ixquic, dobla la parte delantera de tu vestido, como cuando vas a cortar frutos.

IXQUIC: Pero, señor, está vacía, no hay frutos que ponerle.

VOC: El futuro no es el presente, Ixquic; haz lo que te digo y regresa a la casa de la Abuela, que ahora será también tu casa.²⁸

²⁴ J. Kenneth Knowles, *op. cit.*, p. 72.

²⁵ N. Megged, *op. cit.*, p. 261.

²⁶ *Popol Vuh*, p. 52.

²⁷ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 133.

²⁸ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 74.

Abuela (Ixmucañé en el mito), es la madre de Supremo Maestro Mago y Principal Maestro Mago y está en constante oposición a Ixquic porque: “La madre abuela, por motivos terrenos y no del Infra-mundo, trata de evitar la aparición de los hijos de Ixquic y el asentamiento de la hija del Xibalbá en la tierra”.²⁹

Maestro Mono y Maestro Simio (Hunbatz y Hunchouén en el mito), son los hermanastros de Brujito y Maestro Mago. En este caso también existe rechazo de ambas partes, los primeros por envidia y los segundos porque son vistos como sirvientes, ya que Maestro Mono y Maestro Simio se niegan a trabajar; estos últimos reciben su castigo al ser convertidos en monos, “degradados a una condición animal, pueden retornar después de haber perdido el valor y carácter de hijos, asumiendo la identidad de otra clase de hijo del árbol, la del mono imitador cuya única cualidad es la repetición de cosas enseñadas”.³⁰

El simbolismo de estos personajes es imprescindible para comprender la trayectoria tragicómica de Brujito y Maestro Mago, así como de toda la obra.

Conclusiones

En *Popol Vuh* podemos corroborar la destreza técnica de Luisa Josefina Hernández, pues utiliza el género (tragicomedia), y todos los aspectos formales que éste conlleva, para hacerlo corresponder perfectamente con el fondo, el mito maya que, a su vez, representa la vitalidad y la naturaleza imperecedera de una raza, de una nación. Esto se muestra en la capacidad de la dramaturga para aprehender la intención lúdica del mito de Hunahpú e Ixbalanqué: “En el *Popol Vuh* es acentuado el valor del juego en la vida del hombre y de lo no humano. [...] Incluso en el juego decisivo en que se enfrentan a los señores del Xibalbá [...] saben verlo como juego, y por lo tanto distanciarse de la inmediatez, logrando así la posibilidad de triunfo”.³¹ Por ello, la estructura tragicómica (más flexible que la tragedia) permite representar dicho aspecto lúdico, por esta razón ha sido elegida por la autora para llevar al teatro el *Popol Vuh*.

²⁹ N. Megged, *op. cit.*, p. 179.

³⁰ *Ibid.*, p. 185.

³¹ N. Megged, *op. cit.*, p. 375.

John Kenneth afirma que en esta obra no hay conflicto: “El rasgo distintivo de la forma tragicómica, [...] es que no se presenta un compromiso entre el obstáculo y el personaje, y por lo tanto, no hay conflicto”.³² Para este autor, el fin consiste en despertar en el público el orgullo nacional: “La advertencia que se hace al público sobre los orígenes simbólicos de su país, por medio de la prueba de fuego, debe hacerle salir del teatro con un nuevo orgullo en su país y su continuo crecimiento”.³³ Aunque esto es cierto en parte, dado el contenido simbólico, no parece que sea el único fin de la obra, Luisa Josefina Hernández ha sabido intuir los aspectos fundamentales del mito como el conflicto entre la vida y la muerte, y el héroe que renace para demostrar que:

Los límites individuales al igual que los cósmicos son rotos, y la persona transformada en héroe de su propia novela llega a la posibilidad de iluminar a los otros, pues venciendo sus limitaciones y horizontes, se convierte en luz; con ello se cierra un ciclo de la eternidad.³⁴

Tal como puede apreciarse en una de las estrofas del canto final de Voc: “Estáis sobre la tierra para siempre, / no temáis. / Vuestra raza es eterna y milagrosa, / oh magos, oh príncipes, oh jefes”.³⁵

Bibliografía

- Hernández, Luisa Josefina. *La paz ficticia. Popol Vuh. La fiesta del mulato. Quetzalcóatl*. México, Secretaría General de Desarrollo Social del Distrito Federal, 1994.
- Kenneth Knowles, John. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, trad. Antonio Argudín, rev. y presentación de Tomás Espinoza. México, UNAM, 1980.
- Leñero, Estela. “Semblanza de Luisa Josefina Hernández”, en <http://estela.dramaturgiamexicana.com/2008/07/28/semblanza-de-luisa-josefina-hernandez/>
- Martínez Monroy, Fernando. “La fiesta del mulato”, en *Luisa Josefina Hernández, La paz ficticia / Popol Vuh / La fiesta del mula-*

³² J. Kenneth Knowles, *op. cit.*, p. 72.

³³ *Ibid.*, p. 75.

³⁴ N. Megged, *op. cit.*, pp. 318-319.

³⁵ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 138.

- to / *Quetzalcóatl*. México, Secretaría General de Desarrollo Social del Distrito Federal, 1994.
- Megged, Nahum. *El universo del Popol Vuh: Análisis histórico, psicológico y filosófico del mito quiché*. México, Diana, 1992.
- Nigro, Kirsten. "Entrevista a Luisa Josefina Hernández, en *Latin American Theater Review*. Spring 1985. En <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/604/579>.
- Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*, 2a. ed., trad., introd. y notas Adrián Recinos. México, FCE, 2003.

DE BERGSON AL ATENEO; DE CASO Y VASCONCELOS A GARRO: ALGUNAS NOCIONES ESPIRITUALISTAS *LA SEÑORA EN SU BALCÓN Y EN UN HOGAR SÓLIDO*

Paloma López Medina Ávalos*

El amor es lo único que puede salvarnos de ella [la muerte]. Yo seguiré viviendo en ti y tú seguirás viviendo en mí. Y luego seremos uno, indivisible.¹

Resumen

Elena Garro, como muchos estudiantes de la Universidad Nacional, será heredera de la revolución intelectual llevada cabo por los miembros del Ateneo de la Juventud. El contexto ideológico de su época estudiantil parece haber inspirado un ambiente de tendencias metafísicas y de directrices espiritualistas que incidió en el conocimiento y configuración del arte de gran parte de la modernidad mexicana. Los textos dramáticos de la futura dramaturga muestran una nueva comprensión acerca de la realidad del ser y de la existencia que recuerdan en mucho al pensamiento filosófico bergsoniano, pues éste tuvo grandes repercusiones en la conformación de la filosofía nacional de aquellos días. Esta influencia del ambiente intelectual podría ser un elemento importante en la construcción de los personajes y mundos garrianos en los que acaece la ilusión, la imaginación y la fantasía, es decir, esa otra realidad que vive en el ejercicio de lo artístico, de la noción creadora que puede revelar el “reves de las cosas”.

Abstract

Elena Garro, as many students of the National University, will be heir to the intellectual revolution carried out by members of Ateneo de la Juventud. The ideological context of her student years seems to have inspired an environment full of metaphysical tendencies and spiritualists guidelines that influenced the knowledge and art configuration of much of Mexican modernity. The texts of the future

* Facultad de Teatro/ Universidad Veracruzana.

¹ Elena Garro, “La señora en su balcón”, en *Obras Reunidas II, Teatro*, p. 204.

playwright dramatic show a new understanding of the reality of being and existence that resemble a Bergsonian philosophical thought, as this had a significant impact in shaping the national philosophy of those days. This influence of intellectual environment could be an important element in the construction of the garran characters and worlds in which it happens illusion, imagination and fantasy, that is, that other reality which lives in the exercise of the artistic, the creative notion that can reveal the “reverse of things”.

Palabras clave / Key words: dramaturgia mexicana, dramaturgia femenina, teatro y sociedad / Mexican drama, feminine dramaturgy, theater and society.

Como muchos estudiantes de la Universidad Nacional, restaurada en 1910 bajo el impulso innovador de Justo Sierra, la joven Elena Garro se volverá heredera de la revolución intelectual llevada a cabo por los miembros del Ateneo de la Juventud.² En comentario epistolar dirigido a Emmanuel Carballo, la escritora recuerda que sus maestros fueron “Julio Jiménez Rueda, que me pronosticó éxitos literarios; Samuel Ramos, gran maestro; Hilario Medina y su rigurosa Historia Universal; el profesor Valenzuela de

² Justo Sierra, en un principio defensor del positivismo, se opuso posteriormente a las tesis doctrinales de éste al descubrir las implicaciones negativas de su radicalismo. Si bien consideraba que la ciencia era la solución a los problemas de la realidad natural y social, también advirtió el anquilosamiento que la influencia positivista había heredado a la educación científicista. Esta certeza determinó su labor educativa e impulsó su crítica hacia los contenidos y estrategias de la enseñanza en la que no figuraban los estudios de la filosofía y la metafísica y se habían relegado los concernientes a la Literatura. Al llevar a cabo, en 1910, su proyecto de restauración de la Universidad Nacional de México, logró reinstalar en la enseñanza profesional la reflexión sobre estas disciplinas. Si bien el proyecto de Sierra encontró la oposición de los viejos liberales y positivistas, las nuevas generaciones de pensadores acogieron con entusiasmo la incorporación de otros fundamentos a la vida intelectual del México del siglo XX. Los ateneístas junto a sus maestros universitarios, sus “hermanos mayores” Enrique González Martínez y Luis Urbina, y bajo la ferviente animación de Pedro Henríquez Ureña, se reunían en grupos de estudio que se concentraban en los postulados de Platón, Nietzsche, Schopenhauer, Kant, Boutroux, Eucken, Bergson, Poincaré, William James, Wundt, Schiller, Lessing, Winkelmann, Taine, Ruskin, Wilde, Menéndez Pelayo, Croce, Hegel y hasta en “El poderoso misticismo oriental, [que] nos abría senderos más altos que la ruin especulación científica” (Vasconcelos, 1935, p. 312).

Historia Griega, fabuloso expositor; Salvador Azuela, a quien apreciaba mucho; el maestro García, gran latinista; la señorita Caso, Julio Torri, Enrique González Martínez, que nos daba la clase en francés”.³ La participación de los ateneístas dentro del panorama educativo y político durante la primera mitad del siglo XX permitió la difusión de sus inclinaciones ideológicas a tal grado que José Luis Martínez considera que su “obra establecería las bases de nuestra cultura contemporánea”.⁴ Desde su fundación el 28 de octubre de 1909, el Ateneo de la Juventud, parece haber inspirado un ambiente de tendencias metafísicas y de directrices espiritualistas que incidió en el conocimiento y configuración del arte de gran parte de la modernidad mexicana.⁵ José Luis Martínez destaca que los ateneístas, como literatos, se distinguen de la generación anterior en su interés por promover un mensaje espiritual; su labor contempló un firme propósito moral, deberes cívicos y responsabilidad humana, pues “diríase que los escritores, han pasado, casi sin gradaciones, de la bohemia al gabinete de estudio [...]”.⁶ El crítico resume las bases con que la prolífica actividad de este grupo de intelectuales daría forma al contexto cultural de la primera mitad del siglo XX:

[...] interés por el conocimiento y estudio de la cultura mexicana, en primer término; interés por las literaturas española e inglesa y por la cultura clásica –además de la francesa ya atendida desde el romanticismo–; interés por los nuevos métodos críticos para el examen de las obras literarias y filosóficas; interés por el pensamiento universal que podía mostrarnos la propia medida y calidad de nuestro espíritu; interés por la integración de la disciplina cultivada, en el cuadro general de las disciplinas del espíritu. (Martínez, 2001: 18-19).⁷

³ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 504.

⁴ José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*, p. 18.

⁵ Su transformación en el Ateneo de México acaecida el 25 de septiembre de 1912, preludia su disolución a mediados de 1914. Sin embargo, algunos críticos e historiadores proponen que la continuación de su ideario está presente en los Siete Sabios o la Generación de 1915. Incluso, algunos sintetizan este periodo agrupando a ambos por la influencia que ejerció sobre ellos la autoridad de Pedro Henríquez Ureña y la presencia de Antonio Caso entre sus miembros, además de Antonio Castro Leal, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morin, Alberto Vázquez del Mercado, Teófilo Olea y Leyva y Jesús Moreno Vaca.

⁶ J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, pp. 18-19. Los ateneístas no sólo se limitaron al mundo literario de origen francés, sino que se inmiscuyeron en los ámbitos de la literatura rusa; recuperaron las lenguas clásicas del griego y el latín, pues, al igual que Garro, “Leímos a los griegos,

En su rigor intelectual, en su afán estético y su preocupación por lo nacional, mostraban un sello distintivo al que Pedro Henríquez Ureña reconocía como la atención al desarrollo de asuntos filosóficos. Una nueva comprensión acerca de la realidad del ser y de la existencia se proyectaba desde la mente de esta joven intelectualidad a todos los ámbitos de la cultura, pues mediante la recuperación de la metafísica emprendieron la búsqueda y definición de “Ese modo de ser que en vano habían estado persiguiendo los latinoamericanos creyendo encontrar fuera de sí mismos, fuera de su acción, fuera de lo que eran como hombres concretos”.⁸

A decir del propio José Vasconcelos, presidente del grupo, la fundación del Ateneo de la Juventud, con las conferencias de temas de filosofía en “El Generalito” de la Preparatoria, era el síntoma de una generación con una forma distinta de pensamiento, puesto que se alejaba del saber escolástico del catolicismo, de la ideología reformista y del positivismo dominante para crear “una manera de misticismo fundado en la belleza, una tendencia a buscar claridades inefables y significaciones eternas. No es fe platónica en la inmortalidad de las ideas, sino algo muy distinto, noción de la afinidad y el ritmo de una eterna y divina sustancia”.⁹ El “maestro de América” habría de añorar una “era estética” en la que la humanidad, siguiendo la acción desinteresada y sin utilidad propia del arte, fundaría una sociedad verdaderamente fraterna, pues “la orientación de la conducta no se buscará en la pobre razón, que explica, pero no descubre; se buscará en el sentimiento creador y en la belleza que con-

que fueron nuestra pasión” (Pedro Henríquez Ureña, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, p. 11). La búsqueda de todas estas influencias por parte de los ateneístas coadyuvó en la reforma de los contenidos académicos impartidos en las aulas de la Universidad, permitiendo que más tarde se estudiara, como apunta la dramaturga en *Memorias de España*, a “los griegos, a los romanos, a los franceses, a los románticos alemanes, a los clásicos españoles, a los mexicanos [...]” (E. Garro, *Memorias de España 1937*, p. 5). La admiración por el Siglo de Oro y el afán por conocer las expresiones extranjeras para alimentar una poética propia, que desarrollarán primero Los Contemporáneos y después la escritora y sus colegas vanguardistas del medio siglo, fue prefigurada por los Ateneístas que habían vuelto “contrariando toda receta, a la literatura española” y que viajaban a Europa a “contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en aptitud de descubrir todo lo que daba de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico” (Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 147).

⁸ Leopoldo Zea, *La filosofía americana como filosofía sin más*, p. 21.

⁹ José Vasconcelos, “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, p. 15.

vence. Las normas las dará la facultad suprema, la fantasía; es decir, se vivirá sin norma, en un estado en que todo cuanto nace del sentimiento es un acierto”.¹⁰ Elena Garro parece recuperar esta búsqueda de una unidad fraterna como condición del ser y la sociedad cuando formula su singular concepto de teatro fundado en la noción de universalidad y libertad del espíritu creador:

El hombre es singular. Y en su singularidad está su universalismo y, por ende, su tragedia. Si lo convertimos en masa, pierde su sentido de ser, se convierte en algo informe e inhumano, es decir, en el sueño soñado por los totalitarios. En la singularidad de Edipo nos podemos reconocer todos, porque es un arquetipo, pero en el teatro del nosotros, donde el hombre se convierte en una caricatura colectiva, nadie podrá reconocerse [...] En la única libertad que creo es en un espacio abierto dentro de nosotros mismos, el único espacio libre que nos queda para soñar, pensar y crear.¹¹

La dramaturga se destaca como discípula de los ateneístas no sólo por recordarles como aquellos que incidieron en su formación intelectual, sino que les reconoce como maestros cuando busca, en la configuración de sus personajes femeninos, aquel espacio legítimo donde acaece la ilusión, la imaginación y la fantasía, es decir, esa otra realidad que vive en el ejercicio de lo artístico, de la noción creadora que puede revelar el “revés de las cosas”. La escritora declaró, en entrevista con Carmen Alardín, que “El papel que desempeña el lenguaje poético en mis obras breves de teatro es el de la libertad interior. No creo que exista la libertad exterior. Creo que sin esa libertad interior, la poesía y el espíritu se asfixian, dejan de ser”.¹² Al igual que sus profesores universitarios, la dramaturga reconoce en el arte la oportunidad de derrocar la lógica racional que ha constreñido a la humanidad, que la ha relegado al automatismo y la alienación, despojándola de su verdadera contextura espiritual:

¡Es tan raro escuchar a alguien que crea todavía en la misión sagrada del teatro, ahora que lo han convertido en slogans, carteles y consignas! El teatro es la dimensión de la tragedia y está por encima de los carteles

¹⁰ J. Vasconcelos, *La raza cósmica*, p. 37.

¹¹ E. Garro, en Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Cátedra de damas*, p. 128.

¹² Patricia Rosas Lopátegui, *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*, p. 28.

o del llamado “teatro realista o socialista o popular”. ¿No te parece que Calderón, Lope y Sófocles, etc.; hicieron teatro político? Es decir que su teatro entraba dentro de la política de su tiempo. ¡Claro que el teatro político en el más alto sentido de la palabra, es decir, en el sentido religioso del hombre!¹³

La atención a la dimensión mística de la experiencia humana que desarrollaron creadores como Garro revela la profunda huella que les legaron, a través de los ateneístas, las corrientes del espiritualismo filosófico francés, pues a principios del siglo XX, éstas fueron determinantes para modelar la concepción del ser humano moderno en oposición al ideario positivista que había definido, hasta el momento, la vida social, política y cultural.¹⁴ A partir de las categorías filosóficas de la metafísica bergsoniana se impulsó un pensamiento en que lo estético era manifestación inseparable de lo ético y en el que se recuperaban las nociones del ímpetu vital como fundamento de la creación artística.¹⁵ Los patriarcas de la Filosofía Latinoamericana

¹³ E. Garro, en G. Schmidhuber de la Mora, *op. cit.*, p. 128.

¹⁴ La mirada metafísica se impuso porque, como Samuel Ramos explica, el pensamiento filosófico de los ateneístas fue el resultado del interés por revertir “un rebajamiento de ciertos altos valores de la vida ocasionada por las circunstancias políticas, sociales y económicas, dentro de las cuales el positivismo más bien que una causa determinante era un síntoma” (Samuel Ramos, “La filosofía de Antonio Caso” en *Antología filosófica*, p. XIII). Afirma que, en México, la doctrina positiva había sido identificada, no tanto como un sistema filosófico original desarrollado por Comte o Spencer, sino como ideología al servicio de los intereses de la clase dominante. De ahí que pensadores como Caso y Vasconcelos consideraran que era la principal causa de la depresión moral y espiritual del país. La adhesión de ambos pensadores a la postura bergsoniana cobra lógica si consideramos que la profusa influencia del espiritualismo en el ambiente intelectual de los albores del siglo XX se explica como reacción a una época general que, constreñida por el pensamiento positivista, buscaba nuevas posibilidades de comprender lo humano. El bergsonismo de este y de aquel lado del Atlántico fue la resolución mística a un ser limitado por los estigmas de la racionalidad radical: “[...] Bergson fue la mirada francesa contestataria a toda una época teñida por el auge del positivismo extendido a la totalidad de los rincones del saber. El positivismo no era una doctrina más, era un espíritu epocal que, en lógico acatamiento a sus presupuestos, creó un ambiente hostil a la propia filosofía que lo engendrara, ni qué decir de la metafísica en decadencia ni de la filosofía de la existencia ya en gestación intrahistórica desde las improntas paradigmáticas de un Pascal o un Kierkegaard” (Inés Riego de Moine, “Recordando a Henri Bergson: una conexión necesaria entre mística, moral y filosofía”, en *Veritas*, p. 294).

¹⁵ Si la Estética se conforma como la “autorreflexión sobre el fenómeno cultural por antonomasia: el arte” (Mario Teodoro, “La estética”, en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y*

reflexionaron sobre los trasfondos de lo irracional para fundar una visión mística de la realidad y de la aprehensión del conocimiento porque postulaban que “los hombres, a poco que mediten, encuentran dentro de sí mismos el brote de esa potencia indestructible, en sus propias conciencias [...] más poderosas que todo lo demás del universo [...] con una rebeldía creadora del mundo persistente”.¹⁶

Ante la impronta científicista que había erigido a la razón como único medio de conocimiento, constriñendo a los sujetos a lo pragmático y material, los ateneístas propusieron que para conocer lo real se precisa de un procedimiento específico que es ajeno a la inteligencia por cuanto en él no se fragmenta, ni se concreta nada: la intuición. Tal como el espiritualista francés, propondrán que esta libertad creadora es el fundamento de la conciencia que impulsa, en su realización más perfecta, “la ausencia total de finalidad”.¹⁷ Al recuperar los conceptos de Henri Bergson como la intuición, el flujo creador y el desinterés moral formularon un ideal de humanidad sólo realizable en la medida en que la vida se aprehendiera bajo las cualidades de la ejecución poética; el fundamento del arte sería el de la vida porque habría “En vez de reglas, inspiración constante. Y no se buscará el mérito de una acción en su resultado inmediato y pal-

filósofos, p. 543), la preocupación sistemática de lo estético que llevaron a cabo los filósofos mexicanos del siglo XX pudo ser viable en una época en que se cobraba conciencia del colonialismo cultural y del contraste de éste con los valores de lo autóctono. La crítica que ejercieron contra el racionalismo va de la mano con la preocupación geopolítica y cultural de la modernidad “en tanto proceso histórico de colonización, de dominación y destrucción de la diversidad cultural y espiritual del planeta” (M. Teodoro, *op. cit.*, p. 542).

¹⁶ J. Vasconcelos, “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, en *op. cit.*, p. 106. Entre 1910 y 1930, la confrontación entre el positivismo y sus detractores gestó una multitud de argumentos y corrientes filosóficas que pasarían a formar parte de la doctrina singular de varios pensadores de la región considerados ahora como los “patriarcas” o “fundadores” de la filosofía latinoamericana. Entre éstos se cuentan Alejandro O. Deústua en Perú, Raimundo Farias Brito en Brasil, Carlos Vaz Ferreira en Uruguay, Enrique Molina en Chile y Antonio Caso en México, seguidos de Pedro Henríquez Ureña, Mamerto Oyola, Francisco García Calderón, Víctor Andrés Belaúnde, Rodolfo Rivarola, Alberto Rougès, José Vasconcelos, Ezequiel A. Chávez y Jackson de Figueiredo (Jorge Silva, “La filosofía antipositivista”, en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*, pp. 267-268). Aunque la mayoría fue formada bajo los principios del positivismo, los filósofos latinoamericanos de esta época eligieron las corrientes del espiritualismo, el indeterminismo, el intuicionismo, el idealismo, el voluntarismo, el vitalismo y el pragmatismo.

¹⁷ *Idem*.

pable, como ocurre en el primer periodo; ni tampoco se atenderá a que se adapte a determinadas reglas de razón pura; el mismo imperativo ético será sobrepujado, y más allá del bien y del mal, en el mundo del *pathos* estético, sólo importará que el acto, por ser bello, produzca dicha.¹⁸ Para explicar esta predilección que mostraron hacia la Estética algunos pensadores latinoamericanos como Caso y Vasconcelos, Mario Teodoro Ramírez recupera la afirmación que Eugenio Trías hace con respecto a la modernidad filosófica:

[...] todo el campo de la estética representa para la modernidad el espacio en el que se presenta un “retorno de lo reprimido”, de lo olvidado o denegado por la racionalidad occidental moderna, es decir, aquello que la razón tuvo que eliminar para poder constituirse como tal: el predominio universal de la instancia “simbólica”, el espacio cuasi onírico o cuasi encantado de las similitudes y la analogía generalizada, el régimen lírico-mágico de la imagen, y, en fin, la realización de toda acción y todo sentido humano en un horizonte hierofánico irreductible.¹⁹

En opinión de este crítico el rasgo distintivo de la disertación esteticista latinoamericana fue el de la formulación del sentido de las manifestaciones estéticas como un retorno de lo reprimido que se consolidó en la reintegración de las tradiciones histórico-culturales que habían sido oprimidas o ignoradas por la modernidad occidental. Al equipararse la recuperación de lo ancestral con el encuentro legítimo de la verdadera esencia del ser se dio paso a la conceptualización del arte como el medio de definirse en lo universal sin desdeñar lo autóctono. Resultaría, entonces, que un rasgo vanguardista de la actividad teatral de mediados del siglo XX sería el de la trascendencia de las formas canónicas, pero a través de la recuperación de “lo oral, lo particular, lo local, lo temporal, en fin, de la subjetividad, sin desdeñar la objetividad que es vista como uno de los criterios y no el único criterio de la verdad”.²⁰ Inscrita en este periodo, la

¹⁸ J. Vasconcelos, *La raza cósmica*, p. 37.

¹⁹ Mario Teodoro, *op. cit.*, p. 252.

²⁰ La labor de estos vanguardistas, con sus características específicas de impulsar una literatura y un arte de acentos nacionales, pero con raíces en las ideas universales fue posible porque como José Ramón Alcántara afirma, en el caso de México: “Evidentemente la perspectiva vanguardista no significa la renuncia al proyecto humanista implícito en la modernidad desde el siglo XVI. Junto al aparente proyecto iconoclasta de la vanguardia, la perspectiva humanista se adhiere al proyecto vanguardista al contribuir al derrumbamiento del racionalismo pero, por otra parte, no rechaza la

experimentación estética de la producción dramática de Garro muestra cómo los fundamentos filosóficos espiritualistas conformaron, en gran parte, una base ideológica para la actividad cultural del medio siglo. Los escritores, cobijados por el desarrollo infraestructural y bonanza económica del país, ponderaron un arte propio en que “la mexicanidad no era una cualidad circunscrita, nacional, sino que era inseparable de la producción cultural hispanoamericana y occidental”, por eso “la presencia simultánea de tradiciones culturales occidentales y autóctonas se convirtió en un criterio determinante para la canonización literaria”.²¹ Emmanuel Carballo, ponderando estos parámetros, legitima la obra de Elena Garro:

[...] trata criaturas y asuntos sin demorarse en las peculiaridades étnicas, en los rasgos puramente locales, en los matices folklóricos. Rompe con el teatro costumbrista, con el teatro propagandístico, con el teatro que ha bajado el realismo a las entendederas del público burgués y con el teatro mimético que reproduce sin genio las innovaciones escénicas de vanguardia. Es realista, pero su realismo va más allá de la descripción de las costumbres y el análisis psicológico de los personajes. El suyo es un realismo mágico, próximo al cuento de hadas y la narración terrorífica. Un realismo que anula tiempo y espacio, que salta de la lógica al absurdo, de la vigilia al sueño pasando por la ensoñación. Mira al hombre y al mundo con la experiencia del adulto y la inocencia del niño (Carballo, 1986: 506).²²

racionalidad, sino que la transforma en un instrumento que ya no es rector de la realidad que se concebía como monolítica y hegemónica, sino en un ejercicio de comprensión de su complejidad, de sus contradicciones, de su diversidad” (José Ramón Alcántara, “La modernidad como paradigma teórico en la obra de Rodolfo Usigli”, en *Revista Mexicana de Investigación Teatral*, p. 13).

²¹ Deborah Cohn, *La construcción de la identidad cultural en México: Nacionalismo, cosmopolitismo e infraestructura intelectual, 1945-1968*, p. 2.

²² E. Carballo, *op. cit.*, p. 506. Una estrategia común del grupo cosmopolita para alabar la fusión de las tradiciones de México y de Occidente fue la de identificar dos corrientes principales en la literatura mexicana contemporánea: la literatura realista —es decir, didáctica, documental—, cuya crítica de las condiciones locales se veía como el correlato literario del nacionalismo social y político; y la fantasía o ficción imaginativa (bellas letras), que reflejaba la influencia de la escritura moderna y por lo tanto se consideraba innovadora (D. Cohn, *op. cit.*, p. 2). Deborah Cohn propone como manifestación ejemplar de este pensamiento la obra de Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, publicada en 1947, pues integraba el contenido social, “con la estilística y temática experimentales del modernismo anglosajón, que comenzaba a influir en la ficción hispanoamericana de aquella época” y demostró que la inclusión de influen-

La praxis experimentadora que le reconoce este crítico, así como su recurrente homenaje a los cánones de la tragedia clásica y el Siglo de Oro fueron las dos caras de una misma moneda: “la posibilidad de vivir dentro de una realidad infinitamente más rica que la realidad cotidiana”.²³ Al reconocer la dimensión sagrada del teatro, Garro no sólo conformó una dramaturgia que unía el pasado con la innovación, sino que buscaba acallar la pérdida espiritual del hombre y de tender un puente entre su ser ancestral y su existencia contemporánea. Además de la inclusión entre los autores del Realismo Mágico que, paradójicamente, la autora desestimó al final de sus días, Carballo revela en sus palabras la filiación de la autora a los rasgos innovadores del vanguardismo literario del México de mediados del siglo XX y el profundo arraigo del pensamiento espiritualista que emanaba de los círculos de pensamiento de los que la autora participó durante su vida. Ella misma lo reconocía así cuando declaró en el discurso de *Los recuerdos del Porvenir* “se conoce mejor y más a fondo por medio de los sentidos que de la inteligencia; [...] el idealismo será siempre preferible al materialismo”²⁴ y cuando establece que:

Mi primer contacto con el teatro fue en la infancia y a través de la lectura de los clásicos españoles. *La dama boba*, *La estrella de Sevilla*, *Las paredes oyen*, *El perro del hortelano*, *El condenado por desconfiado*, etcétera, me iniciaron en el deslumbrante mundo de la fantasía española [...] Me da risa que algunos piensen que mi manera de escribir proviene de Ionesco, y me parece que este juicio viene de personas que sólo leen a los autores de moda. Me proclamo discípula, mala, pero discípula de los autores españoles. No sólo de los autores de teatro, sino de los prosistas, desde los clásicos hasta Valle Inclán, Gómez de la Serna, etcétera, que me han enseñado el disparate, ya que no he podido alcanzar su imaginación y su fantasía. Me siguen asombrando: *El licenciado Vidriera*, *Los cuernos de don Friolera*, *El diálogo de los perros*, etcétera.²⁵

Su aprecio por lo fantástico fue la consolidación de una vuelta al fondo de lo irracional como espacio legítimo de la experiencia humana. A través del pensamiento “ilógico”, fantasioso o lúdico que

cias extranjeras “no eran sinónimas del abandono de temas y preocupaciones mexicanos” (*ibid.*, p. 2).

²³ P. Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 40.

²⁴ E. Carballo, *op. cit.*, p. 509.

²⁵ P. Rosas Lopátegui, *op. cit.*, p. 40.

caracteriza a sus personajes femeninos, Garro –como lo habían hecho Bergson, Caso y Vasconcelos– opone al materialismo un fundamento metafísico que comprende al ser humano en su autonomía, libertad y creatividad interior, proponiendo que la existencia humana, como cualquier otra manifestación viviente, es un camino escindido, una porción de la conciencia absoluta, pues “la materia de la vida es idéntica a la materia universal. Es la propia sustancia, urgida por una nueva fuerza, agitada con un nuevo temblor”.²⁶ Asimismo, la enunciación de esta dimensión extraordinaria resultó en la creación de estructuras dramáticas caracterizadas por la recuperación de la potencia poética de la palabra, por la denegación teatral y por la multiplicidad temporal. Éstas son las maneras en que la autora podía evocar la verdadera manifestación del espíritu: el acto intuitivo en que la conciencia se asume creadora permite introducirse en la inconmensurabilidad del flujo de vida que, al exceder lo conocido, elimina los límites cronológicos y quiebra los patrones habituales del lenguaje. El principio trascendente del que hablan los espiritualistas, el ímpetu vital del que mana todo cuanto existe, se expresa en el modo de aprehensión que ejerce la conciencia de protagonistas como Clara y Lidia. Los planos de realidad que ellas visitan expresan “la *simpatía* por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable”.²⁷ Sólo por medio de ésta se accede al devenir de lo esencial, al verdadero yo que habita en lo único, lo sólido, lo completo, es decir, lo universal.

