

1108

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

23

*El teatro mexicano
del siglo XX*



División de Ciencias Sociales y Humanidades

SEMESTRE 2, 2004

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

23



División de Ciencias Sociales y Humanidades

SEMESTRE 2, 2004

IMAGEN DE PORTADA

Fotografía: Fundación de titeres al aire libre
del grupo "El Nahual" ca. 1932.

Composición de Ernesto Iván Mendoza

El teatro mexicano del siglo XX

Coordinador:

Alejandro Ortiz Bullé Goyri



DIRECTORIO

Rector

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva

Secretario General

Dr. Ricardo Solís Rosales

Rector de la Unidad Azcapotzalco

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

Secretario de la Unidad

Mtro. Cristian Leriche Guzmán

Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

Secretaria Académica de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Dra. Susana Núñez Palacios

Jefe del Departamento de Humanidades

Lic. Alejandro José de la Mora Ochoa

Consejo Editorial

Tomás Bernal A.

José Francisco Conde Ortega

Carlos Gómez Carro

Ezequiel Maldonado

Óscar Mata

Joaquina Rodríguez Plaza

Severino Salazar

Vicente Francisco Torres

Coordinación editorial del número
Alejandro Ortiz Bullé Goyri

Distribución.

María de Lourdes Delgado Reyes
Tels.: 53-18-91-09, 53-18-93-36
e-mail: lourdesdreyes@yahoo.com
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
Av. San Pablo Núm. 180 Edificio E-004
Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades
Col. Reynosa, Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

D.R. © 2005 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades, Tel. 53-18-91-01 al 04
Av. San Pablo Núm. 180 Col. Reynosa, Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de licitud de título y contenido
ISSN 1405-9959

Pre-prensa e impresión:
Tinta Negra, Editores.
San Antonio Abad 209
Col. Obrera
C.P. 06800 México, D.F.
Tel.: 3096-4463
Fax: 5219-7028

Lectura ortotipográfica
Albino Ordaz Centeno

Impreso en México
Printed in Mexico

CONTENIDO

Presentación	11
El silencio femenino en el teatro de Amalia de Castillo L. Olga Martha Peña Doria	17
<i>La sirena roja</i> de Marcelino Dávalos Socorro Merlín	29
Un experimento nacionalista para forjar el teatro mexicano: el Teatro de Ahora de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno Guillermo Schmidhuber de la Mora	51
Emilio Carballido: protagonista del teatro mexicano del siglo XX Armando Leines Mejía	67
<i>Invitación a la muerte</i> y la poética del clóset Antonio Marquet	91
Bertolt Brecht en la escena y dramaturgia mexicanas Armando Partida Tayzan	123
“Yo, espejo de mil”. Acotaciones al teatro de Max Aub Joaquina Rodríguez Plaza	165
La realidad resignificada: tres obras de Elena Garro Flor Díaz de León F.	183

¡Ya viene Gorgonio Esparza! y el teatro de muñecos animados. El discurso teatral como una vía para la recuperación de la tradición popular Irma Elizabeth Gómez Rodríguez	201
Reflejo de la sociedad mexicana en <i>Debiera haber obispas</i> Cecilia Colón H.	227
El fenómeno teatral y María Luisa Algarra: análisis de <i>Sombra de alas</i> Alejandra Herrera y Vida Valero	239
“El teatro sigue siendo mi mejor tónico y mi único espejismo” (Un hombre de teatro llamado Juan José Arreola) Óscar Mata	263
Títeres en México: escenario de autómatas, oficio de manipuladores Ezequiel Maldonado	273
El lugar en donde bailan los enemigos. Acercamientos sucesivos al Rabinal Achi Carlos Gómez Carro	299
<i>El Gesticulador</i> : entre el mito y la historia Tomás Bernal Alanís	317
Rodolfo Usigli: <i>La familia cena en casa</i> o sombras teñidas de mujer José Francisco Cande Ortega	331

<i>El hombre que se convirtió en zopilote: una leyenda en el teatro indígena comunitario mexicano de los años noventa</i> Alejandro Ortiz Bullé Goyri	349
Porque han de saber ustedes... Acerca del dramaturgo Marcelino Dávalos, por el ambiente teatral del barrio de la Guerrero en las postrimerías de la <i>belle époque</i> porfiriana José Santos Valdés Martínez	365
<i>Anoche soñé con Gurumayi</i> (Sainete postmoderno) Urbano Rural	379
<i>Belice: un viaje al inframundo</i> Hugo Salcedo	399

[n el año 2005 es posible que llegue a decirse que el teatro ha muerto, que ya muy pocos acuden a las salas teatrales y que la dramaturgia mexicana poco o nada ha influido en la cultura mexicana del siglo XX. Otros en cambio dirán que todo lo contrario, que no hay nada tan grandioso como el teatro mexicano y que uno queda atónito ante la genialidad y talento de las nuevas generaciones de artistas de la escena.

Pero no digamos aquí ni lo uno ni lo otro. Más bien dejemos que el tiempo y la mirada nos den las respuestas a preguntas en torno del vigor y la identidad del teatro mexicano del siglo XX.

Así como Bernard Shaw le dijo a Usigli que nadie podía negar en México su talento, tampoco podemos negar —¡faltaba más!— la existencia y la multiplicidad del teatro mexicano. Y más que hablar por ello de un teatro mexicano, como ocurre también en la narrativa, habrá que hablar de los teatros mexicanos y de las dramaturgias en México. En esa pluralidad y multiplicidad de formas escénicas y dramáticas, encontramos también paradojas en torno a la identidad de esos cien años de teatro “vigesimónico” en el país, el cual podría rastrearse en fechas significativas como 1904, cuando se estrenó la deliciosa zarzuela mexicana *Chin Chun Chan* con letra y argumento de José

F. Elizondo y Rafael Medina con música de Luis G. Jordá, hasta el año de 1994 en que con el levantamiento zapatista, se reafirma la existencia de un teatro indígena mexicano, con la edición y difusión del teatro tzeltal y tzotzil vinculado con las comunidades zapatistas en el estado de Chiapas. Entre ambas fechas podemos señalar algunas más, como 1946, cuando en medio de polémicas, reuniones del gabinete presidencial y de jaloneos entre los protagonistas del teatro mexicano de entonces, se estrena en el Palacio de Bellas Artes, *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, escrita nueve años antes en 1938. *El gesticulador*, obra de tesis sobre la identidad del mexicano, terminó constituyéndose paradójicamente en un drama de teatro político. Otra fecha cercana a esos años es 1949, cuando el director japonés Seki Sano estrena en México con el cuadro de actores y actrices formados por él mismo, la obra del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo*, montaje que cambió la fisonomía del teatro mexicano moderno y que obligó a directores, actores y dramaturgos a repensar las posibilidades del teatro, como experiencia estética.

El modelo de teatro vivencial, stanislavskiano que logra imponer Seki Sano revitalizó de tal manera el teatro en México que incluso espectadores comunes que acudían a sus montajes, terminaban tan arrobados por la fuerza y la verdad escénica que lograba con sus actores, que terminaban acudiendo a los cursos del maestro japonés para poder así dedicarse al teatro, a ese teatro tan impactante y seductor.

El Teatro de las Artes de Seki Sano y su montaje de *Un tranvía llamado deseo* es tal vez una de las paradojas más significativas de la identidad del teatro en México y de su multiplicidad, pues se trató de un montaje realizado por un japonés, que imponía en el país una técnica y un sistema desarrollado por un ruso, Stanislavski, con una obra norteamericana y un actor argentino,

Wolf Rubinsky; quien interpretaba al célebre personaje de Stan Kowalsky. ¿Se trató o no de una experiencia de teatro mexicano? ¡Desde luego que sí!

Como también lo fue la experiencia de teatro de élite que realiza el grupo de Contemporáneos, en 1928 con su Teatro de Ulises, bajo el mecenazgo de María Antonieta Rivas Mercado.

Y qué decir de los montajes de Poesía en Voz Alta en los años cincuenta promovidos por Octavio Paz y Juan José Arreola, en donde surgieron directores de escena fundamentales para el teatro mexicano como Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez o Héctor Mendoza, así como la llegada a la escena de la dramaturgia de Elena Garro. O de la espléndida aparición en los escenarios mexicanos de los años cincuenta de jóvenes dramaturgos que marcan el relevo generacional del medio siglo como Sergio Magaña y sus *Signos del Zodíaco*, Emilio Carballido con *Rosalba y los Llaveros*, Luisa Josefina Hernández con *Los frutos caídos* y Jorge Ibargüengoitia con *Ante varias esfinges* y *Clotilde en su casa*. Sin ellos, su trayectoria y su influencia no se podría entender la dramaturgia mexicana contemporánea.

Pero habrá que regresar a los años del México posrevolucionario para hacer mención a los años de 1922, 1924 y 1928, cuando en la zona arqueológica de Teotihuacan, primero y luego en numerosas regiones del país, como Michoacán o Yucatán, se realizan montajes del Teatro Sintético y luego Folklórico Mexicano bajo la batuta y guía de etnólogos, antropólogos, escritores, músicos, pintores y directores de escena, como Rafael M. Saavedra, Rubén M. Campos, Francisco Domínguez, Carlos González y otros más.

El año de 1932 no sólo marca el inicio de actividades del Teatro de Orientación dirigido por Celestino Gorostiza y que continuará con las propuestas de teatro de arte que había iniciado el Teatro de Ulises, ahora con el apoyo decidido del Estado, sino también

es la fecha en que Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro promueven su Teatro de Ahora con el que fomentaron y procuraron un teatro crítico de la Revolución Mexicana, siguiendo muy de cerca la experiencia de la llamada Novela de la Revolución.

Un momento significativo en la vida teatral mexicana del siglo XX fue la consolidación del teatro universitario en los años sesenta, cuando la Compañía de Teatro Universitario de la UNAM participa en el Festival de Teatro Universitario de Nancy en Francia en 1964 con el montaje de *Divinas Palabras* de Ramón del Valle Inclán y consigue, para admiración y sorpresa de muchos, el primer lugar.

Y así las últimas dos décadas del siglo XX, los años ochenta y noventa, se recordarán por la labor revitalizadora de la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana, con autores como Óscar Liera, Víctor Hugo Rascón o Sabina Berman, entre muchísimos más, así como por directores herederos de los grandes maestros como José Caballero, Martín Acosta, Ángel Norzagaray; sin que se deje mencionar a representantes de las últimas generaciones como Hugo Salcedo, Jaime Chabaud, entre muchísimos más.

Y también esas décadas serán recordadas después como el punto de partida del teatro comunitario en México y de la presencia cada vez más vigorosa del teatro como experiencia pedagógica y terapéutica, más allá de su consabida función de experiencia artística.

Este número de *Tema y Variaciones* forma parte de una serie de números monográficos dedicados a revisar aspectos fundamentales de la literatura mexicana del siglo XX, como el cuento, la novela, la poesía, ahora el teatro, y más adelante vendrán dos números más: uno, dedicado al ensayo mexicano y el otro a las revistas literarias mexicanas del siglo XX.

Creemos que cada uno de los números de la revista *Tema y Variaciones* realizada por profesores e investigadores de la Uni-

versidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco —en especial los últimos números realizados en el periodo 2004-2005—, ofrece a creadores e investigadores textos de gran utilidad para reflexionar acerca de los perfiles de la vida literaria mexicana y en este caso del teatro mexicano del siglo XX.

En este número, hemos tenido el gusto y el privilegio de contar con la participación no sólo de los profesores de la UAM-A, sino también de textos sobresalientes de egresados de la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX y de investigadores y creadores teatrales connotados. Deseamos entonces que sea igualmente útil e interesante como los números anteriores.

Alejandro Ortiz Bullé Goyri

EL SILENCIO FEMENINO

EN EL TEATRO DE AMALIA DE CASTILLO L.

OLGA MARTHA PEÑA DORIA*

Amalia de Castillo Ledón, (Santander Jiménez, Tamaulipas, 1898-1986) una de las primeras feministas de México nos legó cinco obras de teatro en donde la mujer es la generadora y receptora del conflicto dramático. Sus textos fluctúan entre la comedia y la pieza, géneros que estaban en boga en los años veinte y treinta del siglo XX. Una constante de su teatro es que nunca les permite la felicidad completa a sus protagonistas; al final las deja en una profunda soledad y sin derecho a encontrar el camino que las conduzca a ser mujeres completas. La primera de sus obras y por cierto, la más exitosa, fue *Cuando las hojas caen*, escrita aproximadamente entre 1918 y 1920, cuando ella era estudiante de Filosofía y Letras y representada hasta 1929. En esta pieza, la autora hace una profunda reflexión acerca de la verdad a medias y la mentira, que conducen irremediablemente a la desdicha conyugal. Este conflicto es provocado, en parte, por la incapacidad para comunicarse entre los personajes. El silencio es el arma en la que se escudan para evitar confrontarse. Los falsos entendidos y la cobardía para enfrentarlos, provoca un triple conflicto dramático cuyo clímax asciende hasta llegar a la imposibilidad de lograr la felicidad de los personajes. Clara, la madre, Alicia, la

* Universidad de Guadalajara.

hija y su esposo Jorge son los protagonistas de esta pieza en la que impera el silencio. Nadie es capaz de confrontarse para lograr una solución a un malentendido entre ellos. La autora nos presenta a dos mujeres débiles con un pasado dramático feliz y viviendo en una situación económica y social boyante que les impidió conocer las grandes pasiones. Jorge, un hombre cobarde que no supo rectificar a tiempo el error por lo que destruyó su felicidad y por consiguiente la de estas dos mujeres.

La autora juega con una multiplicidad de significados en los parlamentos clave y eso hace que se malinterpreten las preguntas. Jorge está pidiendo en matrimonio a Clara pero ésta interpreta que le está pidiendo la mano de su hija. El silencio de Jorge y la ingenuidad de Clara provoca el conflicto. Alicia es sólo una joven que nunca supo lo que era la vida hasta que se enfrenta con su fracaso matrimonial, y al sentirse derrotada cuestiona a la madre para que le aclare el porqué no le enseñó lo que era la vida.

ALICIA. — No quiero reprocharte, pero ¿por qué no me hiciste ver la vida desde niña, tal cual es; por qué no me señalaste siempre el lado triste de las cosas; por qué no me abriste los ojos y me hiciste ver las pequeñeces y las crueldad que hay por todas partes? (41-42)

Es decir, que el silencio de la madre para mostrarle el mundo de afuera le hizo el camino más fácil para ser una fracasada. Alicia aprendió de la madre a evadir la realidad escudándose en los silencios y al verse derrotada no tiene la capacidad para romper la distancia y eliminar el silencio:

ALICIA. — ...Lo que más me desespera es no saber qué es. Hay algo que se interpone entre él y yo. He querido vencerlo, he querido triunfar de ello o de ella. Todo es inútil. Me estrello contra su indiferencia, que es el peor de todos los desprecios. Y así vivimos, yo conteniendo mi desesperación, y él desparramando su fastidio. (43)

La distancia que se marcó en el matrimonio es infranqueable y el silencio es el arma para lograrlo pues para Jorge, Alicia es solamente “una sombra de remordimiento que me rodea y me cerca siempre, igual que un fantasma”. (49)

La autora nos presenta un final desolador para ambas mujeres. Clara la madre, contraerá matrimonio con un antiguo pretendiente pero al que no ama, sólo busca la compañía y tranquilidad para su vida, Alicia, por su actitud pasiva, inactiva, sin quejarse, sin protestar, sin hacer ruido, y en decidido silencio se quedará esperando que algún día el marido decida romper el dique que los separa. Ella ya no lo pudo romper, pero no está capacitada para abandonarlo y rehacer su vida, y como buena mujer de los años veinte cree que un hijo vendrá a ser la solución a su fracasado matrimonio.

Cubos de noria fue el siguiente éxito de Castillo Ledón al recibir crítica favorable durante su estreno en 1934. Se considera esta obra como la primera de ambiente político y así lo corrobora Rodolfo Usigli en una carta que le envió a la autora y que tengo la fortuna de conocer. En ella dice: “Pero sí corresponde a Amalia el derecho a ser considerada la primera mexicana que escribió una pieza política en la que, a la vez que se llevaba a la escena limpiamente la psicología y la sensibilidad de nuestras mujeres, se criticaba a un régimen político que minaba la moral del país y era nocivo por igual para sus mujeres y para sus hombres”.

Es un texto dramático diferente al resto de su teatro. Es una obra valiente en la que se atreve a burlarse de los legisladores mexicanos, del General que no es otra persona que el Gral. Plutarco Elías Calles, quien fue Presidente de México de 1924 a 1928 pero que siguió ejerciendo un amplio poder político en el país. Un dato histórico¹ es que el General junto con su familia, se presentó al teatro durante la temporada de la puesta en escena y

¹ Comentarios realizados por Beatriz Castillo Ledón y corroborados en *Revista de revistas*, 1934.

para angustia de la autora la invitó al palco en donde estaban pero según Amalia, rió de buena gana al saberse personaje de teatro. Esto politizó más la obra y el crítico teatral Roberto el Diablo publicó un artículo en *Revista de revistas* y comenta: “Halaga en verdad observar que, como fruto sazonado del “régimen institucional”, ya sea posible, en nuestro medio, abordar el examen de los personajes y los hechos que constituyen el mundo oficial. Lo que todavía no se permite decir a los lectores de la prensa, se tolera ya que lo escuchen los espectadores teatrales. Y esto no puede dudarse que es un positivo avance en nuestra vida cívica”.²

A pesar de tener un acto con tintes políticos, el resto de la obra nos presenta a la mujer que sufre el abandono de su amado por una ambición enfermiza por la política, y creyendo ingenuamente que con su trabajo como legislador daría mejores soluciones para el pueblo. Al final ella queda sola y vacía, pues aunque regresa Andrés después de verse derrotado en el mundo político como en el amoroso, ella ya no lo recibe. Chole, la protagonista no tiene miedo a enfrentarse a la vida y decide dedicarla a hacer el bien entre los indígenas, ésa es la felicidad que la autora le da como mujer; carente de amor pero con un deseo infinito por ayudar a los desprotegidos.

Coqueta es una obra que le faltó revisión por parte de la autora, debido tal vez a que nunca se representó ni editó. En esta pieza, escrita aproximadamente en 1941, la autora hace un análisis profundo de la belleza femenina de una mujer joven, Flora, y la situación difícil que provoca debido a sus encantos físicos. Castillo Ledón trata de hacer una teoría sobre la felicidad en la cual sólo las mujeres sin belleza tienen derecho a ella, las más bellas siempre estarán sujetas a la maledicencia y los celos de

² Comentarios sobre la obra realizados por Armando de María y Campos en *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1957.

todos por tener mejores atributos. Es decir que sólo las feas pueden ser felices, las bellas, nunca.

En la obra encontramos las ideas universitarias prevalecientes en los finales de los años treinta y principios de los cuarenta. Es decir, cuando hacen su entrada dos grandes corrientes del pensamiento: el materialismo y el espiritualismo. Al haber sido universitaria la autora le permite presentar con mayor credibilidad una escena en donde los estudiantes luchan entre ellos por la supremacía de estas corrientes. Todo el primer acto se desarrolla en la Ciudad Universitaria en medio de gritos de huelga, así como pancartas que dicen “Reforma universitaria”, “Socialización de profesiones”, “Enseñanza dialéctica a base de materialismo”. Aunada al conflicto amoroso que viven Flora y Carlos.

En el segundo acto presenta una escena en donde Flora y Javier, amigo de toda la vida de Carlos, traducen del ruso las ideas stalinistas vigentes en esa época y une la escena con la llegada de un pintor que está pintando a Flora, pero que sufre al no poder precisar la expresión de sus ojos que a juicio del artista son impenetrables. Carlos es un hombre enfermo de celos, inseguro, violento y tímido que vive obsesionado por la belleza de Flora, misma que en lugar de admirar le provoca celos incontrolables.