Así como el pensamiento metafísico opone a las operaciones lógicas de la razón la evidencia de un principio superior que sólo puede conocerse derrocando lo evidente, la protagonista de *La señora en su balcón* contradice las convenciones del mundo habitual con su carácter dispuesto a lo contingente. La niña Clara, con su ingenio lúdico, es la contraparte de la concepción rígida de la realidad encarnada en el Profesor García:

PROFESOR GARCÍA: ¡Cálmate, niña! ¡Óyeme! Nínive no existe. Existió hace muchos siglos, mucho antes de que nosotros nacióramos.

CLARITA: ¿Y entonces, por qué sabe usted cómo es?

PROFESOR GARCÍA: Porque la hemos guardado en la memoria. En la memoria de los pueblos.

²⁶ Antonio Caso, *Antología filosófica*, p. 34.

²⁷ Henri Bergson, *Las dos fuentes de la moral y la religión*, p. 23.

CLARITA: ¿En la memoria? Pues hay que ir a la memoria.

PROFESOR GARCÍA: La memoria, Clara, es el poder retentivo del hombre. Por ejemplo, ¿ves este pizarrón?

CLARITA: Sí.

CLARA DE 50 AÑOS: También yo lo veo, aburrido, gris, con ese círculo de gis que para usted es el mundo.

PROFESOR GARCÍA: Pues bien, si lo quito, y no lo ves más, lo verás en la memoria. Así es como existe Nínive.

CLARITA: Sí, por eso quiero ir.

PROFESOR GARCÍA: ¡Nínive sólo existe en la memoria!

CLARITA: Ya entendí, Nínive es como el pizarrón.

PROFESOR GARCÍA: Nínive existió como el pizarrón, ya no existe.

CLARITA: ¿Y quién la vio?

PROFESOR GARCÍA: Muchos, muchos hombres.

CLARITA: Entonces, existe como el pizarrón.

PROFESOR GARCÍA: No, no existe; existió hace ya muchos siglos.

CLARITA: Pues hay que ir a buscarla entre los siglos.

PROFESOR GARCÍA: Nadie puede irse por los siglos.

CLARITA: ¡Sí se puede! ¡Yo quiero ir a Nínive! ¡Yo me iré por los siglos hasta que la encuentre! ¡Quiero ir a Níniveeeee! (*Sale corriendo.*)

PROFESOR GARCÍA: ¡Niña! ¡Niña! ¡Niñaaaaa! (*Recogiendo su pizarrón.*) ¡La imaginación es la enfermedad de los débiles!²⁸

Clara acepta que la memoria es la persistencia en la mente de aquello que no se ve, e intuye que si tal imagen está, aunque sea imaginada, es real: es, porque “Si preguntamos qué es un centauro, poco importa que el centauro exista o no exista, lo que inquirimos es su esencia. Por tanto, el acto de existir, no es el ser. Como ya lo había dicho Aristóteles: ‘El ser de las cosas no es su existir’”.²⁹ Lo que la protagonista desea no es el mundo engendrado por la razón, sino la existencia real que no puede ser constreñida en los límites de la representación simbólica. Clara sabe que “si interrogamos con la pregunta fundamental de toda ciencia: ¿qué es esto?, no nos referimos a la existencia de la cosa, sino que nos elevamos, desde luego, a la intuición de la esencia”.³⁰ Por el contrario, el profesor García, que “¡Pasó sus años prendido a su compás, repitiendo cada vez más mal un pequeño libro de texto!”,³¹ es la figura que representa el dogmatismo

²⁸ E. Garro, “La señora en su balcón”, en *op. cit.*, pp. 201-203.

²⁹ A. Caso, *op. cit.*, p. 25.

³⁰ *Idem.*

³¹ E. Garro, “La señora en su balcón”, en *op. cit.*, p. 201.

cientificista que determina la validez de lo real, el conocimiento legitimado únicamente mediante los hechos comprobables dados del raciocinio. La actitud irreverente de la niña ante los datos “irrefutables” de la verdad científica evidencia la falsa pretensión de la razón como medio absoluto para acceder a lo real. Parecería que Clara como Caso se da cuenta de que:

[...] una cosa es el contenido de mi pensamiento, y otra muy distinta el objeto a que se refiere la ciencia. Una cosa es mi intuición de un hombre, y otra muy diversa el hombre intuido en mi intuición. Una cosa es lo que del objeto se me da, y otra diferente, el objeto mismo, que puede originar infinitas intuiciones. Es más, el lenguaje no nombra las intuiciones de los objetos, sino los objetos de las intuiciones. De esta suerte, la estructura del lenguaje, la del pensamiento y la de la realidad, concuerdan. Si se niega la intuición, exhibese en su plenitud la síntesis de contradicciones que implica el panlogismo.³²

Clara exclama “¡Ningún conejo saltará de tu manga, ninguna rosa saldrá de tu boca!”³³ porque comprende que la concepción del mundo de su profesor promueve una realidad unívoca y estática que no atiende a lo prodigioso que es la naturaleza de la vivencia espiritual. Si la humanidad reduce su valor a lo que los datos científicos pueden suministrarle, la experiencia de lo existente se torna “aburrido, gris, con ese círculo de gis que para usted es el mundo”.³⁴ Entonces, la sociedad estará condenada, como Clara adulta, a ver cómo “El mundo se iba haciendo una esfera cada vez más pequeña”.³⁵ La melancólica protagonista, a punto del suicidio, rememora su pasado lamentando la pérdida de su comunión con la verdadera esencia de la vida:

CLARA: ¿Cuál fue el día, cuál la Clara, que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma...? Hubo un tiempo en que corrí por el mundo, cuando era plano y hermoso. Pero los compases, las leyes y los hombres lo volvieron redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como loco. Antes, los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en el círculo maldito... ¿Te acuerdas? (Garro, 2009: 199).³⁶

³² A. Caso, *op. cit.*, p. 21.

³³ E. Garro, “La señora en su balcón”, en *op. cit.*, p. 200.

³⁴ *Ibid.*, p. 202.

³⁵ *Ibid.*, p. 206

³⁶ *Ibid.*, p. 199.

La experiencia de lo viviente real, el mundo plano y hermoso de Clara, no se puede expresar con conceptos o símbolos; se intuye, pero no puede pensarse ni representarse sin el riesgo de reducirlo en la inmovilidad y la fragmentación: la existencia ya no se desliza en la horizontalidad extensiva de su totalidad, sino que gira ensimismado en la pequeña porción que el intelecto puede hacer asequible. Sin embargo, la libertad de ser radica en el poder de la conciencia para percibir el flujo de vida “una marea que sube, y que contraría al movimiento descendente de la materia”;³⁷ su impulso asemeja a un río perenne que ha atravesado, desde el principio de los tiempos, a las generaciones humanas: “debemos correr como los ríos. Tú y yo seremos el mismo río; y llegaremos hasta Nínive; y seguiremos la carrera por el tiempo infinito, despeñándonos juntos por los siglos hasta encontrar el origen del amor”.³⁸ Al suplantar el devenir continuo que enlaza todas las manifestaciones de la creación por un tiempo ordenado y un espacio escindido, el círculo de gis, es decir, la realidad convencional, demuestra su falacia.

A semejanza de Clara, Lidia, en *Un hogar sólido*, encuentra que en la vida natural lo que se supone sólido es una impostura, un reflejo inexacto de la unidad primordial del universo en la que existe “el hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre”.³⁹ Al dividir lo que, en el principio generador, se halla indisoluble y deviniendo en el movimiento sempiterno de la creación siempre nueva, la razón humana fragmenta la materia en su devenir, inmoviliza su duración en el tiempo y engendra la posibilidad de la muerte. De ahí que en *Un hogar sólido*, el plano de realidad de la cripta coincida con el de la verdadera vida. Dentro de la tumba el modo de transcurrir de la existencia refiere al cumplimiento de la movilidad incesantemente creadora; es una duración atemporal que persiste en el cambio. En el seno del flujo de vida está el hogar de Lidia porque ahí el contacto con lo absoluto puede proveerle, por fin, la experiencia de totalidad: “Cada balcón sería una patria diferente; sus muebles florecerían: de sus copas brotarían surtidores; de las sábanas, alfombras mágicas para viajar al sueño; de las manos de mis niños, castillos, banderas y batallas [...]”.⁴⁰ Por el contrario, en el orden terreno, el tiempo corresponde a la percepción

³⁷ H. Bergson, *op. cit.*, p. 288.

³⁸ E. Garro, “La señora en su balcón”, en *op. cit.*, p. 204.

³⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁰ *Idem.*

colocada sobre la representación de sí mismo, es decir, a la evidencia de un transcurrir temporal que puede definirse por presente, pasado y futuro. La recién fallecida comprende que hasta entonces ha vivido en un “infierno circular”, un círculo restrictivo como el de Clara, en el que los límites temporales y espaciales le impiden mirar a la creación en su aspecto verdaderamente solidario:

LIDIA: ¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería, yo...y ya sabes, me llevaron a una casa extraña. Y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que me miraron durante años [...] Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno [...] Pero todo fue inútil. Los ojos furiosos no dejaron de mirarme nunca.⁴¹

El orden terrenal no es la determinación irreductible de la vida, sino una de las expresiones latentes, potenciales, del devenir ilimitado de la conciencia universal. La muerte sólo existe en tanto la inteligencia se representa a la vida bajo límites que son del todo arbitrarios; la idea del fin de la vida es un espejismo ideado por la razón. Los ojos sin párpados que custodian la casa terrenal de Lidia o los círculos que pretenden reducir el mundo “tendido” de Clara remiten al modo de percepción racionalizante con que la conciencia humana se orienta en la existencia natural. La muerte corpórea tanto de una como de otra no supone el acabamiento del devenir existencial, sino la restitución de su ser específico al transcurrir general de la vida, cuya verdadera naturaleza se cifra en un estado dinámico, ilimitado e indisoluble: “MUNI: Sí, Lili, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río. No nadaremos en el Mezcala, seremos el Mezcala”.⁴² En la vida material Lidia sólo percibe el contenedor, pero no el contenido, la representación de la acción, pero no la acción, observa el puro marco conceptual, pero no la fidelidad que el concepto guarda dentro: no se puede ser el Mezcala, tan sólo se puede nadar en su superficie. Por eso, la añoranza de Nínive y la búsqueda del verdadero hogar entrañan el salto de la conciencia a un orden en que la realización cronológica del tiempo y la fragmentación espacial ya no constituyen un procedimiento funcional:

⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴² *Ibid.*, p. 29.

Espacio homogéneo y tiempo homogéneo no son pues ni propiedades de las cosas, ni condiciones esenciales de nuestra facultad de conocerlas: expresan, bajo una forma abstracta, el doble trabajo de solidificación y de división que hacemos sufrir a la continuidad moviente de lo real para asegurarnos en ella puntos de apoyo, para fijarnos allí centros de operación, para introducir en fin, auténticos cambios; éstos son los esquemas de nuestra acción sobre la materia”.⁴³

El intelecto no tiene la facultad de conocer la esencia, pero la conciencia intuitiva que se muestra en la imaginación creadora puede recobrar la verdadera visión del mundo “en un presente denso y además elástico, que podemos dilatar indefinidamente hacia atrás, haciendo retroceder cada vez más la pantalla que nos oculta a nosotros mismos”.⁴⁴ Si bien, tanto en *Un hogar sólido* como en *La señora en su balcón*, las protagonistas sólo pueden coincidir con lo Absoluto a través del camino de la muerte, logran vislumbrar algo de este estado de plenitud vital en la infancia. Lidia y su primo Muni simpatizan en su añoranza por “Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños”,⁴⁵ mientras que la mente infantil de Clara aprende “a ver todas las cosas *sub spee durationis*”⁴⁶ y por eso confía, sin duda alguna, que ha de volver, en medio de los siglos, tras los rastros del pasado ancestral de la ciudad “cuyas escalinatas llegan al cielo”.⁴⁷ La manera en que procede la conciencia infantil se asemeja a la liberación que obtiene el espíritu cuando se pone en marcha el proceso cognitivo de la intuición; la mente creadora del infante le hace sentir la potencialidad infinita de su ser. El juego posibilita ser todas las cosas, el tiempo se trastoca en otras realidades y los espacios definidos por la materia dejan de ser límites irreductibles; la vida es “un laberinto de risas”.⁴⁸ La coincidencia del uno con el todo que Lidia y Clara practican mientras son niñas, incorpora la noción de gozo y paz en tanto que la experiencia mística es la realidad de la alegría.⁴⁹ En ambas, la felicidad es el resultado

⁴³ H. Bergson, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁵ E. Garro, “Un hogar sólido”, en *Obras reunidas II. Teatro*, p. 28.

⁴⁶ E. Garro, “La señora en su balcón”, en *op. cit.*, p. 140.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁸ E. Garro, “Un hogar sólido”, en *op. cit.*, p. 28.

⁴⁹ Martín Velasco parafraseando a Hulin explica que en la mística profana, la alegría, felicidad o beatitud “tiene como características el ‘ser sin objeto’, el ‘no echar sus raíces en la tierra del deseo’; el ser ‘inopinada, improbable, mágica. Tal

de una conciencia que se reconoce sin objetivo exterior, es la consecuencia de la “renuncia a afirmarnos a toda costa contra el orden del mundo y a expensas de los demás”:⁵⁰

CLARA (*esconde la mano*): ¡No, no, no quiero tu anillo! No me gustan. Tú eres como el profesor García, que creía que estaba en el mundo porque dibujaba círculos de gis en el pizarrón. “¡Clara, éste es el mundo!”, pero el mundo no podía ser ese círculo gris. ¡Así tú!: “Clara, éste es el amor, dame tu mano para meterte un anillo, y buscar un departamento para comer sopa y vivir con mi sueldo, si tu familia y la mía están de acuerdo”.

ANDRÉS: ¿Pero qué dices, Clara? ¿No quieres el anillo? ¿Me rechazas?

CLARA: Digo que eso no es el amor...el amor...el amor es estar solo en este hermoso mundo, y viajar por los árboles y las calles y los sombreros de las señoras y ser el mismo río y llegar a Nínive y al fin de los siglos... El amor, Andrés, no es vivir juntos, es morir siendo una misma persona, es ser el amor de todos. Tú no me amas.⁵¹

El tiempo de Nínive, es el tiempo del gozo, de la comunión de la conciencia con el todo viviente que “tiene todos los colores; es como el diamante más puro, cuyo reflejo depende del sol”.⁵² La experiencia mística como la actividad lúdica son acontecimientos equiparables en tanto las dos no son consecuencia de una necesidad concreta, sino la procuración de realidades que valen en sí mismas.⁵³ En ellas el descubrimiento prima sobre el hábito, pues develan el devenir de la vida como creación siempre incesante que es “cruce de caminos; su jardín, cauce de todos los ríos; y ella toda el nacimiento de los pueblos”.⁵⁴ Por eso, Nínive y la tumba son la oportunidad de “Hacer

alegría no es algo que se merezca ni se justifique. No debe ser confundida con la ‘alegría de comprender’. Es, antes que nada, alegría en ‘estado bruto, masiva, sofocante, indecible. Pone en un primer momento fuera de juego al pensamiento [...] (Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico*, p. 107).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁵¹ E. Garro, “La señora en su balcón”, en *op. cit.*, p. 205.

⁵² *Ibid.*, p. 206.

⁵³ El concepto de duración interior bergsonianos implica un salto de la conciencia análogo a la ruptura que sufre cuando entra en contacto con lo trascendente en la experiencia mística: “la conciencia sufre una modificación radical que comporta la profundización de sus contenidos, la dilatación de sus posibilidades y la intensificación de sus estados cognitivos como afectivos” (J. M. Velasco, *op. cit.*, p. 103).

⁵⁴ E. Garro, “Un hogar sólido” en *op. cit.*, p. 28. De entre muchas de las interpretaciones sobre la experiencia mística, la de Sigmund Freud –aunque reductora según

nuestro antojo, no nuestro deber; seguir el sendero del gusto, no el del apetito ni el del silogismo; vivir el júbilo fundado en amor”.⁵⁵

La capacidad imaginativa que caracteriza a los personajes femeninos de Garro evoca los postulados ateneístas que proponen que el arte, como actividad lúdica y creadora, es el orden en el que lo humano se realiza superando la necesidad y el egoísmo nacido del puro interés. En la existencia estética, como en la vivencia de la infancia, ocurre la autorrevelación de la libertad del espíritu. Mediante ésta se distingue la vida moral auténtica, basada en el ejercicio voluntario y espontáneo del bien, y ya no en un moralismo fundado en la coacción y la conveniencia. Si filósofos como Caso recuperan al arte como determinante para la vida social es porque a través de éste la humanidad muestra la capacidad de regirse por valores más allá de los principios económicos que rigen la existencia práctico-material: “Sobre el orden biológico está el orden humano; está el desinterés artístico, la caridad, el heroísmo, irreductible a la vida; contrarios a ella. Así como el orden físico es incapaz de engendrar de sí el biológico, así éste es incapaz, a su vez, de engendrar el moral. El egoísmo no puede hacer nacer de sí el altruismo. El bien es un principio nuevo, un orden nuevo.”⁵⁶ Una vez que el ser humano ha encontrado la posibilidad de actuar libremente por medio del juego de la experiencia estética, reconoce la potencia generosa y desinteresada del amor universal. El verdadero amor fraterno no proviene ni depende del exterior de la conciencia, del mundo razonado que impone el deber moral a la patria, a la familia o a la sociedad. Lidia, en su adultez, descubre que ha sacrificado la espontaneidad de su ser a

Juan Martín Velasco— propone que el sentimiento de fusión con el todo proviene de una evolución fallida en el proceso de diferenciación del yo con lo que no es él, es decir, en el mecanismo del sujeto en la constitución del yo adulto. En estas personas sobrevivirían rasgos del solipsismo originario propio de la conciencia infantil que Freud hace coincidir con los contenidos de ilimitación y de unión con el gran todo que caracteriza al sentimiento oceánico: “El fenómeno místico sería, pues, de naturaleza regresiva y representaría ‘la posibilidad ofrecida a algunos de tomar de nuevo contacto de forma parcial con un mundo arcaico de experiencia que ignora todavía la distinción fundamental del yo y del no-yo’” (J. M. Velasco, *op. cit.*, p. 106). En la constitución de la sociedad podría hallarse un sentimiento semejante en el consuelo religioso que manifiesta la figura de Dios como Padre protector. “Tal sentimiento ofrecería ‘la posibilidad de una huida nostálgica hacia el paraíso perdido de una existencia prepersonal’; constituiría la manifestación de una ‘nostalgia de los orígenes’ o de ‘retorno al seno materno’” (J. M. Velasco, *idem*).

⁵⁵ J. Vasconcelos, *La raza cósmica*, p. 37.

⁵⁶ A. Caso, *op. cit.*, p. 89.

causa del automatismo que impera en la sociedad pragmática.⁵⁷ Aún atrapada en los hábitos superficiales de su hogar terrenal, su conciencia aspira a realizarse en el amor profundo que le promete el encuentro con el devenir universal:

LIDIA: ¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería, yo...y ya sabes, me llevaron a una casa extraña. [...] Yo pulía los pisos, para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lustraba los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la imagen amorosa.

Sin embargo, en un sistema social que no da cabida más que a la utilidad práctica de las acciones, “La vida es un horrible engaño”.⁵⁸ Mientras la juguetona Clara planea encontrarse con la primigenia Nínive y su mente infantil puede añorar fundirse con el todo al exclamar “Yo quiero navegar en ese mar. Iré en un barco con una sirena que cante”,⁵⁹ la Clara de 50 años declara que “Será inútil el viaje, porque el mundo es redondo y todos los mares y los caminos llevan

⁵⁷ Bergson opone los conceptos de “moral cerrada” y “moral abierta”. La primera corresponde a la expresión del impulso vital que se constriñe por el hábito y el instinto de sobrevivencia. Constituye la estructura original de la sociedad que ejerce la presión y la obligación social, objetivando lo humano en un mecanismo de hábitos a través de leyes absolutas e intemporales del deber y la obligación. Corresponde al tiempo inmóvil porque rechaza el cambio; refiere al ámbito del conocimiento que se da por la inteligencia porque pretende apresar con conceptos preestablecidos el devenir universal. La segunda se caracteriza por una disposición amorosa que proviene del ímpetu vital del sujeto, es decir, de proceder intuitivamente y de experimentar la dimensión temporal del cambio continuo, dejándose llevar por lo espontáneo y lo extraordinario. Según el filósofo si el automatismo rige la vida del pensamiento humano, la conciencia tiende al anquilosamiento y a pertrecharse en conceptualizaciones rígidas que se alejan de la incesante transformación que es el devenir de la realidad: la movilidad significa creación, pero la inmovilidad engendra muerte. El pensamiento que aborta de su capacidad crítica eleva al nivel de naturaleza de lo real lo que no es más que una verdad simbólica. Entonces, lo que empezó siendo un esfuerzo de la inteligencia por asirse a la vida, se volteará contra sí mismo sustituyendo la movilidad creativa por la declaración de fórmulas hechas, irrefutables y reductoras del acontecer de la vida. Entonces “nuestro más ardiente entusiasmo, cuando se exterioriza en acción, se solidifica a veces tan naturalmente en frío cálculo de interés o de vanidad, lo uno adopta tan fácilmente la forma de lo otro, que bien podríamos confundirlos juntos, dudar de nuestra propia sinceridad, negar la bondad y el amor, si no supiéramos que lo muerto conserva todavía algún tiempo los trazos de lo vivo” (H. Bergson, *op. cit.*, pp. 140-141).

⁵⁸ E. Garro, “La señora en su balcón”, en *op. cit.*, p. 207.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 200.

al mismo punto”.⁶⁰ La coincidencia del yo con el carácter temporal del motor de vida se desvanece a medida que la vida impone el deber sobre el placer del juego.⁶¹ La actividad desinteresada del infante se rompe impelida por el aprovechamiento útil de la materia: la inteligencia constructora impera por sobre la imaginación creadora. La casa infantil, con su incipiente vislumbramiento del orden espiritual, se eclipsa cuando la vida adulta acepta el transcurrir cronológico y unívoco del “infierno circular” al que Lidia, ya mayor, intenta escapar mediante algunas labores que comprometen el sentido creativo de la cognición: “Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno”.⁶² Del mismo modo Clara, aún ya adulta, escapa del tedio cotidiano sumergiéndose en el viaje de su conciencia imaginativa:

CLARA: Pues yo, viajó. [...] así nunca hay nada repetido, me libro del infierno [...] me voy por la pata de una silla, y luego al bosque, y camino por entre los árboles, y luego por la misma pata he llegado a casa del leñador, y de allí al vagón del ferrocarril y luego a casa del carpintero, que todavía vive como San José, y luego a la mueblería y acabo en mí misma comprando la silla y trayéndola a esta casa.⁶³

En *Un hogar sólido* y en *La señora en su balcón*, a pesar de los esfuerzos de las protagonistas, una vez acabada la infancia, no queda

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Bergson considera que el movimiento evolutivo se cumple como una especie de ramificación infinita de la que sólo conocemos la parte más próxima: la especialización en la materia. El carácter de cada individuo es en sí mismo el fenómeno declarado de alguna tendencia evolutiva, su personalidad es una elección entre muchas otras posibles y, como ocurre con el resto de la creación, su esencia no es inamovible, aunque precise especializarse para obrar sobre el mundo material. Bajo este supuesto, el filósofo apunta que, en la infancia, la personalidad reúne en estado naciente a personas diversas cuyas características se modelan y sobresalen unas de otras según le demande el medio. Crecer significa especializarse, es decir, adquirir un carácter determinado: el individuo como la creación misma se verá precisado a elegir. Por eso la vida, puede concebirse como un camino que se recorre en el tiempo “que está cubierto de los vestigios de todo lo que comenzamos a ser, de todo lo que habríamos podido devenir” (H. Bergson, *op. cit.*, p. 115). De la personalidad como del movimiento evolutivo sólo conocemos la parte más próxima, la determinación del carácter que hemos elegido, aunque en una gradación continua e infinita mantengamos en latencia a todas las demás.

⁶² E. Garro, “Un hogar sólido” en *op. cit.*, p. 29.

⁶³ E. Garro, “La señora en su balcón”, en *op. cit.*, pp. 206-207.

otro modo de reconciliarse con el todo que el camino de la muerte. La búsqueda de la coincidencia del devenir íntimo con la duración universal, lleva a Clara al suicidio, puesto que “la disolución total de las fuerzas cuya interacción (*sinergie*) mantenía al yo [...] no puede ser dado mientras viva en la carne y el tiempo. Exige la extinción del sujeto mundano [...]”.⁶⁴ En la muerte lo evidente fenece, pero lo esencial se revela a los ojos del espíritu cuando se consigue “una ciudad alegre, llena de soles y de lunas”,⁶⁵ es decir, el modo de ser que supera la necesidad concreta de la subsistencia material. La desilusión vital de Lidia y Clara expresan que la carencia de un fundamento trascendente de la existencia impide la plenitud del género humano; no es suficiente el conocimiento proveniente de la racionalidad científica. A semejanza del planteamiento vasconceliano, Ní-nive se muestra como la realización del bien y la belleza, del conocimiento estético de la existencia. La sociedad de la era moderna la ha convertido en un “muladar en el que han tirado lo hermoso”,⁶⁶ porque no comprende que ahí habita la oportunidad de “un acuerdo para, después de vivir, seguir viviendo siempre juntos, inseparables. Como lo visto y la memoria, como el hombre y su pasado irremediable, como el polo positivo y el negativo que juntos dan el rayo”.⁶⁷ Ser en el devenir universal implica, pues, aprender a conjurar lo inerte, a revocar el hábito que todo lo fragmenta y al convencionalismo que todo lo vacía, porque, entonces, el alma humana “será alegría en la alegría y amor de lo que no es sino amor. Se entregará a la sociedad por añadidura, pero a una sociedad que será entonces la humanidad entera, amada con el amor de lo que constituye su principio”.⁶⁸

Ante el panorama de una sociedad en decadencia espiritual, en la que “todos los días repetimos el mismo gesto, la misma frase, la misma oficina, la misma sopa. [En la que] Estamos en el infierno, condenados a repetirnos para siempre”,⁶⁹ Bergson presta a los ateneístas una perspectiva mística del ser y éstos, a su vez, enseñan a la generación de Garro la necesidad de un principio ontológico nuevo. Si la humanidad moderna desea trascender es imprescindible que funde una nueva concepción del ser, de la vida, de la moral y del

⁶⁴ J. M. Velasco, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁵ E. Garro, “Un hogar sólido” en *op. cit.*, p. 28.

⁶⁶ E. Garro, “La señora en su balcón”, en *op. cit.*, p. 203.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁸ H. Bergson, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁹ E. Garro, “La señora en su balcón”, en *op. cit.*, p. 203.

arte en el que la razón ya no sea la tirana del conocimiento. Es momento de que la era mística descubra que la verdad del espíritu es “el encuentro de Nínive y del infinito tiempo”⁷⁰ en que se realiza el impulso de vida. Cuando la humanidad dé “el gran salto para entrar en la ciudad plateada. [...] temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, translúcida, [...] intocada por los compases y las palabras inútiles”,⁷¹ quizá pueda completarse la obra que los espiritua- listas de este y del otro lado del mundo añoraban, la conformación de una raza humana que reconoce que “una corriente de infinitas posibilidades recorre lo íntimo de nuestra vidas, las hace poderosas y las lleva por inmensidades sin término”,⁷² es decir, al punto más alto de la perfección de la creación universal: el amor puro e infinito de la humanidad por la humanidad.

Bibliografía

- Alcántara, José Ramón. “La modernidad como paradigma teórico en la obra de Rodolfo Usigli”, en *Revista Mexicana de Investigación Teatral*, núm. 6-7, junio- julio, 2004-2005.
- Bergson, Henri. *Las dos fuentes de la moral y la religión*. México, Porrúa, 1997.
- . *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Barcelona, Cactus, 2006.
- . *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid, Alianza editorial, 1987.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Ediciones del Ermitaño/SEP, 1986.
- Caso, Antonio. *Antología filosófica*. México, UNAM, 2010.
- Cohn, Deborah, *La construcción de la identidad cultural en México: Nacionalismo, cosmopolitismo e Infraestructura intelectual, 1945-1968*, en www.clio.110mb.com/identidad_cult_en_Mexico.pdf.
- Garro, Elena. “La señora en su balcón” en *Obras Reunidas II. Teatro*, México, FCE, 2009.
- . *Memorias de España 1937*. México, Siglo XXI, 1992.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁷¹ *Idem.*

⁷² J. Vasconcelos, “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, en *op. cit.*, p. 104.

- . “Un hogar sólido”, en *Obras reunidas II. Teatro*. México, FCE, 2009.
- Henríquez Ureña, Pedro. “La revolución y la cultura en México”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México, UNAM, 2000.
- Martín Velasco, Juan. *El fenómeno místico*. Madrid, Trotta, 1999.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*. México, Conaculta, 2001.
- Ramos, Samuel. “La filosofía de Antonio Caso”, en *Antología filosófica*. México, UNAM, 2010.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*. Porrúa-BUAP, México, 2008.
- Riego de Moine, Inés. “Recordando a Henri Bergson: una conexión necesaria entre mística, moral y filosofía”, en *Veritas*, vol. III, núm. 19, 2008.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Cátedra de damas*. México, Universidad de Guadalajara, 2003.
- Silva, Jorge. “La filosofía antipositivista”, en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*. México, Siglo XXI, 2011.
- Teodoro, Mario. “La estética”, en *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*. México, Siglo XXI, 2011.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. México, Asociación Nacional de Libreros, A. C., 1983.
- . “El movimiento intelectual contemporáneo de México”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México, UNAM, 2000.
- Zea, Leopoldo. *La filosofía americana como filosofía sin más*. México, Siglo XXI, 2010.

EL CONTINUO DE LA DRAMATURGIA ESCRITA POR MUJERES EN MÉXICO

Víctor Hugo Amaro Gutiérrez*

Resumen

El propósito de la presente investigación es trazar una línea de ascenso en la escritura hecha por mujeres en México durante el siglo XX, tomando como parámetro la obra de tres dramaturgas: María Luisa Ocampo (1899-1974), Rosario Castellanos (1925-1974) y Luisa Josefina Hernández (1928). Dos de estas escritoras (Ocampo y Hernández) representan polos opuestos dentro del amplio campo cultural denominado canon de la literatura mexicana del siglo XX, mientras que la tercera (Castellanos) se presenta como mediación entre la primera y la segunda; sin embargo, más que cancelarse uno a otros de los polos, o ingresar en una dinámica de contradicción, éstos se incorporan en una dialéctica de continuidad (según la perspectiva de Mukarovsky) dentro el proceso de consolidación de la obra dramática escrita por mujeres en México. Y de ahí a la creación de un imaginario (de escritura y social) propio que las identifique como parte de un grupo amplio donde cada una de ellas, las escritoras y otras mujeres, poseen sus características y visión de mundo particulares que las distancian de las asignaciones de género surgidas desde la perspectiva del poder patriarcal, al mismo tiempo que las reúne dentro de una comunidad específica.

Abstract

The purpose of this research is to draw an ascendant line over the writing made by women in Mexico during the twentieth century, taking as parameter the work of three dramaturges: Maria Luisa Ocampo (1899-1974), Rosario Castellanos (1925-1974) and Luisa Josefina Hernández (1928). Two of these writers (Ocampo and Hernandez) represent opposite poles within the cultural field called canon of twentieth-century Mexican literature, while the third (Castellanos) is presented as a mediation between the first and second;

* Posgrado en Humanidades, UAM-I. Coordinación de Investigación, CITRU-INBA.

nevertheless, more than canceling each other the poles, or enter into a conflict dynamic, they are incorporated in a dialectic of continuity (from the perspective of Mukafovsky) within the consolidation process of the play written by women in Mexico. And from there, to the creation of an imaginary (written and social) that identifies them as part of a large group where each of them, the writers and other women, owns their characteristics and particular worldview that distance themselves from the gender assignments arising from the perspective of patriarchal power, at the same time it gathers them within a specific community.

Palabras clave / Key words: dramaturgia mexicana, dramaturgia femenina, teatro y sociedad / Mexican drama, feminine dramaturgy, theater and society.