Flora es una mujer débil que prefiere vivir en un mundo de dudas y celos y no es capaz de abandonar a ese hombre enfermo que la daña. Está incapacitada para tomar decisiones que la conduzcan a la felicidad, a la tranquilidad de vida. Tiene la oportunidad en sus manos para irse, pero su papel de mujer de los años cuarenta, sus silencios para defenderse y la distancia que se ha elongado entre la pareja se lo impide. Sabe que tiene que vivir para siempre con el hombre que se ha casado, al que indudablemente quiere pero es un amor-deber

En *Bajo el mismo techo*, obra escrita en 1943, la autora presenta un cuadro familiar compuesto por Gabriela, la protagonista, su marido, cuatro hijos y la madre de ella. Todos viven bajo el mismo techo y aparentan tener una excelente relación familiar, pero al presentarse un pequeño conflicto, salen a flote los odios

y rencores entre ellos. En medio de todo este dolor el discurso masculino es el que impera e impone sus reglas. El padre y los dos hijos son los que tienen el poder de la palabra. Gabriela es solamente la madre y la profesionista que trabaja, lucha y sufre la humillación de ser una mujer que ayuda a sostener el hogar, esto de acuerdo a la visión pequeña y cerrada de los tres hombres que conforman el hogar. Los silencios de Gabriela impiden su defensa y eso la debilita como madre y mujer. A pesar de ser muy querida por los hijos y el marido, ellos no aceptan tener en el hogar a una mujer que trabaje ni a unas hermanas que estudien y se preparen para el futuro. El conflicto dramático que presenta la autora gira alrededor de la infortunada decisión del padre de tomar el dinero de los ahorros para comprar una casa y gastarlo en arreglar un rancho en donde trabaja. Ese dinero había sido reunido entre la pareja y como buen macho tomó la decisión sin consultar con la esposa. Cuando el marido lo confiesa y recibe desconcierto de la familia, se limita a insultar y acrecentar su poder enfatizando en la ignorancia femenina:

ARTURO. — ...Las mujeres son tercas y cuando creen ser cultas, son pedantes, intolerables...

Miguel el hijo, en apoyo al padre agrega...

MIGUEL. — Las mujeres son inconscientes y estúpidas en estos menesteres y se inmiscuyen en lo que no les concierne....

No sólo el padre insulta sino que acepta que el hijo lo haga igual que él, pero presumen de una “democracia familiar” en la que sólo la manejan los hombres y en cuanto Gabriela intenta opinar es insultada.

A los hijos varones les humilla saber que la madre trabaje y ayude a sostener el hogar y por eso Bernardo el hijo mayor tiene una novia diferente a su madre y hermanas, ya que ella opina que “el lugar de la mujer es el hogar solamente. Ya sabes que ni yo ni mi familia aprobamos esta situación, nos parece indigna” y agre-

ga... “una señorita no debe trabajar fuera de su casa ni estudiar cosas de marimachos”. Bernardo añade al discutir con sus hermanas sobre la libertad de la mujer:

“Las dos son unas libertinas que con el pretexto de estudiar se pasan la vida en las calles y en las bibliotecas, chacoteando con los hombres. Ustedes y mi madre deberían ser como la familia de Lena: distinguida, decorosa, quedarse en casa, como lo hace la gente decente”. (15)

Gabriela tiene miedo de perder a su familia, principalmente al esposo y de ahí que prefiere doblar las manos y decidir que todas las mujeres tienen como único anhelo poseer una casa propia pero que ello no va a ser la felicidad de la familia. Ante el marido es sumisa, pasiva, débil e incapaz de contradecir las órdenes del esposo. Con ello vemos que a pesar de que ella lleva las riendas del hogar en ausencia de Arturo y casi lo sostiene económicamente, el que manda es el hombre. Es decir, que en ese hogar las mujeres son fuertes para tomar decisiones como trabajar y estudiar, pero débiles para refutar a los varones de la familia. Carecen de lenguaje para luchar, prefieren el silencio que defender sus ideas.

En *Peligro-deshielos* nos presenta la autora otro conflicto dramático en donde la mujer de nueva cuenta y a pesar de haber sido escrita en los años sesenta, pierde su fortaleza y se ve forzada a recurrir al silencio impuesto por el marido:

GUNAR.— Si no tuvieras nada mejor que decir, más valdría que callaras.
(39)

De nuevo el marido pide el silencio a la esposa:

GUNAR.— Por Dios, Astrid, cállate, no digas tonterías, déjame pensar. ¿No ves que estoy tratando de encontrar la mejor solución? (41)

Una pareja que lo único que los une es la culpa. Una culpa de la que no pueden separarse al haberse destruido mutuamente

como pareja y como personas. Un hecho fortuito como fue la muerte de la madre de Astrid y el robo del automóvil en donde la trasladaban, despierta el odio y el rencor que se tienen desde hace años. Al principio todo fueron silencios de parte de la mujer, pero poco a poco se van despertando los sentimientos negativos que les unían. Del silencio, la pasividad y la inactividad en la que vivía Astrid se despiertan los rencores del pasado. Ya nada hay que los una, se rompió el pequeño hilo que los mantuvo juntos, la muerte de la madre aceleró el proceso.

Nos encontramos ante varias oposiciones; de una relación pasiva pasa a la activa al despertarse los sentimientos entre la pareja. De estar en un espacio abierto como eran las montañas, pasarán a vivir en un espacio cerrado, su pequeño departamento en donde estarán sin salida y con el temor eterno de saber que han encontrado el coche con el cadáver de la madre. Sin embargo, la autora le da a la obra una solución muy humana; la pareja aprenderá a convivir unida por una tragedia que provocó la crisis matrimonial, el deshielo que se proponen establecer permitirá su salvación y los sacará de la oscuridad en la que han vivido pero difícilmente podrán superar sus rencores.

Rodolfo Usigli escribió una carta a doña Amalia en donde le comenta sus observaciones sobre esta pieza y en el último párrafo dice:

“Pieza de madurez, de observación y de comprensión de todo lo humano, en la que flota y de la que trasciende un entrañable sentimiento de ternura cordial: en la que los personajes crecen en sí mismos en vez de caer en la nada, como ocurre con tantos de los que nos presentan sedicentes autores modernos. Pieza que pertenece al teatro en verdad.”³

El teatro de Amalia de Castillo Ledón refleja no sólo la sociedad de las primeras seis décadas del siglo XX, sino que demuestra

³ Carta de Rodolfo Usigli enviada desde Oslo, Noruega, el 28 de agosto de 1963. Esta misiva se encuentra en los archivos de doña Amalia y me fue proporcionada por Beatriz, su hija.

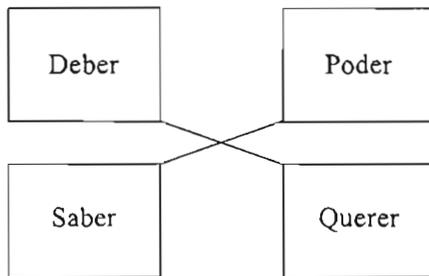
que la mujer solamente podía escribir desde su propia experiencia y circunstancia partiendo del mundo que le rodeaba, su nivel de cultura, educación y formación. Por eso el teatro de Amalia es muy humano al presentar conflictos dramáticos acordes con el mundo que le rodeaba; mujeres fuertes como la autora, que tomaron decisiones, pero que al estar inmersas en el mundo masculino se debilitan y aceptan las decisiones masculinas implicando con ello que pierden al intentar ser mujeres que decidieron dirigir sus vidas hacia metas diferentes a sabiendas de que pueden quedarse solas y no lograr su felicidad.

El discurso masculino en estas obras es opresivo a tal grado que impide que estas mujeres tengan la libertad de decidir sus vidas. Este discurso se repite a pesar de que las obras fueron escritas en cuatro décadas diferentes, los años veinte, treinta, cuarenta y sesenta. Es decir que la autora no vio cambio alguno en el proceso del discurso masculino ni en la capacidad de tomar decisiones de la mujer mexicana. En otras palabras, el lenguaje patriarcal es el que tiene el poder sobre el lenguaje femenino. En todos estos textos la mujer prefiere el silencio a enfrentarse al hombre. Su capacidad para refutar ante lo injusto del conflicto es pequeña y no sabe cómo defenderla, sin embargo no tienen miedo a verse minimizadas como seres pensantes, prefieren la felicidad ajena a la propia. Si recordamos a cada una de estas protagonistas observamos que ni la belleza y riqueza de Flora, ni el trabajo y el desarrollo de la profesión de Gabriela y de Chole, así como la falta de mundo e ingenuidad de Clara y Alicia y la imposibilidad de comunicarse de Astrid les provoca temor de verse castradas. Todas se conforman con una pequeña felicidad.

De esta forma, se observa que en las cinco obras la autora lleva a sus protagonistas a vivir un mundo de soledad, incertidumbre, celos y falsos entendidos, asimismo hay una incidencia en presentar a la mujer débil, incapaz de salvarse para buscar su felicidad. Son piezas que dejan un sabor amargo y desolador, al observar el escaso crecimiento que tienen estas mujeres, incidiendo todas en refugiarse en su soledad y tristeza. Extraña-

mente ninguna de las cinco protagonistas y aliadas logra la felicidad. Ellas perdieron la capacidad de creer. Ellas creyeron en su pareja, pero o las engañó como en *Cubos de noria* y *Cuando las hojas caen*, o las destruyó como en *Coqueta*, *Bajo el mismo techo* y *Peligro deshielos*. Asimismo, se observa una confusión semántica en los gestos y actitudes de los hombres, por ejemplo en Jorge de *Cuando las hojas caen*; para él las miradas de amor y los gestos de emoción de Alicia al inicio del primer acto, se le confunden con agradecimiento por haberse enamorado de Clara su madre. En cambio para ella son miradas y gestos de amor a él. Aquí se observa un problema con distintos significados causados por las actitudes de ambos personajes. Asimismo, este problema de actitudes y miradas se observa en *Coqueta* quien por tener unos ojos bellos y penetrantes provoca los celos del marido quien se destruye y a su vez destruye a su pareja confundiendo la belleza de los ojos con la coquetería. Esta confusión semántica se observa también en Gabriela, la protagonista de *Bajo el mismo techo*. El marido y los hijos varones, confunden el desarrollo profesional de ella y el deseo de tener a todos bajo el mismo techo, con una mujer poco favorecedora de la vida de familia. Para ella su trabajo le da fuerza para sostener su vida familiar, en cambio para ellos esa actitud fuerte, la debilita como madre y esposa.

Algirdas J. Greimas en su libro *Semiótica de las pasiones* presenta cuatro instrumentos conceptuales para el análisis de las pasiones:



Estos cuatro conceptos nos ayudan a entender la actitud de estas protagonistas. Ellas fluctúan entre el deber y el querer al anteponer el deber ser buena esposa o madre por todos los medios, contra el querer lograr su felicidad como mujeres; de la misma forma se observa una tensión entre el poder y el saber; ellas saben que tienen todo el poder para abandonar su vida de pareja, pero tienen certeza de que serán rechazadas por la sociedad en la que viven. Es decir, viven sujetas a los cánones de la sociedad y eso hace que no puedan lograr su felicidad como mujeres.

El teatro de Amalia de Castillo Ledón es un fiel reflejo de la actitud y el comportamiento de la mujer de los años veinte hasta los años sesenta del siglo XX, en el que antepone el crecimiento personal y la felicidad de sus protagonistas en aras de tener una vida de pareja siguiendo los cánones que marcaba la sociedad mexicana de esa época.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTILLO LEDÓN, Amalia. *Bajo el mismo techo*. Sin editar, 1941.
———, *Coqueta*. Sin editar, 1941.
———, *Cuando las hojas caen*. Ed. Sytlo, México, 1945.
———, *Cuando las hojas caen*. Edición de autor, México, 1964.
———, *Cubos de noria*. Sin editar, 1934.
———, *Peligro/ deshielos*. Edición de autor. México, 1963.
DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*.
Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1957.
GREIMAS, Algirdas J. y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo veintiuno, México, 2002.

LA SIRENA ROJA

DE MARCELINO DÁVALOS¹

SOCORRO MERLÍN*

Marcelino Dávalos autor dramático (1871-1923) jalisciense de origen, vivió sus principales años de creación en los últimos del siglo XIX y principios del XX. México vivía en estos años bajo el régimen porfirista. Dávalos hombre que acometió múltiples tareas, músico, dramaturgo, bohemio y libre, comulgaba con las ideas libertarias del PLM y del grupo de los hermanos Flores Magón, así como de aquellos intelectuales prerrevolucionarios que encendieron la chispa de la inconformidad para alumbrar la tea que el pueblo mexicano habría de blandir contra la opresión de la dictadura porfirista.

Dávalos con su personalidad singular de artista generoso interesado en la política, era simpático entre el gremio de artistas que lo llamaban “Chelino”. Hizo la carrera de abogado, pero sus ingresos eran escasos. Un soldado de la Reforma, el coronel Prisciliano Benítez, amigo de su familia, lo recomendó para un puesto en la Secretaría de Guerra que lo nombró asesor adscrito al fuero judicial militar en el territorio de Quintana Roo.² Poco

¹ Dávalos, Marcelino, *La Sirena Roja*, en *Tramoya*. Cuaderno de Teatro, núm. 68, julio/septiembre 2001.

* CITRU-INBA.

² Rojas Garcidueñas, José, *Centenario de Marcelino Dávalos: 1971*, en *Tramoya*, núm. 58; nueva época, enero-marzo de 1999, p. 70.

duró en este empleo por las condiciones insalubres del territorio, pero la experiencia obtenida en este lugar le proporcionó los referentes para escribir *La Sirena Roja* y *La gaviota muerta* en 1908, publicadas en 1916. José Rojas Garcidueñas dice³ que fue después de esta estancia que regresó a Guadalajara y se decidió por el arte dramático. Garcidueñas no aclara en qué fecha Dávalos fue a Quintana Roo, pero apunta que retornó a la Perla Tapatía su tierra natal y escribió *Regalo de bodas*, una obra que debió haber escrito antes de *El último cuadro* representada en 1900. Por su parte Armando de María y Campos reseña que no fueron aceptadas por el público sus obras en las que descubría las miserias y las úlceras sociales (habla de *Guadalupe*) y no queriendo regresar a Guadalajara fue nombrado Asesor en Quintana Roo.⁴ Como quiera que haya sido, Dávalos estuvo en Quintana Roo y pudo haber presenciado los horrores de la cárcel de aquel lugar a donde llevaban a los forzados de la leva y a los prisioneros opositores al régimen de Díaz.

En el teatro tiene más fortuna que en los puestos políticos, pues fue un autor prolífico y de éxito; la mayoría de sus obras se pusieron en escena a principios del siglo XX por la compañía de Virginia Fábregas y la de Ricardo Mutio y Dora Vila. Olavaria y Ferrari⁵ reseña que su obra *El último cuadro* se puso en 1900, *Guadalupe* en 1902 y da cuenta también de las puestas en escena de *Así pasan* 1908, *Jardines trágicos* 1909, *Viva el amo* 1910, *Lo viejo* 1911. Dávalos cultivó una amistad cercana con la actriz Fábregas y a ella dedicó su obra *Así pasan* representada en 1908. En su obra se nota un interés en decir en su teatro,

³ *Ibidem*, p. 72.

⁴ María y Campos, Armando de, *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1957, p. 89.

⁵ Olavaria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, t. IV, Porrúa, México, 1961.

lo que no se podía como ciudadano contra el régimen de Porfirio Díaz, cuando todavía gobernaba, pero después de que éste abandonó el país, el dramaturgo fue más explícito en denunciar la situación deplorable sufrida por las clases sin recursos. Cuando es enviado a Quintana Roo atestigua el trato esclavista que los soldados daban a los hombres enganchados en la leva; acto temido por los jóvenes y viejos, porque esto significaba ser arrebatados de sus casas y sus trabajos a la fuerza, para ser incorporados en el ejército como soldados llamados rasos o guachos y como trabajadores forzados en las minas.

Dávalos mismo plasmó esas situaciones en su obra *La Sirena Roja*. Esta pieza teatral fue escrita en 1908 y publicada en 1916 entre los cuentos titulados *¡Carne de cañón!* Fue publicada también por *Tramoya*,⁶ como lo han sido otras de sus obras por el interés de Emilio Carballido quien ve en él un dramaturgo de gran importancia. También fue incluida en el tomo sobre Teatro de la Revolución que compiló el escritor Wilberto Cantón.⁷ La obra es corta, sólo 6 páginas, pero en ellas Dávalos plasma una situación social que en 1908 estaba llegando a los límites. Temáticamente, la obra trata de los deseos de libertad y democracia de un pueblo que ha soportado treinta años de poder en una sola persona. El contexto dramático está planteado en tres cuadros; el primero se desarrolla en el muelle de un puerto, el segundo en la Siberia mexicana y el tercero en el mismo escenario del primero. En el primer cuadro, hombres cautivos parten para un destino incierto en una prisión, sus familiares, ancianos, mujeres y niños los despiden con gran dolor. Entre los prisioneros se destaca el Mocetón que pregona el surgimiento de algo nuevo si las olas no lo sepultan; la Sirena Roja surge del mar para alentar a las multitudes. En el segundo cuadro, los prisioneros cumplen su condena con trabajos forzados, los más viejos o

⁶ *La Sirena Roja*, en *Tramoya*, *op. cit.*, pp. 57-63.

⁷ Cantón Wilberto, *Teatro de la Revolución Mexicana*, Aguilar, México, 1984.

débiles mueren y los jóvenes esperan su libertad; la Sirena Roja viene del mar para alentarlos e inflamarlos de deseos de libertad. En el tercer cuadro, la Sirena Roja sentencia al vejete militar a no tener más poder. Él pide a la Sirena le conceda más tiempo y ella se niega. Se oye el himno de la Sirena Roja describiendo lo que le da vida y exhorta a todos a seguirla para acabar con el tirano. *La Sirena Roja* nunca ha sido puesta en escena.

ANÁLISIS CRÍTICO

La obra por sí misma, determina las ocho micro secuencias (MS) para su análisis. En los tres cuadros, éstas se definen por los grupos de personajes que dialogan con una intención precisa:

MS del Primer cuadro

1. Una niña, el padre, el militar. Despedida de un forzado.
2. Una novia, un novio, un soldado. El deseo de libertad vale más que el amor.
3. Un soldado, un grupo de irredentas, el comandante, los forzados, un mocetón. Desorden-orden.
4. Una viejecita, el mocetón. Anuncio de libertad.
5. La Sirena Roja. Grito rebelde.

MS del Segundo cuadro

6. Un joven, un vejete. Vida-muerte-vida.
7. La Sirena Roja, el mocetón, un obrero. El hombre, es hombre libre.

MS del Tercer cuadro

8. El anciano, la Sirena Roja. No hay piedad para el tirano.

El título de la obra

El título de la obra tiene dos palabras clave: *sirena* y *roja*. Sirena nos remonta al personaje mitológico de ser híbrido mitad mujer, mitad ave o pez. Las sirenas viven en el mar y dicen las consejas que aparecen a la orilla o sobre las rocas para encantar a los marinos. También quiere decir instrumento para contar las vibraciones de un cuerpo sonoro, en un tiempo determinado. Asimismo es un instrumento que emite sonidos mediante la electricidad y el agua; sonidos fuertes y prolongados, tal vez se le significó así en recuerdo de los cantos de las sirenas a los que hace referencia Esquilo en la *Odisea*. También es un género de anfibio con dos patas. El nominativo sirena tiene relación con el agua, y forma parte del legado mitológico de Occidente. Este mito vino a México por el golfo de México con la conquista española y después con la imprenta. Podríamos seguir rastreando el símbolo sirena, pero no es éste el espacio idóneo, los significados sirena-mar-sonido igual a canto que se han mencionado, sólo sirven como referente para el presente análisis. La palabra roja, está asociada a la sangre, a la guerra y a la huelga, al amor y al amor patrio, a la protesta, o a la revolución. La palabra roja que adjetiva a Sirena, remite, en la cultura occidental, a sangre, corazón, fuego, llama, gorro de la mujer que simboliza la libertad, huelga, bandera e insignia del Partido Liberal Mexicano que se lanzó a la lucha revolucionaria desde los años anteriores a 1910, “rojos” son llamados los comunistas, socialistas y anarquistas. La Sirena Roja de Dávalos invita a pensar en la dama tocada con el gorro rojo, la Marianne, que empuñando una tea, simbolizó la Revolución francesa. Algo de todo esto avanza al receptor el título de la obra.