Introducción

Actualmente no resulta extraño encontrar que las mujeres desempeñen roles importantes dentro del teatro mexicano (en cualquiera de sus elementos) y dentro de él las dramaturgas juegan un papel preponderante. Sin embargo, este fenómeno no nació por generación espontánea, como producto del azar o la casualidad (como aún se empeñan en hacer creer cierta parte de la crítica y los estudios de teatro); en realidad, responde a una tradición de la literatura escrita por mujeres a través del tiempo desde su posición, a veces marginal, otras en primer plano, dentro de los campos de reconocimiento intelectual y creador¹ y también dentro de la sociedad, uno y otra de corte patriarcal. Así, el propósito del presente trabajo se centra en trazar una línea de ascenso en la dramaturgia escrita por mujeres en México durante el siglo XX, ejemplificada en las obras *Cosas de la vida* (1926)² de María Luisa Ocampo, *El eterno femenino* (1974)³ de Rosario Castellanos y *Figuraciones*

¹ Pierre Bourdieu (1967), “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araujo y Teresa Delgado (coords.), *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, UAM-I/Universidad de La Habana, 2003, pp. 234-285.

² María Luisa Ocampo, *Cosas de la vida*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1926.

³ Rosario Castellanos, *El eterno femenino*, México, FCE, Colección Popular, núm. 114, undécima reimpresión, 1996.

(1997)⁴ de Luisa Josefina Hernández; línea que se manifiesta en el tratamiento que las autoras dan a los problemas de las mujeres (su relación con la sociedad patriarcal y entre ellas mismas, entre otras) reflejada en las acciones de sus personajes femeninos protagónicos.

Por principio, si se aprecia la historia de esta dramaturgia como un amplio sistema estructural, tomar como parámetro de estudio dos polos opuestos distanciados temporalmente (Ocampo y Hernández), más uno intermedio (Castellanos), permite apreciar las fluctuaciones, los cambios y los elementos en común del propio sistema, así como su evolución “Sólo se puede considerar como estructura un conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y se vuelve a establecer sin cesar y cuya unidad se presenta, por consiguiente, como un conjunto de contradicciones dialécticas. Lo que perdura es sólo la identidad de la estructura en el curso del tiempo, mientras que su composición interna, o la correlación de sus componentes se transforma continuamente”.⁵

Observado así el objeto de estudio, es posible superar las limitantes que presenta el recuento histórico como una mera sucesión de hechos y nombres, además de potenciar el análisis historiográfico, ya que los cortes sincrónicos permiten que el análisis se realice con mayor profundidad destacando elementos que pueden quedar a un lado si el examen se realiza desde una perspectiva diacrónica. Además, segmentar la estructura en sus partes (a nivel extra e intra textual) proporciona una visión más clara de la manera en que los personajes tejen sus relaciones entre ellos en el universo de la obra, las acciones que los conducen a actuar de acuerdo a sus pensamientos y los símbolos y significados que pueden ser aprehendidos por los lectores o espectadores, según sea el caso. Pero también de la forma en que las dramaturgas ven la realidad fáctica que les rodea y cómo es que la reflejan, precisamente, en la praxis de sus personajes.

Por último, en esta introducción, queda revisar el estatuto del personaje dramático. Como todos los elementos del quehacer teatral, el personaje ha evolucionado en su concepción por parte de los creadores y también en la manera en que los lectores, espectadores, la crítica o la teoría lo valoran. Desde los intentos del teatro realista de

⁴ Luisa Josefina Hernández, “Figuraciones”, en *5 monólogos*, col. Los inéditos, núm. 6, Tijuana, Centro Cultural Tijuana/CAEN Editores, 1997, pp. 35-46.

⁵ Jan Mukarovsky, “Sobre el estructuralismo”, en Jarmila Jandová y Emil Volek (ed. introd. y trad.), *Signo, función y valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia/Universidad de Los Andes/Plaza & Janés Editores Colombia, 2000, p. 304.

concebir personajes que fueran una copia fiel de personas reales tanto en su interior como en su exterior (como en Ocampo), continuando con formas de representación que buscan acceder a los distintos niveles de la sique humana, así como a las múltiples personalidades y representaciones de ellos (Castellanos) hasta la manera en que se intenta potenciar, ya no únicamente la/s acción/es del personaje, sino también la de quienes le dan cuerpo y visibilidad, las actrices/actores, (Hernández), el personaje dramático no permanece estático en una sola concepción. Lo que sí parece inalterada es su capacidad de convertirse en vehículo transmisor de sentido de lo que pretenden decir las autoras y su carácter de símbolo “El personaje es a la vez icono (tiene rasgos de modelos reales humanos) e índice (es testimonio de clase social, de tipo psicológico), es significativo en su forma y significado en su sentido, es símbolo y metáfora; es decir, es todo lo que puede ser una unidad semiótica y realiza todo lo que puede hacer un proceso semiótico”.⁶

Esta característica, aunada al hecho de que el personaje es una parte más del sistema estructural denominado teatro, permite que el lector y el público espectador logren decodificar los signos concebidos por las dramaturgas, puestos en práctica por los actores con la mediación del director y demás elementos de la puesta en escena, y también identificarse con el personaje, convirtiéndose (el público) en copartícipe del hecho teatral.⁷

La elección del destino. *Cosas de la vida* de María Luisa Ocampo

Estrenada el 14 de julio de 1923 por la compañía de María Teresa Montoya y editada tres años después por los Talleres Gráficos de la Nación, la obra trata sobre una familia acomodada en un ámbito rural, las relaciones que traban con su medio social y la manera en la que los convencionalismos y las ideas preconcebidas terminan por

⁶ María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, p 214.

⁷ Fenómeno que se aprecia en cualquiera de las variantes artísticas del mismo, desde el teatro clásico hasta las más novedosas formas del quehacer dramático, cada cual con sus particularidades y en distintos grados de aplicación. Jan Mukarovsky (1935), “Sobre el estado actual de la teoría del teatro”, en J. Jandová y E. Volek, *op. cit.*, pp. 346-363.

empujar a las personas⁸ (particularmente las mujeres) a luchar solas por ganarse la vida y mantener su honra y orgullo intactos. De la lista del los *dramatis personae* que intervienen en la obra, siete de ellos son mujeres por cuatro hombres; de éstas, tres llevan el peso específico de las acciones, doña Fe (madre de Rafael), Lola, (su hermana) y Luisa (la protagonista), el resto funcionan como personajes secundarios o de fondo. Entre los personajes femeninos principales, todo el peso de la obra recae sobre Luisa, sus pensamientos, acciones y, sobre todo, su posición ante los hechos que le ocurren.

La toma de conciencia de Luisa va en ascenso conforme transcurre la obra, lo que resulta en un rasgo estilístico en la dramaturgia de Ocampo quien en sus obras “dotará a sus personajes femeninos de un carácter primero débil, pero que evoluciona hasta transformarse en fuerte y determinante”.⁹ En el primer acto, Luisa responde plenamente a los postulados de raigambre patriarcal sobre el “deber ser” femenino,¹⁰ actuando en consonancia con ellos: es una buena hija, una novia prudente, y una doncella digna y honrada que no entregará su amor a menos que haya un matrimonio de por medio. Este mismo hecho propicia su caída social, ya que ante las promesas de amor y matrimonio decide entregarse a Rafael.

Luisa

[...] ¿Por qué me has venido engañando día por día con promesas, siempre promesas, buscando a cada nueva súplica un nuevo pretexto? Para ti no significa esto nada. Pero, ¿yo, yo? Me has lanzado a un abismo,

⁸ Aquí es posible hablar de personas y no de personajes o caracteres debido a la particularidad del teatro realista, costumbrista o naturalista de antecedentes decimonónicos donde los personajes intentaban ser una copia fiel de las personas reales y cuya concepción era “la categoría más trabajada y su construcción se cuidaba minuciosamente en todos sus aspectos: el físico, cuyos datos solían ofrecerse con valor fisonómico; el moral, expresado en la conducta y en los juicios que se le atribuyen; el psíquico, que daba la clave de los demás aspectos, o, al revés, era una consecuencia de ellos”. M. del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 192.

⁹ Socorro Merlin, *María Luisa Ocampo mujer de teatro*, México, Conaculta/Gobierno del Estado de Guerrero/Secretaría de la Mujer/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”/Grupo Editorial Lama, 2000.

¹⁰ La particularidad de las mujeres de concebir vida las somete al “deber ser” femenino que tiene como base principal la condición biológica, derivando de ahí formas y patrones de comportamiento social establecidas como “naturales” o “propias” de ellas. De aquí se derivan otras asignaciones de género como la mujer honrada, la esposa perfecta, la eterna enamorada, la madre ángel, entre otras.

mi caída no acabará nunca. ¡Nunca! ¡Ay!, Rafael, ¿qué es lo que hicimos? ¡En qué tormento vivo desde entonces! No me atrevo a mirar a mi madre.¹¹

Las consecuencias de la decisión de Luisa de contravenir los preceptos sociales y morales de la época son el abandono y el rechazo social:

Luisa

¿Se imagina usted la desesperación de verme sola, sin apoyo, con el dolor de la muerte de mi madre, la amargura de saber que pronto iba yo también a ser madre y el desamparo tan grande en que me encontraba? ¡Estar sola, completamente sola, sin amigos que me dieran valor; sin que hubiera una alma caritativa que me consolara; con el problema paoroso de tener que ganarme la vida o morirme de hambre!¹²

Ante esta última disyuntiva, la única opción que encuentra es el magisterio¹³ y aún ahí se topa con los constructos sociales sobre el comportamiento femenino:

Luisa

Muy pronto sentí remordimientos [de ocultar a su hijo para poder trabajar] y se lo confesé todo a la directora de la escuela. ¿Saben ustedes lo que me dijo? Que era una ligera de cascos, una loca, una sinvergüenza. ¡Horror! Nada más de acordarme me entra frío. Gracias a Dios que en la lengua se le fue todo, si no, hubiera tenido que rogarle de rodillas que no me perjudicara.¹⁴

La misma condición de “mujer impura” le cierra a Luisa los caminos oficiales de redención moral y social:

¹¹ María Luisa Ocampo, *Cosas de la vida*, p. 31.

¹² *Ibid.*, p. 74.

¹³ El magisterio era, para esa época, una de las pocas fuentes de empleo a las que podían acceder las mujeres en situaciones límite (como la viudez o el abandono del marido) para allegarse recursos económicos, aunque las más de las veces la formación de las profesoras no era la mejor, ni los salarios eran suficientes para mantener una familia, seguía siendo uno de los medios más socorridos junto al trabajo doméstico.

¹⁴ M. L. Ocampo, *op. cit.*, p. 75.

Luisa

¡Ah!, y suponiendo que aceptara [sus intenciones amorosas], ¿por qué hace gestos al matrimonio? Las razones que indica no son razones sino simples caprichos.

Willebaldo

En efecto, eso por un lado, y por otro... hombre... es cuestión de pensar detenidamente el hacerse cargo de un hijo ajeno.¹⁵

Inmersa en esta situación, Luisa obtendrá fuerza de la maternidad misma para salir adelante en la vida y convertirse en una mujer honrada y respetada:

Luisa

Hay tiempo para eso [recomponer el futuro]. Mi hijo vivirá conmigo. Yo cifro mi orgullo en ser la que lo sostenga, sin ninguna ayuda, libremente. Yo quiero ser su única poseedora, que todo lo que tenga me lo deba a mí.

Rafael

Te quejabas de mi madre y tú quieres hacer lo mismo.

Luisa

La historia se repite, aunque de modo diferente. Él es mi compensación, mi rehabilitación, y no renuncio fácilmente. Hay diferencia entre tu madre y yo. Ella siempre fue honrada, vivió con holgura, la respetaron siempre, y no supo de los desprecios del mundo, de las malas voluntades, ni tuvo las decepciones que yo tuve. Conocía la vida en teoría, nada más, y su moral se reducía también a teorías. No creas que la culpo. Ha muerto y no tengo ningún rencor. ¡Pero yo!...¹⁶

La manera de conducirse de Luisa ante los hechos que van marcando su vida, así como su crecimiento personal reflejan una praxis vital y social que la separan de los otros personajes femeninos de la obra, pero también la distancian de la concepción androcéntrica sobre el “deber ser” femenino. En una rápida comparación con Eugenia, personaje principal del drama *El pasado* (1872) de Manuel

¹⁵ *Ibid.*, p. 78.

¹⁶ *Ibid.* pp. 90-91.

Acuña,¹⁷ Luisa se distancia de ésta, porque su “pecado” aunque señalado y utilizado para tratar de aprovecharse de ella (como Willebaldo y el propio Rafael al final) no la conduce a la muerte natural, como en las heroínas románticas, sino que le abre la posibilidad de buscar una nueva vida en compañía de su hijo y apoyada por su amigo. Sin embargo, el hecho de que al final, de una u otra manera, Luisa acepte la ayuda de Benítez, la vuelve, aunque sea un poco, a la aceptación del estado de las cosas oficializado por la masculinidad: no poder ser respetada sin la compañía y el apoyo de un hombre.

Esta contradicción en el actuar del personaje responde a las formas y convenciones sociales y artísticas de la época. Si bien María Luisa Ocampo es una mujer de avanzada en sus ideas políticas, sociales y artísticas, también es cierto que no puede separarse del todo de las convenciones vigentes; sin embargo, la contradicción se salva precisamente por medio de la obra artística, ya que la dramaturga, conocedora de su tiempo, juega con estas convenciones dentro de la estructura textual y escénica:

Al coincidir en parte con las convenciones artísticas del pasado y al contradecirlas en parte, la estructura de la obra impide que el artista llegue a entrar en contradicción con la realidad más actual y con el estado presente de la conciencia social y la suya propia. De otra parte, la conexión de la obra con las convenciones artísticas del pasado no permite que la obra de arte se vuelva incomprensible para el receptor.¹⁸

Así se distancia también la dramaturga de las concepciones patriarcales vigentes en la época por medio de su personaje, ya que las acciones de Luisa apuntan a intentar resquebrajar o romper con estos mismos conceptos aunque no lo haga del todo. Además, estas mismas acciones sirven para reflejar uno de los temas recurrente en la obra de la escritora: los problemas a los que deben enfrentarse las mujeres, como la mala o nula educación que las empujan a vivir a expensas del marido o a buscar su manutención de cualquier manera, preferentemente lícita:

¹⁷ Manuel Acuña, “El pasado”, en Vicente Leñero, *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)*, col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, vol. XVII, México, Conaculta, 1994, pp. 191-210.

¹⁸ J. Mukarovsky, *op. cit.*, p. 304.

Luisa

Y, ¿qué quiere usted que se haga? Es verdad que el profesorado deja muy poco, pero soy incapaz de ganarme la vida de otro modo.

Willebaldo

Por ejemplo, alguna clase especial.

Luisa

¿Cómo qué? Para labores manuales, como ellas se entienden soy rematadamente mala, si se quitan las manuales caseras no se puede decir que sé otra cosa. De música no conozco más que las siete notas, y en cuanto a idiomas, si quita “yes” y “oui”, no sé decir más.¹⁹

En resumen, *Cosas de la vida* plantea algunos de los primeros intentos de las dramaturgas por evolucionar en las concepciones artísticas y sociales acerca de la participación de las mujeres dentro del conglomerado social. Si bien a nivel individual los cambios parecieran no ser tan significativos, a nivel de la estructura general es uno de los elementos indicadores que dan cuenta de los cambios que se realizan dentro de ella y que conducen hacia la evolución de la dramaturgia escrita por mujeres en el país.

Una galería de mujeres. *El eterno femenino* de Rosario Castellanos

El punto intermedio dentro de la perspectiva que se plantea en este trabajo es la farsa de Castellanos, escrita entre 1970 y 1973 y publicada de manera póstuma en 1975.²⁰ La obra se divide en tres actos, de éstos, el primero consta de cuadros dramáticos que llevan por nombre “Obertura”, “Luna de miel”, “La anunciación”, “La cruda realidad”, “Crepusculario” y “Apoteosis.” En el segundo y tercero no existe división alguna.

La protagonista de la historia es Lupita (nombre con una enorme carga de significado que remite de manera directa a la madre mexicana por antonomasia: la Virgen María de Guadalupe), joven que acude al salón de belleza para que le arreglen el cabello el día de su

¹⁹ María Luisa Ocampo, *op. cit.*, p. 69.

²⁰ Ortiz Raúl, “Presentación”, en Rosario Castellanos, *El eterno femenino*, Colección Popular, núm. 114, undécima reimpresión, México, FCE, 1996, pp. 7-17.

boda; la acción dramática marco se desarrolla en el espacio del salón de belleza. Aunque la manera en que Castellanos estructura la obra en lo general parece cercana, si no es que idéntica, al teatro de corte naturalista o realista, al interior los elementos que la componen se mueven en varias direcciones que la dotan de significados diversos, pero que también construyen la unidad última de significación, el discurso profeminista de la dramaturga. Por otra parte, al exterior (es decir en la clasificación de la obra) igualmente existe una serie de relaciones intergénericas que más que hacer confusa la aprehensión de la obra, la clarifican.

La clasificación misma de la obra por parte de la autora es la de farsa. ¿Por qué utilizar este género en particular para enviar un mensaje de cambio que ameritaría toda la seriedad posible? Por las características propias del género.

Si el artista está obligado a tomar elementos de la realidad para crear su obra, la diferencia estriba en los mecanismos mentales que utiliza para lograrlo; dentro de estos mecanismo el humor (uno de los elementos principales de la farsa, si bien no el único) transmuta la realidad aunque no se aleje de ella ni la niegue.²¹ Además, el mensaje que se envía al lector o al público al llegar dosificado, o transmutado, de la realidad tal cual pierde parte de su valor referencial “La farsa no es vehículo de consejos morales porque resultarían obvios; ningún ser humano con sentido común soporta que se le haga ver desde un foro que *no debe* cometer asesinatos en serie, ni ningún otro acto estigmatizado desde siempre por la convivencia, las tradiciones y, en muy repetidos casos, las buenas costumbres”. Así, el mensaje enviado por la dramaturga no alcanza el valor de una enseñanza o ejemplo, pero tampoco pierde credibilidad ni es entendido como una invención pura.

Como mencioné al principio de este apartado, la obra gira en torno a Lupita, protagonista de la/s historia/s y las varias derivaciones que del “eterno femenino” (las características invariadas a través del tiempo del “deber ser” femenino) se concentran en ella. La multiplicidad de facetas en las acciones del personaje principal responden a las concepciones artísticas sobre la construcción del mismo vigentes en ese tiempo: la búsqueda del desmantelamiento del personaje como entidad única e inamovible (propiá del teatro realis-

²¹ L. J. Hernández, “Un enfoque teórico de la farsa”, en Edith Negrín-Felipe Reyes Palencia (ed.), *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, México, UNAM, 2011, pp. 216-217.

ta) en aras de una diversidad de significados asociados con la perspectiva psicoanalítica de las variadas identidades del “yo”.²² De aquí entonces que la obra también se emparente con el teatro surrealista, ya que el largo periplo de Lupita por las asignaciones de género patriarcales no corresponde a un desdoblamiento de personalidad intencional (como sucede con Saraí en el monólogo de Hernández), sino a una alteración de la conciencia por medio de un aparato externo que le provoca los diferentes sueños en los que habita varias realidades:

AGENTE: [El aparato que intenta vender] Aparte de emitir unas vibraciones que amortiguan la sensación no placentera del secado –el ruido, el calor, el aislamiento, etc.– cumple una función positiva. Induce sueños.

DUEÑA: ¿Sueños?

AGENTE: ¡Maravillosos sueños! Durante todo el tiempo que la cliente esté sometida a la acción de este aparato, sueña.²³

El otro artefacto catalizador de los estados de conciencia de Lupita son las pelucas que representan diferentes tipos de mujeres: la señorita solterona, la prostituta, la amante y la mujer profesionalista, entre otras:

[Una clienta] *Comienza a cuchichear en el oído de la novia, mientras la peinadora va colocando las pelucas –cada una con su respectiva cabeza de plástico de modo que puedan ser contempladas en todo su esplendor y apreciadas en todas sus diferencias y en cada uno de sus detalles.*²⁴

Por otra parte, también se da un acercamiento al teatro del absurdo, no tanto porque al lector o al público las situaciones le parezcan irreales (que lo son) o irónicas (como los sugiere Diana Amador),²⁵ sino porque los sueños son pesadillas donde se refleja el absurdo de

²² M. del C. Bobes Naves, *op. cit.*, pp. 205-208.

²³ R. Castellanos, *op. cit.*, p. 29.

²⁴ *Ibid.*, p. 141.

²⁵ Diana Amador, “Las grandes calumnias no se hacen sin fundamento. Ironía y extrañamiento en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, en Luz Elena Zamudio R. y Margarita Tapia A. (ed.) *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*, Toluca, Instituto Tecnológico de Monterrey-campus Toluca/Universidad Autónoma del Estado de México/Conaculta, 2006, pp. 127-140

la condición humana –femenina en este caso–,²⁶ que acata por convicción o a la fuerza las imposiciones del poder patriarcal. Por ello, es que cada vez que Lupita despierta se encuentra asustada de las diferentes “realidades” a las que ha tenido acceso:

LUPITA: ¡Auxilio! ¡Socorro! ¡Sáquenme de aquí! ¡Me ahogo! Me ahogo... Auxilio... Socorro...

Oscuro. Al prenderse la luz estamos de nuevo en el salón de belleza. La dueña y la peinadora corren a desconectar el secador bajo el cual se encontraba Lupita y la ayudan a salir. Tambaleándose, sostenida por sus salvadoras, exclama:

LUPITA: ¡Qué pesadilla más horrible! Nunca lo hubiera creído... Horrible... pesadilla... horrible...²⁷

Aún más, el estado de sueño cumple una función primordial para la sujeción de las mujeres a las leyes de corte masculino: construirle paraísos artificiales y con ello evitar que piensen por cuenta propia y se hagan cargo de sus decisiones y destino:

AGENTE: [...] Nuestros expertos hicieron una encuesta: ¿qué hace una mujer reducida a la inercia total durante una hora?

PEINADORA: Se aburre.

DUEÑA: Se duerme.

AGENTE: Contábamos con las dos respuestas [...] Pero cuando se descubrió que el aburrimiento y el sueño eran sólo transitorios y que podían tener otras consecuencias... entonces... entonces fue necesario inventar algo para conjurar el peligro...

PEINADORA: ¿Cuál peligro?

AGENTE: Que las mujeres, sin darse cuenta, se pusieran a pensar. El mismo refrán lo dice: piensa mal y acertarás. El pensamiento es, en sí mismo, un mal. Hay que evitarlo.²⁸

Aquí se encuentra el trasfondo ideológico de la dramaturga. Lupita, como representación de las mujeres mexicanas en sí misma y por medio de los diferentes *alter ego* por los que va transitando a través de la farsa, es adormecida por los aparatos de dominación masculina.

²⁶ Fernando Wagner. “Teatro épico, de la crueldad y del absurdo”, en *Revista de Bellas Artes*, núm. 14, marzo-abril, 1967, p. 59.

²⁷ R. Castellanos, *op. cit.*, p. 69.

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

na (literalmente representados por la secadora de cabello, el administrador que presenta el agente, más las pelucas) y aunque esos sueños terminan en pesadillas, en su inconsciente repite las mismas ideas

LUPITA [Al hablar sobre la obra *El eterno femenino*]:²⁹ ¿Que nuestros más venerados, nuestros más caros símbolos, están siendo objeto de mofa en un teatro capitalino?

SEÑORA 2 (*A su vecina*): ¿Contra quién hablan tú?

LUPITA: Contra la que es pilar de nuestra sociedad, contra la que transmite los valores en que nos sustentamos a las generaciones futuras, contra la que es el manantial de nuestra fuerza y nuestra entereza: contra la mujer mexicana.

SEÑORA 3: ¿Cuál mujer?

LUPITA: Yo diría contra la mujer, en abstracto. Pero el ataque es específico y va dirigido contra la abnegación de las madres; contra la virtud de las esposas; contra la castidad de las novias; es decir, contra nuestros atributos proverbiales, atributos en los que se fincan nuestras instituciones más sólidas: la familia, la religión, la patria.³⁰

Ante la repetición de los términos de comportamiento femenino según los postulados masculinos, por medio de un personaje sin nombre se vierten las ideas y conclusiones que sobre el feminismo y la lucha de las mujeres que caracterizan a Rosario Castellanos.³¹

¿Y qué otra cosa es la familia mexicana? El machismo es la máscara tras la que se oculta Tonantzin para actuar impunemente.

[...]

²⁹ La autorreferencia paródica de Castellanos sobre su propia obra refuerza el espíritu catártico que posee la farsa como género teatral, pero también el sentido de crítica social del texto, en sentido amplio.

³⁰ R. Castellanos, *op. cit.*, pp. 181-182. En este sentido, Lupita termina por emparentar con Luisa, la protagonista de la obra de Ocampo, ya que a pesar de que alcanzan un cierto estado de libertad, terminan por volver a los parámetros de comportamiento establecidos. La diferencia estriba en el tratamiento que le dan las autoras, una realista y la otra en este tono de farsa.

³¹ Para profundizar sobre este particular, remito al lector a los libros de Castellanos *Sobre cultura femenina* (2009) y *Mujer que sabe latín* (1992); así como al trabajo de Juan Ventura Sandoval "El feminismo y Rosario Castellanos", en *Ficción y realidad: las mujeres en la narrativa de Rosario Castellanos*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1987, pp. 9-28.

Señora 4: Lo que yo trato de demostrar es que, si nos ceñimos a la maternidad como única función, no seremos indispensables por mucho tiempo.

[...]

Compañeras no hemos sido nunca. Siervas, sí. En tiempos de paz. Y después de las victorias, el reposo del guerrero. Pero ya no somos ni eso.

[...]

La Biblia es un libro muy hermoso que hay que leer, que hay que disfrutar, pero que no se tiene que tomar al pie de la letra.

[...]

familiar es un asunto político, no privado.

[...]

La tercera vía tiene que llegar hasta el fondo último del problema. No basta adaptarse a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que reinventarnos.³²

En el discurso de la mujer anónima (que bien podría ser la propia Castellanos) se descubren rasgos del teatro épico de corte brechtiano; un teatro que intenta crear conciencia política entre los espectadores, principalmente, y los lectores de la obra dramática, pero que también pretende enseñar por medio de la risa y la catarsis propias de la farsa “El teatro épico regresa al juego, a la fábula escénica que no pretende ser más que eso: una fábula que quiere decir algo importante para nuestra vida y para la sociedad que nos rodea; se trata de ‘Lehrstücke’ o piezas didácticas”.³³

De esta manera, con la premisa de divertir y enseñar, Rosario Castellanos asciende un peldaño más en la escala evolutiva de la creación dramática femenina en el país al utilizar una serie de géneros dramáticos que se interrelacionan y que dotan de sentido crítico social a la obra. Pero también en la concepción del personajes principal que simboliza tipos de comportamiento social (representados por medio de los personajes sucedáneos al primero), mismos que deben ser superados según el planteamiento de un personaje secundario (la señora 4), equiparable a la autora, y que de hecho lo serán en las acciones y pensamientos de los personajes femeninos creados

³² R. Castellanos, *op. cit.*, pp. 189-194.

³³ F. Wagner, *op. cit.*, p. 56.

años más tarde por otras dramaturgas, entre ellas, Luisa Josefina Hernández.

La trasgresión a una voz. *Figuraciones* de Luisa Josefina Hernández

El último componente estructural que se analizará aquí corresponde al polo más cercano temporalmente y que también concentra los cambios y la evolución experimentados en la dramaturgia de creación femenina en México durante el siglo XX.

La forma monologada que utiliza Hernández responde a por lo menos tres situaciones: 1) De manera personal la obra fue escrita para una actriz a petición expresa a la dramaturga para poder llevar al escenario su embarazo y con base en ello crear arte.³⁴ 2) Como construcción dramática el monólogo ofrece “la percepción de más de un personaje sobre el escenario, plantea la comunicación entre el monologante y otros interlocutores, desdibuja las diferencias entre las formas dramáticas, narrativas y poéticas, manipula el tiempo y el espacio al valerse de la intersubjetividad”.³⁵ Además de que siempre se encuentra latente la posibilidad de que el personaje entable comunicación directa con el espectador, ya que es prácticamente imposible que éste desatienda lo que sucede en el texto o el escenario; y 3) Las características del personaje se potencian precisamente por el acercamiento con el público, además de que permiten que la actriz o el actor reafirmen su presencia como vehículos de personificación y corporización del personaje y así dotar de sentido a lo que el espectador ve en le escena.³⁶

En la obra se plantea un juego intertextual entre el monólogo mismo y las Sagradas Escrituras; a través de él y del personaje se transgreden las imposiciones masculinas del ya multicitado “deber ser” femenino, esta vez reflejadas en la maternidad.

³⁴ Luisa Josefina Hernández, *Figuraciones*, p. 8. La maternidad sirve a las mujeres como una forma de expresión artística y así manifestarse en el mundo con sus propias ideas y puntos de vista, pero también como una forma de separarse y alejarse de los postulados oficiales androcéntricos.

³⁵ Laura Fobbio, *El monólogo dramático: interpelación e interpretación*, Comunicarte, Córdoba, Argentina, 2009, p. 18.

³⁶ M. del C. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 214.

La primera transgresión surge desde la autora misma, quien elige un pasaje bíblico, Génesis 12-20,³⁷ para enmarcar temporalmente la acción dramática. De acuerdo con las feministas de la Teología de la Liberación, las Sagradas Escrituras son producto de una interpretación reduccionista y excluyente de quienes primero tuvieron acceso a su lectura y posterior interpretación (los patriarcas, los hombres de ley, los filósofos) en detrimento de otros grupos, razas y géneros (el femenino sobre todo); así, es necesario rehacer la lecto-escritura de los textos considerados sagrados para reinsertar a las mujeres y demás grupos marginales dentro del canon y la tradición de los mismos hasta convertirlos en Escrituras Sagradas y no al revés.³⁸ Éste es el marco elegido por Hernández para presentar a su personaje principal: Saraí.

La acción dramática inicia con la presentación del mismo personaje:

SARAÍ: Un momento, debo contar con orden para darme a entender (*actitud de quien cuenta una historia larga y antigua*) Abraham, mi marido, ¡ya salió la primera dificultad! Una mujer no puede contar su historia sin hablar de su marido [...] en nuestra raza, por lo menos, no se puede. Somos, primero que nada, esposas.³⁹

Como en toda la obra existen dos causas para este primer hecho. Una de ellas se encuentra en las leyes mosaicas de la tradición judía, donde las mujeres son objeto de la ley, bajo el amparo de su esposo, y no sujeto de la misma; su papel se circunscribe a ser formadoras de los hijos, vehículo de transmisión de las costumbres y, lo más importante en los términos de este análisis, ser quienes aseguran la pureza de la sangre y la continuidad de la raza por medio de la maternidad.⁴⁰

³⁷ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 35.

³⁸ Margarita Pintos de Cea-Naharro, "Religiones Monoteístas y Teología Feminista", pp. 1-18, en nevada.ual.es:81/.../RELIGIONES_MONOTEISTAS_Y_TEOLOGIA_FEMINISTA.pdf (Consulta: 4 de octubre de 2010).

Ivone Gebara, "Teología de la Liberación y género: ensayo crítico feminista", en Sylvia Marcos (ed.), *Religión y género*, Enciclopedia Iberoamericana de Religiones 3, Madrid, Editorial Trotta, pp. 107-136.

³⁹ L. J. Hernández, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁴⁰ Miriam Alfie *et al.*, *Identidad femenina y religión*, México, UAM-A, 1994. M. del Carmen Giménez Segura, *Judaísmo, psicoanálisis y sexualidad femenina*, col. Autores, texto y temas de Psicología, núm. 15, Barcelona, Antrhopos, 1991.

La segunda se relaciona directamente con la primera y es que la historia de Saray (así en la primera mitad del texto bíblico) va aparejada a la de Abram (el mismo caso) “Antes de la Alianza, Saray inicia su peregrinaje junto a Abram, aparentemente sin otro papel que el de rendir servicio a su marido. Como cualquier otra propiedad, Abram dispone de ella según su necesidad y conveniencia, sin otro matiz que el de su reconocimiento de la belleza de su cuerpo y de los beneficios que puede proporcionar a su amo y señor”.⁴¹ La llegada a Egipto de ambos personajes es una muestra de ello “En el país hubo hambre y Abram bajó a Egipto a pasar allí un tiempo, pues el hambre abrumaba el país. Estando ya próximos a entrar en Egipto, dijo a su esposa Saray: ‘Mira, yo sé que eres una mujer hermosa. Los egipcios en cuanto te vean dirán: Es su mujer; me matarán y a ti te llevarán. Di, pues, que eres mi hermana para que me traten bien en consideración a ti, y yo viva gracias a ti’” (Génesis 12: 10-13).⁴²

Sin embargo, este acto de aparente sumisión y acatamiento es aprovechado por Saraí (dentro del monólogo) para hacer uso y disfrute de su cuerpo y su sexualidad, algo vedado según las sagradas leyes judías,⁴³ transgrediendo los valores morales establecidos. Saraí, convertida ahora en la esposa principal del Faraón

Esa misma noche la llevó a su lecho y las carcajadas se oían hasta las otras habitaciones. No sabía yo que el amor de los faraones además de conveniente fuera tan divertido, todavía estoy preguntándome si se contarían chistes o se harían cosquillas... pues él reía con ella, no se entienda que él no reía...⁴⁴

El uso, disfrute e inclusive aprovechamiento (el Faraón la llena de regalos) del cuerpo por parte de Saraí tiene como base su, hasta ese momento, esterilidad “Saray, esposa de Abram, no le había dado hijos [...]” (Génesis 16: 1).⁴⁵ La esterilidad de Saraí tiene como base su origen étnico, además de los mecanismos de poder androcéntricos.