El texto dramático

El texto de la *Sirena* tiene dieciocho personajes: la Sirena Roja, una niña, el padre, el militar, una novia, el novio, un soldado, una

viejecita, el mocetón, un joven, un vejete, el moribundo, un obrero, el anciano militar, y las irredentas 1, 2, 3, más la multitud que debe aparecer en el muelle y la valla de soldados que guarda a los cautivos. Los personajes no tienen nombre específico, son roles, metáforas que representan a otros semejantes. En sus diálogos más que una comunicación emisor-receptor en la escena, hay una intención de comunicación con el segundo receptor: el público. El texto didascálico que se refiere a los personajes es amplio, así como la descripción del ambiente, texto que bien podría servir como guión para una pintura del estilo de “La balsa de la medusa” de Guericault. De hecho, Dávalos define el decorado como una marina creada por Dios, pues la describe como “Una marina de factura inimitable. El vigor del primer término y el misterio de las lejanías, denuncian la amargura del artista de la creación al ejecutarla”.⁸ El dramaturgo usa una serie de adjetivos que no identifican plenamente algún lugar real de México, sólo lo tipifica como un muelle, frente al mar, pero sí el segundo cuadro especifica “en la Siberia mexicana”, este lugar estaba en la vida real en Quintana Roo, por lo tanto puede aludir a cualquiera de los puertos mexicanos donde se embarcaban los forzados hacia Quintana Roo en tiempos del porfiriato.

Los diálogos y las didascalias tienen una gran carga de sentimientos transmitidos en palabras como: dolor, angustia, guerra, carne de cañón, presa, mirada fosca, rictus endurecidos, dilatación, nerviosismo, guiñapos... La hora preferida por el dramaturgo para el comienzo es el amanecer, porque insiste en que el atardecer se presta más a la insensibilidad. No es condescendiente, se dirige a los receptores pasivos como “público imbécil” al que no le afecta el dolor. En las didascalias se propone, sin decirlo, un contraste entre las voces de mando de los soldados y las voces doloridas de la gente que parte o se queda y mucho movimiento escénico. El texto de los tres cuadros presenta una

⁸ *La Sirena Roja, op. cit.*, p. 58.

estructura sincrónica en tres tiempos. El primero, el muelle donde sucede la embarcación de reclusos o de la leva: los forzados, despedidas, ruegos. El segundo, un lugar de desolación, de esclavitud y muerte con fondo de arrecifes donde los prisioneros cumplen trabajos forzados, viven y mueren, es la Siberia mexicana y el tercero, la actitud implacable de la Sirena Roja contra el dictador en el mismo muelle del principio.

El sujeto en el diseño actancial, no contempla a un personaje específico sino al pueblo que suspira, desea y muere por la libertad. El ansia de libertad campea desde el principio y se cristaliza en las palabras del Novio que afirma sacrificaría a la Novia por su libertad; también en el segundo cuadro el viejo dice que lleva un gran peso sobre sus hombros y sobre su pensamiento, pues piensa en su libertad. Todos los personajes que aparecen en la obra menos los soldados y el viejo militar, denotan su posición de dominados. La añoranza y el deseo de libertad como destinador mueven al pueblo para desear y pedir libertad y paz, para ellos y para la Patria como destinatarios. La Sirena Roja como ayudante llama al pueblo a luchar por su libertad, pues ella misma como una democracia aplastada grita: “¡Treinta años llevo encadenada”⁹ y sin embargo aguardo al elegido y da esperanza a la multitud con las palabras “Aguardad, aguardad...”¹⁰ Su función de actante facilitador se confirma en el tercer cuadro cuando la Sirena habla con el dictador representado en un militar vejete y éste le pide que le devuelva el poder por lo menos diez años más, o cinco, o uno, para reparar sus faltas y ella se lo niega. También cuando canta el himno y dice “El hombre pensamiento, es la sombra de un hombre; el hombre en acción... ¡ese es el hombre! ¿Os resignáis todavía?”¹¹ El Mocetón lucha enérgicamente contra el conformismo y pide, exige, la libertad por eso es sujeto

⁹ *La Sirena Roja, op. cit.*, p. 60.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 61.

pero también es el que más cerca está de la Sirena Roja y estimula a los demás a no desmayar, dice: “Si las olas no me sepultan y arriba a la Siberia mexicana, de todos los deportados he de formar una familia”.¹²

En la casilla del oponente se agrupan el vicio, propiciado por el gobierno y el mal gobierno con su aparato de poder con los militares. El diseño actancial que se perfila en el primer cuadro, se confirma en el segundo, cuando aparece la Sirena Roja lanzando las palabras *sursum corda* en un ambiente de mar encrespado, rojizo como la sangre y el Mocetón confirma que siempre la ha recordado, siempre ha pensado en ella. Entonces la Sirena los invita a la acción, a luchar por lo que aman todos los forzados: su libertad. Las didascalias en este cuadro tienen definitivamente un acento de lucha. “Lo que en un principio fue como el preludio de una canción guerrera, como el alma de un clarín, se cristaliza en una polisinfonía guerrera. Al azotar el oleaje en contra de los arrecifes, la deseada, la bienvenida, la soñada, la Sirena Roja, avanza majestuosa sobre las aguas [...]”.¹³ La multitud se agita y se inflama al grito de la Sirena y se confirma que el delito de un hombre fue aspirar a la democracia: la libre elección que luego lo defraudó; ante esta evidencia la Sirena pregunta a todos si quieren la libertad: el Mocetón responde por todos sus iguales: “Lo deseo, lo exijo, lo quiero”.¹⁴ En el tercer cuadro La Sirena y el dictador se enfrentan y ella confirma su función como ayudante con su himno y cuando incita a todos a dar muerte al tirano y a seguirla, entonces el vejete militar se ubica como en la casilla del oponente a la libertad, quiere conservar el poder del que se ha servido por treinta años.

En la brevedad de los tres cuadros se producen una gran cantidad de imágenes y de acción dramática, el destino de un pueblo esclavo se decide con la ayuda de la Sirena Roja y con su

¹² *Ibid.*, p. 59.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ *Ibid.*

propia acción de rebelión y aunque el final pudiera parecer débil pues no hay otra aparición del Mocetón o del pueblo haciendo justicia, el himno de la Sirena Roja que los llama para que la sigan hacia la libertad cierra el ciclo comenzado con los forzados. Las didascalias implícitas en los diálogos dan énfasis a un estribillo: ¡Es tarde, nunca! El pide que cese el canto lo cual supone que un coro repite las palabras de la Sirena; ese coro también podría entonar el himno de la Sirena subiendo el tono y la altura al llegar al final.

Análisis de personajes y del discurso

Los quince personajes que dialogan en *La Sirena Roja* se comunican por grupos. En cada micro secuencia (MS) intervienen personajes metafóricos que representan a grupos de gente del mismo nivel social o familiar.

Primer cuadro, escena única

MS 1. Una niña, un padre, el militar.

UNA NIÑA: Papá, ¿cuándo vuelvas me traerás algo?

EL PADRE: Cuando yo vuelva — si vuelvo — a Dios gracias, nada necesitarás.

LA NIÑA: ¿Por qué?

EL PADRE: Porque habrás crecido lo suficiente y te habrá tomado bajo su protección el vicio. El vicio es pródigo con sus hijos

LA NIÑA: (lacrimosa a un militar que pasa) —¿Oyó usted?

EL MILITAR: (con acritud) —¿Tengo de cargar con los ajenos dolores además de los míos?¹⁵

El inicio de la obra se presenta crudo y sin concesiones. Los adultos muestran a la niña un mundo cruel y despiadado. El futuro está perdido, no hay esperanza. Cada uno lleva su pesada carga de amargura sin cuidarse de nadie. No hay a quien pedir

¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

ayuda. Los sentimientos expresados por los personajes son dolorosos y frustrantes: incertidumbre, cariño, duda, angustia, crueldad, que implican acción interna, a la vez que apoyan la acción escénica del desplazamiento de los prisioneros hacia el muelle. Este diálogo muestra dos de los actantes: El militar, representante del Estado, uno de los oponentes y el vicio al que hace alusión el padre. El padre y la hija son dos de los personajes que representan el sujeto, son metáfora de otros tantos niños y padres desamparados. Los dos actantes se encuentran en una relación de poder: el militar sobre el pueblo. Aunque el militar no sea feliz en su tarea, no se le permite expresar sentimientos, tiene que respetar la disciplina a la que se debe. Hay entre los tres personajes contacto por la palabra, dominado por el sentimiento de injusticia la cual prevalece en el ambiente que advierten las didascalias: “Una multitud abigarrada se agita en el muelle aupando sobre los bultos, carros de mano, etc... Se disputa el lugar en el dolor, en la angustia que parece ser el patrimonio de todos. Atracado al muelle un transporte de guerra repleto de carne de cañón se balancea presuntuosamente como enorgullecido de su presa...”¹⁶

MS 2. Una novia, un novio, un soldado.

UNA NOVIA: Un momento más, ya se adelantarán los otros, un momento más para convertirse en esclavo nunca es tarde. Yo deseo ir contigo, estar a tu lado, compartir tu destierro.

EL NOVIO: *(Después de hablar sobre los sueños que ambos han perdido)* ...Apetecerte... habrían de apetecerte y a ningún precio me parecería cara mi libertad ¡Te sacrificaría! Al fin y al cabo eres sólo mi esposa, pero la libertad es mi querida. Se ama mucho más una querida.

Estos dos personajes pertenecen al mismo actante pueblo, con sentimientos que implican amor, dolor, pero decisión en los

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

dominados. El diálogo del novio transmite la ideología del autor de que es necesaria la participación de la gente desvalida en la revolución. La acción escénica que sugiere la marcha del novio que camina con otros presos hacia el muelle, no se detiene a escuchar a la novia, no porque no se justifique una despedida, sino porque la determinación del novio de darle más importancia a la libertad que al amor es prioritaria. Corta el diálogo con la novia y la deja atrás para seguir su camino. La libertad puede lograrse a cualquier precio: la fuga, el complot o la revolución.

MS 3. Un soldado, un grupo de irredentas, el comandante, los forzados, un mocetón.

UN SOLDADO: (*Desorganizando a culatazos a un grupo*) ¡No se aglo-
meren! Falta mucha carne para achiquear. ¡Atrás! ¡Mc-
dia vuelta!

UN GRUPO

DE IRREDENTAS: ¡Paso!

EL SOLDADO: No hay orden.

LAS IRREDENTAS: ¡Pues por eso! ¡Vaya un necio! No hay orden, al desor-
den venimos.

EL COMANDANTE: (*Al soldado*) Tienen Razón, dales paso.

LOS FORZADOS: (*Desde el portalón de carga*) ¡Bravo! ¡Bienvenidas!

Después de este diálogo, habla el Mocetón que según el decir de las irredentas sufre y no se queja. El Mocetón llama a una y le propone que como ambos están fuera de la ley, él será la simiente y ella el surco para formar generaciones bravas. Últimas palabras coreadas por todas las irredentas. “¡Seré la simiente y tú el surco! ¡Bravas generaciones formaremos! Ellas corean con estas mismas palabras.

En esta secuencia se puede advertir un contacto importante entre los personajes con una carga de emotividad sustentada por una ligereza que imparte la acción de las irredentas y que contrasta con la primera secuencia. Es como si se viera a la niña en el futuro que preconiza el padre, su referencia es esa primera secuencia, además del contexto anterior y las didascalías. Los

militares oponiéndose a las relaciones entre la gente, exigen disciplina a los forzados, pero aceptan la corrupción en la figura de las irredentas. Por otro lado, da lugar a la interpretación profunda de que lo más bajo y degradante puede revertir la situación presente. Los personajes se comunican en una especie de algarabía que contrasta con el dolor de la partida significados por desorden-orden.

MS 4. Una viejecita, el mocetón.

Aquí aparece la madre del mocetón, una vieja más encorvada por el dolor y las penas que por los años que tiene. Implora su maternidad como cualquier madre de cualquier status que pierde a su hijo. A éste, se lo llevan a una tierra inhóspita, donde probablemente morirá. Ella sólo lo tiene a él, en cambio los gobiernos tienen esclavos, las mujeres, amantes que pueden aumentar, ella nada. El mocetón le contesta a voz en cuello:

EL MOCETÓN: (*A grito tendido*) ¡No llores madre! Si las olas no me sepultan en el camino y arribo a la Siberia mexicana, de todos los deportados he de formar una familia. Más duro es el hierro y tú lo has visto; toma en mi fragua las formas que le fija mi capricho. Hoy está envilecido el taller, y por eso se deja arrebatar sus hijos. Si las olas no me sepultan madre, volveremos a dignificar el taller.¹⁷

El Mocetón hace una figura retórica metonímica: el taller como el país y él como el herrero forjador de una nueva patria, a pesar de la corrupción existente. Su voz resuena a pesar del ajeteo pedido por las didascalias para acompañar la partida de la nave. En estos diálogos entre la madre y el hijo no hay contacto entre ellos, sus palabras son dichas para todos los que escuchan o quieren atender. El tono del Mocetón es contundente y revela la ideología del autor: Dávalos es también un herrero creador,

¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

así debe forjarse la Patria. El Mocetón, como el dramaturgo, está seguro de lograrlo pues su voluntad es mucha, salvo, claro está, si la naturaleza se vuelve contra él. Aquí está más claramente perfilado el objeto del sujeto: la libertad, que ya tiene una primera aparición en la segunda MS.

MS 5. La Sirena Roja.

En esta MS aparece la Sirena Roja que se dirige a todo el pueblo para lanzar su grito rebelde. Su pena es más grande que la de todos, tiene treinta años de vivir encadenada, como símbolo de la democracia y de la libertad, clama por el elegido que la libere. El autor hace una metáfora: un príncipe de un lejano país que la despierte con un beso de amor y conmina a todos a esperar. El autor anota que aparece esplendorosa, se puede imaginar el escenario con la gente en lo alto de una plataforma por la que han subido al muelle para que de allí, del fondo de la escena o del telar surja la Sirena Roja con juego de luces. Aquí el contacto es directo entre la Sirena y todos los receptores (escena y público). El autor comunica la situación política del país: treinta años de dominio, pero no debe haber desánimo, hay que esperar. La Sirena ayuda a los forzados y a los abandonados a no desesperar, y aguardar el día de la liberación. Las didascalias lo confirman, pues la multitud saborea el bálsamo de la resignación. El símbolo del príncipe del lejano país podría muy bien ser el ideario revolucionario venido de Europa con la acción directa del pueblo.

LA SIRENA ROJA: (*A las multitudes*) Nada es el dolor vuestro comparado con el mío: libertos por fuerza, añoráis a la postre los grilletes... ¡yo soy el eterno grito rebelde y por eso mi angustia es mayor! ¡Treinta años hace vivo encadenada y sin embargo... aguardo al elegido, al príncipe del encantado país... él me despertará en un ósculo de amor, distenderá la pompa de mi manto de púrpura... Aguardad... Aguardad...¹⁸

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

Cuadro Segundo
En la Siberia mexicana.

Las didascalias anotan que en medio del horror de ese lugar un vejete, otro que el que dialoga, forrado de arreos se mueve como ave de rapiña dando órdenes, ante el cual los capataces se mueven nerviosamente repartiendo golpes, pero el mar está encrespado y la Sirena Roja está cerca.

MS 6. Un joven, un vejete, el moribundo, el mocetón, un obrero.

- UN JOVEN: (*Con una enorme piedra a cuestras*) ¡A un lado! ¡No puedo más! ¡Van a reventarme las venas... qué demonio!
- UN VEJETE: (*Procurando vendar sus piernas llagadas*) ¡Niño! Si tanto te fatiga ese peso, ¿Cómo vas a componértelas cuando lleves el que me abrumba las espaldas y el pensamiento?
- EL JOVEN: ¿Y en qué piensas tú?
- EL VEJETE: ¡Pienso en mi libertad!
- EL MORIBUNDO: ¡Llévenme bajo un árbol... ¡Me abraso! Tengo sed... me muero...
- EL MOCETÓN: ¡Arre allá! Es el único feliz... se acerca su liberación...
- UN OBRERO: (*Al capataz*) Déjame por lo menos escribir, bien lo valen mi pobrecita madre muerta, sin haber yo cerrado sus ojos. Bien lo vale mi padre cogido de la leva y maltratado en un cuartel. Bien lo valen mis hijos famélicos, rodando quizá de casa en casa, en busca de un mendrugo de pan.¹⁹

Todos expresan su miseria, en ese lugar no hay posibilidades de tener alivio, pero el mocetón enciende la flama, reprende al obrero, nadie vale la pena: "si tenemos la abyección de ser esclavos, debemos tener la dignidad suficiente de saber enmudecer..."²⁰ Pide no rogar nada a los esbirros, a pesar de todo hay que tener dignidad y levantar la cabeza. Para todos el mocetón tiene una respuesta, confirma su papel como sujeto porque

¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

²⁰ *Ibid.*, p. 61.

pertenece al pueblo, pero también de ayudante. Es el que se siente más cerca de la Sirena Roja, y trasmite la idea de libertad y ayuda para que los demás no desmayen ni cedan ante sus opresores.

MS 7. La Sirena Roja, el mocetón, un obrero.

La Sirena Roja aparece al atardecer en un mar enrojecido “en la tinta de fuego del crepúsculo y en el verde negruzco de las olas”²¹ cuando todos se disponen al descanso. A su vista la multitud se inflama, ella los hace vibrar al grito de ¡Sursum corda! O sea ¡Arriba corazones! El mocetón le da la bienvenida diciéndole que ha pensado siempre en ella, la Sirena sentencia: el pensamiento no es acción. La acción es característica del hombre. Pregunta si todavía se resignan y cuál fue su delito. Un obrero contesta que eligió a un hombre para gobernarlos y éste los burló y le pidió abandonar el poder.

LA SIRENA ROJA: Infantil petición: lo que debe exigirse no se pide ¿Y tú...? ¿Y tú...? (*todos explican los motivos por los cuales se les envió al destierro*) ¿Deseáis ser libres? (*Un clamoreo ingente invade la extensión, destacándose en él la vigorosa voz del Mocetón de la barba negra como las alas del cuervo*)

EL MOCETÓN: ¡Lo deseo! ¡Lo exijo! ¡Lo quiero!²²

Las didascalias cierran el cuadro que describe el ambiente marino que sirve de fondo a la Sirena Roja. El autor usa en todas las didascalias un lenguaje hiperbólico que enfatiza y sirve de marco a los sentimientos expresados en los diálogos. No importa donde estén y quiénes sean, lo que importa es la acción para obtener lo que buscan, será para beneficio de ellos mismos y de la Patria.

²¹ *Ibid.*, p. 60.

²² *Ibid.*, p. 61.

Tercer Cuadro

MS 8. El anciano, la Sirena roja.

El autor acota que el decorado es como el del primer cuadro pero desmazelado, con aspecto de águila enferma, metáfora que anuncia la caída del dictador. Ante ese paisaje marino el anciano recubierto de condecoraciones implora a la Sirena Roja. Él los ha poseído (a todos, al pueblo) por treinta años y pide el poder por diez, cinco, un año, no soporta los cantos del himno ¡Es tarde! ¡Nunca!, pero la Sirena Roja le niega el poder y el silencio; el himno que se fue moldeando poco a poco con los años de esclavitud debe cantarse. El himno está construido a base de metáforas y metonimias. El canto resume las figuras retóricas que el autor construyó a lo largo de la obra. También instala una alegoría para teñir su texto de fantasía y así manejar una doble simbología al referirse al príncipe lejano, manto de púrpura signo de majestad, cetro/tea encendida, depuración por el fuego. Termina el himno con ¡Venid, venid! para dar muerte al tirano. El volumen del himno aumenta proveniente de la multitud.

LA SIRENA ROJA: [...] Los que lleváis piedras a los lomos como bestias de carga para construir palacios de magnates, ensayad a formar trincheras con ellas. Los que hayáis prostituido vuestras liras incensando victimarios... es tiempo aún; ensayad a torturar la frase. Tilde más, letra menos. Las mismas palabras contienen estas dos verdades. El deber es un tirano: sacrifica y por último da muerte al hombre.

O así: Y por último es un deber del hombre sacrificarse y dar muerte al tirano.

¡Seguidme!

¡Oh, los exangües! ¡Oh los aherrojados de la vida!

¡Oh, la carne de malaria... venid... venid...!²³

En estos últimos versos el autor se dirige a sus colegas, a los literatos y dramaturgos que adularon el régimen porfirista y

²³ *Ibid.*, p. 63.

los llama a corregir su error. Da una muestra de cómo las palabras pueden cambiar de significado utilizándolas de manera distinta en los ejes del paradigma y el sintagma. El texto maneja un discurso lleno de metáforas y símbolos que implican un doble o triple significado. El manejo de los símbolos como iconos que representan a sectores de la población, lleva al receptor a no encontrar fácil la descodificación; sin embargo, el análisis profundo ayuda a definir a los actantes y su función. Hay en el discurso una interacción que se desplaza en un contexto de conversación no cotidiana sino simbólica. El contacto fático parece no operar directamente entre los personajes. Es como si el pueblo monologara preguntándose y respondiéndose. El contacto directo se encuentra muy claramente entre la Sirena Roja y el vejete militar, así como entre la Sirena Roja y el pueblo cuando los arenga, pues en esos casos se trata de dos actantes diferentes. Los diálogos se perciben complementados por una gama de expresiones corporales sugeridas por los propios diálogos y por las didascalias, así la intención y la acción teatral están justificadas. El lenguaje usado no es cotidiano, realista, el autor usa todos los tropos posibles, haciendo críptico el discurso que se revela como poético.

La ideología del escritor tiene su correlato en la del movimiento Magonista. En algunos textos de *Regeneración*, sobre todo de 1907, un año antes de la realización de la *Sirena Roja*, se pueden encontrar similitudes en las arengas de Ricardo Flores Magón y Práxedes Guerrero. Por supuesto que la selección del lenguaje es diferente como se aprecia en el siguiente ejemplo:

FLORES MAGÓN

¡Mentira que la virtud se anide
en los espíritus
sufridos, piadosos y obedientes...
La sumisión es la forma más grosera
del egoísmo...

LA SIRENA ROJA

EL MOCETÓN: ¡No lo valen! Si
tenemos la abyección de resignarnos
a ser esclavos. Debemos tener la
dignidad suficiente para saber
enmudecer.

Hijo de los desesperados tú serás un hombre libre.
Sumisión es el grito de los viles
rebelde es el grito de los hombres

Ven mi virgen loca. Como yo, estás
estás fuera de la sociedad y de la ley
¡Bravas generaciones formaremos!

Deshonra a la ancianidad
este viejo perverso
Se aferra a la vida con la desesperación
de un naufrago. Ha quitado la vida
a miles de hombres y lucha a brazo
partido para no perder la suya²⁴

LA SIRENA ROJA: El hombre
Pensamiento es la sombra
de un hombre
El hombre acción, ese es el hombre

EL ANCIANO: Vuélveme el poder
por lo menos un año.
LA SIRENA ROJA: ¡Ni uno! Lo que a
los tiranos vulgares un poco de tierra
y mucho olvido.²⁵

El ambiente inflamado que describe Dávalos para enmarcar su texto, así como la arenga de la Sirena Roja tienen también su equivalente en un texto de Práxedes Guerrero llamado *Paso* de 1907 donde se encuentran algunos de los símbolos usados por él, inclusive usa la palabra ¡Paso! que las irredentas exclaman ante los soldados para acercarse a los forzados y pasar al desorden²⁶. El desorden se entiende como la revolución:

“Del montón de nubes que arremolina el huracán entenebreciendo el cielo, sale la espada flamígera que esgrime invisible brazo y con zig-zags deslumbradores escribe en la página rugiente de los negros vapores la palabra ¡Paso! Cuanto más densa es la sombra, más resplandeciente el brillo de esa espada (...) Del fondo del antiguo cofre que guarda las históricas y queridas reliquias, se ha sacado una: manos bellas y delicadas van a ceñirla al bizarro busto del guerrillero: la blusa roja terror de los galones, dice a los pretorianos ¡Paso! (...) Llegamos con el corazón sereno a la puerta de la muerte gloriosa y llamamos con el puño del acero exclamando: ¡Paso!”²⁷

²⁴ Flores Magón, Ricardo, *Regeneración 1900-1918*, prólogo de Armando Bartra, SEP/ERA, 1986, pp. 179-184.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *La Sirena Roja*, op. cit., p. 58.

²⁷ Guerrero, Práxedes, *¡Paso!*, en *Regeneración*, op. cit., pp. 187-188.

Al explorar algunos antecedentes posibles de *La Sirena Roja* encontramos que en la obra *Los martirios del pueblo* de Alberto G. Bianchi en 1877,²⁸ se incitaba a la rebelión contra Lerdo y a favor de Porfirio Díaz. Obra que llevó a su autor a prisión. La historia siempre se repite en períodos de paz y revuelta. Ya en el siglo XX *La Sirena* invierte los papeles y es Díaz el indeseable. Las formas cambian a través del tiempo, pero el poder absoluto siempre será rechazado. La obra plena de símbolos está considerada por Marcela del Río estudiosa del Teatro de la Revolución, como una obra que encierra tres géneros literarios: el cuento de hadas infantil, el dramático simbolista de modelo maeterlynkiano y el retórico con la arenga anarco socialista.²⁹ Por eso considera que el texto es anfíbio con los dos primeros modelos de la poética y el tercero del discurso. El texto tiene mucho de simbolista y metafórico, pero nada de infantil y sí mucho de arenga política. Es posible que lo de infantil lo relacione Marcela del Río con el monólogo último de la Sirena cuando dice: un príncipe prendió a sus hombros el manto de majestad y le dio por cetro la tea, pero en nuestro análisis estos símbolos son, más bien, referencias de un discurso que se relaciona con la libertad y la democracia. El príncipe bien puede aludir al líder Francisco I. Madero que ya trabajaba por la revolución.

El texto de *La Sirena Roja* motiva a los investigadores³⁰ a considerar a Marcelino Dávalos como un dramaturgo del que no se ha valorado la importancia del total de su obra como lo merece. Tanto el texto aquí revisado como *La gaviota muerta* son textos que no formaban parte del horizonte de expectativas de su época y por eso su puesta en escena era imposible. Así fue también el texto de Flores Magón *Tierra y libertad* que no

²⁸ Bianchi, Alberto G., "Los martirios del pueblo", en *Teatro mexicano historia y dramaturgia*, t. XVII, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.

²⁹ Del Río Reyes, Marcela, *Perfil y muestra del Teatro de la Revolución Mexicana*, FCE, México, 1997.

³⁰ Seminario de investigación para Historiar el Teatro CITRU/INBA.

fue puesto en escena sino hasta 1980 por Xavier Rojas³¹ en el reclusorio para mujeres, y todavía en esa fecha la obra estuvo a punto de provocar un motín.³² Rojas tuvo que cambiar algunos parlamentos para evitarlo.

La obra dramaturgica de Marcelino Dávalos no tuvo una recepción crítica en su tiempo, ni después, siempre se le mencionó con avaricia; por ejemplo Wilberto Cantón, a pesar de que la incluye en su antología, la considera como menor y Rafael Solana en 1985 escribe: "...fue una amable concesión de Cantón el aceptar una obra tan minúscula".³³ Garcidueñas en el discurso que dicta en la celebración del centenario del dramaturgo se refiere a sus obras puestas en escena, pero las analiza muy superficialmente, no menciona *La Sirena roja* ni *La gaviota muerta* y textualmente dice: "No pretendo presentar a Marcelino como un pre-revolucionario, que estrictamente no me parece que lo haya sido (...)"³⁴, y agrega: sin embargo, pudo haber tenido influencia de algunos amigos en Guadalajara que lo hizo afiliarse al movimiento maderista.

Cuando Emilio Carballido reedita sus obras en *Tramoya* reconoce que Dávalos fue "hombre dotado de una gran intuición de la escena, dueño de un diálogo eficaz, con buenas caracterizaciones; autor íntegro cuyas proposiciones siguen válidas hoy, en su mayor parte"³⁵ que se vuelve a poner al dramaturgo en el discurso crítico. También Marcela del Río, como Carballido, colabora en ello. A la distancia de un siglo, la obra de Marcelino Dávalos propone una nueva lectura la cual puede provocar también, una mirada distinta a la periodización canónica que hasta la fecha se utiliza para la dramaturgia mexicana.

³¹ Rojas, Xavier, *Medio siglo en escena*, INBA, 1995, p. 198.

³² Solana, Rafael, "Acerca del teatro de la Revolución Mexicana", en *México en el arte*, nueva época, núm. 11, invierno de 1985-1986, INBA, p. 34.

³³ Solana, Rafael, *op. cit.*

³⁴ Rojas Garcidueñas, José, *op. cit.*, p. 77.

³⁵ Carballido, Emilio, "Marcelino Dávalos y sus críticos", en *Tramoya*, núm. 58, febrero-marzo de 1999, p. 96.

BIBLIOGRAFÍA

- CARBALLIDO, Emilio, "Marcelino Dávalos y sus críticos", en revista *Tramoya*, nueva época, núm. 58, enero-marzo 1999. Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden. México, 1999.
- COCKCROFT, James D., *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana 1910-1913*, SEP, Siglo XXI, Dirección General de Publicaciones, México, 1985.
- DÁVALOS, Marcelino, "Así pasan", en *Teatro Mexicano del Siglo XX*. Selección y prólogo de Francisco Monterde, FCE, Col. Letras Mexicanas, México, 1956.
- , "¡Indisoluble!", en revista *Tramoya*, nueva época, núm. 25-a, octubre-diciembre, 1990, Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden. México, 1990.
- , "El crimen de Marciano", en revista *Tramoya*, nueva época, núm. 58 enero-marzo, 1999. Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden. México, 1999.
- , "Águilas y estrellas", en revista *Tramoya*, nueva época, núm. 58 enero-marzo, 1999, Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden. México, 1999.
- , "*La Sirena Roja y La gaviota muerta*", en revista *Tramoya*, núm. 68, nueva época, julio/septiembre 2001, Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden. México, 2001.
- FLORES MAGÓN, Ricardo, *Regeneración 1900-1918*, SEP/ERA, Col. Lecturas Mexicanas, México, 1986.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de, *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. México, 1957.
- REVISTA *México en el arte*. Dedicado al arte en la Revolución Mexicana, Instituto Nacional de Bellas Artes/Cultura SEP. n.úm. 11. Nueva época. Invierno 1985-86. México, 1986.

- RÍO REYES, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, FCE. México, 1997.
- ROJAS, Xavier. *Medio siglo en la escena*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Coordinación Nacional de Teatro. México, 1995.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, "Centenario de Marcelino Dávalos: 1971", en revista *Tramoya*, nueva época, núm. 58 enero-marzo 1999. Universidad Veracruzana/Rutgers University-Camden. México, 1999.
- VARIOS AUTORES, *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, t. XVII, Conaculta. México, 1994.

UN EXPERIMENTO NACIONALISTA PARA FORJAR EL TEATRO MEXICANO:

EL TEATRO DE AHORA DE JUAN BUSTILLO ORO Y MAURICIO MAGDALENO

— **GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA***

Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad.
Rodolfo Usigli, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano"

Hace setenta y dos años que se llevó a cabo el primer experimento de teatro mexicano para tratar de presentar en una temporada teatral un balance histórico de aquello que podíamos hoy calificar del México post-revolucionario. El Teatro de Ahora de 1932 fue la labor de dos jóvenes mexicanos, Juan Bustillo Oro (México, D. F., 2 de junio de 1904-México, D. F., 10 de abril de 1989) y Mauricio Magdaleno (Tabasco, Zacatecas, 13 de mayo de 1906; México, D. F., 30 de junio de 1986). Este año estamos festejando el centenario del nacimiento de Juan Bustillo y en el año 2006, el de Magdaleno. Este artículo intenta ser un homenaje al centenario del natalicio de Bustillo Oro.

Antes de hablar del Teatro de Ahora, quisiera mencionar algunos antecedentes de la búsqueda de lo mexicano en nuestro teatro. Al terminar el periodo bélico de la Revolución mexi-

* Universidad de Guadalajara.

cana en 1917 e iniciar el país una etapa de cierta tranquilidad, el teatro se encaminó por rumbos diferentes de los que llevaba en el cambio de siglo. Antes de la contienda hubo varios intentos de buscar lo mexicano con obras costumbristas, como *Guadalupe* (1903) de Marcelino Dávalos, y con piezas premonitorias de la Revolución mexicana, como *La venganza de la gleba* (1905) de Federico Gamboa, y *La sirena roja* (1908) de Marcelino Dávalos. Después de la gesta revolucionaria, el teatro recreó en la escena la lucha fratricida, como en *Aguilas y estrellas* (1916), también de Dávalos. La tendencia nacionalista se acentuó, no sólo en el teatro popular de las “carpas,” en donde se presentaban pequeños sainetes y “sketches” elaborados con bailables frívolos y folkloristas, sino principalmente en los escenarios con obras que hacían eco de búsquedas más conscientes de la mexicanidad. Así, el teatro se unió a la exaltación de lo mexicano, como también se celebraba en las letras, las artes plásticas y la música. El género lírico gozaba de gran público, con piezas como *Chin-chun-chan* de Rafael Medina y José Elizondo (1904), mexicanizando la zarzuela; mientras que en la parodia política descollaba el poeta José Juan Tablada, con *Madero-Chantecler* (1910), sobre la figura del presidente revolucionario.

En el teatro también se reflejó la inquietud de la identidad nacional acorde con el nuevo periodo histórico que se iniciaba. Rafael M. Saavedra fundó el Teatro Regional Mexicano en 1921, año del centenario de la Independencia mexicana, y con su iniciativa se construyó un teatro al aire libre en la zona arqueológica de San Juan Teotihuacan, en un lugar donde la tradición azteca localizaba el nacimiento de los dioses y no lejos de donde Hernán Cortés tuvo una de sus más significativas batallas (Otumba).

En agosto de 1923, aparece otro intento de eslabonar el teatro con lo mexicano: el Teatro Sintético, con la colaboración de Rafael M. Saavedra, Carlos González y Francisco Domínguez. Usigli describe al Teatro Sintético con las siguientes palabras: “Este

espectáculo, clasificable dentro del género estilista, utiliza motivos mexicanos en cuya representación se busca la armonía entre los movimientos y frases de los actores y la música y los decorados” (*México en el teatro* 129). Este intento estrenó “El cántaro roto”, *La cruz*, *La chinita* y *Un casorio*, todas de Rafael M. Saavedra, con decorados de Carlos González y música de Francisco Domínguez. Estas sencillas piezas son iniciadoras del teatro costumbrista de temática mexicana que llegaría a formar una corriente en el teatro mexicano.

Estas dos experiencias del teatro nacionalista dieron fruto en una actividad de mayor importancia: Teatro Mexicano del Murciélago, organizado por Luis Quintanilla en 1924. Este grupo culmina los incipientes intentos de recuperar el rito, la danza y la música popular de raigambre prehispánica, con un teatro folklórico lejano de la tradición del sainete español que, desde Lope de Rueda hasta Ramón de la Cruz, imperaba en el teatro peninsular. Se experimentó escénicamente con la presentación de tipos, maneras de hablar y temas mexicanos, pretendiendo acercarse al ideal estético del inalcanzable y desaparecido teatro protomexicano. No olvidemos que el murciélago era considerado divino entre los pueblos prehispánicos, especialmente entre los mixteco-zapotecas de Oaxaca. El nombre del grupo se prestó a confusión al interpretarse con relación a la opereta homónima de Johann Strauss, y por su técnica novedosa que desconcertó a los críticos. Varios escritores contribuyeron con obras para este intento: *Ventana en la calle* (1924), pieza dramática del poeta José Gorostiza (1901-1973), además de obras de Manuel Horta (“Juana”) y Fernando Ramírez de Aguilar (*La tona*). En una entrevista de prensa, Luis Quintanilla trató de definir el Teatro Mexicano del Murciélago y el origen de la idea, la cual partió de la experiencia de presenciar el espectáculo de un teatro ruso: “Un día en Nueva York conocí el teatro ruso de “La Chauve Souris” y éste me hizo recordar que México tiene más color que Rusia. Desde aquel día la idea de crear un espectáculo semejante en mi país, con elementos exclusivamente

nacionales y desarrollando temas de la vida mexicana, se fijó en mí como obsesión”.¹

Una diferente apreciación del Teatro Mexicano del Murciélago es apuntada en un artículo periodístico (1925) de José Gorostiza, quien niega que este experimento pertenezca al reino del teatro, a pesar de ser este poeta uno de sus colaboradores: “Nos basta saber que no es teatro. En una mínima porción del diálogo, caben apenas las emociones elementales —miedo, muerte, peligro— que no implican la individualidad. Sócrates, yo y un animal cualquiera reaccionaremos al estallido de una bomba de dinamita igualmente poseídos de pánico. Y si el teatro es un arte, y el arte una particularización, un distinguir y concretar la belleza, este teatro sintético no es artístico en lo absoluto” (“Glosas” 31). Esta consideración es pionera de la actual polarización del discurso teatral entre texto y escenificación.

En la historia del teatro mexicano, José Gorostiza es una figura ignorada, a pesar de que tuvo un papel importante en la organización del Teatro de Orientación y del Ciclo Post-Romántico, y que escribió para el teatro. Su única pieza publicada, *Ventana a la calle*, presenta una escena callejera observada desde una ventana, es un experimento mexicano del teatro sintético de Marinetti. José Gorostiza tenía la capacidad y el conocimiento para haber llegado a ser un dramaturgo de primera importancia, mas la presencia de su hermano Celestino en el mundo del teatro y su propia vocación de poeta se lo deben de haber impedido. Antes de su muerte, José Gorostiza pidió que todos sus apuntes y manuscritos inconclusos fueran destruidos; su voluntad iba a ser llevada a cabo por su viuda, cuando uno de sus hijos, José, hijo, por fortuna logró rescatarlos en secreto. Su obra poética que permanecía inédita ha sido recientemente editada, no así sus apuntes dramáticos que aún esperan la imprenta.

¹ El Caballero Puck, “Entrevista a Luis Quintanilla”, *Universal*, 5 junio de 1924, p. 33.