Aunque en el Génesis no se hace referencia al origen de Saray (de hecho sólo se hace referencia a las genealogías de los patriarcas) se

⁴¹ G. Segura, *op. cit.*, p. 63.

⁴² Ramón Ricciardi y Bernardo Hurault, “Génesis 12: 10-13”, en *La Biblia Latinoamericana*, Madrid, Ediciones Paulinas, Verbo Divino, 1989.

⁴³ M. Pintos de Cea-Naharro, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁴ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁵ R. Ricciardi y B. Hurault, *op. cit.*, 1989.

sabe que éste proviene de la realeza de Ur;⁴⁶ en este sentido, se entiende que Yahvé la castigue con la esterilidad, ya que al ser la futura matriarca del pueblo judío podría considerársele como símbolo de las diosas madres primigenias de raíces paganas en la concepción judía.⁴⁷ El hecho de que mucho tiempo después el mismo Yahvé decida otorgarle la tan ansiada maternidad a Saray refuerza el empoderamiento del Dios Padre sobre las diosas madres. Pero esta particularidad biológica la aprovecha también la protagonista para su propio provecho (como con el Faraón) dándole la vuelta al poder patriarcal “Toda mi vida he debido portar el emblema de la esterilidad... muy útil en varias ocasiones y en otras fue motivo de humillación pública... en apariencia, por lo menos, todos los sucesos tienen dos caras”.⁴⁸

A pesar de que la protagonista contraviene continuamente las preceptivas androcéntricas, o quizá precisamente por ello, el milagro de la maternidad en Sarai comienza a gestarse (con todo el sentido semántico de la palabra).

Según el Génesis, Abram recibe la visita de Yahvé y tres de sus ángeles quienes le llevarán la buena nueva de que será padre de toda la nación judía (a partir de este hecho cambiará su nombre por el de Abraham “Progenitor de multitudes”); para honrarlos hace matar un ternero y manda a Saray (quien también cambiará su nombre por el de Sara “Madre de reyes”) a fabricar el pan que han de comer (18: 1-15).⁴⁹ No es fortuito que la noticia la reciba Sarai mientras cocina el pan que Abraham ha de brindarle a sus invitados; si se recuerda, uno de los ámbitos prototípicos de acción para las mujeres, no sólo las judías, es la cocina; además, cocinar es igual a crear⁵⁰ y la crea-

⁴⁶ Anabel Sáiz, “Mujeres en la Biblia I. Sara”, en *Islabahia.com. Servicios Telemáticos de la Biblia*, 2000-2012, www.islahahia.com/autores/anabel/textos/033_Sara.htm (Consulta: 4 de junio de 2012).

⁴⁷ Esta idea tiene como base la búsqueda de empoderamiento del hombre (en universal) dentro de las sociedades cada vez más reguladas por la economía agrícola, principalmente, en detrimento de las diosas primigenias dadoras de vida y por lo mismo detentadoras del poder; las madres originarias pierden su lugar de privilegio frente al Padre Creador que fecunda mediante su semilla el territorio que anteriormente correspondía solamente a ellas. M. Pintos de Cea-Naharro, pp. 4-6; Anna Goldman-Avirav, “Mira, Yahveh me ha hecho estéril”, en Silvia Tubert (ed.), *Figuras de la madre*, Feminismos, Navalcarnero, Madrid, Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer, 1996, pp. 73-74.

⁴⁸ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹ R. Ricciardi y B. Hurault, Génesis 18: 1-15, en *op. cit.*

⁵⁰ En este sentido, puede consultarse especialmente la introducción al libro de Juana Manuela Gorriti, *Cocina Ecléctica*, col. Escrituras del siglo XIX, Córdoba, Argentina, Buena Vista Editores, 2006.

ción artística se emparenta con la maternidad y el embarazo. Si bien en el texto bíblico esta situación es motivo de felicidad y alegría para la mujer, en la obra se convierte en motivo de rebeldía y burla, primero, desencanto después, e incredulidad y frustración por último:

SARAI: ¡Pero que hombre éste! ¡Cómo se le ocurre mandarme hacer pan a estas horas y con tanta prisa! El pan, entre otras cosas, lleva tiempo, paciencia, diría yo. Lo que mejor resulta es una cierta indiferencia: se revuelve la levadura y una se va por ahí a hacer alguna otra cosa, unas diez vueltas al telar, diría yo, y luego, como quien no quiere, pasa a echarle una ojeada con falta de interés [...] Pero Abraham (*con burla amable*) el progenitor de multitudes, me manda hacer el pan más rápido de la historia y hasta me dice que lo ponga a cocer en el rescoldo [...] Pero qué tontería dijeron esos visitantes. No tiene precio (*vuelve a retir*) Dijeron... que yo... a los sesenta años cumplidos... y sin señales de vitalidad... ¡voy a tener un hijo! [...] Que no siga burlándose. (*Seria*) [...] Por supuesto que quise tener un hijo, cada mes soñaba que un niño moriría entre mis brazos. Bien pensado, no hay motivo de risa, son ellos los que están burlándose de mí. [...] ¡Venir a decirme que voy a tener un hijo! ¡Si fuera hace veinte años! Pero el tiempo, ¡el tiempo! [...] El tiempo no existe.

*Cambio de luces, sale Sarái con su ventana. música tenue, la correspondiente a un milagro menor [...].*⁵¹

La parte final del monólogo deja ver toda la carga de significado de las trasgresiones de Sarái y el papel que juega la maternidad para éstas y también para otorgarle poder a las mujeres. Si Yahvé le confiere la posibilidad de ser madre y con esto reafirma el poder de la masculinidad divina sobre la feminidad, divina y terrenal, al final es ella quien le confiere otro alcance a esta aparente sumisión al tomar para sí la maternidad como coto de poder sagrado propio de las diosas madres primigenias

SARAI: Ah, Sara, dije, progenitora. Ah, Sara. (*Toma la actitud de danza oriental con una mano arriba, girando sobre los pies al ritmo de la música*). Ah, Sara. Todo esto que ves afuera [las manifestaciones de alegría de la naturaleza] es lo que llevas dentro. (*Baila más, con verdadera euforia*) Yo soy Sara. (*Baila más*) Me reí de Dios, y ahora quiero que se

⁵¹ L. J. Hernández, *op. cit.*, pp. 42-45.

rían conmigo todos los pueblos del mundo. (*Sigue bailando iluminada y cósmica, con una mano al aire y otra en el vientre*).

FIN.⁵²

La madre de un pueblo único se convierte en la de todos los pueblos, en su vientre se gesta la naturaleza a la par del ser humano, lo que afianza su poder para dar vida prácticamente sin la necesidad de recibirla de la divinidad masculina; después de todo, la naturaleza no necesita la simiente del varón para su propia creación. Además, la risa final de Sarai/Sara responde a un rasgo de carácter particular prefigurado desde el principio:

SARAI: Pues sí, claro, estoy muriéndome de risa. No soy yo la clase de persona que se toma las cosas a lo trágico, si así fuera no sé cómo hubiera podido soportar tantas tribulaciones... (*Se ríe*) Bueno, tribulaciones es una forma de decir y la palabra soportar tiene muchos usos.⁵³

Y no a una felicidad explícita por el milagro que le ha sido conferido “Sara dijo: ‘Dios me ha hecho reír y todos los que se enteren se reirán también’”.⁵⁴

Así, la maternidad se convierte en una forma de trasgresión y empoderamiento para las mujeres. Si en Sarai funciona como una restitución de los símbolos borrados de las multicitadas diosas madres originarias, en Agar (la esclava egipcia de Sarai y tercer personaje de la obra) va por el mismo rumbo; ella se convertirá en la madre del fundador de otra estirpe “Aquí dentro de esta vasija [su estómago] estás tú, Ismael, onagro del desierto, negrito mío. [...] Y tu descendencia, Ismael, (*mira hacia el cielo*) tan abundante [como las estrellas] que no me alcanzan las noches para contarla”,⁵⁵ adquiriendo así un estatuto también semidivino. Y en la primera esposa del Faraón (segundo personaje), la maternidad le asegura un poder simbólico-político “[El Faraón después de estar con Sarai y dejarla partir] Nunca volvió a mi lecho... (*Pausa, se toca el vientre con las dos manos, con la fuerza moral y humana que le da su preñez*) Pero llevo aquí a su hijo (*sale solemnemente como la real y verdadera esposa del Faraón que sin duda es*)”.⁵⁶

⁵² *Ibid.*, p. 46.

⁵³ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴ R. Ricciardi y B. Hurault, Génesis 21: 6, en *op. cit.*

⁵⁵ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 39-40.

De esta manera, Luisa Josefina Hernández refleja y transgrede en el texto la concepción que sobre la maternidad ha impuesto la ideología patriarcal judía, tomando como pretexto (es decir, anterior al texto) una mitología particularizada y dándole nuevos sentidos en consonancia con el teatro hecho por mujeres, que busca otros puntos de mira y formas de entender y hacer teatro en nuestro país.⁵⁷

Analizada la estructura a nivel individual, resta realizar el análisis general para llegar a las conclusiones de este trabajo.

Conclusiones

Herederas de una tradición de escritura iniciada en el siglo XVIII, primero privada, posteriormente profesional, las dramaturgas y sus obras aquí analizadas son continuadoras de este movimiento de ascenso en la literatura escrita por mujeres en México. Así, la tradición artística no se ve como una estructura rígida e inamovible, sino que va adquiriendo significados diferentes a través de las obras individuales y éstas por medio de la estructura general, lo que la convierte en una “tradición artística viva” que evoluciona con el paso del tiempo:

Y esta realidad, que hemos llamado provisionalmente tradición artística viva, se transforma y evoluciona sin cesar. Ésta es la estructura artística en el sentido propio de la palabra. Las estructuras de las obras individuales no son más que momentos particulares, a veces insignificantes, de esta evolución. Las obras artísticas materiales, a su vez, son realizaciones de dichos momentos particulares, realizaciones que posteriormente, bajo la influencia de la evolución ulterior de la estructura artística, podrán adquirir significados muy diferentes de los que tuvieron originalmente.⁵⁸

Pero la tradición no se circunscribe solamente al nivel de la estructura artística, sino que va más allá, hasta la conciencia del artista, de

⁵⁷ Tracy C. Davis, “Observaciones sobre una metodología feminista en la historia del teatro”, en Thomas Postlewait y Burce A. McConachie (ed.), *La interpretación del pasado teatral. Ensayos sobre historiografía de la escenificación*, trad. Dolores Ponce, México, INBA/CITRU/Conaculta, 2010, p. 92.

⁵⁸ Jan Mukarovsky, “El concepto de totalidad en la teoría del arte”, en Jarmila Jandová y Emil Volek (ed., introd. y trad.) *Signo, función y valor. Estética y Semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia/Universidad de Los Andes/Plaza & Janés Editores, 2000, p. 298.

la obra (creada o por crear) y de los coetáneos y contemporáneos de los dramaturgas.⁵⁹ Si a esta particularidad de la estructura le agregamos que la biografía también se interrelaciona recíprocamente con la obra artística, y que ésta es parte de un colectivo social y artístico particular⁶⁰ se entiende que en las obras de Ocampo y Castellanos los personajes principales no rompan por completo con las asignaciones de género de corte masculino y en cambio sí lo hagan en el monólogo de Hernández.⁶¹ De aquí que también se refleje en las obras el cambio de paradigma y mentalidad en las mujeres, mismo que llevarán al escenario en el intento por cambiar los imaginarios socioculturales androcéntricos, por unos de particularidad femenina.

A nivel extra artístico, las dramaturgas intentan crear conciencia entre el público (principalmente el femenino) acerca del problema de las mujeres y cómo solucionarlo:

Si la literatura es el espacio en el que se construyen nuevos imaginarios, no es extraño que en ella las mujeres hayan encontrado otras formas de estar en el mundo, como tampoco lo es que en muchas de sus obras se reflexione, desde un punto de vista ajeno al dominante, sobre la condición femenina, sus limitaciones y posibilidades.⁶²

Esto se refleja en el hecho teatral, primero en el texto, pero sobre todo en la representación. En el escenario teatral (con todos sus elementos) confluyen los imaginarios propios y unificados de los miembros de una sociedad específica hasta el punto de llegar a identificares con las acciones y los diferentes discursos, principalmente del autor y los personajes aunque no son los únicos, que ahí

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ J. Mukarovsky, “El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria”, en *op. cit.*, pp. 277-289.

⁶¹ Ocampo y Castellanos compartían una visión muy particular sobre el feminismo. Ambas autoras creían que las mujeres debían adoptar cambios en su forma de comportamiento a nivel social y personal, pero que éstos no deberían cancelar necesariamente algunas de sus actividades, por ejemplo, como esposas o madres. En cambio Hernández no era precisamente una feminista declarada, pero sí creía en la evolución en las formas de comportamiento de las mujeres y en la igualdad entre ellas y los varones.

⁶² Claudia Gidi, “Presentación”, en Claudia Gidi y Jacqueline Bixler (coords.), *Las mujeres y la dramaturgia mexicana*, México, Ediciones El Milagro/Universidad Veracruzana/Universidad de Sonora/Universidad de Virginia Tech/El Apuntador, 2011, p. 8.

se desarrollan.⁶³ Así, la puesta en escena se convierte en portadora de significado para los espectadores, los conduce a estados emotivos diversos entre los que se encuentran la rebeldía ante lo establecido, aunque su intención primera sea divertir o entretener.

Por ello, la importancia y necesidad de adentrarse y (re)dimensionar la obra de las dramaturgas, ya que, como afirma Claudia Gidi “desde el horizonte de los estudios literarios, las obras dramáticas escritas por mujeres han sufrido una especie de marginación doble: en cuanto a textos creados para la escena y en cuanto escritos por mujeres...”⁶⁴ Ya que las dramaturgas cumplen con una doble función: mantener, continuar y consolidar la tradición escritural de mano femenina en el país e intentar crear una nueva conciencia sobre lo femenino (en un sentido amplio), a través de un imaginario social y de escritura reflejado en sus personajes protagónicos, femeninos también, y puestos delante del lector y los espectadores dentro del hecho teatral con toda la carga simbólica y de significados que el mismo conlleva.

⁶³ Gustavo Radice y Natalia di Sarli, “Mecanismos perceptuales en la construcción del espacio escénico”, en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, año II, núm. 2, mayo 2007, s/p, www.revistaafuera.com (Consulta: 18 de abril de 2011).

⁶⁴ C. Gidi, *op. cit.*, p. 8.

PALINGENESIA DE UN ANTIHÉROE

Fernando Martínez Ramírez*

Resumen

La figura del héroe es una necesidad ontológica, representa un símbolo universal, un esquema arquetípico mediante el cual el ser humano se ubica en el tiempo y en el espacio, en la historia. El héroe, dice Joseph Campbell, tiene mil caras. En nuestro fuero interno, en las profundidades de la psique, todos conquistamos nuestro heroísmo de diversas maneras, tras vencer las pruebas terribles a las que la vida, en tanto aventura iniciática, nos somete. Hay, desde luego, conquistas microcósmicas, como las luchas amorosas o la publicación de un libro; otras son mesocósmicas, como la fundación de ciudades y las gestas revolucionarias; unas más se refieren al cosmos en su totalidad, tal es el caso de la creación de religiones o el origen divino del Universo. En todas está presente el héroe como asidero psicológico... Con base en esta concepción, en el siguiente ensayo analizo la obra *Dónde vas Román Castillo*, de Román Calvo. Me pregunto si tal figura existe en realidad, o se trata, en el fondo, de una forma de antiheroísmo existencial. Esto me permite reflexionar sobre las concepciones filosóficas que determinan una tragedia rehuida como ésta.

Abstract

The figure of the hero is an ontological need, is a universal symbol, a scheme whereby the human being locates in time and space, in history. The hero, says Joseph Campbell, has a thousand faces. In our heart of hearts, in the depths of the psyche, we all conquer our heroism in various ways, defeating the terrible trials which life, as an initiatory adventure, subject us. There are, of course, microcosmic conquests as love struggles or the publication of a book, others are mezzocosmics, as the foundation of cities and revolutionary

* Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Departamento de Humanidades.

deeds, some more related to the cosmos as a whole, such as in the case of creation of religions or the divine origin of the universe. In all of them, the hero is present as a psychological grip ... Based on this concept, in the following essay I analyze Roman Calvo's work *Donde vas Ramon Castillo*. I wonder if such a figure exists in reality, or if it is in the background, an existential anti-heroism. This allows me to reflect on the philosophical notions determining a shun tragedy like this.

Palabras clave / key words: Héroe/antihéroe, esquema heroico, encrucijada, deculturación, contraculturación, tragedia rehuida, palingenesia / antihero, heroic scheme, crossroads, deculturation, contra-culture, shunned tragedy, palingenesia.

El asunto

Decía Ortega y Gasset que llamar mito a algo no supone negarle su fondo de realidad, al contrario, nada es mítico si no lleva dentro la médula de una experiencia humana real. Dado que la cultura es el ámbito del imaginario, el ámbito *poiético* por excelencia, suele dar sentido a las acciones humanas remitiéndolas a algo más profundo, precisamente el *mythos*. Idealmente, no hay mejores ni peores culturas porque todas cumplen esta función pregnante, mítica y compensatoria.¹

Según un arquetipo, toda historia, humana o natural, sigue una línea dramática básica que va de un orden a un desorden y retorna, finalmente, a un nuevo orden. Orden-desorden-orden. Para algunos mitólogos, fenomenólogos y psicoanalistas –como Joseph Campbell, Mircea Eliade y Carl Gustav Jung– este esquema constituye la aventura del héroe, la iniciación mediante la cual logra perfeccionarse, hacerse más grato a los ojos de la divinidad o de los seres humanos. Este modelo nos dice que existe en el cosmos una justicia immanente que al final se impondrá; es decir, el mundo es fundamentalmente bueno, aunque para saberlo sea necesario invertir una vida. Sufrir para merecer dice una máxima popular muy arraigada.

¹ Cf. Andrés Ortiz-Osés, “Mitologías culturales”, en Blanca Solares (coord.), *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*, Barcelona, Anthropos/UNAM, 2001, pp. 34-60.

Job y Abraham cayeron en desgracia para que la felicidad que el destino les tenía reservada les supiera más dulce.

No obstante, ni el orden prístino ni el orden final son dramatizables: no es la felicidad lo que tiene para nosotros un interés literario sino el desorden de en medio, que resulta, después de todo, donde más tiempo invertimos, tanto en la literatura como en la vida. Desde esta perspectiva, la clave para saber si estamos ante una tragedia, un melodrama o algún otro esquema dramático fundamental, y de paso saber si el protagonista es o no héroe arquetípico, radica en el tratamiento que se le dé a este desorden central, con sus peripecias y reconocimientos.

Este desorden central se llama, por lo pronto, *Dónde vas, Román Castillo*.² El título, a modo de pregunta, inquiriere por una ruta, tal vez un destino, quizás una encrucijada, una indecisión, la promesa de un conflicto. ¿Es Román Castillo héroe o antihéroe? Indaguemos.

Estamos en la ciudad de México, en la Nueva España. Es 1551, treinta años después de la Conquista. La situación no puede resultar más idílica. El protagonista está a punto de llegar procedente de lejanos lugares. Viene de conquistar el Viejo Mundo y regresa a su patria añorada, al *axis mundi* donde lo esperan: su padre, orgulloso de tener un hijo bien educado, graduado en la Universidad de Salamanca; su *nantli* o nana indígena que, como un rollito, lo liara y amamantara cuando fuera niño; la hija de ésta, joven indígena con quien Román compartió la infancia. Mientras tanto, por los bosques de *Chapultépetl* la prometida de Román pasea, ignorante aún de que su amado está de regreso.

El pro-héroe ha vuelto y todos están felices, orgullosos, sin problemas de ninguna índole: ni de conciencia, ni de identidad, indios y españoles conviviendo como Dios manda, como el Dios de la Biblia manda. Para acentuar la grandeza del protagonista, no podía faltar, desde luego, una comparsa, el Sancho a la vera de Don Quijote, el bufón a la vera del rey. Ha llegado con él no sólo como criado, sino como amigo, y también para transformarse en la voz de su conciencia cuando sea absolutamente necesario. Completa el cuadro un fraile evangelizador, muy amigo de la familia.

El pro-héroe llega prodigando dones, pequeños obsequios que testimonian y simbolizan la efectividad de sus conquistas. En casa, obviamente, lo espera la felicidad: va a casarse con la dama aristo-

² Román Calvo, *Dónde vas, Román Castillo*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1991.

crática que ha aguardado por él durante años. Todo está montado. El pro-héroe posee, inclusive, una herencia paterna: extendidos territorios donde la mirada se pierde al no encontrar el límite...

Román Castillo, a pesar de todo, ignora algo terrible que tiene que ver con su identidad y que está a punto de romper el romance familiar. Era previsible: dos mundos tan diferentes, el español y el indígena, en época tan temprana de su colisión, no podían resolverse tan fácilmente. Además, una sentencia irrevocable acecha la tranquilidad familiar: los pecados de los padres caerán sobre los hijos hasta la segunda, tercera y cuarta generación. Muchos tendrían que resultar inocentes ante este veredicto bíblico, bien porque no lo buscaron —aunque da lo mismo, porque un héroe, para ser tal, debe ser inocente ante el destino—, bien porque no forma parte de su cultura creer en un Dios así, castigador de generaciones. La cultura prehispánica está derrotada de antemano. No existe algo así como “la visión de los vencidos”. La visión es la del conquistador. El dilema es del conquistador. Lo demás no cuenta.

Premisa antropológica

En todo choque entre culturas se produce un doble fenómeno: una deculturación y una contraculturación. La primera tiene un solo camino: es un proceso imbuido sobre una cultura al penetrarla con elementos ajenos a su cosmovisión. Se trata, en este caso, del español que atraviesa y aliena a los pueblos precolombinos. Como respuesta a las imposiciones surge una resistencia contracultural, que no es sino la defensa-adaptación adoptada por el vencido de todo cuanto le es ajeno. Consiste en refuncionalizar a su propia visión del mundo la religión y los mitos impuestos. A todo proceso deculturativo se le ofrece una resistencia contracultural. Tal resistencia es protagonizada no sólo por el conquistado sino, incluso, por el conquistador, que busca por todos los medios mantenerse sin contaminar.³ El resultado es que la cosmovisión original pierde su pureza al adaptarse a la nueva realidad. ¿Cómo se produce la adaptación?

³ Cf. Fernando Martínez Ramírez, “Voz indígena y cultura popular en la narrativa latinoamericana”, en *Fuentes Humanísticas*, núm. 31, febrero de 2006, UAM Azcapotzalco, México. Estudios etnográficos específicos sobre estos procesos aculturativos los encontramos en Enzo Segre, *Las máscaras de lo sagrado. Ensayos italo-mexicanos sobre sincretismo nahuatl-católico de la Sierra Norte de Puebla*, México, INAH, 1987.

Esta adaptación es en realidad –según Gonzalo Aguirre Beltrán– una *integración* en tres niveles. El primero es el de la *conversión paralela*, en el que las sociedades en contacto coexisten manteniendo su independencia. El segundo es el de la *conversión alternativa*, en el que los individuos de ambos grupos pasan a formar parte, fragmentaria pero reiteradamente, del grupo opuesto. El tercer nivel es el de la *integración polar*, donde ya se ha producido la fusión de ambos grupos, debido al nivel de interdependencia estructural que alcanzaron.⁴

El método

Gilbert Durand dice que han existido tres tipos de crítica literaria: las “antiguas”, “que desde el positivismo de Taine al marxismo de Lukács basan la explicación en ‘la raza, el entorno y el momento’”, la crítica psicológica, psicoanalítica e inclusive el psicoanálisis existencial, “que reduce la explicación a la biografía más o menos aparente del autor”, y por último las “nuevas críticas”, en las cuales “la explicación estaría en el mismo texto, en el juego más o menos formal de lo escrito y de sus estructuras (R. Jakobson, A. J. Greimas, etcétera.)”.⁵

Barthes afirma que el método “es el acto de duda por el cual uno se interroga sobre el azar o la naturaleza”⁶. No hay evidencias objetivas que nos pongan en camino de *una* interpretación. El método hace a la interpretación, es el punto de vista que modela la visión de una obra y cuenta para ello con la simbólica inherente del lenguaje. Pero no debe verse al método como una camisa de fuerza: es sólo un lugar profético que en apariencia debe poder conducirnos a algún destino. La objetividad –también aduce Barthes– dependerá del rigor al aplicar un modelo. Sin embargo, en este punto hace falta no preconizar la objetividad sino aceptar que la subjetividad se cuele inexorablemente por todas partes, cuando la materia es el lenguaje.

⁴ *Integración sociocultural*, en Gonzalo Aguirre Beltrán, *Obra antropológica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México*, México, FCE, 1992.

⁵ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos/UAM-I, 1993, pp. 341-343.

⁶ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1994, p. 15.

Asumiendo que las críticas llegan a convertirse en modas, para leer *Dónde vas, Román Castillo* podemos, de modo arbitrario –a fin de cuentas siempre se hace así, aunque se enmascare con eufemismos cientistas–, elegir un modelo donde se manifieste una parte de nuestra cosmovisión ignorada. El método resulta sólo un medio, un camino que va hacia alguna parte. Si tomamos en cuenta esto, puede sucedernos lo mismo que a Saúl que, buscando las asnas de su padre, encontró un reino.⁷ No obstante, es más común la búsqueda del reino prometido aunque en el camino sólo hallemos unas asnas raquíticas, por más que la aventura esté llena de buenas intenciones y llegue a convertirse en la manera de afianzarnos como entes pensantes. Por lo pronto hay unas asnas perdidas que por amor al padre debemos encontrar. Podemos llamarle a esta pesquisa “expedición creativa”, el otero desde donde hemos decidido mirar, tal y como hicieron los caballeros artúricos que, llamados a la aventura, escudriñaron en el bosque el camino más prometedor, el más digno de su fortaleza y de sus fantasías de gloria. Se trata de llegar a algún lado, el lugar al que lleguemos dependerá del camino elegido y los molinos de viento que nos inventemos.

Toda obra literaria es clara –asumo siguiendo a Barthes–, imposible contribuir con más lenguaje a su lenguaje. La obra es clara porque es *una*, completa, distinta, sí misma. La claridad de la obra es mítica, simbólica: es el grado cero del significado, desde donde toda interpretación es posible y también inútil. Lo que ha hecho la crítica no es abrir el sentido sino engendrar cierto significado, una forma de entenderla.

Cualquier asunto humano puede ser comprendido por su referencia al mito, que se erige de este modo en la última frontera epistemológica, en el destino hermenéutico de la obra, en el horizonte de comprensión más allá del cual no queda nada: estamos ante la psique en su “antigüedad ontológica”, ante el sustrato arquetípico donde abreva la imaginación creadora; es el yo colectivo y metafísico como infraestructura antropológica, donde no opera ningún sentido y menos todavía significado alguno: sólo los dioses que necesitamos.

⁷“...así también el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida”, dice Lukács (véase *El alma y las formas*, México, Grijalbo, 1985, p. 30).

El antihéroe

Román Castillo ha cometido el mismo “error” que su padre: ha preñado a una indígena que amorosamente creyó en él, la hija de su nana. Ahora está ante el dilema de seguir pasando, a los ojos de los demás, como criollo feliz, heredero de una gran fortuna, próximo a casarse con una española de alcurnia, o asumirse como el mestizo que es y finiquitar el destino que su padre no quiso enfrentar.

Elegir: ésa es la cuestión. Elegir, en términos mitológicos, es disipar, de modo inexorable, una situación profética a la que se suele llamar *encrucijada*, situación de la que confiamos salir bien librados, ya sea por obra de la reflexión o de la suerte. La encrucijada simboliza el encuentro con el destino. Edipo, por ejemplo, halló su destino trágico en un cruce de caminos: ahí mata a su padre. La encrucijada constituye también un sitio privilegiado para las emboscadas. Representa un lugar de meditación, espera, vigilancia, detenimiento y duda antes de la prosecución de un camino; estamos ante la valiosa oportunidad de distinguir la buena vía, no obstante que a veces no pase nada decisivo, aunque ello sólo llegamos a saberlo muy tarde, al contemplar retrospectivamente el antiguo dilema, la mala decisión, y nos consolamos o nos damos por nuestro lado diciendo: “el que no arriesga no gana” o “así tenía que ser”.

Dónde vas, Román Castillo es una obra dilemática en este sentido. No es la excepción al esquema arquetípico. Un hombre ha sido iniciado en los misterios de su pasado y de su identidad, ha descubierto lo que significa pertenecer o no a un grupo, a una colectividad, a una familia. Antes de esto, su vida transcurría estrechamente vinculada a un padre conquistador y aristócrata que ocultaba un secreto terrible; ligada también a un fraile pusilánime cuya misión, después de todo, es proteger el dogma de la Iglesia católica; a una nana indígena y conquistada que, no obstante, sabe que el corazón es la mejor guía ante los asuntos del destino. Román Castillo está pasando por una experiencia iniciática: la vida se abre para él con su crudeza y la moral llega a convertirse, a través del padre conquistador, de la madre muerta, del amigo medio moro, medio cristiano, de la hermana-amante cándida, y de la promesa de un matrimonio bien avenido, la moral ha llegado a ser la gran inquisidora de su aventura: los impulsos iniciales en el sexo y en la amistad, en el amor filial, resultan disminuidos por los convencionalismos y por un descubrimiento terrible. Está, pues, en una encrucijada. Pero así son las cosas siempre cuando se trata del destino. El asunto es decidir

—como lo hiciera Edipo—, convencido de que la razón lo asiste a pesar de todo, o ta vez invadido por la duda...

Premisa filosófica

Según Schopenhauer, a lo largo de nuestra vida vamos descubriendo poco a poco los acontecimientos que llevan la marca de la necesidad interior o moral, porque resultan decisivos y porque nos muestran el carácter de la causalidad, completamente accidental: el *accidente necesario*, por paradójico que parezca. ¿Acaso no estamos convencidos, al menos racionalmente, de que *los hubiera* no existen, por más que en el fondo lamentemos una parte de nuestra vida previa? Un pasado detenido y la reiteración aparente de ciertos acontecimientos nos llevan poco a poco a la convicción de que las cosas, para nosotros, no han podido ser de otra manera: alguna mano omnisciente mueve los hilos de los que pende el curso de nuestra vida, por más confuso que parezca, curso que tiene una dirección definida y coherente, un significado instructivo a final de cuentas, aunque lo descubramos demasiado tarde, cuando ya todo ha quedado atrás, las fuerzas han cedido, y el cosmos parece muy grande para nosotros.

Existe en casi todo ser humano una ontológica falta de tino para reconocer la verdad cuando la tiene enfrente. Además, que el héroe tenga mil caras⁸ es un dejo implícito de que cada uno es personaje de su propio destino, y la mayor parte de las veces resulta cierto. Quizá por ello, por este narcisismo *alethéico*⁹ (todos creemos que nos asiste la razón, si no ¿cómo podríamos vivir?), es que la verdad es algo lejano, oscuro, aunque siempre inminente. En la vida pública un individuo nunca la tiene, a menos que venga revestida con cierta autoridad. Bajo esta lógica, es obvio que uno de los primeros requisitos para que una verdad producto de la experiencia individual deje de ser opaca, es que el individuo que la defiende lo haga heroicamente. El heroísmo resulta así el mejor antídoto contra el autoritarismo y contra las dudas existenciales.

⁸ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1997.

⁹ De *alétheia*: verdad.

El antihéroe

¿Cumple nuestro protagonista con este requisito o sólo es un individuo en quien la temeridad resulta comprensible, como en cualquier persona común, porque con ella evita tomar la decisión definitiva, alcanzar la *anagnórisis* límite, a la que lo lanza su conciencia moral?

Se reza por ahí que nadie experimenta en cabeza ajena. En la vida, todos nos vamos iniciando a golpe y porrazo, y por eso llegamos a considerar que nuestro saber puede y debe servir como guía para los que comienzan, con la conmisericordia intención de evitarles penas inútiles. Por esta razón el padre de Román, lo mismo que el fraile, desean para el joven una misión similar a la suya, la que a ellos les ha funcionado. Pasa lo de siempre, el adulto se arroga el derecho de aconsejar e imponer su criterio al nuevo aventurero, convencido de que le asiste la razón, pues ya vivió, la vida le ha ensañado cosas. Pero quienes vienen enseguida de él quieren experimentar por sí mismos, para que más tarde puedan, con alguna autoridad ganada a costa de muchos sufrimientos, socavar las osadías de sus menores que pujan detrás de ellos. Espiral eterna. ¿Es Román Castillo héroe o únicamente un personaje corriente al que las palabras han sacado de su ignominia y el espectador de su pequeño mundillo de indecisiones y de tormentos inútiles?

Explica Joseph Campbell que héroe “es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado formas humanas generales válidas y normales”.¹⁰ El auténtico héroe, visto desde esta perspectiva, es el que abre brecha y desaparece a tiempo, antes de que el miedo que vendrá, el temor que lo apaciguará termine por borrar sus escasas intemperancias. Al menos en este sentido Román no es diferente, también debiera existir para desaparecer a tiempo y, por tanto, para triunfar sobre sus limitaciones. Sin embargo, no es capaz de decidir y ello contribuye al antiheroísmo de su destino. De él conocemos sus tribulaciones, lo vemos buscando la muerte para ver si alguien lo priva de la responsabilidad... Por eso es antihéroe, porque está volcado sobre sí mismo, vive atrapado en una aventura iniciática donde nunca se le ve triunfar de modo contundente, aventura que desde luego conviene con su carácter atribulado. Las situaciones

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

fluyen una tras otra. Esto constituye una de las principales características de la obra, que se convierte así en una tragedia rehuida.

Román es un hombre y naturalmente desea, aunque él no lo sepa, conquistar el mundo. Pero no todos, o casi nadie tiene —como lo tuvo Teseo— un ovillo de lino para salir de su laberinto después de haber matado al minotauro, es decir, tras vencer sus demonios internos y externos. Román parece destinado, aunque jamás lo sabremos con certeza, a quedar atrapado en un mundo inconcluso, antiheroico, lo cual constituye una metáfora que lastima, por sus alusiones, por lo que dice de nosotros mismos.

“Dentro del alma, dentro del cuerpo social, si nuestro destino es experimentar una larga supervivencia, debe haber una continua recurrencia del ‘nacimiento’ (palingenesia)¹¹ para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte”.¹² En el caso de nuestro protagonista, los inevitables nacimientos son, primero, un padre mentiroso; segundo, los fantasmas de una supuesta identidad de raza pura; tercero, el contraste entre sus dos sangres, la materna-indígena y la paterna-española; pero sobre todo, la aventura sexual con su, digamos, hermanastra indígena que, efectivamente, afianza su mundo tormentoso, prometedoramente real, aunque aborrecible, porque no está preparado para él. Ha habido una separación y una transfiguración que pugna por llevarlo a una dimensión espiritual distinta, la del mestizaje. Al final, no sabemos con certeza cuál de los dos mundos escoge, y se afianza así *la palingenesia del antihéroe*. Lo que importa es vivir: tal parece ser la máxima de quienes no desean o no saben tener un destino heroico, sólo aprender un poco de sus experiencias.

Estamos, por tanto, ante la construcción de un *carácter*, de un personaje contradictorio, ante una obra dramática que, como la tragedia rehuida, constituye una parábola de la vida: abierta, sin solución definitiva —salvo la muerte—, donde la desesperación es imprecisa, anestésica, y las satisfacciones muy percederas. Una obra de promesas rotas, anticlimática. Al final, nos quedamos esperando a Godot, descubrimos que no llegará ese *deus ex machina* que le dé cause al destino del antihéroe para convertirlo en un héroe auténtico. No hay catarsis trágica ni redención melodramática; no hay felicidad, sólo un destino que, tácito, acecha. Es, digámoslo ya, la visión

¹¹ Del griego *palin*, πάλιν, hacia atrás, de nuevo, otra vez, y *genesia*, γενέσια, nacimiento.

¹² *Ibid.*, p. 23.

tragicómica de la vida, pues escudriña en el derrotismo con una inflexión entre amarga e indiferente en medio de la cual, a pesar de todo, se mantiene la esperanza escéptica de que la sangre se conserve pura...

Bibliografía

- Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Obra antropológica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México*. México, FCE, 1992.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 1994.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FCE, 1997.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Ánthropos/UAM-I, 1993.
- Lukács, George. *El alma y las formas*. México, Grijalbo, 1985.
- Martínez Ramírez, Fernando. “Voz indígena y cultura popular en la narrativa latinoamericana”, en *Fuentes Humanísticas*, núm. 31, febrero de 2006, México, UAM-A.
- Ortiz-Osés, Andrés. “Mitologías culturales”, en Blanca Solares (coord.), *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. Barcelona, Ánthropos-UNAM, 2001, pp. 34-60.
- Román Calvo, Norma. *Dónde vas, Román Castillo*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1991.
- Segre, Enzo. *Las máscaras de lo sagrado. Ensayos ítalo-mexicanos sobre sincretismo nahuat-católico de la Sierra Norte de Puebla*. México, INAH, 1987.

Variaciones

PRIMERA MUDANZA
(OBRA EN UN ACTO)

Gilda Salinas*

Personajes:

LILIA: 19 años, delgada, pelo corto, blanca, de ojos verdes y pelo castaño.

ISA: 22 años, un poco robusta, cara de niña, morena, pelo oscuro.

MAMÁ DE LILIA: entre 45 y 50 años, alta, pasada de peso, de ojos verdes muy parecidos a los de Lilia.

HERMANO DE LILIA: 25 años, atlético, blanco, alto.

JOVEN: edad indefinida, mecánico. También es el hermano de Lilia.

MUJER: edad indefinida, empleada del mercado. También es la madre de Lilia

La escena se desarrolla en un cuarto de azotea en una colonia del norte de la ciudad de México, se ve el espacio, que es un rectángulo en cuyo centro hay un cubo de luz con una barda de un metro al rededor, las paredes de pintura vieja, en algunos lugares el repellido botándose por la humedad; jaulas con tendedores, otros cuartos de servicio todos con puertas de madera despintadas y variopintas, dos puertitas al fondo que serán los baños, el cuarto cuyo interior vemos tiene una cama individual, un restirador chico con banco alto, en la esquina del fondo un tubo sujetado en las dos orillas de la pared hace las veces de closet; hay afiches de anuncios de exposiciones y conciertos y un mural sin terminar en la pared contra la que está la cama, rejas de madera como librero y archivo de cartón a un lado del restirador; un solo foco.

* Narradora, dramaturga y docente teatral. Socia activa de la SOGEM. Autora de veintisiete obras dramáticas.

Época actual

Cuando se enciende la luz vemos a Isa con una camiseta, calzones y chanclas; está sentada en un banco trabajando, sobre el restirador; en la tarea que deberá llevar a la universidad al día siguiente, hace trazos con una regla T y escuadras; hay una casetera a un lado, se escucha "Amor Prohibido" de Selena y los Dinos; sobre la mesa hay goma, lápices de dibujo y algunos objetos propios del diseño gráfico. Ella se ve contenta, satisfecha con lo que lleva; tararea o silba un poco y se afana en su trazo. Vemos a Lilia que llega apresurada y temerosa, toca la puerta con desesperación. Isa extrañada consulta su reloj, de nuevo los toquidos.

LILIA: Soy yo, ábreme.

ISA: *(Apaga el radio y abre)*. ¡Qué susto me diste! ¡Qué haces aquí, ya es bien noche! *(Lilia entra, se ve angustiada)*. ¿Qué te pasó?

LILIA: Encontró las cartas.

ISA: ¿Quién? ¿Cuáles?

LILIA: Las tuyas, cuáles más, mi mamá encontró las cartas.

ISA: ¿Cuándo?

LILIA: Supongo que en la mañana pero no me enteré hasta que llegó de trabajar, estaba encabronadísima.

ISA: En la madre. ¿Te pegó?

LILIA: *(Niega con la cabeza)*. Yo estaba cenando, llegó por atrás, me jaló del pelo y sin darme tiempo a nada dijo que dónde había dejado a mi media tortilla, que qué bonito, que nada más eso le faltaba: una manflora en la familia, pero que de su cuenta corría quitarme esas cochinas de la cabeza, que mañana mismo me empacaba con todo y mi mugrero, y dos horas dándole vuelta a lo mismo. En resumen: quiere separarnos a como dé lugar.

ISA: ¿Adónde quiere que te vayas?

LILIA: Quería, dirás. Supongo que con mi papi, pero no, no le voy a dar chance.

ISA: ¡Qué onda!, Güera ¿y qué vas a hacer?

LILIA: Vamos, Isa, vamos a hacer lo que sea, cualquier cosa pero no voy a separarme de ti. No le voy a dar el gusto.

ISA: ¿De qué hablas, Willis? Por mí vente para acá... pero no creo que a tu mami le parezca, capaz de que nos arma un pinche escándalo del tamaño del mundo.

LILIA: Eso sí nos encuentra.

ISA: Ay, Güera, Güerita, tan fácil como ir a la Facultad y preguntarle a cualquiera de la flota, y lo peor es que la conocen, ya ves que cuando el Pelochas hizo su fiesta llegó desde las diez y no se fue hasta que tú...

LILIA: Siempre, siempre es lo mismo con ella. Debería buscarse un galán que la entretenga. ¿Crees que no me da pena? Ni modo de sacar la mota y ¿gusta, doña? Siempre me friega. Quiere vivir a través de uno, ella ya tuvo su chance, si lo desperdició muy su patín. Carajo, la odio.

ISA: No digas eso, Lilita, unos papás ni nos pelan y otros se pasan, pero es que ha de ser difícil atinarle a la medida. No es mala onda de tu mamá, medio pesada nada más, pero no es mala onda.

LILIA: Sí, sí es mala onda y eso ya no importa, mejor hay que planear en dónde escondernos. Tiene que ser lejos de aquí.

ISA: (*Preocupada*). Órale... el único que tiene espacio es el Pelochas, pero de entrada hay que descartarlo; además no, Güera, cualquier mañana aparece en CU antes que el gallo y ya valió.

LILIA: Es que no vamos a regresar a la Facultad.

ISA: (*Muy sorprendida*). ¿Queé? Me estás cotorreando.

LILIA: Para nada. ¿No entiendes? Si mi mamá me encuentra termino en Zacatecas más rápido que aprisa.

ISA: A lo mejor si le explicamos, si le inventamos, si algo...

LILIA: Parece que no la conoces, neta. Antes de que abras la boca ya te metió un fregadazo. No es gente de hablar y menos si el guarura de mi hermano está presente, No, Isa, tenemos que irnos de México de volada.

ISA: (*Se levanta y da algunos pasos por la habitación, se ve presionada, no está de acuerdo*). No sabes lo que me pides, Lilia; para mí fue muy cabrón ingresar a la universidad y es bien esencial terminar la carrera, ya te conté que mi ‘apá no quería darme chance, que no cree en mí... según él las mujeres nacimos sólo para criar hijos.

LILIA: (*Chantajeándola*). ¿Es más importante eso que yo? ¿Te importa más lo que piense él que lo que nos pase? La carrera puedes hacerla en cualquier lado.

ISA: No es eso, Güera, a mi ‘apá le cuesta mucho mantenerme aquí, ni modo que le salga con una embajada y luego, cómo recupero los papeles y el desmadre y...

LILIA: Entonces sí te importa más. (*Pausa. Se ven a los ojos, Isa niega, Lilia se levanta.*) Pues quédate con tus dibujitos y tu facultad y luego no llores, porque eso sí, para que nos volvamos a ver está en chino-japonés. Ya no te quito el tiempo...

ISA: (*La detiene indecisa*). Tiene que haber otra solución... yo tampoco quiero... pinches cartas ¿dónde las tenías?, ¿para qué las guardaste? ¿Por qué tuvo que encontrarlas ahora? Me lleva el carajo, falta un mes para terminar el semestre y... ya pues, ya pues, déjame pensar, a ver qué se me ocurre.

LILIA: Lo único que se te puede ocurrir es que nos escapemos de México, Isa, te juro que no va a quedar piedra que la Gorda no levante, es capaz de destruir el espacio escultórico, tenemos que irnos lejos... al menos por un tiempo.

ISA: Pero a dónde, ni modo que a mi house, ya ves cómo es mi 'apá, bien macho, se las huele y me mata y si tu mami averigua mi dirección, cosa que es bien probable, capaz de que entre los dos nos pasan un tractor por encima.

LILIA: (*Ríe nerviosa, primero un poco, luego más y luego con carcajadas por donde saca toda la tensión. Su risa contagia a Isa que también se carcajea hasta que terminan abrazadas en la cama*). Como calcomanías.

ISA: Y tu jefa levantando las piedrotas “la mujer verde” (*más risa hasta que quedan exhaustas*).

LILIA: Piensa a dónde, Isa, tú puedes todo. (*Se vuelve sobre ella y se le queda mirando con una súplica amorosa mientras acaricia su cara.*)

ISA: Si no tuvieras esos ojos, cabroncita, ni nunca me hubiera fijado en ti. (*Le acaricia el pelo y la atrae hasta darle un beso y luego otro y otro hasta que Lilia se separa.*)

LILIA: Primero dime a dónde.

ISA: Oh, ¿ya ves? Pausa. Lo único que se me ocurre es... Veracruz, tengo una amiga de la secundaria que se casó con un jarocho y vive allá ¿no te he platicado de ella? Elena.

LILIA: ¿Con la que...? (*Isa asiente.*) Entonces ahí no.

ISA: No seas azotada, Lilia, eso pasó hace mil años y además ni pasó, estábamos bien escuinclas, ¿no te digo que está casada con un jarocho? Casada, hombre.

LILIA: ¿Tienes su dirección? ¿Tienen hijos? ¿Es joven su marido?

ISA: Uy, pareces tu mamá. Sí, su marido es joven, ella no ha querido embarazarse y sí tengo la dirección.

LILIA: Entonces le escribes... y no me habías dicho.

ISA: Qué hueva contigo, Güera, lo que pasa es que me la encontré en Navidad.

LILIA: Me choca que no me digas las cosas, eres como los hombres, igual que mi papi, puras mentiras para taparle los cuernos a la Gorda.

ISA: ¿Ya vas a empezar? Yo no tengo la culpa de lo que haya hecho tu ‘apá y tampoco me importa y no soy como ningún hombre porque soy vieja ¿de acuerdo? Me gusta tener chichis aunque sean pocas. *(Se sienta ante el restirador, revisa su trabajo, prende el radio, se escucha otro fragmento de “Amor Prohibido” de Selena y los Dinos.)*

LILIA: *(Arrepentida y chiqueándose)*. No se ponga brava, mi negrita, es que te quiero mucho y me muero de celos pendejos, ¿preferirías que no me importara? *(Apaga el radio y la acaricia desde la espalda, le da un beso en el cuello.)* Ya, pues, pérame ¿no?, prometo medirme. Si quieres que nos vayamos a Veracruz está bien, nos vamos pero a la de ya.

ISA: *(Girando sobre el banco para quedar frente a Lilia)*. Si no es que yo quiera, es que no veo otra solución, Lilia. La verdad...

LILIA: Todo se va a arreglar, yo voy a ser la más cariñosa de las mujeres y en cuanto lleguemos nos ponemos a buscar trabajo para rentar aunque sea un cuarto nuestro y aprendo a cocinar y luego tú regresas a darte de baja y te inscribes allá. Hay universidad ¿o no?

ISA: Creo que está en Jalapa. Chin, Güera, qué broncas...

LILIA: *(La jala hacia la cama, sobre sus palabras besa toda su cara)*. Yo no tengo la culpa de que me hayas embrujado, negrita, no tengo la culpa de pensar en ti todo el día, toda la noche, a todas horas; para qué me enseñaste ¿ya ves? Ahora me cumples o me dejas como estaba, *(pausa, transición, riendo)* mi mami te lo agradecería. ¿No ves cuánto te quiero, cosita linda? Eres lo más importante en mi vida, lo más dulce, lo más, más, más del mundo; si no te veo cada día quiero morirme, mejor.

(Isa empieza a ceder y aunque primero responde como un acto mecánico después va imprimiendo pasión a sus movimientos y caricias y busca bajo la ropa de Lilia sus senos, luego la aprieta fuerte.)

ISA: Te amo, Lilia, te necesito, es la primera vez que siento esto.

LILIA: ¿Me lo juras, amor?

ISA: Te lo juro. Contigo fue con la primera mujer que hice cositas en toda mi vida.

LILIA: Dime, dime más. Hazme eso que sabes. *(Se quita el suéter apresurada, Isa la atrae y le ayuda a desvestirse entre besos y*

caricias.) ¿Me prometes que mañana nos vamos a Veracruz? (*Isa murmura varios sí*). ¿Me juras que toda tu vida vas a querer sólo a tu Güera? (*Isa murmura sí, lo juro. Se meten entre las sábanas sin dejar de acariciarse.*) Pero apaga la luz, Isa, que me da pena.

(*Ésta se levanta mientras bajo las sábanas se aprecia que Lilia se quita la ropa interior; una vez que activa el interruptor Isa se despoja de la camiseta y apresurada vuelve a la cama. Lilia se ríe como si fuera una travesura.*)

(*Entre penumbras se ven sus juegos sexuales bajo las sábanas al tiempo que un hombre joven con chamarra y cachucha entra al escenario por la puerta que da a la azotea, viene visiblemente bebido, en el exterior no hay más luz que la que viene de las escaleras, el joven tropieza, cae y vuelca una cubeta con bastante escándalo. Las jóvenes se quedan estáticas.*)

LILIA: (*En susurros y angustiada*) Es mi mamá. Ay diosito, ¿qué vamos a hacer?

ISA: Pérate Güera, ¿cómo crees?

LILIA: Uta, me va a madrear.

(*El joven se levanta, insulta y sigue por el pasillo rumbo a su cuarto que es dos más allá del de Isa, al pasar por el de ella toca la puerta con brusquedad.*)

LILIA: Te lo dije, teníamos que irnos de volada. (*Más toquidos.*)

ISA: No hables, que piense que no hay nadie.

JOVEN: Ya te oí, pinche Chabela, ábreme, no seas ojaldra.

ISA: ¿Sa'es qué güey?, ya estoy durmiendo.

JOVEN: Ay sí, y contestas sonámbula. ¡Cuál durmiendo! Abra cadabra por no decir abre cabrona, vamos a chupar no seas aguada.

ISA: Ya sabes que entre semana no jalo. Chántala, güey, que me espantas el sueño. Nos vemos mañana.

JOVEN: ¿Te cortas? Ya vas... oye, ¿no tienes un pomo?

ISA: Ya, carajo, no estés chingando.

JOVEN: (*Camino a su cuarto*). Así serás buena de apretada, pinche Chabela, como me ves te verás y en la trompa te darás. (*Entra y cierra con un portazo.*)

VOZ DE MUJER EN OFF: ¡Cállense, que no dejan dormir!

LILIA: ¡Qué susto! Era el mecánico ¿verdad? Yo no sé por qué te llevas con él y con todos los que viven en la azotea, bola de nacos.

ISA: (*Habla mientras se levanta, se pone la camiseta y prende la luz*). Porque yo también vivo aquí y también soy una naca; disculpe la marquesa, pero en mi pueblo no existen los títulos nobiliarios y aquí menos. ¿Sa'es qué, Lilia? Yo creo que esto no va a resultar. La

neta sí, somos diferentes, yo no sé a qué nos vamos, así, sin dinero, sin un lugar seguro... para terminar tronando de todas formas en menos de lo que te lo cuento... además, está cabrón que se me quite lo naca.

LILIA: (*Se cubre con la sábana para enderezarse, Isa se sienta a los pies de la cama. Pausa*). No quise decir eso, entre tú y yo no hay diferencias.

ISA: No te hagas, sí las hay.

LILIA: ¿Cuáles? Estamos en la misma universidad, en la misma carrera, mi familia tiene una casa y la tuya también, tú tienes varios hermanitos y yo uno y...

ISA: Hay muchas diferencias: tú eres de la capital y yo de Hidalgo. Tú vas a CU por inercia y yo a estudiar, a ti te da igual hacer una carrera ahora o mañana o nunca, al cabo tu papi cuidará de que nada les falte; en cambio yo nada más tengo este chance, si trueno me jodí. ¿Agarras la onda? Yo me la juego completa y tú juegas a jugarla... además... apenas tengo como cien pesos en la cartera.

LILIA: (*Ofendida*). Qué injusta eres, Isa. Estás mal. ¿Tú crees que después de esta noche las cosas van a ser muy facilitas para mí? ¿Sabes que quizá en este momento la Gordita esté hablando con mi papi para decirle las gracias de su tesoro? Yo no sé qué me pasó contigo, Isa, desde aquella vez que me besaste tuve una descarga eléctrica en la panza y ya no pude sacarte de mi cabeza. ¿Crees que no luché?, ¿crees que no me sentí rara? Dos días y dos noches pensando que si había sido una pendejada de borrachera, que si a mí me encantaban los hombres, que si ni siquiera te conocía bien. Tú sabes, tú sabes mejor que nadie el trabajo que me dio aceptar esto que ni sé cómo se llama, o mejor dicho, que no quiero saber. Terminé con Paco y todo, y me pudo y decidí que me valía, desde que me besaste ya no importó si es bueno o malo, o lo que hablen de nosotras en la facultad. No estoy aquí porque me valga sino al revés, porque te quiero mucho... pero a lo mejor tú a mí no... a lo mejor tú eres como los hombres, nada más querías cogermelo y ya. ¿También se dice coger?

ISA: No sé cómo se dice, supongo que sí. Carajo, Güera, ¿por qué siempre me estás comparando? Si sólo eso hubiera querido, hace... cuatro meses que ya anduviera en otro rollo.

LILIA: Bueno, a lo mejor no me quieres tanto como dices o soy una egoísta que nada más piensa en lo que le conviene y te estoy haciendo manita de puerco. Yo creo que mejor me regreso a mi casa, así tú podrás terminar el semestre y todo arreglado. (*Se pone la blu-*

sa y manipula la ropa interior bajo las sábanas mientras Isa da vueltas por el cuarto con evidente indecisión.)

ISA: No. No te puedo dejar ir a estas horas.

LILIA: Si quieres me acompañas hasta la esquina de la casa. Sirve de que estamos más tiempo juntas, porque supongo que ya no te voy a ver.

ISA: Lili, Lilicita, qué pedo güey. Yo tampoco quiero separarme, te lo juro por lo más sagrado, que es mi madre... sólo que... pero...

LILIA: Ya, no te preocupes, igual y se nos pasa. (*Se levanta y sigue vistiéndose, se ve muy triste.*) Qué mala onda, iba a ser nuestra primera noche juntas.

ISA: No te vayas.

LILIA: Mejor que sí, quizá mi mami no se ha dado cuenta todavía... ojalá, porque si no la de trancazos que me esperan y luego se va arrepentir, como siempre, y me va a poner fomentos y a llorar mientras se justifica y me echa la culpa y más sermones hasta que sea hora de ponerme en un avión para Zacatecas.

ISA: No te vayas, Güera, me estás haciendo sentir chinche. La egoísta soy yo, y también una cabrona. Vienes dispuesta a todo y yo con mis pendejadas.

LILIA: No son pendejadas, quieres estudiar para demostrarle a tu papá que sí la haces, está bien, a otra cosa mariposa. (*Pausa.*) Bueno, ya nada más me peino y chao, ¿cambiaron el foco del baño o saco el espejo de debajo de la cama?

ISA: (*Deteniéndola.*) No te vayas, Güera, por favor. Me agarraste en curva, no reaccioné, discúlpame; yo tampoco quiero perderte. Los días y la facultad y mi vida camina padre porque tú estás ahí, cerca, porque tengo tus brazos, tus besos... pero sin ti sepa la fregada.

LILIA: (*Probándola.*) Entonces vístete, haz una maleta rápido y vámonos.

ISA: ¿Y llegarle a Elena en la madrugada? No friegues, sería mejor...

LILIA: Yo creo que lo tienes que pensar un rato, lo único mejor es que me retache a la casa y a ver qué pasa, total, me buscas en Zacatecas luego, o te escribo o...

ISA: No, Lilia, tú eres lo más importante, si ahorita nos separamos después quién sabe. Mira: desvístete, nos dormimos y mañana bien temprano voy por unas cajas y empacamos todo y dejo lo que no sea necesario y que el Tuerkas le eche un ojo al cuarto por aquello de las ratas y nos llevamos lo que nos sirva y luego regreso por mis papeles y...

LILIA: ¿Cómo crees, güey? Mañana se aparece la Gorda antes que el sol con el guarura baboso de mi hermano.

ISA: A ver, vamos por partes: ¿Ya se habían dormido cuando te saliste? (*Lilia asiente.*) ¿Estás segura de que no te oyeron?

LILIA: Sí. Además, le eché llave a la puerta de mi cuarto y por si las dudas puse las almohadas abajo de las cobijas. Por eso no traje ni una garra, para no hacer ruido.

ISA: Ahí está. Entonces tu mami no se va a dar cuenta hasta las seis o siete y de seguro jala a casa del Pelochas, pero para cuando llegue él ya se fue a CU y en lo que ella se desplaza hasta allá, lo localiza y le saca la sopa, si es que se la saca, pues ya dieron las diez o las once; así que cuando pise esta azotea nosotros ya estaremos por Puebla. Tranquis Gërita, te prometo que a las nueve estamos en la Tapo, dame chance. Tengo que dejar mis cosas en cajas amarradas. Al menos para irme sin pendiente. Vamos durmiendo un rato ¿no? Te prometo que mañana al medio día comemos mariscos en el puerto.

LILIA: ¿Estás segura, Isa?

ISA: Sí, mi marquesita de azúcar, te lo juro. Va a ser padrísimo no tener que separarnos ya nunca, acostarme contigo, comer contigo, hacer cositas contigo; (*sobre lo que diga casi la obliga a desvestirse, Lilia está un poco reacia*) piensa en el solezote, en la playa, en unos cocos fríos; bien país, tiradas en la playa. ¿Tú conoces Veracruz?

LILIA: Fuimos con mis papás cuando éramos chiquitos, casi no me acuerdo. (*Queda en ropa interior.*)

ISA: Es como irnos de vacaciones para siempre, tú y yo, nadando bien acá, juntitas. ¿Sabes nadar?

LILIA: Sí. Y los tiburones también. (*Ríe.*)

ISA: Eres bien linda cuando ríes, te salen estrellitas de los ojos. Camón pa' cá. (*La recuesta y se pone junto a ella.*) ¿Me perdonas tanta pendejada?

LILIA: Te va a costar una lana.

ISA: Puta, a propósito de lana ¿y con qué nos vamos a ir?

LILIA: Tranquis, negrita. Le robé a mi mami los mil doscientos del abono de Liverpool. (*Muy seria.*) Isabel... (*Isa la ve.*) ¿Estás segura de que quieres irte conmigo?

ISA: Te lo juro. Por todos los santos, por mi 'apá, por mi jefa muerta, por mí, por nosotros y por todo lo que tengo o no tengo en el mundo. (*Se abrazan.*) Pase lo que pase y por el tiempo que sea. ¡Te amo! (*La besa.*)

LILIA: (*La separa.*) Primero apaga la luz.

ISA: (*Mientras lo hace*). Pero qué santurrón eres, ni que fuera la primera vez que te veo. ¿Así está bien, señora marquesa?

LILIA: Sí, mi amado lacayo, ahora venga a mi lecho y hágame feliz, se lo ordeno.

ISA: (*Se quita la playera, la avienta y se mete a la cama mientras dice:*) lo que usted pida, mi ama. Allá vamos, Veracruz... (*canta*) rinconcito / donde hacen su nido / las olas del mar. / Veracruz... y ya no sé qué más...

(*Se ve en penumbras como empiezan a amarse, murmuran, se acarician, de pronto se funde el foco del pasillo y hay un oscuro total. Pasan las tres horas que restan de la noche. El transcurso del tiempo se dará con iluminación mientras se escucha sonido de olas y gaviotas chillando. Son las seis de la mañana; de otro de los cuartos sale una mujer envuelta en un chal.*)

MUJER: Ya se fundió el pinche foco de las escaleras otra vez. (*Hacia el cuarto de Isa.*) ¡Ya son las seis, Chabela!; métete al baño que luego se ocupa.

(*Isa despierta, le da un beso a Lilia que aún duerme, se levanta, se pone la camiseta, un short y las chanclas. Busca otro casete, lo inserta y se escucha fuerte una grabación de música grupera, de inmediato baja el volumen y voltea a ver a Lilia. La mujer del chal hace mutis por la escalera.*)

LILIA: (*Estirándose*). Buenos días, amor.

ISA: ¿Cómo durmió la marquesa?

LILIA: Poco pero delicioso. Si el lacayo me ofrece diez mil noches como ésta prometo tomarlo en cuenta en mi testamento. Por lo pronto que me traiga el desayuno a la cama: fruta, huevos con tocino, pan tostado y café. Me muero de hambre.

ISA: Si quieres nos bañamos y vamos a almorzar al mercado, de todos modos hay que comprar las cajas.

LILIA: Pásame la blusa; amor, préstame un short ¿no? (*Mientras Isa saca la prenda de una maleta que guarda bajo la cama.*) ¿Sabes qué, negrita? Me da un chorro de preocupación, mejor vamos por las cajas de volada, empacamos y después, ya en el camino...

ISA: Pero tú tienes hambre y yo tambor.

LILIA: (*Vistiéndose*). Es que no quiero que se nos haga tarde, no vaya a ser el diablo y aparece la Gorda.

ISA: Voy a bañarme de volada porque luego nos ganan la regadera y ahorita vemos. Ya me hago pipí. (*Toma una toalla, sale del cuarto y va hacia una de las puertas del fondo.*)

LILIA: ¡No te tardes! ¿Por dónde empezamos? Por el lecho de amor, supongo. (*Quita las sábanas y la cobija, las dobla, bajo éstas queda su falda; ve la ropa colgada.*) ¿Querrá llevarse todo esto? (*Saca la maleta de abajo de la cama y una mochila.*) Aquí la ropa interior, las playeras y... Ay, me choco, soy una inútil. Creo que son como cinco horas a Veracruz. Bueno, pues doblo todo y ya ella que escoja porque de por sí no tiene tanta y va a tener que prestarme. ¿Por qué se le ocurriría esculcar mis cosas? Igual y mejor. Ay mamacita, ¿ya ves por metiche?

ISA: (*Viene con el pelo mojado y sin peinar, atraviesa la toalla en la barda*). Marquesa (*Hace una reverencia.*) el baño está preparado, hágame usted la merced porque huele a salmón en su tinta.

LILIA: No seas grosera. ¿Dejaste agua caliente?

ISA: Ajá. Quema. (*Lilia está a punto de salir.*) no te creas, está helada.

LILIA: A qué, yo así no me baño.

ISA: En quince minutos se mete la sirvienta del tres y luego los que viven en la orilla, así que si no te bañas ahorita será hasta dentro de una hora.

LILIA: ¿Es que sabes qué, güey? El agua fría me da alergia. Mira, mejor hacemos toda la talacha y ya cuando no quede de otra, pues... deja, voy al baño y me lavo, tú mientras escoge qué se va y qué no. (*Toma la toalla y va hacia la puerta de atrás.*)

ISA: Si necesitas ayuda me avisas.

(*Isa sigue doblando la ropa amontonada sobre la cama, selecciona lo que calcula que cabe en la maleta. Medio baila y canta, se ve contenta. Lilia vuelve, deja la toalla sobre la barda.*)

LILIA: No te peinaste, Isa. A ver. (*Le acomoda el pelo, la acaricia, se ven a los ojos; Isa está a punto de besarla, Lilia se estremece.*) No, mi amorcito, primero lo primero. (*La separa con un beso en la nariz.*) ¿Sabes cómo le vamos a hacer? Yo voy al mercado por las cajas mientras tú acomodas, así adelantamos.

ISA: Órale, buena idea. Que sean de manzana, para que aguanten. (*Lilia está por salir.*) Oye, traes aunque sea unos tamalitos ¿no? (*Lilia asiente y hace mutis.*) ¡Pero te apuras, marquesa, que se nos va el carruaje!

LILIA: (*En off*). ¿Cuántas cajas?