Resultaban imposibles los sueños de resucitar al teatro protomexicano o los deseos de subir a la escena lo mexicano transubstanciado en teatro. El experimento más asertivo del teatro mexicanista —anterior al estreno de *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli— es el Teatro de Ahora. Sus fundadores fueron Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, dos jóvenes llenos de inquietud política y de creatividad. Los estudiosos del teatro mexicano han minimizado su importancia, quizá basados en la corta duración de sus labores teatrales y en el cambio vocacional que alejó a estos dramaturgos del mundo del teatro. En este estudio de la década formadora del teatro mexicano, el Teatro de Ahora merece una consideración más detenida y detallada. Usigli escribió con palabras esperanzadoras sobre el Teatro de Ahora, en el mismo año de la temporada: “Todavía no hay una revolución técnica en este movimiento, pero es porque aún no hay un dominio total de los pies clásicos del teatro. Más adelante ¿por qué no?”²

Bustillo Oro dejó un testimonio de su infancia en sus interesantes memorias. Había nacido en un ambiente familiar que lo predisponía a la escena. Su padre era administrador del Teatro Colón, en la ciudad de México, un importante espacio teatral de la época: “La diversión casi única de mi familia, en la comodidad de la entrada gratuita, era la asistencia constante a ese lugar que yo tenía por maravilloso. Debo de haberlo traído en la sangre, porque desde la primera vez que vi levantarse el telón, se hicieron de mí los duendes que lo levantaron. Ahí mismo y en el acto, empezó mi educación como autor y director”.³ En adición al tiempo pasado en este “palacio de la fantasía” —como él lo llama en su biografía— jugaba largos ratos a los títeres, como también lo hicieron en su infancia Rodolfo Usigli y los hermanos

² Juan Bustillo Oro, *México de mi infancia*, México: Colección Metropolitana, 1975, p. 134.

³ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México: Cineteca Nacional, 1984, p. 13.

Gorostiza. Desgraciadamente el Teatro Colón fue convertido en cine en 1924, pero los quince años de continua convivencia con el mundo del teatro sembraron en aquel niño el gusto por el espectáculo, a pesar de que sus estudios posteriores lo encaminaron a la abogacía y, al final de la década de los veinte, a la aventura política frustrada del vasconcelismo. En esos avatares de la vida política universitaria, Bustillo Oro conoció a Mauricio Magdaleno, también abogado, al que describe como “otro pájaro de la derrota y ave nocturna de las cuevas escénicas” (*Vida* 82). Juntos decidieron olvidarse de la política e iniciar una aventura teatral: “Apartarnos radicalmente del teatro en uso e intentar uno de sentido social, antiburgués, revolucionario. Lo titulamos Teatro de Ahora. Un maestro anticonformista, don Narciso Bassols, nos apadrinó desde la Secretaría de Educación, nos cedió el caduco Teatro Hidalgo de las calles de Regina” (*Vida* 82).

La única temporada del Teatro de Ahora comenzó el 12 de febrero de 1932. Se presentaron cuatro obras: *Emiliano Zapata y Pánuco 137* de Magdaleno; *Tiburón*, una trasposición de *Volpone* (Jonson), elaborada por Bustillo Oro siguiendo la escenificada en el Théâtre de l’Atelier de París,⁴ en 1928 y *Los que vuelven* de Bustillo Oro que se estrenó el último día de la temporada (12 de marzo). Las crónicas teatrales de la época califican al título del Teatro de Ahora de “pomposo” y le niegan a este magnífico esfuerzo todo posible éxito: “Nueva tentativa para crearle ambiente a los autores locales, fracasando más que por nada por el espíritu de egolatría que la engendró”.⁵ Otro cronista tiene un comentario más aprobatorio: “Es una real aportación que ha sido sentida y percibida *por todos*, y el hecho que más patentemente lo demuestra es su discusión inicial, no importa que luego la tácita consigna del silencio haya hecho el vacío

⁴ Según observación de Madeleine Cucuel, “Les recherches théâtrales au Mexique 1923-1947”, en *Les cahiers du CRIAR*, Université de Rouen 127, 1987, p. 52.

⁵ Roberto Núñez y Domínguez, “Nuevo ciclo del Teatro de Ahora”, en *Revista de revistas*, 10 de abril de 1932, p. 21.

final en su entorno" (Mota 9). Bustillo Oro apuntaría en sus memorias una impresión similar: "Apenas tuvimos espectadores. Recientes los estragos y sufrimientos de nuestra revolución, la gente parecía resistirse a renovarlos en un espectáculo que forzosamente tenía que remover aquellas amarguras. Nos sentimos heridos directamente por nuestra patria, y pensamos en emigrar a parajes menos hostiles".⁶ El pobre impacto que tuvo el Teatro de Ahora en el público no hizo pensar a sus organizadores en la inutilidad del intento, sino que con renovados bríos parecieron querer continuar a pesar de las circunstancias.

Los organizadores del Teatro de Ahora pensaban organizar una segunda temporada, según lo informa un artículo del 10 de abril de 1932, en el que se incluye la definición del nuevo teatro propuesto: "Un teatro sustancialmente nuestro." Se anunciaban "Éxito" y "Vivir," sin diferenciar quién de los dos era el autor, así como *Justicia, S.A.* y *Masas, S.A.*, ambas de Bustillo Oro; por desgracia, de las dos primeras obras no existe referencia posterior. Además se incluían dos obras de otros autores: "Cuentas viejas del pueblo de Dios", de Jorge Ferretis (1905-1962),⁷ y "Barro nativo", de Hernán Robleto (1892-1969). A pesar de que este artículo periodístico prometía una segunda temporada del Teatro de Ahora, sus organizadores no lograron llevarla a cabo.

Los dos dramaturgos invitados al Teatro de Ahora no eran desconocidos en el mundo de la literatura. El mexicano Jorge Ferretis escribió novela y cuento de tema mexicanista, y fue director del Departamento de Cinematografía. Su obra narrativa ha sido estudiada por Luis Leal y Fernando Alegría: *Tierra caliente* (1935), publicada en España, *El sol quemado* (1937), *Cuando engorda Don Quijote* y *San Automóvil* (1938); y las colecciones de cuentos *Hombres de tempestad* (1940), *El Coronel que*

⁶ Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 82.

⁷ Para un comentario sobre la narrativa de Jorge Ferretis, véase Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1971, p. 92; también Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones de Andrea, 1974, pp. 163-164.

asesinó un palomo (1952) y *Libertad obligatoria* (1967), esta última publicada con un prólogo de Mauricio Magdaleno. Por su parte, el nicaragüense Hernán Robleto, quien vivió muchos años en México y allí murió en 1969, fue autor de una abundante obra narrativa, incluyendo sus novelas *Los estrangulados*, sobre los avances norteamericanos en su país y *Sangre en el trópico*, editada en Madrid por Cenit (1930), editorial que también publicó las obras de Bustillo Oro y Magdaleno. Su teatro cuenta con los siguientes títulos que fueron pioneros en su nación: *La rosa del paraíso* (1920), *El vendaval* (1925), *La señorita que arrojó el antifaz* (1928), editada en México y *Tres dramas*, que incluye *La cruz de ceniza*, *La niña Soledad* y *Muñecos de barro*, posiblemente la pieza mencionada. En su país, este dramaturgo llevó a cabo los primeros pasos en la creación de un teatro nicaragüense. Es una pena que la circunstancia que rodeó este magnífico esfuerzo no permitió la continuidad, porque podría haberse convertido en la primera colaboración teatral latinoamericana; no en balde Magdaleno fue el único dramaturgo representado en América del Sur (Argentina) en el periodo cubierto por este estudio.

Desilusionados o no, Bustillo Oro y Magdaleno embarcaron en Veracruz rumbo a España el 10 de julio de 1932 (*Vida* 83). Irónicamente se había estrenado el 1 de julio su adaptación a teatro de revista de *El periquillo sarniento*, en la que “los bisoños libretistas... triunfaron ruidosamente”, apreciación que aparece en la misma crónica que los acusaba de egolatría.⁸ La estancia en España de los dos jóvenes dramaturgos se prolongó hasta abril de 1933. Tuvieron oportunidad de convivir con algunas de las personalidades del mundo intelectual, conversaron con Unamuno, Valle Inclán y Lorca. Se hicieron asiduos al café de La Granja el Henar, en donde intimaron con el novelista Ramón J. Sender. En el saloncito del Teatro Español conocieron a Margarita Xirgu y a Enrique Boirás, así como a Alejandro Casona y a Paulino Masip. Cipriano Rivas Cherif, por entonces director

⁸ Núñez y Domínguez, “Nuevo ciclo”, p. 21.

del Teatro Español, aceptó montarles una obra a cada uno, pero complicaciones con la puesta de *El estupendo cornudo* de Crommelynck lo impidieron. Sender les ayudó a publicar, de nuevo paralelamente, sendos volúmenes de teatro en la editorial Cenit; de Mauricio Magdaleno incluyeron *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*, y de Bustillo Oro, *Los que vuelven*, *Masas*, *S.A.* y *Justicia*, *S.A.*; ambos libros llevan dedicatorias a Bassols y a Sender (Bustillo Oro, *Vida cinematográfica* 83-86). El regreso de los viajeros a México marcó un cambio de derroteros lejano del teatro, Magdaleno escribiendo narrativa y guionismo, y Bustillo Oro dedicándose a la dirección cinematográfica. La explicación de este repentino cambio puede encontrarse en un comentario de Magdaleno con motivo del estreno de *Pánuco 137* en Buenos Aires en 1937, con la dirección de Edmundo Barthelemy: “[Porque México] no ofreciera alguna oportunidad de verter al drama su conciencia social y sus angustias”.⁹

Un análisis actual de las obras de Bustillo Oro presenta una de las mejores dramaturgias en los años treinta a nivel iberoamericano. La más conocida hoy de sus piezas es *San Miguel de las Espinas*, sobre el problema agrario y la reivindicación de la tierra. Su autor la llama *trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana*; sus cuarenta personajes nominales, además de grupos de rurales, campesinos y soldados, y de dos coros de mujeres y de hombres, no llegan a constituirse en protagonistas, cediendo ese lugar a la tierra mexicana. La pieza es vigorosa y bien dialogada, muy cercana al arte pictórico revolucionario y a las imágenes cinematográficas sobre la Revolución mexicana de las décadas siguientes. Es la única de sus piezas que ha alcanzado el estreno y tres ediciones.

La primera obra teatral de temática chicana es *Los que vuelven*. La perfección de su estructura dramática y el grado de humanización de sus personajes es el más logrado de Bustillo

⁹ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen del teatro. Experimentos en México*, México, Letras de México, 1940, p. 78.

Oro. La trama narra la desmembración de una familia paupérrima mexicana que había emigrado a Estados Unidos para huir de la revolución y del hambre, pero que es deportada con violencia por la gran depresión económica norteamericana. José María Toro (Chema) y su esposa María intentan escapar de la ley migratoria y huyen más al norte en busca de un hijo mutilado por un accidente fabril y de una hija casada con un obrero norteamericano de origen irlandés. Este delata a la pareja a la oficina de Migración y los viejos son deportados con violencia; en el trayecto muere la madre. En el tercer tiempo, José María, casi loco, comparte su infortunio con un grupo de repatriados a la orilla del desierto mexicano:

HOMBRE EN

EL SUELO: Yo dejé una mujer... Y todas las noches me hago figuraciones de si todavía estará allí. Cuando la dejé para jalarle con los braceros, pensé que en unos cuantos meses mandaba yo por ella o volvía con harta plata... Se fueron dos años... y ni mandé ni volví. Ni supe más de ella. A lo mejor está ya entre gusanos y en lo obscuro. (*Fuma tristemente.*)

HOMBRE DE

LA GUITARRA: Algo me da en el corazón que lo que es a mi madre sí la encuentro. Cuando me bendijo para que saliera, le juré que volvería a verla morir, a lo menos.

CRESCENCIO: (*Encogiéndose de hombros.*) Yo, hace tanto que salí que no recuerdo si dejé a alguien... Todavía la revolución estaba en lo más macizo cuando crucé la frontera después de que me habían querido fusilar dos veces. ¡Me aburrí de los diablazos! Ya ven, entonces eran los buenos tiempos de los yanquis. Y nunca hice nada. No más dejé el sudor y el trabajo... No saqué nada.

CHEMA: (*Interrumpiendo su constante fumar, sin volver la cabeza ni los ojos hacia el grupo.*) No niegues a tu tierra la humedad de tu sangre, los huesos de tus hijos, el sudor de tu frente. (*Todos se vuelven hacia él, sobrecogidos.*)¹⁰

¹⁰ J. Bustillo Oro, *Tres dramas mexicanos: Los que vuelven, Masas y Justicia*, S. A., Madrid, Cénit, 1933, pp. 69-70.

José María es llevado hasta la frontera mexicana, allá descubre el cadáver de su hijo en una pira crematoria. Al fin de la pieza el viejo provoca a un guardia mexicano para que lo mate, mientras observa un grupo de repatriados. Chema creía tener una deuda con su patria, porque cuando más lo necesitaba él había huido a Estados Unidos, por eso quiere ser enterrado en su terruño, como todos los caídos en la revolución. Chema muere en paz, aunque su cuerpo nunca llega a reposar en tierra mexicana:

SOLDADO: (*Al oficial.*) Teniente... ¿Qué hacemos con el cuerpo?

OFICIAL: Pues llévenselo para el montón, ¡qué han de hacer!

SOLDADO: ¿Para quemarlo?

OFICIAL: ¡Claro! ¡Como a todos! (p. 84)

Esta pieza presenta un crudo realismo remarcado con tintes de aguafuerte, que genera un verismo escénico desconocido en el teatro mexicano anterior. Su lenguaje logra una gran efectividad dramática, con la atinada utilización de expresiones populares con visos líricos. A pesar de que la pieza posee algunos elementos melodramáticos que perjudican su contenido social, la inclusión del detallismo en la acción —se fuma marihuana— y la peculiaridad de los personajes —la falta de la mano derecha del hijo permite el reconocimiento de su cadáver— hace que la pieza se acerque más al teatro testimonial. Aunque nunca ha sido estrenada, *Masas* (1932) es la obra maestra de Bustillo Oro por ser pionera en la literatura latinoamericana en utilizar al dictador como personaje. Por su temática, esta pieza antecede a *En la luna* de Vicente Huidobro (1934) y a *Saverio el cruel* de Roberto Arlt (1936), así como la novela de Asturias *El señor Presidente* (1946); únicamente es precedida por *Tirano Banderas* (1926) de Valle Inclán. *Masas* presenta la vida política de un país latinoamericano durante la caída de una dictadura a causa de una revolución, la cual desemboca posteriormente en otra dictadura. Los personajes están excelentemente humanizados: Porfirio Neri es el idealista que después del triunfo revoluciona-

rio pasa a ser un político saboreador del poder; Máximo Forcada es el eterno idealista social que personifica la conciencia de la lucha popular y Luisa Neri, hermana del claudicante revolucionario y esposa del idealista sacrificado, es un personaje femenino que por su madurez psicológica y por su activa volición, resulta inusitado en el teatro latinoamericano de entonces.

Masas hace derroche de nuevas técnicas teatrales: utilización de la radio y el cinematógrafo, de altoparlantes y grabaciones, con entradas de actores por el foro, y muchas aplicaciones más del teatro de Erwin Piscator, cuyas ideas eran aún mundialmente consideradas de vanguardia. Coincidentemente, la misma editorial Cenit de Madrid había publicado en 1930 el *Teatro político* de este director alemán. Sin embargo, el aspecto más logrado de la dramaturgia bustillana es la capacidad volitiva de sus personajes, indudablemente de herencia ibseniana, característica dramática que no tuvo paralelo en México hasta la aparición de *El gesticulador*.

Justicia, S.A. trata la responsabilidad y la integridad de un juez. La pieza logra cierta efectividad escénica, gracias a que Bustillo era abogado. Entre los casos jurídicos mencionados sobresale el del aborto, por su novedad sobre el escenario. Esta pieza hace uso de recursos surrealistas, cuando el juez se ve a sí mismo en el acto de cometer el delito que juzga en otro; además se sirve de recursos expresionistas, los cuales hacen que el juez se observe a sí mismo mientras trabaja como obrero en la Compañía de Justicia Incorporada, símbolo del sistema jurídico, en una máquina que acuña monedas de oro y la cual es lubricada con sangre y carne humanas. Esta escena posee recursos nunca utilizados en el teatro mexicano, como muñecos y proyecciones. Por la técnica de reflejar el conflicto en el mundo onírico tiene ciertas concordancias con *Trescientos millones* (1932) de Roberto Arlt, y la máquina traga-hombres constituye un verdadero fetiche dramático que corporiza el conflicto en un objeto, recurso dramático que logra la efectividad escénica del altar de Baal de *La fiesta del hierro* (1940), también de Arlt.

Por su parte, el teatro de Mauricio Magdaleno experimenta en forma menor con las nuevas formas de llevar el conflicto dramático a la escena y, además, hace que éste sea demasiado explícito, hasta el punto que los personajes actantes —protagonista y antagonista— se acercan a una confrontación maniquea. La estructura dramática de sus piezas consiste en una trama de índole social y una subtrama de carácter amoroso no lejana del melodrama, mezcla que perjudica el impacto del tema social. Su selección temática es de gran oportunidad: los abusos de una compañía chiclera norteamericana en territorio chiapaneco son presentados en *Trópico*, pieza terminada en Madrid en 1932; del mismo año es *Pánuco 137*, pieza que trata sobre la explotación extranjera del petróleo mexicano. Ambas obras abusan de convertir el espacio dramático en el verdadero protagonista del drama, inversión bienvenida en la novela, pero que desdibuja el conflicto dramático, ya que éste nunca puede ser entre la naturaleza y el hombre, es decir, “extrateatral... porque todo lo que pase en escena tiene que ser obra del hombre”.¹¹ Su pieza *Emiliano Zapata* es pionera de un nuevo teatro histórico más cercano al realismo, en el que los personajes son simplemente hombres y no héroes.

Al regreso de los viandantes, Bustillo Oro inició su carrera de guionista con una adaptación cinematográfica del *Tiburón* volponiano y, en seguida, de *El compadre Mendoza*, utilizando un cuento que había escrito Magdaleno; mientras este último se iniciaba como novelista y trabajaba en un puesto burocrático. Nuevamente el teatro los persiguió con una última ironía, el grupo recientemente fundado de Los Trabajadores del Teatro llevó a la escena *Trópico* y *San Miguel de las Espinas*; esta última pieza fue oficialmente retirada de escena al encontrarle paralelismo con un asesinato reciente en la vida política mexicana. Además de las obras citadas, Magdaleno escribió “El santo Samán,” estrenada en 1935, “Ramiro Sandoval” (1936) y “Los

¹¹ Rodolfo Usigli, *Teatro completo*, México, FCE, 1979, t. 3, p. 280.

vampiros”, inéditas. Otros títulos de Bustillo Oro, inéditos y sin estreno, son “Charlot,” “El gachupín,” “La honradez es un estorbo,” “El triángulo sin vértice,” “Un perito en viudas,” “La presa Bravo” y “Rifles.” En 1934 la Comedia Mexicana escenificó “Una lección para maridos” en su séptima temporada (1936). Posteriormente en 1953, Bustillo Oro escribió *Mi hijo el mexicano*, publicada en 1966 y aún sin estreno. Para el teatro frívolo, ambos escribieron “El corrido de la revolución,” “El pájaro carpintero” y “El periquillo samiento,” por desgracia hoy perdidas; su estreno fue en 1932 con la compañía de Roberto Soto, en el Teatro Esperanza Iris, en el mismo año del Teatro de Ahora. Además, Bustillo Oro había colaborado en la revista ligera “Kaleidoscopio” (1930), con la coautoría de Tirso Vigil y Joaquín Castillejos, y la música de Eduardo Vigil, estrenada en el Teatro Colón en 1931.

En los años siguientes no hubo interés en la dramaturgia, en buena parte porque ambos lograron triunfar en sus nuevas profesiones: Magdaleno se convirtió en uno de los narradores más sobresalientes en el periodo anterior a Agustín Yáñez, especialmente con su novela indigenista *El resplandor* (1937); como guionista logró un alto nivel de excelencia, en filmes del Indio Fernández y de Luis Buñuel. Por su parte, Bustillo Oro dirigió cincuenta y ocho películas, y de setenta intervenciones cinematográficas entre dirección y argumentos para el cine; algunas han sido consideradas clásicas del cine mexicano, como *Ahí está el detalle* que consagró a Cantinflas; sobresalen sus adaptaciones cinematográficas de múltiples autores de la literatura universal: Marivaux, Pedro Antonio de Alarcón, Sardou, Galdós, Rómulo Gallegos, Arniches, Rubén Romero, Armando Mook y otros.