ISA: (*Asomándose a la barda*). Si puedes, cuatro. (*Se queda un momento viendo como baja Lilia, se escucha: "Los caminos de la vida", ella recorre la azotea con la mirada.*) Ya hasta le había toma-

do cariño a esta azotea mugrienta... y a la colonia. Qué chistoso, tan pinche que la vi al principio... (*Toma la puerta, la única recién pintada de verde viejo.*) Bien país que me quedó y luego el mural, mi obra de arte... inconclusa. Pues como dijo Alfredo... ni que no pudiera pintar otro ¡y hasta mejor! (*Va hacia el restirador y recoge las cosas que están encima, jala el archivero.*) Puta, los muchachos me van a mentar la madre mil veces cuando no llegue, quedé de llevarlo hoy sin falta. (*Ve el trabajo casi terminado que tiene sobre el restirador.*) Y me quedé de pelos. (*Con coraje.*) Tanto esfuerzo. Pinche vieja, en buena hora le dio por meter la nariz en las cosas de mi Güera. Un errorcito, una pendejadita y todo se va a la mierda, no sé qué le voy a decir a mi ‘apá, con veinte mil chingadas. (*Apaga la casetera con violencia y está a punto de romper el dibujo. Respira hondo, voltea al techo, deja la cartulina sobre el restirador de mala gana.*) ¿Y si no resulta? ¿Y si nos encuentran pasado mañana? Carajo, para ella es muy fácil: empaca todo y vámonos a Timbuctú. (*Avienta la ropa al suelo, va a hacer lo mismo con las sábanas, bajo éstas está la falda de Lilia, la ve, la huele.*) Ya vas a empezar con tus egoísmos otra vez, pinche Isabel. Te dio chance de rajarte y no quisiste, ora te friegas. ¿La quieres o no? A ¿verdad? Sí, sí te quiero, Lilicita, palabra que nunca sentí esto por nadie y aunque no me lo creas jamás había hecho ni el diez por ciento de lo que hicimos ayer o bueno, hoy... pues sale, pues, al fin la vida entera es una moneda al aire, chance y el camión se va a una barranca y ni llegamos a Veracruz o cualquier cosa. Si uno no sabe cuánto va a vivir mejor virlo con ganas, con pasión... con ovarios ¿no? Entonces no te estés haciendo güey y arregla las cosas.

(*Recoge la ropa, la medio dobla y guarda apretada en la maleta, también guarda en el archivero todos los útiles de trabajo.*)

LILIA: (*Entra haciendo malabarismos con las cuatro cajas empotradas y los tamales en la mano, envueltos en un papel estraza.*) Uf, ¿cómo le va al lacayo?

ISA: (*Ayudándole y mientras huele el paquete para dejarlo sobre el restirador.*) Muy bien, pero dice que necesita un quico para recobrar las energías.

LILIA: Pues se lo damos y no uno, cinco o quince o mil. (*La abraza y empieza a besar su cara contando.*)

(*La madre de Lilia entra al escenario, camina indignada hacia el cuarto, se detiene en la puerta y se tapa la boca abriendo mucho los ojos. La impresión se vuelve furia, actúa como si quisiera borrar lo que vio.*)

MADRE: ¡Nunca pensé que fueras tan marrana!

(Ellas se separan alejándose de la madre cuanto pueden, Lilia empieza a negar con la cabeza, la señora va hacia ella y le cruza dos veces la cara.)

MADRE: ¿Lo vas a seguir negando después de lo que vi?

(El hermano de Lilia entra a escena corriendo, se detiene tras la mujer. Isa intenta decir algo pero no le sale la voz, Lilia empieza a llorar de rabia.)

LILIA: Pues si ya lo viste qué bueno. Soy mayor de edad.

MADRE: Aunque tuvieras cuarenta soy tu madre y esto no te lo permito ni después de muerta ¿me oyes? *(Se le va encima, forcejean, Lilia está a punto de golpearla, el hermano se interpone.)*

HERMANO: Pobre de ti si la tocas, estúpida. ¿Me la llevo al carro, mami?

MADRE: Por supuesto. *(A Lilia.)* ¡Altanera! ¡Mal agradecida! Tanto que me he sacrificado por ti. ¿Qué otras cosas te enseñó la india ésta?

LILIA: ¡No me toques. Edipo! ¡Isa! *(El hermano intenta inmovilizarla, ella se defiende, intenta morderlo.)* ¡Mamá, por favor! No me hagas esto. *(Algunas puertas de los otros cuartos se abren como si espieran, ellos siguen forcejeando.)*

MADRE: Precisamente porque soy tu madre, estúpida. ¿Qué esperas, hijo?

HERMANO: Es que no se deja. *(Logra inmovilizarla.)*

LILIA: ¡Suéltame, maricón! *(A Isa.)* No permitas que me lleven, ¿Ya ves, Isabel? Te lo dije. Haz algo mi amor, no quiero separarme de ti, haz algo. ¡Auxilio! Alguien ayúdeme. *(Isa quiere moverse, angustiada ve para todos lados, luego suplica a la madre con los ojos y no logra articular palabra.)* ¡Me quiero morir!

(El hermano la lleva en vilo hacia las escaleras entre gritos de ella e insultos de él y amenazas de cómo le va a ir en la casa. Isa va a dar un paso, la madre se para frente a ella.)

MADRE: ¡Y no se te ocurra buscarla, manflora asquerosa, porque te juro que te hago pedazos con mis propias manos! *(Pausa. Se miden con la mirada. Isa agacha la cabeza, en off se escuchan los gritos de Lilia llamándola, suplicando que no deje que se la lleven, la madre hace una mueca de triunfo, de media vuelta y hace mutis.)*

(Isa se acerca a la barda, intenta ver, oír, se vence, toma la toalla como acto mecánico, pausa, la observa como si descubriera a Lilia en ella, la huele, empieza a llorar, primero en un murmullo

luego más fuerte, grita, golpea la barda, se jala el pelo, cubre su cara con la toalla.)

ISA: (*Voz tipluda*). Hasta las diez o las once, Güera, tenemos toda la mañana, así que desvístete ¿no? (*Con rabia*). Te sentías mucha pieza y se la llevó en tus barbas... y te quedaste como pendeja. Pobre pendeja... eso soy, una pobre pendeja, cobarde, sin huevos ni ovarios ni un carajo. Haciendo tiempo. ¿Qué querías, que viniera la Gorda a quitártela de encima? Pues vino y ya te jodiste. Haciendo tiempo cuando la tuve toda para mí. Ora me chingo. Por la facultad, por maricona, por pendeja, me chingué y ya. ¡Lilia! ¡Perdóname, Güerita linda! Puta madre... lo único que quería era cogérmela, como los hombres. ¡Mieeeeerdaaaa! ¡Méndiga vieja! ¡Yo soy la que te voy a matar, gorda cabrona! ¡Y sí la busco!, y me la traigo y nos vamos a Veracruz. De donde te manden yo te rescato, ¡Güera! (*Se vuelve a todos lados angustiada.*) ¿Y ustedes qué ven, bola de nacos chismosos? Sí, soy lesbiana y pendeja ¿contentos? ¿Quieren más show?

(Las puertas que se habían abierto se cierran, todo queda en silencio. Isa trata de contenerse, regresa al cuarto derrotada, ve el dibujo sobre el restirador, lo acaricia; prende la casetera, se escucha la continuación de "Los caminos de la vida"; se limpia la cara con la toalla, ve el reloj.)

ISA: Todavía alcanzo a llegar... si me apuro. (*Toma el paquete de tamales y desdobra un pantalón para cambiarse, se sienta en la cama, muerde el envoltorio con todo y papel, lo azota, escupe y deja caer la cabeza entre las piernas.*) Si me apuro... (*Vuelve a sollozar muy quedo, luego se contrae casi en posición fetal mientras murmura.*) Liliaaaa. Mamaaaaá.

Sobre la música se escucha un rumor de olas y gaviotas chillando en aumento hasta que se hace el...

OSCURO TOTAL

UNA SEÑAL PARA MORIR

(CUENTO)

Alejandro Anaya Rosas*

Sergio tuvo que aprechugar ante la brutal sequía que acosaba al pueblo. Su hermano mayor, como vidente de malos presagios, ya la había imaginado años atrás; así que cogió un morral de ixtle con sus arreos y marchó al norte, donde disfrutaba de una prosperidad restringida, una felicidad acotada dentro del anonimato. Pero Sergio sabía que él no era de otra parte, tenía la certeza de que abandonar su tierra significaba morir de soledad, y prefirió envalentonarse ante el ya marcado futuro del pueblo.

Por los apantles ya no circulaba el agua, se habían convertido en depósitos de arcilla, polvo, agrisadas lagartijas y piedrecillas amorfas. La intransigencia gubernamental había hecho podar la mayoría de los árboles, a veces por la simple sandez de erigir monumentos con bustos de héroes que no se parecían a nadie; sellando así la suerte de miseria del pueblo donde vivía Sergio con su madre y su hermana menor. Unos años antes, las promesas de opulencia de agua y fabulosas inversiones al campo habían deslumbrado a los pueblerinos. Ahora, embriagados de impasibilidad y un recelo bien fundado, decían que el gobierno tenía relación con el Demonio, pues esos de arriba eran “borrachos y mentirosos”.

“¿Y ustedes no?, si también son una bola de méndigos briagos, pinchis briagadales hijos de su...”, replicó el presidente municipal, sin saber que a falta de leche y agua tenían que tomar aguardiente y alimentar a los niños con pulque. “¿Qué acaso no sabe el cabrón que para que haya vida se necesita una sustancia líquida?” Después el descaro fue total. “Ya no siembren, ¿para qué?, eso de la siembra es pura pérdida de dinero y de tiempo”, dijo el secretario del presidente municipal, que se encontraba viendo el mar Caribe tumbado en una hamaca multicolor. Por eso muchos campesinos, como el

* Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, UAM-A DCSH.

hermano de Sergio, prefirieron buscar suerte en la ciudad o pasar de ilegales al país del norte.

Pero Sergio no. Él no podía desamparar a su tierra, sentía una obligación ancestral ante el pedrerío que lo vio nacer.

Y a pesar de que el pueblo se fue deshabitando, y que la tierra se requemaba y pudría y se cuarteaba el suelo de tanta aridez, y que las mujeres se volvían estériles debido a la bestial desnutrición, y que las dos únicas vacas eran enclenques animales que semejaban fantasmales perros, Sergio asumió su destino con valentía firme y se quedó a morir allí: el pedrerío que lo había visto nacer también lo vería pasar a la otra vida.

Y no tardaría mucho en irse. Necesitaba una señal divina, un guiño providencial que llegó demasiado pronto: en una noche canicular de verano, cuando el bochorno licuaba de manera absurda los sueños con la realidad.

Sergio despertó a medianoche ensopado en un sudor que le desbarajustó el letargo, luego salió al fresco nocturno donde el aire no era tan fresco pues le quemaba los pulmones y los pies le ardían, era como pasar del horno al comal. No estaba del todo seguro de su estado de vigilia ni tampoco de habitar un sueño, por eso se dejó arrastrar por las mulas de su sino. Echó a andar hacia el volcán, que a esas horas de la noche era un coloso del más allá, la sombra del guardián del mundo, las penas del pueblo acumuladas una sobre otra para llegar al cielo.

La duermevela de Sergio era vaga y constante. Sus pisadas de sonambulismo se sumergían en un mar de polvo estancado bajo la noche del volcán, un torrente de lava. Todo alrededor era desierto, plano, liso como la tediosa nada. Mientras caminaba, de la aridez surgían estructuras enormes, casas plateadas venidas de otro mundo. Se acercó. Se intuyó dormido y gritó para que alguien lo despertara, pero no fue atacado por el miedo a nunca despertar, más bien quiso saber quién vivía en los edificios cósmicos. Y fue esa curiosidad la que le dio la certeza de que no estaba soñando un sueño ingrato. La luz del menguante volvió blancas las paredes extraterrestres en medio de aquella desolación. Se aproximó, y una brisa fresca, que por lo marítimo de su olor parecía venir de su onirismo a medias, o del infierno, le sacudió el alma, le renovó la lucidez y le acrecentó la duda.

Entró a una de las estructuras y fue golpeado por un hálito como de aguacero recién amainado; aquel relente, recuperado en hebras del olvido, le devolvió un chisquete de vida y se atenuaron sus pesa-

res. Escuchó un sonido insistente como de enjambre alborotado, pero delgado y remoto, casi primitivo. Aquel murmullo venía de una serpiente enorme y metálica, que por sus miles de bocas escupía agua para alimentar la vegetación eterna que rodeaba a Sergio. Luego sus ojos entristecieron, pues sabía que la vida de allí, allí se quedaría hasta el fin de los tiempos, encerrada en aquella enorme edificación translúcida y espacial, hasta que Dios volviera a la Tierra a saldar cuentas con los destartados pueblos de miseria. Se supo condenado a olvidar, tan pronto abandonara el paraíso, los colores luminosos de las miles de flores que tocaba y olía con exagerada cautela; y como tal, también fue consciente de que no podía coger algo: todos eran frutos prohibidos y el simple hecho de desearlos con la más sumisa humildad, ya no digamos poseerlos, significaba caer en el vacío malsano del Pecado Original. Desde dentro vio la mirada indiscreta de la luna que lo custodiaba, como vil soplón de Dios, para que no fuera seducido por la serpiente con alas que era un ángel de sotana negra. No quiso ver más allá de lo permitido, ni saber tanto como los sabios viejos, ni igualarse a ningún Dios. Más bien se resignó a desperdiciar anodinamente lo poquito que le restaba de vida.

De regreso a su casa, muy cerca del amanecer, escuchó el canto lejano de un gallo, casi tan lívido como el aire o el zumbido del avispero de las casas cósmicas del paraíso. Pensó que el gallo se iba del pueblo, que alguien se lo llevaba, pues cada vez lo oía más distante. El cielo era malva y hacía levitar la tierra, y a Sergio le ardía el cuerpo entero. Cuando llegó a su petate, se acurrucó en el recuerdo del vientre luminoso de Santa, la Nigromante del Porvenir, que semanas antes había estado en aquel terrenal bastardo haciendo sus trucos de auspicio. La bruja visionaria fue franca con Sergio; le había dicho que muy pronto recibiría la señal de la muerte, que no había nada que hacer y que cuando él la sospechara se dejara llevar por el olvido. Y así lo hizo. Se durmió. Se perdió en un sueño de tristeza, de humedad oceánica con olor a gardenia y a flor de nardo y a jazmín y a ramo de limpia, a sangre dulce y alimento; luego se sumergió en la vivificante y diáfana oscuridad de un líquido amniótico, y se supo atrapado pero pleno, tanto, que ya no quiso volver al pedrerío infame que lo había visto nacer.

CHARLANDO CON SABINA BERMAN

Elena Cornellà*

[125 de mayo del 2004: segundo encuentro. El primero fue rápido y algo caótico. Fue el 15 de marzo del 2004 en el Centro Cultural Helénico. Tras haber asistido a la lectura dramática de *Selección Natural*, fui a presentarme. Mi intelecto y mi cuerpo no me prepararon a vivir aquellos instantes, no sabía que allí estaría Sabina Berman también presente. Creía que estaba bien, serena y segura de mí misma como suele ser mi esencia. Sin embargo, también sé que es sólo una máscara. No creía que se me caería tan rápido al entrar en contacto con ella. Creo que lo que sentí realmente fue pánico. No pude ni escribir bien su número de teléfono, me hubiera gustado ser una tortuga para esconderme en mi casita en esos instantes. Bueno, tras unos minutos y una gran mentalización por parte de Anabel, volví. Entonces ya no recuerdo muy bien lo que dije o dejé de decir. Lo único que sé es que hablé mucho sin pensar que quien me tenía que hablar era ella.

Pasó el tiempo y ya tenía que conseguir una entrevista de verdad. Llamaba muy a menudo y nunca dejaba mensajes en su contestadora inglesa. Volvía a llamar más tarde. Su asistente, Norma Pita, siempre me decía que lo intentara otro día. De cierto lado la respuesta me aliviaba. Acabé pensando que no sucedería nunca.

El 25 iba a ir a estudiar al Centro Nacional de las Artes. Estaba con mi mejor amiga, me dijo que intentara otra vez. Lo hice sin convicción. Norma me dio entonces cita para las 7 de ese mismo día. Todo se aceleró. Regresamos a casa. Quería ver todo lo que había hecho estos últimos años y rememorármelo todo, todo, como si fuera a pasar un examen. Por los nervios, tuve que dormir un rato para visualizar lo que iba a vivir.

* Especialista en la dramaturgia de Sabina Berman, Centro de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos por la Universidad de Perpignan, Francia.

Creo que en esos precisos instantes Anabel estaba más nerviosa que yo. La Condesa es un lugar muy agradable, sus parques apaciguan las almas que se pasean y las protegen del bullicio capitalino. Nos tomamos algo hablando de todo y de nada, y pronto llegó la hora. Anabel se fue y yo ya no sabía ni a dónde tenía que ir. Me venían en mente sus poemas, en los que habla del parque y de sus escaleras. Sabía que ella también me estaba esperando.

Encontré por fin el piso. Escuché de pronto mi nombre: ¡Elena! ¡Elena! Sin entender demasiado lo que tenía que hacer, más por inercia y reflejo, subí la cabeza. La voz venía de arriba —¿Te tiro las llaves? —¡Sí!

Para mí eso fue como si tuviera que pasar otra prueba. Abrir y encontrar el departamento correcto... Simplemente en ese momento lo sencillo se me hizo complicadísimo. Logré superar esos obstáculos y me encontré frente a una mujer vestida con un traje-pantalón azul marino, un collar de oro, una camisa blanca y unas gafas para el sol. Me sorprendió la imagen. Parecía que hubiese estado llorando, o que se escondía de mí.

Me invitó un café. Creo que es el ritual que suele hacer cuando llega alguien a su casa para entrevistarla. Obviamente dije que sí.

Me dejó sola en su sala de estar unos diez minutos. Tomé contacto con el espacio. Primero me asomé por la ventana, miré si estaba Anabel; luego vi las fotos que tenía, estaba Freud con su puro y la cartelera de *Molière*.

Llegó, nos sentamos en la mesita que tiene en la cúpula de su piso con inmensos ventanales. Empezamos a beber nuestro café y a sacar nuestros cigarrillos para charlar.

SABINA: —¿Entonces tú eres quién está entrevistando al público de *Extras*?

Y así inició esta entrevista que no es más que una conversación.

Le expliqué el carácter de las encuestas y más o menos lo que había contestado el público. Agregué que era un público muy ecléctico que iba, poco o nada, al teatro.

SABINA: —Hay dos tipos de público, el público culto que va los primeros meses del estreno de una obra al teatro. Éste se acaba y viene otro tipo de público que va una vez al mes, o una vez al año, a ver alguna obra de teatro. El público “culto” que está atento en saber si hay algo que debe de ver, o quiere ver, se acaba muy rápido.

ELENA: –Pienso que tienes una buena recepción en *Extras*, hay mucha publicidad y se nota que tienes detrás una casa de producciones bastante buena.

SABINA: –Sí, tenemos un grupo de producción que desarrollamos precisamente para que las cosas salgan bien, pero eso es Isabel, es la mejor productora de teatro. Bueno, es la mejor productora de teatro que yo he conocido. No quiere producir mucho teatro, prefiere dirigir cine o video, pero le gusta hacerlo de vez en cuando, para mí es la mejor.

ELENA: –Se nota un cambio en tu desarrollo dramático desde que tú e Isabel creasteis vuestra casa de producción para *Entre Villa y una mujer desnuda*.

SABINA: –Sí. Lo que me pasó entonces es que tenía un recorrido muy típico dentro del teatro “culto”, digo “no comercial”, en México hay confusión entre estos términos. Yo quedé muy insatisfecha, primero, porque no había público; segundo, porque no sabía si mis obras eran las que no funcionaban o era el público el que no funcionaba, y después era un lío con los directores. Pertenezco a una época del teatro mexicano en donde los directores realmente despreciaban a los autores, en general. Hubo una tendencia en todo el mundo en que el texto era un pretexto, pero en especial los textos mexicanos. Lo peor que te podía pasar era dirigir a un autor mexicano. Trabajé con directores muy buenos, pero luego, lo que veía en escena no era lo que yo había escrito, era otra cosa, era una mezcla de dos cosas. Eran dos creaciones transclavadas, y dejé de escribir teatro, es el tiempo en donde me dediqué a escribir prosa.

Me fui incluso de México. Ya no quería escribir teatro. Ya no tenía ganas porque las puestas que yo veía no me gustaban. Además, no podía vivir del teatro. Me parecía terrible pensar en una carrera de becas, me parecía humillante y además contra mis principios, sobre todo en esa época en donde gobernaba el PRI. Yo veía una gran contradicción. No soportaba lo que pasaba en todo mi alrededor. Pero bueno, no quería esto y además tenía la edad para cambiar de profesión. Entonces, decidí escribir prosa y ganarme la vida de otra manera.

ELENA: –¿Es más fácil como novelista en México?

SABINA: –No, no es más fácil. Es más fácil hacer otra cosa y ganar un salario fijo. Pero si eres escritor es muy frustrante porque estás hablando de ocho horas haciendo otra cosa, y para mí no puede ser. Entonces, tuve la oportunidad de entrar en el mundo de la producción con *Entre Villa y una mujer desnuda*. Fue muy enriquecedor.

De repente, me encontré en un mundo adulto de negocios donde entendí lo que era un contrato y una negociación, lo que era la realidad económica y social, lo que era tener empleados, lo que era ser empleado, me abrió un mundo que yo no tenía.

ELENA: —¿Cómo inició esa aventura?

SABINA: —Conocí a Isabel, que producía telenovelas y no le gustaba lo que veía, bueno el resultado final, como me sucedía a mí con las puestas en escena de mis obras, no le convenía. Entonces, nos pusimos a charlar muchísimo de este tema. En aquel entonces, ella y yo teníamos una relación amorosa.

Así que me dijo: “¿Cuál es tu problema? ¡Produce! ¿Cuánto cuesta producir una obra de teatro?” Cuando le dije lo que costaba una obra de teatro se puso a reír. Ella manejaba presupuestos de millones de dólares, le parecía ridículo lo que representaba producir una obra de teatro. Me dijo: “dirige, yo te la produzco. Tu problema no es tan grave”. El tiempo en cine o en video cuesta otra cosa; entonces le mostré un libreto que era el de *Entre pancho villa*, que era un texto que tenía abandonado. Sólo tenía el primer acto y el último. Me puse a escribirlo y a terminarlo. Cuando lo terminé, llamé a un director. El director tardó dos semanas en contestarme. Cuando me llamó me dijo que era un melodrama muy amargo. Yo pensé “¡está loco!”. No entendí por qué si yo creo que estoy dirigiendo algo que es distinto y estoy usando un humor distinto con una obra feminista, este señor, no quiere hacer telepatía conmigo. El significado de una obra no es uno en el texto y otro en el montaje, es una conexión. Me preguntaba por qué y cómo iba a tener telepatía conmigo si no entendía el texto y lo que yo quería decir. Durante este tiempo Isabel no insistía, pero no entendía mi problema. Y mi problema era que yo nunca había dirigido. Luego, me decidí y fundamos TBB, Tardan, Berman, Bernal, que nos ha llevado a la independencia, en el teatro y en otras áreas.

ELENA: —¿Te sentiste más segura al hacer tú tu propia puesta en escena?

SABINA: —Sabes, al principio estaba aterrada, pero cuando empecé los ensayos, sí. Cuando empecé el *casting* estaba aterrada, porque me decía “igual estás equivocada”, “seguro que te vas a equivocar en muchas cosas”, y además estaba sola. No estaba con gente de teatro, bueno, estaba con Luis Mario Moncada. Él fue mi asistente y es muy buen asistente, pero tiene una personalidad muy fuerte. Pero me sentía muy sola porque tenía mucha responsabilidad. Ahí estaba el dinero de Isabel, el dinero de Maica y mi dinero, pero eso me

daba igual. Ahí aprendí lo que es trabajar sin dormir. Tenía que saber que mi actor era ese y no otro. Fue un momento crucial, definitivo, un momento que me cambió la vida. Luego, los meses que siguieron entendí el fenómeno de teatro como un fenómeno social entero. Dentro del público entendí lo que comprendía y lo que no. Fueron dos años de enorme aprendizaje porque realmente me atreví a ensuciarme las manos y no sólo a ver las cosas desde la escena.

ELENA. —¿De alguna manera antes te sentías protegida en teatro por Abraham?

SABINA: —Abraham es un gurú del teatro, pero no, no estaba protegida. Era un salvaje, yo le decía “cariño Stalin”. Nos metía en unos estados alterados de conciencia increíbles. Él trabajaba siempre con actores vírgenes, es decir, con los “nuevos”, y siempre regresa a lo mismo. Nos conocía perfectamente y nos tenía acorralados.

Pero entonces cambié. Me dije: “yo no soy de esto”, “esta locura de los grupos”, “yo quiero un sistema abierto”. Estuve harta, cansada de escuchar las tonterías que oía de los chismes de teatro que llevan mucho recelo, envidia y rencor. Muchos hablan de los sistemas de producción de teatro sin tener la menor idea de lo que es producirlo. Bueno yo tampoco lo conocía, después lo conocí.

ELENA: —¿Cómo elegiste a los actores de *Entre Villa y una mujer desnuda*? ¿Ya formaban parte de tu círculo de gente de teatro?

SABINA: —Yo no vengo de las escuelas de teatro que tienen ya a sus actores, soy del mundo del teatro, pero no tenía a mis actores. Me gustaba mucho Diana Bracho. Diana no era tan famosa como lo es ahora. Hay muchas historias que dicen que yo sólo elegí a actores conocidos, pero en realidad nos dimos a conocer juntos. Diana era conocida pero no famosa, Jesús Ochoa estaba en Sinaloa y nadie sabía quién era. Había hecho una obra en el DF que nadie vio, me lo mandó un amigo, me dijo: “tu Pancho Villa vive en Sinaloa”. A Juan Carlos Colombo lo vi en una película en la que tenía un papel de unos diez renglones, y le di el protagónico. Gabriel Porras, que ahora es conocido, era la primera obra que hacía y aún no se había graduado. Diana era la más conocida y me dijo: “no creas que te lleno el teatro, he hecho cinco obras en las que nadie ha venido”.

Supongo que tuve mucho ojo, porque desde entonces todos se han hecho famosos. En realidad eran, y son, muy buenos actores, y no es que se hubieran hecho en *Villa*. En *Villa* tomaron bastante notoriedad, pero ellos eran buenos y yo no dejé a ningún personaje para después. Además, tuve la libertad de elegirlos.

ELENA: —¿Tienes una concepción preestablecida de cómo tienen que ser los protagonistas de tus obras?

SABINA: —De cosas básicas del personaje sí, por ejemplo, sabía que Adrián tenía que ser bajo de estatura, pero no sé por qué, ni me lo pregunto, porque gracias a Dios pude elegir, y no tuve que convencer a nadie. Eso es la enorme libertad que te da producir. “Quien tiene los medios de producción, tiene autoridad”, eso es lo que dice Marx, y me parece clarísimo.

ELENA: —¿La producción crea entonces el consumo?

SABINA: —No, no creo. Existen públicos que se repiten, pero no se qué tan numeroso es. No, no lo sé. Pero es una cuestión que sí me importa, porque es otra área de libertad para el dramaturgo. Estamos en la sociedad de la celebridad y la celebridad son los actores, creo que esto se ha visto mucho con los dramaturgos de todo el mundo.

Creo que sí es importante tener un perfil de los actores, igual que es importante que un dramaturgo tenga un perfil del público.

ELENA: —México ha pasado entonces de la época dorada de los directores, a la de la celebridad de los actores, pero ¿dónde queda el dramaturgo?

SABINA: —En México los dramaturgos son ahora más conocidos que los directores. Hay una cosa terrible en México que es el divorcio por sistemas de producción. Pero en realidad ambos se agotan. Es un mundo muy pequeño, quizá son unos 30. Claro, no hablo de los actores, porque aumenta el volumen, pero los que toman las decisiones son los productores, los directores, los dramaturgos y los funcionarios. Lo curioso es que éstos se van turnando. Entonces, es una pequeña sociedad que se autogenera, o se sigue asfixiando. Creo que estamos en proceso de autoasfixia, más en un gobierno de derecha que no está introducido en este mundo. Cada vez hay menos dinero, y lo curioso es que uno a otro se producen. El funcionario decide lo que tiene que dirigir este director. A mí nunca me dejaban dirigir mis obras, después de iniciarme, todavía hice una obra con el Estado. *Molière* no me dejaron dirigirla, y aunque me gustó el resultado, me dije que esa era la última vez que trabajaba con él.

ELENA: —Sin embargo, *Molière* tuvo mucho éxito y recibió muy buena crítica.

SABINA: —Sí, pero estamos hablando de la sociedad y del público. Pero yo no hago teatro por eso, yo hago teatro por razones mucho más simples. Quiero ver a *Molière* de cierta manera. *Molière* me es una persona muy íntima, mi orgasmo de placer, viene de verlo de la manera como lo creé, entonces, cuando lo dirigen otros me

lo pueden echar a perder. Pero soy muy terca en eso. Además, no era una razón realmente artística por la cual no pude dirigirla. Fue Mario Espinosa quien tomó la decisión.

ELENA: —¿Por qué?

SABINA: —La razón que me dio en aquel momento la creí e hice mal. Ahora pienso que hubiera tenido que discutirle intensamente. Para él un autor necesita una visión distinta, la de un director, él lo ve así, bueno...

ELENA: —¿Hubo obstáculos en tu trabajo para la puesta en escena de *Molière*?

SABINA: —No. La búsqueda para encontrar el director fue muy interesante. Lo primero que quería Mario era que la dirigiera Ludwik Margules, que es un director con un prestigio inmenso. No era una decisión de mala voluntad, pero para mí Margules es trágico. Tiene una visión del mundo trágica: “¿Entonces me vas a poner a un director que piensa exactamente lo contrario de lo que piensa la obra?” Me dijo que eso era precisamente lo interesante. Pero para mí no era interesante, porque yo no soy un pretexto, yo no soy una melodía que sirve para una composición sinfónica, yo no quiero nada más estrenar, quiero decir algo. El dramaturgo tiene una pelotita que es lo que quiere decir y una pala de cricket que es la obra, con la que le pega, y la obra es la bala de cricket. No es sólo estrenar y tener éxito. Yo quiero decir algo y que lo oigan cinco personas o cinco mil, si no, no lo hago. Prefiero no hacerlo si es para no estar conforme con mis ideas.

ELENA: —¿Y cómo continuaste?

SABINA: —Entonces quería que fuese Jesusa. Aunque nos paremos, ella es farsica y para mí, de veras, es importante la distinción. No quería estrenar, quería dejarlo, que lo olvidaran y hacerlo yo por mi lado, como lo había pensado. Entonces, me hicieron una oferta que no podía rechazar en ese momento, que era trabajar con el director Antonio Serrano. Fuimos amigos durante muchos años y platicábamos mucho de las ideas falsas del teatro. Y aceptó. Fue todo muy bien porque él sí tiene una postura cómica ante la vida, fue un buen conjunto y realmente me gustó el resultado.

ELENA: —¿Por qué escribiste sobre *Molière*?

SABINA: —A mí me hubiera gustado encontrar a un personaje mexicano para expresar lo que yo quería sobre la comedia. Pienso que hay una traición en la cultura occidental sobre el placer. Todos sabemos qué sucedió después de la muerte de Cristo, cuando se institucionalizó la Iglesia. Conviene enormemente a los poderosos que

se esté ofuscado y sufriendo. Sin embargo, es muy malo tener placer y estar libre. Este tema es el que estaba buscando cómo encarnarlo desde hacía mucho tiempo. Me obsesionaba porque lo vivía. Escribo comedia por razones religiosas y cada rato me regresaba a *Molière*, que entonces no me era tan cercano. Había leído su biografía, pero es que nadie sabe mucho de *Molière*, tampoco ha dejado tanto. Cuando leí las cartas que escribe *Molière* al rey, a Luis XIV, defendiendo la comedia, me empecé a reír. Me decía “lo voy a traer a Conaculta”, para que vean lo que es escribir comedia que no sólo es respetable sino que es la verdadera postura ante la vida. Además, son cartas muy solemnes. En realidad me dije: “pienso exactamente como este cuate”, y no me pareció raro, porque nos dedicamos a lo mismo y creemos en la comedia.

El punto de vista hacia este tema no ha cambiado tanto desde el siglo XVII hasta hoy. La estructura sigue siendo la misma. La comedia es lo que sigue llenando los teatros, recibe las risas y los aplausos, pero no los premios. Lo respetable es la tragedia, la tragedia es la frustración. Ahí pierden todos. Entonces, es fantástico. Todos pueden estar tranquilos viendo una tragedia, porque al final todo el mundo se hunde. También el mayor dictador del mundo puede estar viendo una tragedia, pues no hay peligro para el poder en la tragedia. Siempre se restablece el orden social establecido. ¡El héroe es castigado por su soberbia!

ELENA: —¿Qué relación ves hoy entre el escritor y el poder en México?

SABINA: —Es un caso perdido, porque los políticos son muy débiles, no llevan a cabo los programas que tienen. El proyecto no aterriza por más que vea que se interesen los intelectuales, siempre hay relaciones de fuerza detrás de las decisiones. No creo que vaya a cambiar muy rápido. El poder es palo o pan, o da o pega. En México, en la política, las razones operan siempre con otras. El político no debe tener ideas, tiene que hacerlas aterrizar a la realidad. Lo que continúa siendo una característica de la política es la simulación, esa incapacidad para decir y hacer lo mismo. La inconsistencia entre las ideas y los hechos, aquí, es enorme. El PAN no ha cerrado el Conaculta por pura timidez. Le han quitado a la cultura todo lo que han podido porque aún no saben para lo que sirve.

Estamos ante la absurda situación en la cual los impuestos hacen un teatro que se ufana de no reflejar ni hablar a los ciudadanos. El año pasado tuve una verdadera separación con la comunidad teatral, me echaron fuera. Tenía que confesar cosas evidentes y me inventa-

ron cosas a nivel de producción. Mi pecado era que yo llenara el teatro Julio Castillo con 700 lugares. Nos dijeron que nos teníamos que ir, no lo entendí porque nuestro contrato era para un año. Teníamos una ganancia económica a costas del Estado, hay quien dice que los Bichir son los malos, y yo lo bueno. Lo malo era que vino un público que se sentía realmente Extra. Todos somos extras, pero unos más que otros. Eso fue lo malo y ese público es quien precisamente paga los impuestos del teatro. Para la comunidad teatral los Bichir son unos “nacos”, la obra es pésima y todo está mal. *Extras* es una obra en la que quisimos ir hacia lo elemental del teatro y contar lo que realmente está pasando.

ELENA: –Tus personajes, incluso en *Extras*, siempre son neuróticos, ¿Por qué?

SABINA: –Creo que todos estamos más o menos encerrados en nuestra propia realidad. Somos neuróticos, a veces nos va bien. A otros les va mal aunque me fascinen y estén desconectados de toda realidad. Yo nunca he escrito realmente sobre locos, nunca he podido hacerlo. Trabajé años con locos cuando estaba en la Universidad Iberoamericana estudiando psicología clínica. *Amante de lo ajeno* es muy autobiográfica, aunque yo no me incluí en la novela, todos los personajes son mis amigos. Las historias que cuento de la clínica sucedieron realmente. En cuanto intentas resolver el Yo, no puedes, te topas con gente que tiene una creatividad inmensa, aunque el costo sea quedarte encerrada en un hospital. Los hospitales psiquiátricos son una experiencia de no retorno. No puedes convivir con gente que está en esos hospitales sin hacerte preguntas bien importantes, sobre el ser humano, sobre la sociedad que inventa esas celdas semi-disfrazadas.

ELENA: –¿De dónde salen generalmente tus personajes de teatro?

SABINA: –Me tardo mucho en encontrarlos. Hay personajes que vienen directamente de la realidad. Ahorita escribí un guión que se llamaba *Backyard*. Uno de los personajes se llama Esther Chávez y es realmente la Esther Chávez que vive en Ciudad Juárez. Tengo que hablar con ella para pedirle permiso. Y tengo que darle el guión para que lo lea y saber si quiere que aparezca su nombre o no. Porque hay sucesos en el guión que nunca le sucedieron en la vida. Hay además mi observación sobre ella. Es una mujer que tiene 76 años, con una energía increíble, con Ray Ban, y zapatos gordos. Es muy valerosa por las causas perdidas, y camina por las calles casi vacías de Ciudad Juárez con muchísimo aplomo y prestancia. A mí me fas-

cinó, le dije incluso: “tú eres Rambo”, “eres chiquita pero por dentro eres Rambo” y me dijo “sí, yo soy Rambo”. Bueno, le tengo que pedir permiso porque va a llevar su nombre y me da miedo que no le guste cómo la veo, aunque para mí es un homenaje a una mujer de 76 años que ha entregado su vida a causas perdidas con mucha eficacia. Trabaja para el programa de servicios sociales, Casa Amiga, recoge a las mujeres maltratadas que tienen problemas y hace un trabajo grandísimo. Después, hay personajes completamente ficticios. De-construir a los personajes es el trabajo del dramaturgo.

ELENA: —¿Qué queda hoy del proceso que inició “Nueva Dramaturgia Mexicana”?

SABINA: —Creo que hay gente que cambió realmente las cosas. No en el país entero, pero se empezó a decir la verdad, cosa que no existe en nuestro país.

ELENA: —Sin embargo, Usigli ya pedía que se dijera la verdad.

SABINA: —Sí, porque Usigli era una gran persona. Tenía una imagen constitucional muy grande, pues conocía el poder. Era un hombre diplomático y podía hablar con el presidente, y creo que por eso tiene tanta autoridad en el teatro. A mí me gusta mucho el teatro de Usigli, aunque encontraría hoy en día que habría de reducir la tercera parte del texto, pero lo mismo puedo decir de O’Neil. Hoy leemos mucho más rápido. Creo que Usigli era un hombre de poder, por eso podía hablar convincentemente del poder, estuvieras o no de acuerdo con él.

ELENA: —¿Qué cambió con “Nueva Dramaturgia Mexicana”?

SABINA: —Bueno, es que hay gente que ha cumplido su promesa y seguido su verdad. Uno de los acuerdos hablados entre algunos de los miembros de Nueva Dramaturgia Mexicana, entre Jesús González Dávila, Víctor Hugo, Leonor Azcárate y yo, era que no íbamos a ser iguales. No teníamos por qué utilizar la misma pelotita de cricket, nos íbamos a respetar. Y ese es el acuerdo de la diversidad. Nos prometimos que sí íbamos a estrenar. Veníamos de la generación perdida, y creo que realmente se reavivó el teatro. Sucedió también la fortuna de que convencimos. Ellos convencieron a directores importantes de hacer teatro mexicano, y eso fue realmente importante. Fue enorme. Que ahorita directores monten obras mexicanas parece normal, pero cuando yo empecé, nadie montaba obras mexicanas, si acaso a Carballido o a Hugo Argüelles, cuando mucho. Era un desprecio terrible hacia los autores. Tenían un pleito los autores y los directores, se decían cosas horribles en los periódicos. Era como una guerra civil que no importaba a nadie, porque no creo que al pú-

blico le importara ese odio. Ni siquiera querían leer teatro mexicano. Abraham Oceransky decía que era malísimo, igual que Margules. Y en realidad hacía muchos años que no habían leído una obra mexicana. Víctor Hugo y Chucho los convencieron, con su trato personal y también con sus textos.

ELENA: —¿Había unidad entre los miembros de tu generación?

SABINA: —Hubo dos corrientes, entre los alumnos de Argüelles y los miembros de los talleres de Leñero. Leñero era como un padre. Yo me salí bastante rápido por eso, porque pensaba que ya no necesitaba a un padre, pero sí necesitaba a hermanos. Pero sí había fricciones de estilo muy fuertes entre los que se parecen más a Leñero y se quedaron con él. Es el caso de Víctor Hugo. A Leñero le importa mucho el realismo y a mí había otras corrientes que me interesaban más. Tuvimos mucha interacción durante muchos años. Nos considerábamos hermanos con el permiso de ser totalmente distintos.

ELENA: —¿Cómo ves el panorama del teatro actual?

SABINA: —Ahora el teatro está en la fase de la aristocracia iluminada, salvo excepciones, y puede ser un desenlace trágico. No lo fue en este sexenio por timidez. Estuve en pláticas con políticos del PAN porque querían cerrar el Conaculta. Querían reducirlo a dos ventanitas, una en la que el cine y el teatro recibieran cheques para la gente elegida por los consejos y otra para la danza y la música. Querían eliminar todo el aparato del Conaculta y convertir los teatros en una dispensadora de cheques. Muchos artistas necesitan sus becas y ésta es la tradición. Esta tradición compromete todo el aparato, y mientras unos están discutiendo sobre la tradición y la transmisión de la cultura, los otros están encapsulados. Pero hoy hay más conciencia de la realidad.

ELENA: —¿Qué piensas del estado actual de la cultura?

SABINA: —Francia tiene una parte privilegiada de la conciencia cultural. El producto interno bruto de la cultura es mayor al de la agricultura de modo general, y eso te demuestra cómo son las cosas. Discutir lo que es la Cultura y ver que hablamos de todo el mundo aún no se entiende. Nosotros tenemos que partir de nuestra realidad, pero cada vez es más chiquita la palabra cultura y para más poquitas personas. Poca gente es aceptada por la cultura. La misma Televisa no reclama el estatuto de cultura por lo que hace, tampoco las casas de discos. Nadie se pelea por el término. Así se va encogiendo la palabra cultura en este país. Sin embargo, tuvimos un periodo de oro cultural. Es el periodo de Frida Kahlo, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros. Somos conocidos en el mundo por ser los biznietos de los

aztecas y los nietos de ese maravilloso México que duró una década y donde el concepto del Estado de Cultura era real y existente. Era la época de Vasconcelos. Él quiso ser presidente y su plataforma era una revolución cultural. Decía: “ya pasó la Revolución de las armas, ahora toca la Revolución de la mente”. Yo estoy enamorada de Vasconcelos, sueño con un Vasconcelos como Presidente de México.

ELENA: —¿Por qué no eres tú?

SABINA: (*risas*)—Me metí en política y no resultó porque no pertenecía al grupo político. En cierto momento, durante la transición del sexenio yo quería mucho que se fuera el PRI. Lo pronuncié y empecé a tener contactos con gente del equipo de la transición y comencé a hablarles de cultura, me dije, ¿por qué no? Vasconcelos hizo eso con Obregón, y hay que reconocer que siendo general, Obregón no se metió en las reformas de Vasconcelos. Pero fue más complicado.

El problema está en la vinculación con las ideas que propagan. Dicen que la cultura es incompatible con el capitalismo. Por ejemplo, un bien exportable de México es la artesanía y, sin embargo, se exporta muy poco. México debería estar exportando cultura en el sentido amplio de la palabra, el cine mexicano debería ser más exitoso de lo que es.

El subsidio tiene la proyección de distraer con lo pequeño y volver a los artistas individualistas. A mí me preocupa. El teatro se está asfixiando, la situación está muy crítica. A nosotros nos bajó el público a la mitad, pero además, es una fortuna compartida por todos. Los que tenían 20 ahora tienen 10, si tenían 700 en *Los miserables* ahora tienen 300 y no veo el proceso por el que vamos a salir. Con los subsidios siempre estás en competición. Si compitiéramos por el público nos daríamos cuenta muy rápido que es una tontería, porque estamos usando una parte mínima del público de la ciudad de México. Más bien, todos deberíamos estar cooperando para conquistar más público. Una persona que va a ver una obra que le gusta es muy probable que a la semana siguiente vaya a ver otra obra, en vez de ir al cine. Pero si no estás compitiendo por el público, no te das cuenta de esto. Si estás compitiendo sólo para que le den a tu proyecto 50 000 pesos, tu interés es desprestigiar a los demás teatristas. Incluso desearle la muerte a la obra del otro autor, así tienes un competidor menos. El número de becas siempre es muy definido. Nos falta tanto público por conquistar, que es ridículo pensar en sus propios intereses. Tenemos que ayudarnos entre nosotros como la hace la gente de cine. Los subsidios son muy buenos cuando son un prin-

cipio, no cuando es una regla. Pero las condiciones objetivas para vivir del teatro en México son muy difíciles y el salto implica romper con estas estructuras ideológicas.

El teatro tiene que encontrar formas que remuevan ese sentimiento de límites e individualismos. Tiene que buscar nuevas formas porque las viejas ya no funcionan, se han caducado incluso las formas. Carece de *shock*, ya no hay sorpresa. A menudo oigo reacciones en contra de la realidad. Creo que no sirve para nada y no estoy de acuerdo. Por ejemplo, el fenómeno del “Big Brother”, guste o no, no sirve de nada estar simplemente en contra; es mejor entender el fenómeno, ver la esencia y lo que dice. El teatro no debe ser la negación del individualismo, es un fenómeno social que debe abarcarlo y volver a crear la unidad, a pesar del individualismo y de la diversidad. No hay que angustiarse ante la realidad para rechazarla, hay que angustiarse para transformarla. El vulgo está entrando a verse a sí mismo y al teatro le cuesta aceptarlo. En *Extras* lo digo: “ustedes pueblo, cara de desposeídos, sin posesión”, pero hay gente que se molesta, demasiado auto-consciente de su propia dignidad.

El teatro está peleado a muerte con estos programas de la televisión porque siempre va a ser minoritario. Mientras todo se acelera, el teatro se queda en cierta época medieval. Tiene eso de proteger lo que te aprisiona como si fuera tu salvación y es un error, en el teatro y en la vida. Ahorita no creo que sea el momento de arrinconarse, es el momento de abrir, romper y quitar todos los límites al teatro...

ELENA: ¿Quieres decir una última frase para concluir esta conversación?

SABINA: —Los actores son maravillosos compañeros de viaje, el exhausto del placer de los actores está en la comunión con el público, me encanta trabajar con ellos.

NAHUI Y NANÁ EN MÉXICO

Felipe Sánchez Reyes*

Resumen

A Nahui Olin la conocemos por sus desnudos fotográficos, su pintura kitsch y sus poemas en francés. Sin embargo, jamás se había escrito nada acerca de su pasión por el cine y su correspondencia con los actores y directores franceses, como se refleja en esta carta inédita.

Nahui Olin, Carmen Mondragón Valseca, se apasionó desde su tierna infancia por el cine en Francia, San Sebastián y México. Tuvo preferencia por el cine francés y, durante la década de los cincuenta, vio muchas películas del director francés Christian-Jaque, a quien admiró por su arte, juventud y belleza, y con quien intercambió cartas en francés. Producto de ese intercambio es esta carta inédita, escrita en 1956, que ahora presento, por medio de la cual conocemos su relación con el cineasta y desentrañamos su vinculación con el cine. Ella elabora este borrador que envía a Christian-Jaque, a propósito del estreno de su película *Naná*, el miércoles 26 de septiembre de 1956, en el cine Metropolitan de la ciudad de México.

Abstract

Nahui Olin know for her nude photography, her kitsch painting and poems in French. However, there has never been anything written about her passion for cinema and her correspondence with French actors and directors, as reflected in this unpublished letter.

Nahui Olin, Carmen Mondragón Valseca, passionate since childhood for film in France, San Sebastian and Mexico. She had a preference for French cinema, during the fifties, watched many films of French director Christian-Jaque, whom she admired for his arts, youth and beauty, and with whom she exchanged letters in

* Maestro en Letras. UNAM, CCH-Azcapotzalco.

French. Proceeds from this exchange this unpublished letter, written in 1956, now presented, through which we know her relationship with filmmaker and unravel its links with cinema. She makes this draft that sends Christian-Jaque, regarding to the premiere of his movie *Nana*, on , September 26th, Wednesday, 1956, at the Metropolitan Theater in Mexico City.

Palabras clave / Key words: Nahui Olin, testimonio epistolar, arte y literatura / Nahui Olin, testimonial letters, art and literature.

I. La pasión por el cine

Las imágenes y sonidos de vestidos, holanes, roces, besos, pasan raudas, fugaces, frente a nuestra retina, como los sonidos e imágenes borrosos que percibimos en el vientre materno.

Sentados frente a la pantalla iluminada, cobra vida un mundo de imágenes mágicas que nos aíslan del mundo, pero en nuestro interior sabemos que no estamos solos, sino junto a otros espectadores que también se olvidan de nosotros. Sólo al encenderse las luces, tomar la mano del padre o la madre y salir del cine, descubrimos que nunca estuvimos solos entre esas cuatro paredes. Sin embargo, estas imágenes imborrables quedan almacenadas en la memoria del infante. Sobre todo, si quien inicia en ese arte voyerista es el padre adorado por la niña, Carmen, como afirma ella en su poema *Au cinema*, “Al cine en el otro continente yo iba con papá. Yo sabía ver las películas en la noche, en la oscuridad del cine donde papá estaba tan contento”.¹

El padre y el cine resultan trascendentales en la infancia de cualquier persona y Nahui Olin no fue la excepción, pues ella se apasionó toda su vida por el cine, al que vinculó con el afecto paterno. Desde su tierna infancia acudió a las salas en Francia, luego, de adolescente y adulta, en San Sebastián y México.

Tanta fue su pasión que intentó incursionar, en 1928, en Hollywood bajo la dirección de Fred Niblo. Además, en la década de los cincuenta, vio muchas películas del director francés Christian

¹ Nahui Olin (Carmen Mondragón), “Au cinema”, en *Calinement je suis dedans*, p. 130.

Jaque, con el cual estableció correspondencia, también con el actor Charles Boyer. Por esa razón, a través de esta carta de 1956, inédita, que ahora presento, desentrañamos su relación con el arte del cine.

Este texto lo he dividido en tres partes. En la primera, la introducción, presento la relación de Nahui con el cine y sus amoríos, las tres versiones filmicas de *Naná*, exhibidas en México, y su cordura. En la segunda, inserto la carta fotografiada, para conocer su caligrafía. Y en la tercera, transcribo la epístola en francés y la traduzco con notas.

Su padre, Manuel Mondragón, el general porfirista, la lleva asida de su pequeña mano en las tardes por el barrio aristócrata de Neuilly y de París. Llegan a la entrada, compran los boletos, entran por las fauces abiertas del minotauro en reposo, cuyo laberinto cobra vida cuando la pantalla se ilumina. Entonces, ella con sus trenzas rubias, largas, permanece quieta en su asiento, enfoca sus ojos verdes al frente y se olvida del padre que la acompaña.

Ve pasar frente a su vista a mujeres parisinas, hermosas, envueltas en telas de seda; a galanes altivos, seductores, como su padre, cuya imagen se fortalece a través de ellos. Con ellos sueña su futuro y suelta las riendas de su fantasía infantil, pues “es una hora de amor muy dulce, locura, que arrulla y acaricia la música en la noche, en la oscuridad del cine”,² afirma en el poema citado. Desde niña anhela ser como sus artistas de la pantalla: segura, provocativa, ardiente con sus amantes, que la idolatren y llenen de goces.

De joven, en París y San Sebastián, su esposo homosexual, Manuel Rodríguez Lozano, le niega el placer y la rechaza. Entonces se apasiona más por el arte del cine que fortalece su seguridad y belleza; las actrices disfrutan de las aventuras amorosas, activan su deseo y los placeres que ansía su cuerpo, avivan su fuego y la inundan con el almíbar cristalino que fluye por sus muslos rosáceos en la oscuridad.

De vuelta en México asiste a las salas de arte: Olimpia, Odeón, Majestic, Metropolitan, Arcadia, Alameda, Del Prado, Paseo, París, donde admira los filmes del cineasta Fred Niblo: *Sexo* (1922), *Sangre y arena* (1922), *La dama de las camelias* (1927), *Los dos amantes* (1928). Con esas imágenes se solaza a lo largo de su vida, con ellas sueña María del Carmen Mondragón (1893-1978), Nahui Olin, y las hace realidad en sus amantes: el Dr. Atl, Matías Santoyo, Eugenio Agacino, más otros que poseyó y la poseyeron, como a Naná.

² *Ibid.*, p. 132.

Inicia su aventura pasional con el Dr. Atl. Su mirada verde-fuego lo seduce y somete, mientras su sangre hierve en las venas y la impele a deshacerse de sus prendas, trabarse en combate con él, soldarse en ardores, gemidos y humedades. A partir de ese momento libera de ataduras su sexualidad reprimida por el esposo, la educación y la sociedad porfirista.

Ella, como sus artistas, vive su película, se siente amada por él, que acaricia su piel y talle con sus manos. Con sus labios de lava la besa, se desliza por el cuello, los senos, el vientre, el monte de Venus, se detiene en el océano de sus pliegues hinchidos, abrasados, húmedos hasta saciarse y originar en ella un éxtasis báquico, placentero.

Luego surgen las agresiones y la ruptura entre ellos. Después, temporalmente ella sacia su sed en otros mantos acuíferos que agota y devora los cuerpos frondosos que la ciudad le prodiga, durante las décadas de los veinte y treinta, cuando su belleza y su arte se encuentran en la cima.

1956, la misiva: Nahui y Christian-Jaque

Para 1956, año en que se ubica la misiva, Nahui Olin ya ha escrito cinco libros en español y francés: *Óptica cerebral* (1922), *Câline-ment je suis dedans* (1923), *À dix ans sur mon pupitre* (1924), *Nahui Olin* (1927) y *Energía cósmica* (1937). Ha visto durante ese decenio muchos filmes franceses, exhibidos en las salas de la capital; admira al actor Gerard Philippe y a René Clair que dirige *Beldades nocturnas*, (1953) y *Las grandes maniobras* (1956).

También admira al cineasta Christian-Jaque que, en 1956, gana el premio en Cannes por *Fanfan la Tulipe*.³ Él dirige en sus múltiples filmes tanto a Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, Gina Lollobrigida y Jane Fonda, como a los actores Pedro Armendáriz, Alain Delon, Gerard Philippe y Charles Boyer en *La cartuja de Parma* (1950), *Viaje sin esperanza* (1950), *Sangre gitana* (1951), *Barba Azul* y *Adorables creaturas* (1953), *Francisco primero y Lucrecia Borgia* (1954), *Madame Du Barry* (1955), *Fanfan la Tulipe, el invencible* y *Naná* (1956).

³ Christian-Jaque, *Fanfan La Tulipe*, 1953, actúan Gérard Philippe y Gina Lollobrigida.

Y se embelesa con su admirada, Martine Carol –casada en 1954 con Christian-Jaque y divorciada en 1959– que actúa en *Los amores de Carolina* y *Noche de bodas* (1952); *Cuidado con las rubias*, *Beldades nocturnas* y *Adorables criaturas* (1953); *Un capricho de Carolina* (1954); *La cama* (1955) y *Naná* (26 septiembre 1956), película dirigida por su esposo y exhibida en la capital.

En septiembre de 1956, Nahui Olin se entusiasma por conocer la adaptación de *Naná*, por Christian-Jaque, dirigiendo a Martine, porque ya antes ha visto dos versiones de la misma novela que ella leyó en la lengua original.

La primera, de 1926, es dirigida por Jean Renoir,⁴ en blanco y negro, muda y con subtítulos. Allí la pequeña silueta, delgada, de Catherine Hessling, luce maquillaje y expresión exagerados; labios pintados en forma de corazón; blusa entallada, corsé y faldas con polisón; baila con zapatillas, medias de seda con encajes y ligeros negros. La recuerda muy bien en una escena memorable, atrevida, para la época: Naná sale de la bañera con pantuflas blancas, la cámara enfoca las redondeces de sus piernas, desnudas, hasta las rodillas. Luego cae la túnica que cubre su desnudez y su ama de llaves la atavía con el atuendo del escote que se prolonga hasta el inicio de los senos.

Y la segunda, la adaptación mexicana de Celestino Gorostiza⁵ –hermano de José Gorostiza,⁶ reseñista del primer libro de Nahui– que ella observa el 2 de junio de 1944 en el Palacio Chino. No le complace ver a Lupe Vélez bailando con sombrilla blanca y bucles negros; zapatillas, medias blancas de seda con encajes y ligero negro; falda corta y corsé; hombros y brazos desnudos. Su actuación le resulta intrascendente,⁷ pues considera que no ha evolucionado, sino que se repite, tal como lo hacía en la revista, *No lo tapes*, el 18 de marzo de 1925,⁸ donde, la ex cajera de la camisería FAL,⁹ debuta,

⁴ Jean Renoir, *Nana*, 1926.

⁵ Celestino Gorostiza, *Naná*, 1944.

⁶ José Gorostiza, “Libros y revistas (Óptica cerebral de Nahui-Olin)”, en *México moderno*, p. 126.

⁷ La crítica a la película resultó desfavorable. Enrique Solórzano, *Entre la luz y el silencio. Lupe Vélez y su tiempo*, p. 22, afirma, “se llegó a comentar que el filme se cancelaría porque no había dado como actriz lo que de ella se esperaba”; y Moisés Vázquez Corona, *Lupe Vélez. A medio siglo de su ausencia*, p. 54, “*Naná*, ¡Otro fracaso cinematográfico!”

⁸ E. Solórzano, *op. cit.*, p. 8; y M. Vázquez Corona, *op. cit.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 9; *ibid.*, p.12.

semidesnuda, imitando a las artistas. Se convierte en la primera tiple del *Lírico*, viaja en 1927 a Hollywood, donde espera convertirse en la rival de Dolores del Río. Piensa que su actuación no rivaliza con la de su amiga Dolores del Río, la también modelo del primer mural de Diego Rivera en México, *La Creación*.

Nahui acude ansiosa, sola, al Metropolitan, desea ver esta adaptación de Christian Jaque”,¹⁰ para enviarle sus comentarios. Cuando se abre la pantalla, se sorprende gratamente: Martine Carol desborda su alegría, aparece semidesnuda con doradas botas y body semi-transparente, encajes negros al frente, desde las piernas hasta los senos, bragas y brasier negros, escotados, que resaltan sus encantos femeninos y cuerpo armonioso de Naná, como ella en su desnudez, en 1928.

Ahora que sexualmente Nahui se halla sedienta, reencuentra sus encantos y sensualidad pasados a través de Martine-Naná, acosada por los hombres, pero éstos ya no se le acercan como antes, al contrario la rechazan. Por eso añora en la oscuridad de la sala su belleza empolvada, su infancia perdida en Neuilly y el recuerdo amado de su padre, el general Manuel Mondragón, a través del apuesto Christian Jaque. De manera que Nahui admira al cineasta y a sus films, e intercambia con él, ésta y otras cartas en francés, en septiembre de 1956.

¿La locura y cordura de Nahui?

Nahui Olin le escribe esta carta en los últimos días de septiembre de 1956, tal fecha se desprende del día en que se estrena *Naná* en el Cine Metropolitan: 26 de septiembre de 1956.

Para ese momento, ella cuenta con 63 años, vive en la 4ª calle de Gral. Cano 93, Tacubaya. Por las mañanas, afirma en su *Diario de 1960*, ve salir “el sol antes de la Aurora y se alegra de sus colores carmesí y rojo naranja”; por las tardes frecuenta “la Alameda, la Plaza y Cine de Tacubaya; la Alameda Central, Bellas Artes y la Avenida Madero”, además “el sol la defiende y echa rayos a los pelados que la molestan porque en Tacubaya hay mucha pelusita”; por la noche cena “en el restaurante Paraíso” y duerme “en la recámara

¹⁰ Christian-Jaque, *Nana*, 1956, con las actuaciones de Martine Carol, Charles Boyer.

grande con el príncipe austriaco (Rudolph, sobrino de Maximiliano de Habsburgo)”.¹¹

Esta conducta de locura báquica confirma las versiones de Adela Fernández,¹² Homero Aridjis¹³ y Elena Poniatowska.¹⁴ Sin embargo, más bien me parece una mujer aislada, incomprendida, encerrada en su vida interior, en su belleza física y amoríos pasados –únicos placeres que la ayudan a sobrevivir en el mundo hostil–. Como está más allá de los límites de la realidad, la rechazan y agreden, evitan contagiarse de su locura e independencia, pues atenta contra las normas establecidas: casarse, ser propiedad del esposo, aburrirse en casa a la espera del “señor”, tener hijos, ser abuela y viuda intachable.

Ella vive feliz con su libertad, aunque la sociedad hipócrita que busca la locura en los otros para ocultar la suya, la haya convertido en la loca de la Alameda y de Tacubaya. Ella, como lo demuestra en sus escritos y actos, busca un cambio de conciencia de la mujer y de la sociedad explotada, por eso la agreden. O bien, como afirma Eliseo Subiela¹⁵ en *Hombre mirando al sudeste* (1986), ella, como todos nosotros, es una hija loca de un padre al que le cuesta mucho olvidar.

Sin embargo, cuando redacta la misiva recobra su cordura, escribe en francés, a lápiz, en hoja rayada de formato italiano, con mano firme y pocas tachaduras. En sus oraciones emplea la puntuación futurista de F. T. Marinetti,¹⁶ presente en sus tres primeros libros, es decir, usa el punto final o el guión largo en lugar del punto. No respeta la ortografía francesa –en la primera línea escribe *je vient*, en lugar de *je viens* (1ª. p. sg.); *envoyée* (participio pasado) por *envoyer* (infinitivo); *vous etes* por *vous êtes*– ni española, pues a veces confunde una lengua con la otra, por sus similitudes en la escritura de algunas palabras, y porque escribe a su antojo en ambos idiomas.

A través de la carta no confirmamos su conducta de “locura”, porque su texto posee una estructura clara y un hilo conductor de sus ideas, propio de la escuela y mentalidad francesas; al contrario,

¹¹ Nahui Olin (Carmen Mondragón), *Diario 1960-1961*, inédito.

¹² Adela Fernández, “Nahui Olin: la terrible mirada verde”, en *Vogue*, pp. 112-116.

¹³ Homero Aridjis, “Encuentro con Nahui Olin”, en *Memoranda*, 23, pp. 46-48.

¹⁴ Elena Poniatowska, “Nahui Olin (Segunda parte)”, en *La Jornada*, pp. 1 y 4.

¹⁵ Eliseo Subiela, *Hombre mirando al sudeste*, 1986, actúan Lorenzo Quinteros y Hugo Soto.

¹⁶ F. T. Marinetti, *Teoría e invención futurista*, pp. 10-11.

demuestra coherencia y lucidez de su pensamiento. Algo más, en cuanto al contenido, ella manifiesta tres hechos reales y veraces.

Primero, la película *Naná* –afirman María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, en su investigación, *Cartelera cinematográfica 1912-1989*¹⁷ se estrena el miércoles 26 de septiembre de 1956 en el cine Metropolitan, donde permanece cuatro semanas (es decir, el 26 de octubre). Segundo, la película de René Clair con Gerard Philippe y Michele Morgan, *Las grandes maniobras*, sí se estrena el viernes 3 agosto de 1956 en el cine París, sólo allí se proyecta y dura tres semanas (del 3 al 24 de agosto).

Y tercero, cuando ella afirma que “quisiera ver rodar una película con Gerard Philippe y Martine Carol (dirigidos por Christian Jaque), [...] es un gran artista que haría muy bien con Martine. Trate de filmar una película, estoy segura que el resultado sería maravilloso.” Su afirmación resulta veraz, pues ambos actores trabajan juntos bajo la tutela de René Clair en *Beldades nocturnas* (1953), pero no bajo la dirección de Christian Jaque.

Estas tres afirmaciones demuestran que cuando ella se encuentra con sus amigos y seres queridos, recobra su cordura e inteligencia. En cambio, cuando se enfrenta al mundo repugnante que la rodea y detesta, se refugia en su mundo interior, lo ignora y saca la coraza: su “locura”. Por eso, confiesa Adela Fernández, se viste de manera estafalaria, con “abrigo de terciopelo oscuro y sudaba bajo el sol intenso –julio de los sesenta– y paraguas”.¹⁸ Se viste así no porque esté loca, sino para defenderse y espantar a los extraños, evitar su cercanía y no recibir más daños de la sociedad.

Sin duda, la “locura” se posesiona durante el día pero, por unos instantes, pide permiso a su inteligencia y cordura para ver los filmes, escribir cartas y conversar con sus seres queridos: el cine y sus actores admirados, inteligentes, como René Clair, Martine Carol y Christian Jaque.

Esta epístola –borrador de la que envía al cineasta–, responde a la recibida, afirma ella– el 20 de septiembre, en donde le agradece las gestiones para publicar sus obras en Francia y lo invita a su casa. A través de ella descubrimos su lucidez e inteligencia apolínea, poco conocida, para enjuiciar una película: “es una obra muy bien dialogada, un color magnífico”.

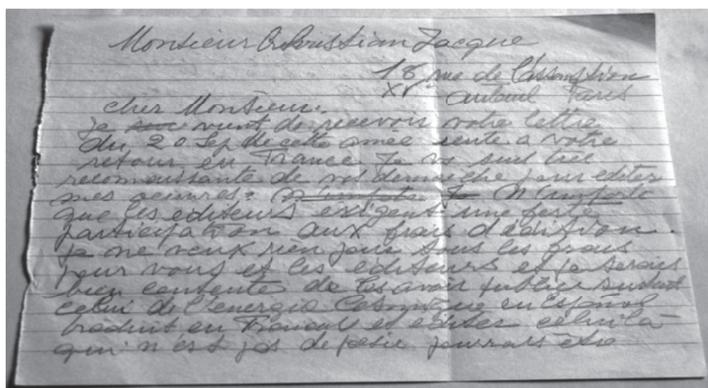
¹⁷ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*.