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 ser la expresión de este trabajo y de este dolor” (157). Pronto estaría el teatro mexicano fundado como un movimiento hegemónico nacionalista, y nunca más se hablaría del movimiento teatro mexicano como de un apéndice del teatro europeo. Si Rodolfo Usigli es el fundador del teatro mexicano, con *El gesticulador*, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, son también cofundadores con el Teatro de Ahora.

EMILIO CARBALLIDO:

PROTAGONISTA DEL TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX

ARMANDO LEINES MEJÍA*

*Mañana por la mañana
te espero Juana, donde yo sé.
Te juro, Juana, que tengo
ganas de verte la punta al pie.*

Canción popular.

[Emilio Carballido, desde 1946, año en que escribe sus primeros esbozos, hasta la fecha, 2004, no ha abandonado la pluma y su infatigable deseo de seguir ofreciendo su arte a las nuevas generaciones. Son ya más de cincuenta años produciendo obras de innegable valor artístico. Sumado esto a su labor didáctica y el impulso a jóvenes autores, actitud que lo distingue como dramaturgo y maestro de arte teatral. Mucho se ha escrito sobre sus piezas dramáticas y su producción literaria alterna, pero no es suficiente. La obra carballideana merece nuevos estudios y una revaloración para ubicarla en el tiempo y espacio actuales y, así, reconocer su permanencia y vitalidad históricas en la cultura mexicana del siglo XX.

Este autor veracruzano pertenece a la Generación del 50, bautizada así por José Emilio Pacheco, la que reúne autores controvertidos de la literatura mexicana: Rosario Castellanos, Sergio

* Especialización en Literatura Mexicana, UAM-A.

Magaña, Jaime Sabines, Ricardo Garibay, Jaime García Terrés, Jorge Ibarguengoitia entre otros. Se les agrupa bajo esta denominación por poseer algunas características comunes, sobre todo en edad, pero con intereses y estilo diferentes.

Durante los años cincuenta “La década del desarrollismo económico”, el maestro Salvador Novo, patrocina a una generación de autores dramáticos en ciernes al estrenar en el Palacio de Bellas Artes, cuatro obras de teatro que marcarían el nuevo rumbo de la dramaturgia nacional.

Novo, como un moderno profeta, no se equivocó al escoger al joven Carballido y a su comedia *Rosalba y los Llaveros* para inaugurar la temporada teatral en el INBA. El novel escritor, no lo defraudó:

Suerte, talento, oportunidad; todo llegó a tiempo y se quedó. Aquel maestro, funcionario o amigo, así lo imaginó, abrazó y cumplió. Cuando esto sucede no queda otro camino que: tomar el que ha sido marcado por el destino. Llegar, triunfar y seguir la ruta propuesta. Siempre con la mirada hacia el futuro. La inspiración ahora, no cuenta si se está consciente de lo que uno quiere, ya la constancia y la práctica dirán, y el trabajo, el esfuerzo, la empatía. Ni duda cabe, cuando se está predestinado, todo es más fácil o casi fácil. La auténtica tarea resulta del quehacer cotidiano, de la repetición y luego... nada sabemos: el éxito o el fracaso, la gloria o la miseria innoble. Así transcurre la mascarada y se esconde en cada escena, lo que será la comparsa o si se prefiere, el primer actor, pero... no se debe olvidar que sólo merecen el aplauso los vencedores. Los otros, los buenos, los del montón, no saben si serán escuchados o vestirán el disfraz para no ser reconocidos. Hoy es ya tarde para reflexionar inútilmente. Se puede luchar para ganar o sucumbir, pero nunca abandonar lo que ya se había iniciado y luego, detrás del escenario una lágrima sutil para volver a empezar y repetir, continuar; aún sin aliento, más y más sin descansar, perseguir la sombra; abandonar el traje; vestirse rápido, salir, ser visto, escuchado, aplaudido, abucheados. Insistir. Cumplir con esa misión que un día le encomendó aquél que sin boleto, recomendó a costa suya, el deseo de servir, actuar, vivir para el público de siempre, de hoy, de mañana, de no sé cuando.

La victoria no llega después del fracaso si se compite con temor. La vida brinda oportunidades y hay que colgarse de ellas, así, bien sujeto. A veces, nos puede tirar, arrastrar, revolver, pero no detendrá la marcha ascendente.

Libre, sin ataduras, sin compromisos: Yo mismo, yo soy, puedo, quiero, seré. Camino al éxito o quizás al fuego, la inmólación pero sin resistencia. Ya las voces me oírán, me condenarán o serán ellas mis propios verdugos. Seguir avanzando, hoy puede ser el día, no el señalado sino el casual, el que llega sin saber, sin espera, ese será el mío. Tal vez no pueda, ni deba repetir: alguien escucha, grita, conduce. Es la mano firme, robusta, a la que debo asirme, será como un sostén para mi futuro pasado, pero siempre presente en esa vanidad mundana. ¡Ojalá sea ese el día!

Luces, sonido, voces: costumbre o eco mecánico. Todo ha llenado el vacío de los tiempos. Carrera contra el tiempo. Deambular, dar tumbos, pero no caer. Volver sobre sí. Persistir, enmendar, recomponer y salir airoso. ¡No importa retroceder, si después el empujón será más fuerte! Y más adelante, continuar, cambiar el ritmo, pero con afán de triunfo. Sin aliento, pero llegar.

Hoy todo sigue igual, las mismas caras o caricaturas, los mismos escenarios. Las puestas en escena hacen viajar, recrean ambientes. Otra vez, recomponer la ruta, volver a andar, a caminar, a correr. Llegar exhausto pero contento. No todos tienen la suerte de ser vistos, aplaudidos. La conquista, el esfuerzo, el desgaste no ha sido inútil. Y al final, la resistencia continúa. ¡Sublime!

Así, sin máscaras, sin vanidad, sin menoscabo de talento ha sido la vida literaria de Emilio Carballido. Constante, persistente, perenne. Todo lo ha brindado a favor del arte escénico que un día lo amoldó a su ser, a su alma. Nacer y vivir para el teatro y alcanzar la gloria de la inmortalidad artística. Se podrá llegar, pero pocos alcanzarán el éxito total, completo. Y él, está allí, pleno, ufano, reticente.

Cada comedia, melodrama, farsa o sátira lleva el mensaje de la creación humana y remedo de las pasiones que desbordan los sentimientos más profundos del ser. Desde la franca carcajada o la sutil sonrisa, hasta los sollozos contenidos o lágrimas espontáneas.

Siempre recogiendo el aplauso sincero que desborda pasiones por tocar cuerdas sensibles o íntimas de la vida misma.

Épocas, modas, costumbres, ritos, todo llena el teatro de Carballido, sin menoscabo de la vigencia, actualidad o modernidad. Los valores contenidos en cada drama son universales, no tienen tiempo. Forman parte ya de la vida de los hombres y de los pueblos. Mostrarlos con maestría, humor y talento es labor del dramaturgo, del artista, del genio que moldea a cada golpe, palabra o pincelada la acción, del tiempo y el espacio.

PROTAGONISMO FEMENINO EN LA OBRA CARBALLIDEANA

Carballido es un escritor que ha mantenido como figura protagónica a la mujer. Base de la estructura familiar en la sociedad mexicana tradicional. El autor sostiene el constructo dramático otorgando a las sufridas féminas un lugar de privilegio, incluyente y vocal. Es a mediados de los años cincuenta cuando las mujeres tienen acceso al sufragio electoral y comienzan los movimientos feministas por emancipar al llamado *sexo débil* de la tutela patriarcal machista. Esta manifestación radical formó parte importante de una campaña anticlerical que había mantenido una prédica de sometimiento y servilismo intolerante. Sin embargo, esto no ocurrió de golpe, tendría que haber las condiciones de cambio las cuales se dieran como consecuencia de las nuevas tendencias en el mundo actual.

Esto condujo a las mujeres a luchar por un nuevo orden social que les otorgara igualdad de oportunidades y espacios en todas las actividades, que hasta esos tiempos, estaban reservadas exclusivamente a los varones.

Durante siglos, la sociedad machista relegó a las mujeres por considerarlas incapaces de realizar tareas intelectuales o que requirieran fuerza y destreza. Se les subordinó a depender física y psicológicamente del ser más fuerte. Lo que dio por resultado un arquetipo femenino sumiso y pasivo, producto de una sociedad patriarcal impositiva, retrógrada y decadente.

Los movimientos feministas más recientes pretenden acabar con los atavismos culturales y claman por la emancipación del sexo débil de la tutela falocrática.* Buscan la igualdad en todos

* Falocracia o androcracia, o el sistema patriarcal, no sólo es una denominación. Es, asimismo, un sistema que utiliza, ya abiertamente, ya de manera sutil, todos los mecanismos institucionales e ideológicos a su alcance (el derecho, la política, la economía, la moral, la ciencia, la medicina, la moda, la cultura, la educación, los medios de información de masas, etcétera) para producir esta

los órdenes y desean una mejor convivencia hombre-mujer con los mismos derechos y oportunidades. Es por esto que la disputa tiene una sola vertiente: lograr una sociedad más justa, equitativa y plural.

La vigencia de la obra carballideana obliga a reponer comedias y dramas cuyas propuestas tienen actualidad permanente. Es el caso de la sátira *Te juro, Juana, que tengo ganas* que recompone el orden patriarcal establecido para dar paso a una nueva mentalidad abierta y liberal de la mujer. Esta obra imita y satiriza las relaciones íntimas y a veces ríspidas de varios personajes que trabajan en un colegio particular en una ciudad de la provincia mexicana, allá por 1919.

TE JURO, JUANA, QUE TENGO GANAS...

Farsa en tres actos. Estrenada en el Teatro Universitario de Chihuahua, Chih., junio de 1966, dirigida por Fernando Saavedra. En el Teatro Arlequín de Monterrey, abril de 1967, dirigida por Luis Martín. En el Teatro Granero, México, D. F., el 21 de septiembre de 1967.

La farsa de Carballido distorsiona hasta la locura ciertos tipos de nuestra clase media provinciana, y lo consigue de tal manera que la sonrisa, la risa y la franca carcajada se suceden ininterrumpidamente en los labios del espectador; es una clase media mexicana de principios del siglo XX, pero apenas ha cambiado en la provincia en 1967. Por otra parte, la construcción de la farsa es impecable, permitiéndose Carballido el lujo de intercalar una escena sentimental, un tanto poética, a base de contrapunto entre todos los personajes, en la que ninguno de ellos está conforme con su edad.

dominación de los hombres sobre las mujeres, así como el capitalismo los utiliza para perpetuarse. Andree Michel, *El feminismo*, México, FCE, 1983, p. 8.

La intriga gira en torno a Juana, mujer cuarentona de singular belleza, casada en secreto con Estánfor, estudiante de 18 años de edad, pequeño, delgado, huésped de la familia Feria. El incauto joven fue sorprendido *in fraganti* por Diógenes, padre de la protagonista y director de la institución educativa. El ofendido progenitor acudió a un juez civil para casarlos y evitar el escándalo. Ahora la situación se ha vuelto incómoda, debido a que el padre y la hija exigen el divorcio, pero el ventajoso marido no accede sin antes poner ciertas condiciones. Motivo suficiente para que los inculpados amantes mantengan cierta distancia y aprovechen cualquier pretexto para inculparse. Lo que origina escenas y diálogos divertidos, satíricos y jocosos.

Completan el reparto, otros personajes, no menos importantes y cómicos: Librado, secretario de la escuela, profundamente enamorado de la magistral Juana; la octogenaria, Serafina, confidente y sirvienta de la familia Feria; Inesita, simpática y pícara adolescente y Evangelina Chi, bibliotecaria del plantel, quien mantiene un apasionado romance con el sexagenario Diógenes.

Carballido utiliza esta sátira para exhibir a una sociedad hipócrita y decadente. Incapaz de derribar los atavismos culturales a pesar de las voces que claman por un nuevo orden social, libre de ataduras y sin mordazas. Esto da como resultado una farsa cómica donde se entrecruzan acciones imprevistas que sorprenden al espectador por su atrevimiento, descaro y picardía. Todo sin inhibiciones, lo que produce hilaridad y desbordante carcajada.

Al final se restablece el orden comprometido y los personajes adquieren la dimensión exacta de sus acciones.

Abre la escena el espacio de la cocina tradicional: “Ahí conoceremos a Serafina, la sirvienta de la familia Feria, mujer de cerca de 80 años” (Carballido: 1, 11), pero no por ello una mujer senil y amargada. Siempre pendiente de todo lo que acontece a su alrededor como buena confidente.

Serafina platica con Estánfor, más orgullosa que avergonzada, de un incidente que sirve para entender la libertad con la que suele expresarse de su profundo amor a la vida:

"Ayer me pellizcaron los albañiles. Pasé a la escuela para avisarle a Diógenes que viniera a comer y al cruzar un pasillo, junto a un andamio, me pellizcaron (se frota una nalga) me hicieron un moretón" (Carballido: 1, 11).

Por encima de estereotipos, Carballido abre su creación, rompiendo con la rigidez de la mujer vieja y marginal para presentarnos un ejemplo de desenfado y erotismo, entendido éste como "evocación o sublimación, consciente o inconsciente del hecho sexual" (Tello, 1662). Desde las primeras palabras ya nos indica el tono que predominará en toda la obra: festivo, jocosos, sin ataduras, sorprendente. Después de todo no sería creíble, que a una mujer de esa edad le ocurriera algo parecido.

Serafina, que tiene cerca de 80 años, está dedicada a alimentar a Estánfor Vera, un muchacho de unos 18 años de edad, aunque parece menor, porque es pequeño y delgado; él aprovecha esto para hacer gestos infantiles que lo congracien, es de los que vencen su timidez exagerándola; sus cóleras y entusiasmos también son infantiles, desenfrenados, ficticios; todo en él parece deliberado, complicado, asustadizo, nervioso y torpe, usa lentes, no ha ido a la peluquería en varios meses. (Carballido: 1, 11).

La descripción se refiere a un joven que sabe aprovechar su desvalido aspecto para manipular a sus semejantes con mucha astucia, y una actitud siempre impregnada de un delicioso sentido del sarcasmo; él es el encargado de desenmascarar las hipócritas conductas de los que lo rodean. Vemos cómo sus afirmaciones derriban continuamente la patriarcalidad imperante con declaraciones mordaces e ingeniosas.

SERAFINA: La disciplina y la dureza forman los caracteres.

ESTÁNFOR: Forman los caracteres detestables y rencorosos. (Carballido: 1, 12).

Parece que Estánfor reúne simultáneamente una serie de conceptos, en torno a las palabras pronunciadas por él. Las ideas afines se agolpan y luchan al mismo tiempo por salir de su boca. Esto da como resultado una serie de balbuceos a los cuales

permiten aplaudir el juego fonético, semántico y polisémico que mueve a risa al espectador.

ESTÁNFOR: (*Se excita, golpea la mesa.*) La eslueca andaba mal y don Giódenes... (Calla.) El plantel andaba mal y don Gió- don Diógenes quiso tener más alumnos de paga entera. Se consiguió una carta del boguermador hablo a los suminiptos ¡pusinimios! y logró que le mandaran estudiantes becados. Estoy debaco quebado becado por mi supinimio, no por don Giódenes. (Carballido: 1, 12).

Pero Estánfor está perfectamente consciente de su condición, la ha estudiado y comprendido gracias a su brillante inteligencia.

ESTÁNFOR: Las emociones afectan al sistema nervioso, el sistema nervioso controla el habla, los artistas son emotivos, yo soy artista, las emociones me afectan el sistema nervioso y el habla, no tiene nada de especial. (*Devora*) (Carballido: 1, 13).

En la misma casa vive también Juana, hija única de don Diógenes, "(...) *una mujer grandota, fornida, lucidora, todavía guapa, de unos 40 años o poco más*". (Carballido: 1, 13). El propósito del autor es que el lector, desde el primer momento, se percate de que tiene enfrente un admirable ejemplar del género femenino, cuya talla física corresponde a la moral que lleva dentro de sí. Sin embargo, "*parece un tanto estúpida, con rostro de muñeca bobalicona*". (Carballido: 1, 13). Se comporta como una niña, carece de madurez para modificar su entorno, liberarlo de la dictadura. Lo dicho queda reforzado por su actuación. "*Ahora viste como reina del carnaval de unos 20 años atrás*". (Carballido: 1, 13). Prefiere refugiarse en su pasado, esconder en él la cabeza antes que encarar un presente cuyas expectativas no le atraen. Se niega a ver sobre sí los estragos inevitables del paso del tiempo. Víctima de las normas morales tradicionales, ha aceptado que la única belleza que cuenta para una mujer es la física. En ese momento, ya cuarentona, es una solterona "quedada", idea que no le agrada, pues implicaría

un fracaso, ante el verdadero sentido que justifica la existencia de las mujeres en este mundo patriarcal: casarse y tener hijos.

Tanto Estánfor, como Juana, son víctimas de la dictadura patriarcal. Ambos sufren y padecen la misma rutina del discurso autoritario. Los dos están igualmente reprimidos pero, Estánfor vive consciente de su realidad y lucha por vencerla, Juana, en cambio, sigue sujeta por la ley del padre.

La relación entre Estánfor y Juana es poco cordial, difícilmente se dirigen la palabra y, cuando lo hacen es para lanzarse improperios o ridiculizarse. Ella, apoyada en los tartamudeos del joven Vera, él, utilizando irónicamente el afán de Juana de soñar con su cada vez más lejana juventud y el día en que fue reina de la primavera. Sus encuentros son para el público, un solaz de alta comedia y, para el escritor, la oportunidad de burlarse de los vicios humanos. La risa será el ingrediente permanente que el espectador sabrá dosificar para posteriormente reflexionar sobre la realidad que está detrás del otro:

JUANA: Hay gente que se alegra de hacer el ridículo públicamente. (Carballido: 1, 15).

ESTÁNFOR: (*Agresivo.*) Eso veo. Talfan tres semes, faltan tres meses para el carnaval. (Carballido: 1, 15)

JUANA: Esto... es un vestido que me estoy arreglando. No voy a salir a la calle así. ¡Y es asunto MIO!. (Carballido: 1, 16).

ESTÁNFOR: Moco mis servos. Como mis versos. (Carballido: 1, 16).

JUANA: Yo soy su maestra. (Carballido: 1, 16).

ESTÁNFOR: ¿De qué? (Carballido: 1, 16).

Observemos cómo el discurso de Juana es el de una mujer avasallada y sometida a las normas patriarcales. Sus razonamientos podían haber salido de la boca de cualquier macho que contaminan nuestras sociedades con sus actitudes autoritarias. Por su lado Estánfor, combate y vence las declaraciones de su contraparte negándole validez a sus argumentos.

Ambos son víctimas de la misma dictadura, solo que ella no está consciente al repetir los esquemas que le fueron impuestos y los utiliza con la misma prepotencia heredada:

- JUANA: Le voy a pegar, le voy a romper el hocico. (*El retrocede.*) No sé qué me contiene. Vil puerco. Vil. ¿Oyó? Lo desprecio. ¡Me da asco! (*Hace gestos de vómito*) [...] (Carballido: 1, 16).
- ESTÁNFOR: (*Lejos.*) Vístase de chafas, de fachas a menudo, le mejora el carácter según veo, vesún geo. (Carballido: 1, 16).
- JUANA: ¡Asco! ¡Asco! ¡Lo desprecio! No sabe ni hablar y pretende escribir. Y todavía le publican cosas, yo creo que por lástima. ¡Vesún geo! ¡Ja! ¡Ja!, ¡Ja!, ¡Ja! (*Pronuncia la risa como está escrita.*) (Carballido: 1, 16).
- ESTÁNFOR: Y usted se abrete, se atreve a sar dacles, a dar clases, y berruzna, ¡rebuzna, eso hace! (*él rebuzna con fuerza.*) Eso, su sacle. No sabe nada de nada. Es una esfata, una estafa, moco dota esta escuela. A ver, conjúgueme abolir. Ande, a ver. (Carballido: 1, 16).