¹⁸ A. Fernández, *op. cit.*, p. 112.

Sin embargo, acerca de la correspondencia entre Nahui, Christian Jaque y Martine Carol, desconocemos la realidad, ya que sólo conservamos su testimonio. Parece que jamás recibió carta de ellos, porque no se ha localizado alguna dirigida a Nahui, aunque sí se tiene evidencia de una respuesta de la secretaria de Charles Boyer a ella. Con esta carta —de la cual respetamos la ortografía, a veces incorrecta, del texto original, escrito en francés—, dejamos testimonio de un momento poco conocido de Nahui Olin: su etapa lúcida en la vejez.

La transcripción y traducción del texto corresponden al autor con la valiosa colaboración de Rodolfo Jiménez Vega. Gracias al maestro Tomás Zurián por proporcionarme el placer de descubrir y desentrañar el contenido de esta pequeña joya.

II. La misiva



plus commercial. J'espère que ces succès
sont de chance. Surtout en ce qui
concerne les films pour ceux
et pour ce -
Comme je n'ai rien de mieux dans
cette affaire. France qui est ma seule
patrie. J'aimerais vraiment m'engager
quelque chose pour que ne se
détériore et changer pour les films
mais dans le moment j'ai
eu une forte occupation avec
ma peinture et j'ai rendu plusieurs
tableaux et je me prépare pour
une exposition -
Des nouvelles d'ici sur autres
films. D'ailleurs, mais depuis plusieurs
jours il est au Air Metro politan

et demain je fante à Paris - Je ne
disait mon opinion sur les films et sur les
films de la France. Les films qui sont
le plus au Air Metro politan
ne sont pas les meilleurs. Les films
avec Madeline Parlane et les films de
Gloria de Grand Tilly et Michèle Morgan
sont les grandes braves de France
mais à part un succès complet -
ce n'est pas une seule chose. C'est
Malacène de ce genre qui me
m'inspire enfin le film à Paris de
à tout le monde -
Je voudrais voir de voir un film
avec Grand Tilly et Michèle Morgan
elle m'a fait beaucoup de plaisir
c'est un grand succès qui sera

mais bien avec cette Madeline -
Les succès de France un film
je suis sûr que le résultat sera
merveilleux - Les films de la France
Je serais très content de voir
avoir à voir ce film à
Mexico - et faire longuement
de nombreux autres films - et
de quelques autres tableaux de cette ma
seulement de voir ce film et
je n'espère pas. Je suis certain
qu'ils m'ont fait
vraiment très heureux qui est
en France, mais dans la
maison fait bon marché elle
est à deux fois du tout
Je l'ai vu de un de bon
surtout de deux

III. La carta transcrita y traducida

<p>Monsieur Christian Jacque¹⁹</p> <p>18 rue de L'Assomption XV Ie. Auteuil Paris Cher Monsieur, Je vient de recevoir votre lettre du 20 sep(<i>tember</i>) de cette année rente a votre retour en France. Je vous suis très reconnaissante de vos demarche pour editer mes oeuvres. N'importe que les editeurs exigent une forte participation aux frais D'edition. Je ne veux rien pour tous les frais pour vous et les editeurs et je serais bien contente de les avoir publiés surtout celui de l'<i>Energie Cosmique</i>²⁰ en español traduit en français et editer celui la qui n'est pas de poesie pourrais être plus comercial; j'espère que vous aurez plus de chance surtout en leurs laissant tout les frais pour eux et pour vous.</p> <p>Ó comme je vous envie de rentrer dans votre chère France qui est ma vraie patrie.²¹ J'aurais voulue vous envoyée quelques choses pour que vous le dialogué et arranger pour les films mais dans cet moment j'ai eût une forte occupation avec ma peinture et j'ai vendue plusieurs tableaux et je me prepare pour une exposition.²²</p>	<p>Señor Christian Jacque</p> <p>Calle 18 de la Asunción XVa. Auteuil París Querido Señor, Acabo de recibir su carta del 20 de septiembre de este año. Señala su retorno a Francia. Le estoy muy agradecida de sus gestiones para editar mis obras. No importa que los editores exijan una gran parte en los gastos de edición. Yo no quiero nada, por todos los gastos de usted y los editores, estaría muy contenta de haberlas publicado, sobre todo el de la <i>Energía Cósmica</i> en español, traducida al francés y editar la que no es poesía, tal vez más comercial; espero que usted tendrá más suerte, sobre todo, dejándoles todos los gastos a ellos y a usted.</p> <p>Cómo le envidio regresar a su querida Francia que es mi verdadera patria. Me hubiera gustado enviarle algunas cosas para que usted le hablara y arreglar para las películas, pero en este momento he estado muy ocupada con mi pintura, he vendido varios cuadros y me preparo para una exposición.</p>
---	---

¹⁹ Christian-Jaque (1904-1994), cuyo nombre verdadero es Christian Albert François Maudet, es cineasta francés que realizó más de sesenta películas.

²⁰ Esta obra es escrita por Nahui Olin en 1937: en sus veinticuatro textos, analiza las ideas científicas de Einstein y H. Poincaré, expone sus teorías acerca de la radioactividad y electricidad, la relatividad y las matemáticas, el infinito y el cosmos, el tiempo y el espacio.

²¹ Ella considera a Francia su patria porque se educa y cultiva en la lengua francesa. Allí vive y se educa de niña (1897-1913); de adolescente, en México, continúa su educación francesa en el *College Français Saint Joseph. Pension pour Jeunes filles*, a cuyas alumnas apodan las “yeguas finas”, ubicada en Santa María la Ribera 33; y de casada habita unos meses en París.

²² La exposición a la que alude (expuesta, seguramente, entre septiembre y octubre de ese año), se denomina, *1ª Exposición de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado* que presenta ella con sus compañeros maestros de Artes Plásticas en la galería José Clemente Orozco del INBA. Según consta en el Diploma otorgado por el Comité Ejecutivo de la Delegación 63, sección del SNTE, con fecha 1º de enero de 1958 y la firma del secretario general, Pablo Ramírez Oviedo.

<p>Des nouvelles D'ici sur votre film <i>Naná</i>²³ depuis mercredi il est au Cine Metropolitan et demain je pense le voir- Je vous dirais mon opinion sur lui il doit être formidable- Les films qu'on vient de passer au Cine Paris au vous vous éte rendue avec Madame Martine²⁴ votre femme ce film de Gerard Philippe et Michele Morgan dans <i>Les grandes Manoeuvres</i>²⁵ de René Clair a eût un succes complet- Moi jê l'ai vue toutes les fois c'est une oeuvre très bien dialogue de couleur magnifique, de musique en fin le thème a plus beaucoup a tout le monde.</p> <p>Je voudrais voir tournér un film avec Gerard Philippe et Martine Carol elle n'a jamais travaillée avec lui c'est un gran artiste qui ferais très bien avec Martine- Essayer de tourner um film je suis sûre que Le résultat serait merveilleux- Les films son tous a avant-garde.</p> <p>Je serais très contente de vous revoir a votre retour a Mexico et parler longuement de mes oeuvres artistiques et vous montrer mes tableaux dans cette (maisson) mais seulement vous devez étudier un peu D'espagnol.</p>	<p>Las novedades de aquí sobre su película <i>Naná</i>, desde el miércoles está en el cine Metropolitan y mañana pienso verla. Yo le diré mi opinión sobre ella, debe ser formidable. Las películas que acaban de pasar en el cine París, al que fue usted con Madame Martine, su esposa, esta película de Gerard Philippe y Michele Morgan en <i>Las grandes maniobras</i> de René Clair ha sido un éxito completo. Yo la he visto todas las veces, es una obra muy bien dialogada, un color magnífico, música, en fin, el tema gustó mucho a todo el mundo.</p> <p>Quisiera ver rodar una película con Gerard Philippe y Martine Carol, ella jamás ha trabajado con él, es un gran artista que haría muy bien con Martine. Trate de filmar una película, estoy segura que el resultado sería maravilloso. Las películas son todas de vanguardia.</p> <p>Estaría muy contenta de volverlo a ver cuando regrese a México y hablar largamente de mis obras artísticas y mostrarle mis cuadros en esta casa, pero solamente debe estudiar un poco de español.</p>
--	---

²³ *Naná* es una coproducción franco-italiana, dirigida por Christian Jaque y realizada del 3 de septiembre de 1954 a enero de 1955, en los estudios "Paris-Studios-Cinéma". Se estrena el martes 26 de julio de 1955 en Francia y el miércoles 26 de septiembre de 1956 en México. En ella actúan Martine Carol, como Naná, y Charles Boyer, como el comandante Muffat, entre otros.

²⁴ Martine Carol (1920-1967), cuyo nombre verdadero es Marie-Louise Jeanne Nicolle Mourer, es actriz francesa que se casa en 1954 con el cineasta Christian-Jaque. Éste le reserva los roles de *sex symbol* en sus filmes *Lucrecia Borgia* (1953), *Madame du Barry* (1954) y *Naná* (1955), dirigidas por él. Ella se convierte en la cuarta esposa de Christian-Jaque, viven juntos desde el 15 de julio de 1954 hasta 1959, año en que se separan. Fallece de un paro cardíaco en 1967.

²⁵ *Les grandes Manoeuvres* (*Las grandes maniobras*, 1955) es un filme dirigido por René Clair (1898-1981): mejor actriz, Michelle Morgan (1920-1967), y mejor actor, Gerard Philippe (1922-1959). Esta película se estrena el 3 de agosto en el cine París y allí permanece tres semanas.

<p>Maintenant mon frère²⁶ qui est en France veut vendre sa maison très bon marche- Elle est a deux pás du bus. J'en gardé un si beau souvenir de vous deux surtout. Vous etes les seules personnes aux monde qui m'ont parlé avec tant de simplicité et (ilegible) de sincerité que je sentais pouvoir toujour parler avec mon coeur ouvert- Dites moi si vous personnellement mes livres vous ont-ils plus- Je vous prie de croire chère Monsieur vous et Martine a l'assurance de mes plus sincère mes plus affectueux et respectueux sentiments. Appart mon admiration pour la intelligente artiste Martine et pour vous qui est un grand directeur et sincere et noble coeur fraternelle avec les artistes dans l'idée de les aider toujours.</p> <p>Je vous supplie de me faire savoir (que vous etes ici cela me feras un grand plaisir) de que vous seriez ici. J'aurais un grand plaisir.</p> <p>N. Olin María Del Carmen Mondragón</p>	<p>Ahora mi hermano que está en Francia quiere vender su casa muy barata. Ella está a dos pasos del autobús. Yo guardo un bonito recuerdo de ustedes dos. Sobre todos ustedes son las únicas personas en el mundo que me han hablado con tanta simplicidad (ilegible) de sinceridad que yo sentía siempre hablar con mi corazón abierto. Dígame si a usted personalmente le han gustado mis libros. Yo pido a usted y a Martine que tengan la certeza de mis más sinceros, afectuosos y respetuosos saludos. Además de mi admiración por la inteligente artista Martine y por usted que es un gran director de sincero y noble corazón, fraternal con los artistas en la idea de ayudarles siempre.</p> <p>Yo le suplico hacerme saber (que ustedes estén aquí me hará un gran placer) que me avise en cuanto lleguen aquí. Será para mí un gran placer.</p> <p>N(ahui) Olin María del Carmen Mondragón.</p>
--	--

Datos del sobre manuscrito con tinta china

*Monsieur
Christian Jacques
18 rue de L'Assomption XV Ie.
Auteuil 25-78
France Paris*

²⁶ Su hermano Samuel, nacido en 1896, vive en Nantes.

Bibliografía

- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*. México, UNAM, 2011.
- Aridjis, Homero, “Encuentro con Nahui Olin”, en *Memoranda*, 23, marzo-abril, 1993, pp. 46-48.
- Cinequanon (Productora), Eliseo Subiela (Director), (1986) *Hombre mirando al sudeste* (Película), Argentina.
- Christian Jaque, consultado en <http://fr.wikipedia.org/wiki/Christian-Jaque>.
- Fernández, Adela. “Nahui Olin: la terrible mirada verde”, en *Vogue*. México, agosto de 1992, pp. 112-116.
- Gorostiza, José. “Libros y revistas (*Óptica cerebral* de Nahui Olin)”, en *México moderno*, año II, núm. 2, México, 1 de septiembre de 1922, p. 126.
- Les Films Ariane (Productora), Chistian-Jaque (Director), (1953) *Fanfan La Tulipe* (Película), Francia.
- Les Films Jacques Roitfeld (Productor), Chistian-Jaque (Director), (1953) *Nana* (Película), Francia-Italia.
- Les Films Jean Renoir (Productora), Jean Renoir (Director), (1926) *Nana* (Película), Francia.
- Marinetti, F. T. *Teoria e invenzione futurista* (cura di Luciano De Maria), Milano, Arnaldo Mondadori Editore, 1968.
- . *Scritti francesi* (cura Pasquale A. Jannini), Milano, Arnaldo Mondadori Editore, 1983.
- Martine Carol, consultado en http://fr.wikipedia.org/wiki/Martine_Carol
- Nahui Olin (Carmen Mondragón). *Calinement je suis dedans*. México, Librería Guillot, 1923.
- . *Diario 1960-1961*, inédito.
- Poniatowska, Elena. “Nahui Olín (Primera parte)”, en *La Jornada*, núm. 2980, 27 de diciembre de 1992.
- . “Nahui Olin (Segunda y última parte)”, en *La Jornada*, núm. 2981, 28 de diciembre de 1992.
- Santander, Alberto *et al.* (Productores), Celestino Gorostiza (Director), (1944) *Naná* (Película), México.
- Solórzano, Enrique. *Entre la luz y el silencio. Lupe Vélez y su tiempo*, México, Cabos sueltos, 2007.
- Vázquez Corona, Moisés. *Lupe Vélez. A medio siglo de su ausencia*. México, Edamex, 1996.

Óscar Armando García Gutiérrez

Resumen

Se trata de un breve texto de homenaje a la labor docente de una de las dramaturgas de mayor trayectoria y prestigio en el teatro mexicano, Luisa Josefina Hernández.

Abstract

This is a short text of homage to teaching work of one of the greatest dramaturge and prestige in Mexican theater, Luisa Josefina Hernández.

Palabras clave / Key words: docencia, testimonios, dramaturgia femenina / teaching, testimonies, feminine dramaturgy.

Si tuviera que escribirle una carta, maestra, seguramente sería para agradecer y reconocer lo que aprendí de usted. Durante mis estudios en la Universidad, sus cursos y seminarios me ofrecieron los instrumentos necesarios para analizar el complejo mundo del teatro. A la par de este conocimiento, usted siempre insistía en que todo aquello que sucedía en escena era un reflejo fiel de la naturaleza humana. Por tanto, cada lectura que hacíamos era una oportunidad para reconocer la ética, la moral, el error de apreciación, lo patético, lo trágico, lo conmovedor, lo sublime, lo ridículo, lo cósmico, lo terreno, la destrucción, las virtudes y los vicios.

Ante el ejercicio cotidiano del análisis dramático, estos términos pasaron muy pronto a ser parte de nuestro vocabulario, del código común con mis compañeros de generación. La discusión que se originaba en los seminarios siempre tuvo su extensión en el café, en

* Profesor de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

las tertulias y sustancialmente, en la preparación de los diferentes montajes escénicos en los que participábamos.

Así como la frase de Sabines “Yo no lo sé de cierto, pero supongo...”, los conceptos de la teoría dramática habían sido adoptados entre nosotros, sin la referencia respectiva de su autoría.

Por eso es tan placentero encontrarse, por fin, ante un libro que analiza la obra de la maestra y a la vez sus propios materiales, ese horizonte que se encontraba en la memoria de aquellos que tuvimos el privilegio de ser parte de los cientos de alumnos ella que tuvo.

Lo que deseo subrayar, aparte de todo lo que se dice en el libro y de todo lo que seguramente aquí se diga, es la transmisión de una de las pasiones de Luisa Josefina Hernández: dar clases, porque la docencia se sustenta en la transmisión de conocimientos, pero también en la pasión de transmitirlos. Personalmente, en este evento público, confieso que, en gran medida, mi formación docente la comencé a forjar en los espacios académicos de la maestra, desde mis primeros balbuceos en el curso de teoría y Composición Dramática hasta sus inolvidables sesiones en los seminarios de posgrado de novela francesa, rusa y norteamericana. Fueron casi diez años de constancia, donde pude aprovechar sus enseñanzas, pero también donde los instrumentos para mi práctica docente se fueron consolidando.

Destaco, en voz de la maestra, una síntesis que me aproxima a sus consejos: en un análisis literario observa siempre el todo, hasta el más mínimo detalle; de ello apreciarás los elementos que hacen dinámica la obra, sustancialmente la vida de cada personaje. Fueron escritos con ese propósito, el de mantener tu atención y el de configurar un tema que te llevará a una reflexión plena, universal, humana y personal. Ese es el sentido de la literatura, de quien escribe y de quien lo lee. Lo demás es técnica, forma, también valiosos para el análisis, pero lo primordial es lo que aporta la lectura a cada quien.

De la maestra Luisa Josefina Hernández aprendí a disfrutar cada sesión de trabajo en el aula, lo sigo haciendo en mis cursos, pero también aprendí que las ideas deben estar plasmadas en un escrito de dos cuartillas, como nos lo exigía en su seminario. Finalizo entonces.

Todo queda entre nosotros, el poema de Sabines, las enseñanzas de la maestra y también este pequeño párrafo de una canción popular que, en su momento, fue un amoroso homenaje a la maestra:

Luisita con su permiso,
quiero pedirle un favor:

si escribe tan derecho,
quiero que escriba de amor.

Rafael Elizondo

Gracias a la información del libro y gracias a sus enseñanzas coincidimos plenamente con el inspirado autor de esta canción... Luisita nos ha escrito derecho y, sin lugar a dudas, de amor.

Un cariñoso abrazo.

MÉXICO EN EL TEATRO DE RODOLFO USIGLI,

OCHENTA AÑOS DESPUÉS¹

Guillermo Schmidhuber de la Mora*

En 1932 Rodolfo Usigli seleccionó como título de su primer libro *México en el teatro* porque no encontraba suficiente fundamento para lograr titularlo “Teatro mexicano”, porque ese gentilicio aún no había sido merecido por la escena mexicana. Con la creación de *El gesticulador* en 1938, Usigli fundó el teatro que hoy calificamos de “mexicano”, porque integró las tres corrientes que pervivían simultáneas y paralelas antes de esa fecha: la corriente tradicional de raigambre española dirigida mayormente a la clase media; la corriente mexicanista de carpa y espectáculo popular principalmente exitosa para la clase baja; y la corriente vanguardista de raigambre europea cuyo público era la clase alta. A partir de esa fecha nuestro país pudo decir que teníamos “teatro mexicano”, con actores, directores, escenógrafos y dramaturgos mexicanos que creaba un teatro hegemónico. Hoy han pasado ochenta años desde la publicación de ese libro y pudiéramos preguntarnos, ¿A partir de qué fecha contó el teatro mexicano con labores críticas?

Para estudiar el *corpus* crítico dedicado al teatro en México, pudiera ser integrado en cuatro etapas para mejor comprensión:

- 1) El cronismo teatral: durante el siglo XIX los cronistas de espectáculos aportaron la mejor fuente de información del teatro. Este periodo termina en 1831. Sobresalen varios escritores notables que actuaron como críticos de la escena: Guillermo Prieto escribió bajo el seudónimo de “El Apuntador” y Manuel Payno bajo el de un modesto “yo”. Hay que citar al cubano José Martí, quien publicó comentarios en sus estancias en México y fue cofundador de la Sociedad Alarcón, 1876. El poeta Luis G. Urbina frecuentó la crónica teatral entre 1883 y 1924. También incluye

* Autor dramático e investigador teatral. Universidad de Guadalajara.

¹ Rodolfo Usigli, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932.

- a Enrique de Olavarría y Ferrari (1895) y el libro que Marcelino Dávalos publicó *Monografía del teatro* (1916).
- 2) Aparición de la crítica teatral integrada a la literaria. Lugar especial tienen las excelentes historias de la literatura mexicana escritas por Julio Jiménez Rueda (1928, 1934 y 1946) y por Carlos González Peña (1929). Los tres críticos sobresalientes de este periodo, Armando de María y Campos, Francisco Monterde y Antonio Magaña Esquivel, cuyos textos son insustituibles para comprender el teatro mexicano de las primeras décadas del siglo XX. Numerosos prólogos y artículos de Margarita Mendoza López, Celestino Gorostiza y Luis G. Basurto aportan información y apuntan valiosos tanteos críticos. La historia más importante del teatro mexicano publicada hasta hoy por un mexicano es indudablemente *México en el Teatro* (1932) de Rodolfo Usigli, con una exposición integral del fenómeno teatral que incluye tanto el texto como el espectáculo escénico, pero que es anterior al advenimiento del teatro mexicano moderno. Además, destaca Xavier Villaurrutia con *Textos y Pretextos* (1940), colección de ensayos críticos que incluye varios sobre el teatro.
 - 3) Un *corpus* crítico teatral especializado escrito por críticos extranjeros, principalmente norteamericanos, con libros y artículos de profesionales poseedores de un entrenamiento académico, pero carente de un aparato crítico. Destacan los estudios de: Anna L. Oursler, *El drama mexicano desde la revolución hasta el año de 1940*, 1947; Willis Knapp Jones, *Breve historia del teatro latinoamericano*, 1956; Ruth S. Lamb, *Breve historia del teatro mexicano*, 1958, y *Bibliografía del teatro mexicano del siglo XX*, 1962 (la primera en colaboración con Magaña Esquivel); Giuseppe Bellini, *Teatro messicano del noveciento*, 1959; Carlos Solórzano, *Teatro latinoamericano del siglo XX*, 1961; Agustín del Saz, *El teatro hispanoamericano*, 1963; Knapp Jones, *Behind Spanish American Footlights*, 1966; Frank Dauster, *Historia del teatro hispanoamericano*, 1966 y 1973; John B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo*, 1967. El chileno Grinor Rojo con un libro excepcional: *Orígenes del teatro hispanoamericano* (1972). Entre los numerosos estudiosos destacan: Heidrum Adler, Jacqueline Bixler, Madeleine Cucuel, Frank Dauster, John Kronik, Ramón Layera, Daniel Meyran, Kirsten F. Nigro, Carlyne Peterson de Valero, Vance Savage, George O. Schanzer, Laurietz Seda y Donald Shaw, entre otros. Algunos continúan

actualmente con sus labores críticas, paralelamente a la aparición del cuarto grupo mencionado abajo.

- 4) La aparición de una generación de críticos mexicanos poseedores de estudios doctorales especializados en el género teatral y con una labor de investigación enfocada en el teatro mexicano. Esta generación ha publicado artículos en Revistas/*Journals* indexados y en libros de largo aliento, con ópticas críticas modernas a partir de la Teoría teatral y la semiótica. Incluye a un grupo laborioso y conocedor del teatro mexicano examinado “desde dentro” y, además, con estudios del teatro hispanoamericano y mundial. Destacan: José Ramón Alcántara, Israel Franco, Antonio Escobar Delgado, Guillermina Fuentes, Armín Gómez, Alejandro Ortiz Bulle Goyri, Olga Martha Peña Doria, Octavio Rivera Krakowska, Miguel Vásquez Meléndez, entre otros.

Indudablemente la aparición de *México en el teatro* marcó el rumbo de la especialización de la investigación e inició la óptica crítica “desde adentro”, ambos derroteros reaparecieron en las labores críticas de la cuarta generación. Por primera vez, hoy se cuenta con varias revistas especializadas en teatro con balance entre texto y representación, tales como la *Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral* (AMIT) y los números sobre teatro de la revista *Tema y variaciones de literatura* de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. La celebración del centenario de Usigli en 2005 contó con un programa coordinado por Rodolfo Obregón Rodríguez, entonces director del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, de Conaculta-INBA, y produjo tres videos celebratorios con la presencia de críticos de la cuarta generación y una exposición de memorabilia usigliana en el Palacio de Bellas Artes.

Resulta irónico que *México en el teatro* fuera escrito como monografía para que Usigli solicitara una beca a la fundación Guggenheim, misma que le fue negada en más de una ocasión. Esta monografía fue elaborada como libro para presentar un panorama del teatro llevado a cabo en el espacio mexicano durante un periodo de casi cuatro siglos, con los comentarios de ilustradores acerca de los/as dramaturgos/as mexicanos principales. El título mismo encauza a pasar del concepto de “México en el teatro”, como la historia del acontecer teatral en el espacio mexicano, al del advenimiento de un teatro hegemónico e intrínsecamente mexicano:

La desorientación de un país en cualquier materia abstracta no es sino el aspecto burlado de algún arte. Significa que no hay todavía en ese país un grupo de hombres, producto de un proceso étnico acabado, capaces de dominarlo con mano segura; que la raza de ese país no es todavía un cauce resistente y severo para la corriente de ese arte [...] La expresión teatral vendrá cuando tenga absolutamente razón de ser, cuando tenga algo que expresar.²

Al escribir Usigli este ensayo tuvo varios aciertos:

- Investigación sobre la primera representación teatral en el espacio mexicano.
- Primer texto sobre la dramaturgia de sor Juana Inés de la Cruz que hace una ponderación completa y no reduce a “teatro de encargo”.
- Interés por la dramaturgia femenina, por primera vez mostrada al citar a Isabel Angela Prieto de Landáurri como la primera mujer mexicana después de sor Juana que escribió teatro.³ Cita a varias dramaturgas con atención especial a Amalia de Castillo Ledón.
- Cita del primer intento mexicano de teatro al aire libre la puesta en 1922 de *Electra* de Hugo von Hoffmannsthal, con la compañía española de Margarita Xirgu, que resulta vanguardista no sólo por la naturaleza de la pieza, sino especialmente por ser en el parque de Chapultepec.⁴
- Primer análisis generacional de la dramaturgia mexicana. Reconocimiento de la importancia del “Teatro de Ahora”, de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, que había sido presentado ese mismo 1932.

En el mismo mes y año del *Teatro de Ahora*, Rodolfo Usigli cierra su magistral ensayo crítico *México en el teatro* con estas palabras de tono profético: “Finalmente, el momento teatral de México no tardará mucho. Pertenece a la próxima generación sin duda. No es posible poner mayor trabajo ni mayor dolor en la herencia que para ella se está preparando, y su expresión, caudalosa y rica, habrá de

² *Ibid.*, pp. 155-156.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

ser la expresión de este trabajo y de este dolor”.⁵ Bien pudo decir Usigli, parafraseando la expresión cesárea, *Veni, vidi, vici*: Llegué, escribí, fundé.

⁵ *Ibid.*, p. 157.

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE 1, 2013 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

El dolor de la muerte lo vea el con destino

40

Los suicidas en la literatura

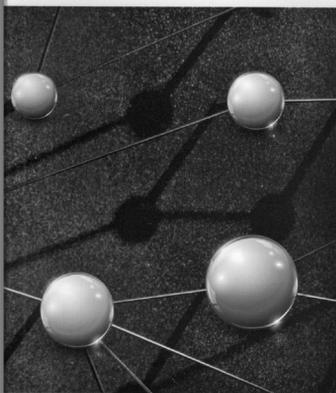
Universidad
Autónoma
Metropolitana
Esta abierta al tiempo
Azcapotzalco



División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

**Tasa de ganancia, ondas largas
y crisis de rentabilidad**

Jaime González Martínez



SERIE ESTUDIOS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

**Mujeres de aquí y de allá. Miradas diacrónicas y
multidisciplinarias en los albores del nuevo milenio**
Margarita Alegría de la Colina / Alejandro Caamaño Tomás
(Coordinadores)



SERIE ESTUDIOS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

**Hermenéutica de la literatura
mexicana contemporánea**
Gloria Vergara Mendoza y Ociel Flores Flores
(Coordinadores)



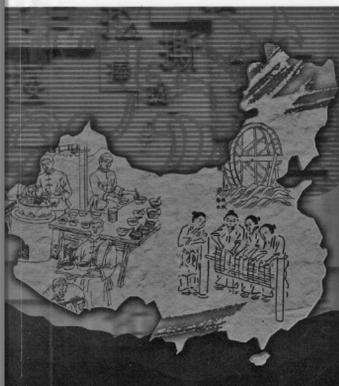
SERIE ESTUDIOS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo. Azcapotzalco



**Estudio de los procesos de reforma
económica en China y los retos
de su profundización financiera**

José Cruz Roa Hernández



SERIE ESTUDIOS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

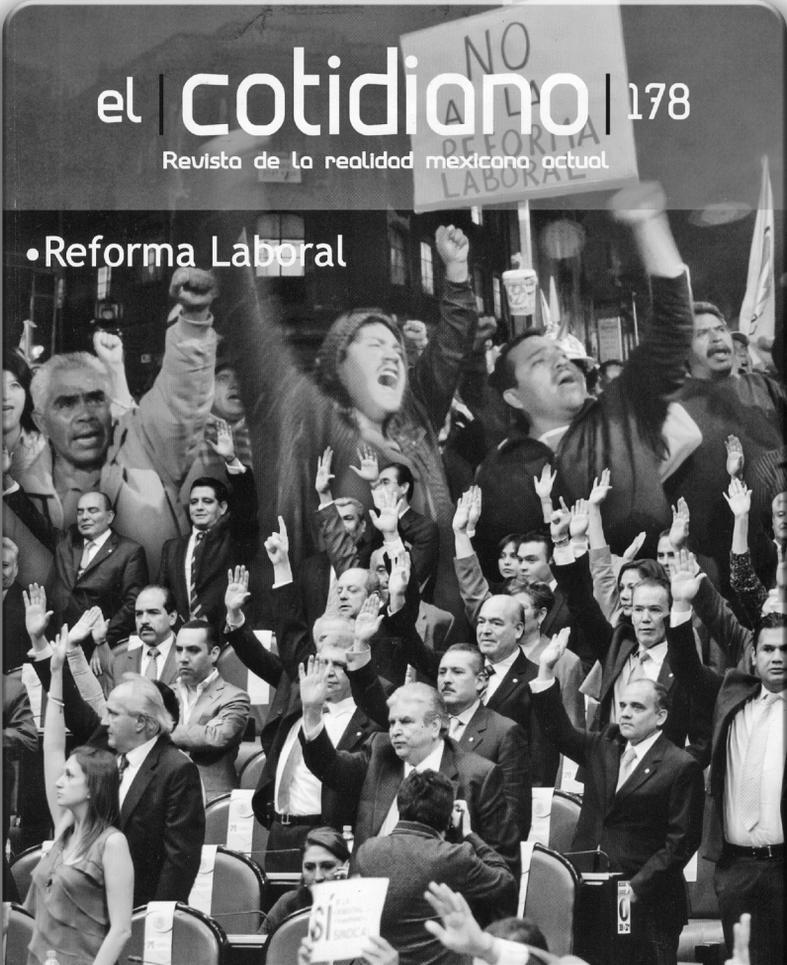
Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo. Azcapotzalco



el | cotidiano | 178

Revista de la realidad mexicana actual

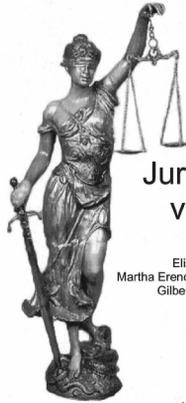
• Reforma Laboral



Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco



ISSN 0186-1840
marzo - abril, 2013
año 28, \$35.00



Jurisdicción voluntaria

Elizabeth Chávez Torres
Martha Erendira Estrada González
Gilberto Mendoza Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azzapatzalco



Julio Torri *De fusilamientos* Edición crítica y estudio de Elena Madrigal



SERIE ESTUDIOS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azzapatzalco



TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA, Semestre II, 2012, núm. 39, se terminó de imprimir durante el mes de junio de 2013 en los talleres de Tinta Negra Editores, 2ª Cerrada de Altamirano, Núm. 6, Col. Carlos Hank González, C. P. 09700, Iztapalapa, D.F. Tel.: 5642-7864, Mail: teditores@yahoo.com.mx

El tiraje consta de 500 ejemplares sobre papel Cultural de 75 gramos, y forros sobre cartulina Sulfatada de 12 pts. Laminado en mate. Formación en Times New Roman 8, 9 y 10 pts., y Gill Sans de 21, 18 y 12 pts.