El reto no es sencillo de vencer: el joven Vera, alardeando de su evidente superioridad en el conocimiento de la gramática, así como de su inteligencia, astucia e ingenio que le caracterizan, seleccionó uno de los verbos más difíciles de nuestro idioma, porque en tanto defectivo, no tiene todas las personas de la conjugación. Pero su contraparte no es capaz de ceder ante el reto:

- JUANA: Si cree que no sé conjugar un verbo irregular, espérese a que empiecen las clases. Ja, abolir, qué problema. (*Vemos que cierta duda asoma a su rostro.*) Abolir. (Carballido: 1, 16).

Con esta estrategia, el autor nos presenta a un estudiante mejor calificado que su maestra, su capacidad no sería grave, si ella no optara por esconder sus carencias con el escudo de una superioridad sólo basada en la tradición del discurso donde el profesor es el *magister dixit*, que el alumno no debe cuestionar ni contradecir. Eso sería atentar en contra de la calidad moral y profesional del docente; una total falta de respeto no tolerada por una sociedad tradicionalista. Sabedor de lo que significa el valor de la repetición como recurso humorístico, Carballido, utilizará el recurso del verbo abolir como *leitmotiv*, en otros momentos de la obra: Juana se la planteará a Librado, quien discretamente le aventará la pelotita a Diógenes, y éste a su vez, acudirá a Estánfor, único capacitado para contestar.

De entrada, vemos cómo el autor nos ofrece, por un lado, las fallas de un sistema educativo deficiente y, por otro, la dictadura patriarcal anclada en el amordazamiento del erotismo y la transmisión de los valores por medio de los centros educativos.

En la siguiente escena aparece Juana, sola, ensayando frente al espejo las actitudes que asumirá cuando aparezca Librado su impaciente pretendiente. Desde el principio, su conducta es claro reflejo de la ridiculez caracterizada en ella, cuando pretende actuar según las normas aprendidas producto del discurso patriarcal. La protagonista se expresa con palabras y frases que para los años sesenta resultaban anacrónicas. Pese a todo, más adelante conoceremos el discurso de la verdadera Juana Feria, cuando la rabia provocada por el recuerdo de Estánfor, predomina sobre su intención original. Esto, en el transcurso de la obra conducirá a un doble discurso que, inevitablemente, provocará risa en el público espectador. Estas dos facetas de la protagonista: la mujer ridícula y la auténtica Juana, serán el puente para mostrarnos esa otra personalidad ante su interesado enamorado, Librado Esquivel, secretario de la institución.

La fortachona mujer ve interrumpida su actuación, cuando oye que llaman a la puerta. Escucha, se pone nerviosa. Ordena a Serafina que vaya a abrir. No aguanta más. Sale corriendo.

Aprovechando la inesperada salida de Juana hacia el interior de la casa, Serafina establece un diálogo con el inoportuno visitante, quien se siente incómodo por el descortés recibimiento que no corresponde a las normas de urbanidad y “buenas maneras”. Lo exhibe, mostrando su antipatía y recelo desde el primer momento:

[...] *Entra Librado Esquivel. Trae unas flores.*

LIBRADO: Buenas tardes. ¿O ya son noches?

SERAFINA: Pase, siéntese. Ya me imaginaba yo que era usted. Resulta que ahora viene todos los días, ¿no?

LIBRADO: ¿Yo? ¿Todos los días? [...] ¿Está... el maestro Feria?

SERAFINA: ¡Flores para Diógenes! Qué amable.

LIBRADO: No son para él. Pregunté si está.

SERAFINA: Está Juana, y ya sabe de sobra que Diógenes jamás llega a estas horas [...]. (Carballido: 1, 18).

Observamos el doble discurso en donde el viejo orden propuesto por Librado, provoca la risa del espectador y aumenta la tensión por saber qué sucederá después:

SERAFINA: Yo era amiga de la mamá de Diógenes, era como una hermana, ¿sabe? Ahora se han descarado, soy para ellos una criada y nada más. [...] La difunta Ricareda que en gloria esté, me trajo aquí cuando me abandonó el marido. En buena hora [...]. (Carballido: 1, 18).

Durante toda la obra, jamás oiremos hablar de la mamá de Juana. Sabemos que Diógenes es su padre, pero suponemos que la atractiva señorita Feria es hija de Serafina. Aunque el *ego* dictatorial se vea obligado a ocultarlo y guardar las apariencias. El resultado es que Serafina ha sido víctima del dominio patriarcal: primero por su marido y, después, por el coscolino Diógenes.

Por obvias razones, Serafina vigilará atenta las “buenas intenciones” de Librado, que como mujer intuye, no son muy amorosas como pretende disimular el ventajoso secretario:

SERAFINA: [...] ¿Y usted, cuántos años tiene?

LIBRADO: ¿Yo?

SERAFINA: No veo ningún otro usted.

LIBRADO: Tengo... veintinueve.

SERAFINA: Juana ya cumplió los cuarenta.

LIBRADO: (*Se levanta.*) Señora, no es asunto que me incumba. ¿Por qué me dice usted eso?

SERAFINA: (*Se mece.*) Porque no me ha gustado nunca que la gente disimule y se haga tonta sola, ¿eh? (Carballido: 1, 20).

Sale Juana vestida con un traje de carnaval. Trata de revivir ante su pretendiente aquellos momentos inolvidables de su juventud. Por su actitud, notamos que para ella no ha pasado el tiempo. Sueña con seguir siendo aquella encantadora chiquilla.

Al salir Juana de la escena, llega a la casa de los Feria, Inés Mercado, una inquieta jovencita en plena ebullición hormonal. “Tiene un estilo muy infantil. Irá a cumplir los 20 años o algo así.” (Carballido: 1, 22). A la primera oportunidad que se le presenta, se le echa encima a Librado quien la rechaza, apoyado en argumentos morales:

LIBRADO: ¿Usted sabe lo que es una persona honrada? Yo soy una persona honrada.

INÉS: ¿Y los hombres honrados no hablan de amor? (Carballido: 1, 24).

El acoso es interrumpido por la llegada de Diógenes, jefe de la familia, hombre de carácter fuerte: conservador, intolerante. Representa las normas que restringen el deseo humano de superación. Aplica sanciones, utiliza métodos obsoletos para la época. Es rutinario. No permite que se viole lo establecido. Aunadas a estas características, es profundamente patriarcal y machista. Como padre experimenta un profundo afecto por Juana. Sin embargo, la trata con dureza por sus devaneos con Serafina y por el hecho de ser mujer.

DIÓGENES: [...] el intelecto de una mujer no puede compararse con el de un hombre, ni en los mejores casos [...] (Carballido: 1, 25).

No permite a los jóvenes tener aspiraciones y menos si son mujeres. A propósito, comenta que está haciendo una atroz crítica en contra de una novela anónima la cual tiene mucho éxito entre los habitantes de la localidad: *Los caprichos de Chuchette*. También se burla de los “versitos” de Estánfor, aparecidos recientemente en un periódico del pueblo.

Diógenes es la voz del padre tradicional, al que no se le puede contradecir. El ordena lo que debe ser y rechaza lo que no le parece. Promueve el discurso central proveniente de la tiranía del macho. Margina a Serafina por considerarla un ser inferior: inculta, vieja y del sexo femenino. Cuenta con su incondicional

secretario, quien está dispuesto a casarse con Juana para hacerle el favor a la “quedada” cuarentona.

Diógenes y Librado son los representantes del viejo orden que esclaviza, no sólo a las mujeres conocidas por ellos, sino también a todo lo que no se apegue a los cánones tradicionales. En su mundo cerrado no hay lugar para la creatividad ni para la búsqueda de otras alternativas. Los inquietos y escandalosos jóvenes son ferozmente criticados y marginados.

La única aventura a romper con la rutina impuesta es Inesita. Libre y dueña de su cuerpo, que trata de seducir al candoroso Librado entonando la canción que da título a la obra:

INÉS: (*Canta quedito, alzándose mucho la falda y bailoteando*).

“Mañana por la mañana
te espero, Juana, donde yo sé.
Te juro, Juana, que tengo
ganas de verte la punta el ‘pie.

La punta el ‘pie, la rodilla,
La pantorrilla y el peroné.
Te juro, Juana, que tengo
ganas de verte la punta el ‘pie”

(*Se ríe y corre a escribir en el instante en que entra Diógenes*).
(Carballido: 1,28).

Es el anuncio del advenimiento del nuevo orden, donde el erotismo ya no está reprimido ni amordazado. Esta escena nos permite adelantar lo que el autor pretende; mostrar una de las formas como puede atacarse al tirano a manos de un erotismo sin culpas que acabe con un sistema educativo caduco y anticuado.

Este primer asomo sirve de puente entre el planteamiento y la historia que irá dando pautas para el derrumbe del *logos* dominante y su total aniquilamiento.

El segundo indicio es la aparición de Evangelina Chi, la bibliotecaria del plantel, y “amiga íntima” del profesor Feria.

Su llegada obliga al astuto viejo a despachar discretamente a sus incómodas visitas. Cierra puertas y ventanas y aparece Diógenes transformado en otro ser, sin máscaras ni cumplidos:

DIÓGENES: (*Ruge.*) ¡Evangelina!

EVANGELINA: (*Grita, tomada por sorpresa.*)

DIÓGENES: (*La estrecha.*) ¡Evangelina! (*La besuquea senilmente.*)

EVANGELINA: Va a venir alguien. Déjame. Ya no, ya no.

DIÓGENES: Es la carne, el demonio del mediodía. ¡Que pasión!
[...] ¡VEN! (*La arrastra al sofá.*). (Carballido: 1,30)

La doble moral que exhibe Diógenes es el anuncio de la llegada de un nuevo orden, con otra mentalidad, el surgimiento de una sociedad plural y tolerante.

Juana está dispuesta a casarse con Librado; pero no puede porque provocaría un acto de bigamia, ya que hace un año, su padre la sorprendió en el salón de Ciencias Naturales, el cual sirve de recámara al joven Vera, entregada al dulce placer del himeneo. Encolerizado cerró con llave la puerta, regresó con el juez y los casó *jipso facto!*

JUANA: Este... sátiro. Me puso boba, como a ti. ¡Cuidate, nana! Pobrecito, tan mono, tan flaquito, mechudo y arrevesado para hablar, hacia cuentos y versos tan bonitos, y luego me los leía de corrido, sin que se le trabara la lengua ni una vez. ¡Qué talento tiene! decía yo, y le daba de comer a escondidas. Un día, en vacaciones, fui a zurcirle los calcetines y este degenerado yo no sé que pensó. Me senté yo en el borde de su cama... ¡Y me cayó encima! No supe más de mí. (Carballido: 1, 33).

La primera consecuencia de los deseos reprimidos, se manifiesta de manera clandestina, reforzada por el delicioso sabor de la prohibición, del miedo a ser descubiertos. Carballido lo demuestra visiblemente; producto de la atracción que Juana siente por Estánfor. Situación que los llevó a desatar sus pasiones; quebrantando las leyes y normas establecidas por el discurso oficial, único autorizado para conceder el derecho al sexo.

Ahora, la situación ha cambiado, Juana quiere divorciarse para unir su vida a la de Librado. Sin embargo, el joven Estánfor no quiere ceder, sin antes obtener un ventajoso beneficio que asegure su futuro: “[...] Un diploma sobresaliente, *magna cum laude* de estudios terminados. Así recibo beca estatal y voy a estudiar a México”. (Carballido: 1,35).

La actitud del exigente estudiante pone en claro el valor que otorga a su calidad de macho.

Para ceder necesita demostrar su hombría y además, utiliza el chantaje como arma para persuadir a su contraparte que el negocio les conviene a ambos. Aunque la ventaja sea para él.

Sexo y diploma: Lo que importa es ir descubriendo las argucias que utiliza el macho, representante del discurso patriarcal en una sociedad con jerarquía de valores. Al respecto, Marina Castañeda en su libro, *El machismo invisible* dice: “[...] el sexo se regatea, se otorga o se niega, se cobra y se calcula; su cotización sube y baja como la de cualquier otro objeto de intercambio.” (p. 236)

De aquí partirá la impaciente Juana para tomar conciencia del avasallamiento en que ha vivido toda su vida y se convertirá en la mujer dispuesta a romper los lazos del viejo *status* patriarcal.

Es necesario exponer al villano, derrumbar los valores anquilosados y superficiales que limitan y ahogan a los jóvenes. Escuchar la voz de quienes, comprometidos con el pasado hipócrita y mojigato, también tienen derecho a solucionar sus problemas con proposiciones que sean congruentes y que los dignifican.

La actitud del padre, obliga a Estánfor a mantenerse con las exigencias anteriores, única forma de defender su dignidad y prever su futuro.

Ante la indignación surge el cuestionamiento:

JUANA: [...] ¿Prefieres conservar limpio el historial de tu escuela o hacer la felicidad de tu hija? (Carballido: 2, 43).

Congruente con la realidad, no tiene que pensar mucho para responder, él no va a renunciar a su pasado glorioso sólo para lim-

piar la culpa de la indigna hija, cuyo rol la reduce como un ser ínfimo por su condición biológica de ser mujer.

De la actitud del padre, Marina Castañeda opina: “[...] De ahí la imagen paterna tan frecuente del padre autoritario pero desinformado, represivo pero incapaz, que pretende ejercer un poder que ya nadie le reconoce” (p. 203).

DIÓGENES: (La observa, cambia de tono...) La felicidad... Qué más quisiéramos, conocerla, definirla. Tal vez sea solamente el recto comportamiento [...] (Carballido: 2, 43)

Pretendiendo enredar a Juana con falsas disertaciones. Concluye como patriarca que es: Todo lo hago por amor a ti. La reacción de Juana, no se hace esperar, ahora sí, se *nota* que ya no está dispuesta a sufrir más humillaciones.

JUANA: No sé si entonces vaya a dártela, pero de ahora en adelante... No te extrañes por nada de lo que suceda [...] (Carballido, 2, 44).

Entra en escena Evangelina Chi, poco sabemos de ella, otro ejemplo de una mujer esclavizada, perseguida; que sufre también el dominio patriarcal, sometida por la urgente necesidad de subsistir lejos de su lugar de origen.

Hasta aquí, hemos visto cómo la participación femenina ha sido decisiva para obligar al machismo a que acepte el cambio hacia una sociedad plural y tolerante donde todas las voces sean escuchadas. Papel que toca desempeñar a Juana para liberar a muchas mujeres que han vivido bajo el yugo patriarcal, aceptando las condiciones impuestas por el liderazgo varonil. Así, ella misma cuestiona su actitud y reflexiona:

JUANA: Es tan rara la edad... Es como un baile de disfraces del que no salimos a tiempo. Ya amaneció, ya se ve todo deslucido, las mesas sucias y el confeti mojado y pisoteado. La ropa está sudada y con manchas, los borrachos tirados en los rincones [...].

SERAFINA: A cada edad le tocan sus fiestas especiales, pero hay que saber probarlas y saborearlas a tiempo. La vida es como un banquete bien organizado, solo que empieza por los postres y termina en la sopa. No te vas a pasar los años llenándote de postres.

JUANA: ¡Eso me gustaría tanto! ¡Son tan ricos los postres! (Carballido, 2, 56).

El antiguo maestro comienza a cuestionar la validez de los principios que siempre ha defendido. Descubre que el sistema educativo necesita cambiar:

DIÓGENES: [...] soy un hombre recto y estoy dotado para educar a la juventud, [...] ¿Por qué entonces nunca he tenido idea de lo que puede hacerse con mi hija? (Carballido, 2, 58).

El profesor Feria pone en tela de juicio el sistema educativo que él conoce y domina y del que está orgulloso. “Si no sirve para educar a una hija, ¿para qué servirá entonces?”

Por su parte, el calculador secretario sabe que ha llegado el momento de tomar una decisión: pedir la mano de la señorita Feria para que ella se realice como mujer en la dinámica social logocéntrica y él reciba, a cambio, una recompensa por el sacrificio: la dirección del colegio:

LIBRADO: Tengo casi treinta años y es un momento decisivo; soy un maestro respetable y estoy cerca de la madurez. Si no me comporto como quien soy, lo voy a lamentar toda la vida. (Pausa) ¿Y quién soy? (Carballido, 2, 58).

Poco a poco el drama se va resolviendo y van apareciendo las propuestas para que surja un nuevo orden. Todos los personajes tienen algo en común: han sido víctimas del discurso tradicional que reproduce actitudes y valores estáticos, sin cambios sustanciales en su estructura. Retrato de una sociedad encadenada por las normas del machismo invisible, intolerante y retrógrado.

Ahora, Juana está liberada del yugo patriarcal y buscará hacer su vida, aunque para ello tenga que transgredir las normas establecidas. El primer paso es proponer a Librado la fuga; si va a unirse a un hombre, no será respetando las leyes vigentes, sino huyendo, alejándose de esa hipócrita sociedad que los subyuga.

JUANA: Pues si Librado no es un circo, ya nada lo será. Uno sabe muy bien cuando se encuentra frente a su última oportunidad [...]. Yo quiero que todo me suceda a mí. Como aquel carnaval [...] (Carballido, 2, 59).

El diálogo entre Juana y Librado se ve interrumpido por la entrada de Diógenes, furioso por una carta que le envía la editorial en la que le informan que la novelita "*Los caprichos de Chuchette*"; gracias a sus duras críticas, ha tenido un éxito inusitado y adelantan, que el nombre de la autora será revelado en la tercera edición.

Este paso decisivo de Juana desencadena la total destrucción del representante del discurso decadente; quien en su afán por enmendar lo que él considera "un error", comete faltas penadas por la ley y sufre las consecuencias. Qué ironía, es el verdugo de sí mismo, de sus propios actos:

- DIÓGENES: Si yo tuviera los bríos de mi juventud, si no me doliera el esqueleto por las noches...
- SERAFINA: Si no me diera el asma, si no me llenaran de cenizas las arrugas...
- JUANA: Si tuviera yo la cintura como en aquel carnaval. Ya no puedo soltarle al vestido más costuras, y todavía me apricta...
- ESTÁNFOR: Si yo hubiera alcanzado las cumbres del estilo, y así pudiera ya conocer a los demás, y a mi mismo...
- EVANGELINA: Si fuera ya una vieja de ésas que nada les importa, o fuera una muchacha de ésas que nada les importa...
- LIBRADO: Si ya en mi escalafón alcanzara suficientes derechos...
- TODOS: Pero el problema está en ser como soy. (Carballido, 2, 60).

Polifonía de voces que ahogan el espacio escénico. Lamentos por un pasado romántico que agoniza. Incertidumbre por una aurora que apenas se vislumbra, pero cuyo esplendor alcanzará a todos.

Si las mujeres han sido las encargadas de acabar con la anarquía que provocó el gastado discurso patriarcal, serán ellas las que adopten medidas prudentes para evitar el caos social durante las etapas de transición.

Es así como Juana pide a su padre entregue el diploma a Estánfor con recomendación de beca estatal. Ella a cambio, se encargará de que los periódicos publiquen que el maestro emérito fue víctima del ataque de un demente. Esto permitirá que el “viejo lobo” tenga un público desagravio y una calle de la escuela pueda llevar su ilustre nombre. El, a su vez, anuncia su compromiso conyugal con Evangelina Chi.

Diógenes ha sido reeducado para poder vivir mejor en una sociedad plural e incluyente. En donde todos tienen un lugar asegurado, a condición de escuchar y aportar ideas para establecer un nuevo régimen de convivencia universal. Juana y Estánfor reconocen que siempre han estado enamorados y deciden ir a la ciudad de México para empezar una nueva vida. El va a publicar sus obras, incluyendo ésta; producto de los recuerdos de su primera juventud junto a Juana. Ambos han crecido de tal manera que ahora, sus aspiraciones están más allá del espacio pueblerino y buscan conquistar otros horizontes. Ahora que descubrieron para qué sirven sus alas, ya no pueden permanecer en el nido.

JUANA: (*En éxtasis*) ¡Estánfor! ¿Qué vas a hacer con tantas obras? (Carballido: 3, 82).

ESTÁNFOR: Publicarlas. Bueno, poco a poco (Carballido: 3, 83).

JUANA: (*Le toma la mano*) ¿Y con nuestros recuerdos?

ESTÁNFOR: ¡Una comedia! Esta que ya casi termina.

Van entrando los demás personajes.

- SERAFINA: (*Contenta*) Ahora voy yo, porque los viejos debemos decir siempre la moraleja.
- EVANGELINA: No me gustan las moralejas. Todo el mundo sale castigado.
- DIÓGENES: (*Impaciente por lucirse*) Dejarán que yo diga esa palabra que cierra las historias (*al público*) ¡Fin!
- ESTÁNFOR: No, porque nada se acaba y todo empieza, siempre. Aquí se dice: ¡nelón!, ¡tolén!, ¡letón! (*patea*), ¡lotén!, ¡letón!, ¡nenón!, ¡nonén! (*se mesa el pelo.*), ¡tofén!, ¡fetón!, ¡tón!

Mientras él está tratando de decirlo, Juana le hace señas ansiosas al tramoyista, que baja rápidamente el...

TELÓN

Ha caído el telón, la comedia ha terminado felizmente. Todo lo que hemos presenciado ha sido teatro dentro del teatro; ficción, creación, ingenio para invitarnos a reflexionar y a vivir de acuerdo con nuestros mejores deseos y principios morales; en lugar de apoyarnos en normas de una sociedad hipócrita que oculta sus vicios bajo la máscara de la decencia y las buenas costumbres.

El círculo ha quedado cerrado, la dianoia resultó clara. Fue Juana quien consiguió ser la mujer que se negó a jugar su rol tradicional. Ella se encargó de provocar la caída del viejo y gastado régimen y proponer un nuevo orden dinámico y plural.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana 3*, México, Planeta, 1994, 368 pp.
- ALCOCER, Jorge, "Economía de la crisis", en *El Buscón*, año I, julio-agosto, núm. 5, 1983, pp. 10-11.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1999, 487 pp.

- ARGÜELLES, Juan Domingo, "Los múltiples méxicos del teatro", en *Tierra adentro*, febrero-marzo, núm. 90, 1998, pp. 15-20.
- ARREDONDO, Arturo, *Emilio Carballido un dramaturgo que entra por la puerta grande al teatro*, <http://www.hemerodigital.unam.mx/anuies>, mayo de 1996, Hemeroteca virtual ANUIES.
- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio, *Teatro para principiantes*, México, Árbol, 1985.
- AZAR, Héctor, *Dramaturgia y teoría escénica*, México, FCE, t. I, 1998.
- BAZAN, Gabriel, *El teatro en México una trinchera colmada de entusiasmo y limitada al freelance permanente*, <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/29may/emiloc>, 29/05/2002.
- BAYLÓN, Christian y Paul Favre, *La semántica*, Barcelona, Paidós, 1994.
- BEAVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- BIXLER, Jacqueline, *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2001, 369 pp.
- CARBALLIDO, Emilio, *Yo también hablo de la rosa, Te juro, Juana que tengo ganas*, 2a. edición, México, Novaro, 1972, pp. 11-84.
- , "Tejer la ronda, Obra en nueve secuencias (fragmento)", en *Tierra adentro*, febrero-marzo, núm. 90, 1998, pp. 4-14.
- DISTRITO FEDERAL, *26 Obras en un acto*, México, Grijalbo, 1979.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, *Cuatro ensayos sobre la mujer*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Introducción a la hermenéutica del lenguaje*, Barcelona, Península, 1974.
- DE ITA, Fernando, (Coord.) *Teatro Mexicano Contemporáneo, Antología*, Madrid, FCE, 1991, pp. 13-77
- ESPIÑOZA, Tomás, Emilio Carballido, *Una entrevista, Emilio Carballido, Orinoco, Las cartas de Mozart, Felicidad*, México, EDIMUSA, 1985.

- FRANCO, Jean, *Las Conspiradoras*, México, El Colegio de México, FCE, 1994.
- FREUD, Sigmund, *El lenguaje y el inconsciente freudiano, a cargo de Néstor Braunstein*, México, Siglo XXI, 1982, 333 pp.
- GOROSTIZA, Celestino, *Teatro Mexicano del Siglo XX*, FCE, 1956, pp. VII-XXVII
- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio, *Teatro Mexicano del Siglo XX, Selección, prólogo y notas*, México, FCE, 1970, pp. 7-23.
- MERLIN, Socorro, *Vida y milagros de las carpas en México*, México, INBA, 1995,
- MICHEL, Andree, *El feminismo*, México, FCE, 1983.
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Empresas Editoriales, 1967.
- PARTIDA, Armando, *La vanguardia teatral en México*, México, Biblioteca del ISSSTE, 2000.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1981, 333 pp.
- ROMAN CALVO, Norma, *Para leer un texto dramático*, México, Pax, 2003.
- TELLO, Antonio, *Gran diccionario erótico*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1992.
- VAN DIJK, Teun A. (comp.), *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- , *Estructuras del discurso literario*, México, Siglo XXI, 1980, 161 pp.

INVITACIÓN A LA MUERTE

Y LA POÉTICA DEL CLÓSET

ANTONIO MARQUET*

nada, nada podrá ser más amargo
que el mar que llevo dentro, solo y ciego
Villaurrutia, "Nocturno mar"

Después de la crisis de Alberto, el doctor señala como signo de recuperación que Alberto "hablaba con claridad, aun de aquello para lo que no tenemos palabras". (*Invitación a la muerte*, III, 4, p. 398). Sin embargo, hablar con claridad es un ideal inalcanzable cuando operan fuerzas que persiguen y condenan; permanece, no obstante, como aspiración programática para un sujeto que ha sido objeto de la violencia que provocan las normas no escritas, pero no por ello menos fuertes, que rigen en el escenario social la fabilidad y la infabilidad; lo decible y lo indecible. Como lo señala Horacio, hay temas para los cuales el sujeto, la sociedad, carece de palabras o se rehúsa a poner en palabras. *Invitación a la muerte*, y en general la producción de Villaurrutia, es una obra fundamental para observar las diversas formas de vivir en el clóset, es decir, para estudiar aspectos de la homofobia.¹ ¿Cómo levantar el reto de escribir una pieza de teatro que aborda la problemática homo-

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Sin duda, las paredes del clóset están elaboradas por la homofobia social. El clóset no sería el refugio del homosexual, sino el sitio en el que podría pasar inadvertido, ponerse a salvo del índice que pone en relieve persecutoriamente su diferencia. Sin embargo, Villaurrutia no conoció términos como clóset, *coming out*, *gay*... La misma anacronía de estos términos y de estos conceptos pone en relieve la homofobia social en la que se puso en escena *Invitación a la muerte*.

sexual, sin mencionar abiertamente esta palabra? ¿Cómo crear la suficiente ambigüedad para hablar —sin explicitarlo—, de algo que está censurado, y que resulte claro? ¿Cómo incorporar en el canon algo que la sociedad condena fóbicamente?

¿Tal paradoja responde al hecho de que no existe una palabra (un término que no sea vejatorio, o que pertenezca al orden médico) que nombre esa diversidad sexual de la que el dramaturgo y poeta es representante? ¿Se debe acaso a una concesión hecha al espectador mexicano de los años cuarenta? Poner en escena cómo un homosexual se decide a serlo, dejando de lado a la familia y en general los preceptos de la sociedad, sin mencionarlo directamente, es a la vez una forma temeraria de manifestarse (dada la homofobia persecutoria de una moral heteronormativa que pretendía transformarse en estética revolucionaria-nacionalista única) y una forma que temporiza.

Si bien es preciso plantear las paradojas de la estrategia creativa de Villaurrutia no es menos necesario el plantear que un estudio genérico, de esta naturaleza se ve atrapado, a su vez, en una paradoja: por un lado, si no se menciona la dinámica homosexual que anima la producción de Villaurrutia, se corre el riesgo de pasar por alto la lógica misma que lo estructura, el meollo de su aliento poético. ¿Tendría validez un estudio que sin mencionar la homosexualidad adoptara la parcialidad heteronormativa, y por lo tanto se volviera superficial y prejuiciado? Por el contrario, si se menciona, se corre el riesgo de reducir lo que caracteriza esta obra mecánicamente a la homosexualidad. Al estudiar la producción homosexual hay que optar entre el silenciamiento (que está al servicio de la coartada esteticista para la que el arte carece de género, y afirma que sólo hay un Arte, sin sexo) y un discurso ghettoizante que a la postre podría resultar reduccionista. Por mi parte, he optado por una lectura cómplice, por practicar una crítica gay que no tiene temor en ser (des)calificada de proselitismo.²

² Harold Bloom, una de las voces que descalifica el estudio genérico, señala que: "los afroamericanos, los chicanos, las lesbianas, los homosexuales, las

La intriga de *Invitación a la muerte* responde a las constricciones para no decir explícitamente, expresar de manera soslayada, hablar de tal forma que sólo los entendidos, los iniciados, y por supuesto la suspicacia detractora, pudieran entender.³ Un programa de esta naturaleza no era un proyecto cobarde; por el contrario, civilmente se requería de mucho valor, de una gran dosis de determinación, para concebirlo y ponerlo en práctica; al mismo tiempo que era un *tour de force* que se imponía el escritor desde un punto de vista estético. Asumir la homosexualidad en el escenario, era una temática que no había sido abordada en la historia literaria mexicana, ni la cultura había dado cabida a un

minorías étnicas, sexuales y los WASP (Blancos Anglosajones Protestantes) políticamente correctos despertaron su conciencia política y racial en los años sesenta, y desde entonces tienen la peregrina idea de que el ser humano cambia según el color, la preferencia sexual y la doctrina política, y que ese cambio es lo que define el valor de la literatura. Éste es el resultado de los estudios culturales que vinieron a desaparecer la enseñanza de la literatura inglesa, la literatura comparada y la literatura de otros pueblos. Como los profesores resentidos son mayoría en las universidades anglosajonas, han destruido el amor, el placer por la lectura, y lo han sustituido por el compromiso ideológico. Qué absurdo”. No es mi objetivo afirmar o demostrar que *Invitación a la muerte* es mejor o peor porque es obra de un homosexual. Tan sólo pretendo demostrar que este aspecto tiene que ver en el sentido con el que Villaurrutia escribió esta pieza: si no se aborda la problemática del homosexual tras las cortinas, entiéndase en el clóset, *Invitación a la muerte* se entendería muy parcialmente.

³ En el capítulo sobre Villaurrutia de *Nostalgia de Contemporáneos*, José Joaquín Blanco señala que: “En él [Villaurrutia] se da la sinceridad como en Novo la gracia, y también se trata no de la sinceridad, sino de *sinceridades específicas*; ilegibles, para quienes no estén en el secreto y absolutamente fundamentales para quienes lo están”. (p. 65) lo cual abre hacia una dimensión de iniciados, para una lectura de “entendidos” —en ambos sentidos—, en la que los niveles de la comprensión se encuentran en proporción directa con las posibilidades de identificación; y más aún para una lectura de reflejos narcisísticos, con acentos solipsistas, una lectura gheitoizante que por supuesto tiene efectos comunitarios. Para entender hay que ser gay, es decir, hay que estar en el “secreto”, hay que tener una experiencia de proscrito, de perseguido.

discurso homosexual que fuera al mismo tiempo proselitista y estéticamente válido.⁴

UNA CURIOSA INVITACIÓN

Las paradojas no se detienen aquí. Creo que es conveniente preguntarse por el peculiar título de la pieza de Villaurrutia que se complace en articular contrarios irreconciliables. En *Invitación a la muerte* ¿desde dónde se invita?, ¿qué es lo que moriría? y ¿para qué? Si desde un punto de vista lógico, se invita a un agasajo, lo que sorprende al lector es que el convite sea a la muerte. Para adentrarse en la pieza de Villaurrutia no sólo es preciso abordarla con estas interrogantes, sino con la convicción de que debe haber una muerte a la que habría que acudir y que tal muerte debería de aportar algo positivo: de otra forma se podría recusar la oferta.⁵

En efecto, ¿por qué tal título?, ¿es un ejercicio retórico? Ciertamente hay algo que muere en *Invitación a la muerte*: lo más obvio es que mueren tanto expectativas de Alberto; como la esperanza paterna de poder superar la culpabilidad. Ciertamente muere el anhelo de padre y, entre temblores, desaparece también el sujeto que alienta el deseo de padre a quien no reconoció en su momento, lo cual tiene una cascada de consecuencias colaterales (Alberto ya no intentará partir; se terminan las expectativas

⁴ Aunque existía un tipo de discurso que se ceñía a exigencias proselitistas y estéticas: el muralismo, el arte revolucionario son un testimonio de ello. Tocaba a la comunidad homosexual decir su palabra.

⁵ Se deja de lado la afirmación en el primer acto, tras el cambio de nombre de la funeraria de "Agencia de Inhumaciones Dinamarca" en "Al féretro elegante", título propuesto por Horacio y que "es algo más que un título; es una invitación" (I, 1, p. 354).

Hay efectivamente algo que huele mal en Dinamarca: el cambio pretende detener el olor a podrido atacando las causas, concediendo importancia a la palabra: lo indecible se pudre.

de Aurelia...). Habiéndose cumplido el deseo del retorno paterno, Alberto se transforma radicalmente.⁶

Si se consume el deseo filial, esto no se cumple sino deceptivamente: en la pieza hay un hecho central que consiste en el desencuentro de padre e hijo. A pesar del retorno del padre, Alberto se niega a reconocerlo como tal.⁷ Porque la paternidad no es cuestión de aparición, Alberto no reconoce como padre a un sujeto que ni siquiera se presenta con su nombre y que él mismo no se atreve a presentarse como un padre. Por ello se niega a dar acuse de recibo a los aspavientos quien se autodefine como amigo cercano al padre.⁸ Al descolocarse de su sitio como hijo expectante, Alberto deja al padre partir a la deriva interminable de la culpa.

Ya desde el principio de la obra, Horacio, el amigo de Alberto, había mostrado ironía, lo cual pone de manifiesto un desencuentro evidente entre el viejo⁹ y el joven. Ambos tienen diferencias en la forma de administrar la funeraria. El viejo lo hace desde la seriedad, desde la gravedad; el joven coloca entre la muerte y él un saber que le da la modernidad. Con esta inscripción en la modernidad, interroga el pasado, pero también a esa generación

⁶ Ciertamente no se consume su deseo de la manera en que quiere el protagonista. Pero esa satisfacción inesperada, si acaso, efectivamente se realiza, y por el solo hecho de satisfacerse, aliena al deseo, hasta el punto que Alberto mismo no se reconoce como alguien que pudo desear semejante llegada, y tiene que cambiar y tomar una serie de decisiones que no había hecho.

⁷ No sé hasta qué punto esta llegada fallida del padre tenga algo que ver con el tratamiento patologizante que da el psicoanálisis de la época a la homosexualidad asociándolo con el desfallecimiento o ausencia paterna, en una familia disfuncional.

⁸ Por otro lado, se puede especular que Alberto tampoco acusa recibo, para desconocerlo, para pagar especularmente con la misma moneda de silencio a un padre que lo abandonó.

⁹ En el pasado remoto, el padre abandonó la escena y dejó en su lugar a un viejo, también sin nombre. Lo deja para cuidar de lo que tiene valor, el negocio, la funeraria, no al hijo.

que le ha transmitido valores en los que él ya no cree. Si todo debe pasar por el marketing, por la eficiencia, el mundo de la tradición queda sin asideros. Desde la perspectiva lúdica, irónica de Horacio, el mundo no se rige por valores inmutables, definidos de una vez para siempre. Lo regulan leyes de intercambio. El tono humorístico que resulta de la conjunción de lo extranjero y lo nacional, de lo antiguo y lo nuevo, es la corteza de la acción corrosiva de una generación que como Horacio pretende otros valores y necesita de otros espacios de libertad.¹⁰ El choque implícito entre generaciones, que se pone en escena desde los primeros parlamentos, funciona prolépticamente apuntando al desencuentro de padre e hijo. Desde que aceptamos la enigmática invitación a la muerte, resulta evidente que el escenario no se presta para una circulación fluida de sentido entre lo antiguo y lo moderno, entre las generaciones, entre padre e hijo.

La fachada del humor hace una crítica y ridiculiza una trascendencia que pretende hacer valer centralidades. La *Invitación a la muerte* demuestra que nada, ni la muerte puede asociarse a un solo tono. Con sus chanzas, con sus ideas modernas, Horacio muestra que no hay esencias sino estrategias de representación. Incluso la muerte, se convierte en objeto de intercambio privilegiado en la sociedad capitalista, a pesar de que ésta vehicule una actitud fóbica hacia la muerte. Al haber asumido la administración de la funeraria, Horacio apunta al poder del sujeto que se coloca como gerente de la definición de lo nuevo y lo caduco. Sería absurdo considerar las transformaciones que vendrán sólo como el cambio de razón social para un negocio que fuerza es repetirlo, fue abandonado.

¹⁰ José de la Colina señala de Villaurrutia que: "Neurótico civilizado, quizá necesitado de obtenerse la catarsis travistiéndose en una pluralidad de personajes (que en realidad solían ser una multiplicación del mismo personaje), trabajó mucho el teatro, se desvió por él como traductor, dramaturgo, director de escena, crítico". *Cfr.*, bibliografía.

EL CICLO DEL PADRE

Todo gravita en torno del desencuentro con el padre, un instancia que carece de nombre: el padre de Alberto se presenta como un cliente, nube de humo, que aparece con pretextos pantalla. Sin su llegada, el argumento de la pieza se estructuraría por medio de una serie de escaramuzas verbales, no carentes de ingenio, juegos de palabras, charla sin fin ni objetivo. Aunque al final Alberto permanece sentado en la funeraria, mientras el padre ha salido; la pieza se estructura en un movimiento de doble sentido: el padre llega; el hijo parte; cuando la hija, Aurelia, llega; su padre ha partido.

Al final, cuando Alberto repite la interrogación, “¿Es usted, padre? ¿Es usted?” (III, IX, p. 406) que se había formulado para cerrar el telón del segundo acto, el destinatario ya no está allí y el sujeto sabe que la pregunta ya no es pertinente. Entre risas y chanzas se cumplió el anhelo de Alberto de reencontrarse con su padre.¹¹ Pero lo que produjo de manera inmediata (y sólo fue un acercamiento ambiguo, en las sombras), fue un desvanecimiento sintomático del propio Alberto. Es como si el protagonista actuara la respuesta paterna mediante una sintomatización que lo lleva a un estado sobre el cual no hay un acuerdo: si para la madre su estado es grave; para el médico que lo trata, no es así. Por el contrario, Alberto da muestras de salud en el examen que se le practica. Y es que por medio del desmayo, de la crisis de fiebre y sobreexcitación, se produce una especie de catarsis. Ha conocido al padre, supo que estaba allí; que había llegado al sitio en que el abandonado lo había esperado. Al mismo tiempo, confirma que esa figura no contesta a una pregunta que queda en el aire, y en el tercer acto reconfirmará que su padre sólo es biológico y no se colocó como padre simbólicamente. Se hace pasar por un amigo cercano. Y es ese posicionamiento el que definirá al padre apenas como un semblante.

¹¹ Alberto no afirma que espera a su padre; es Horacio quien señala que “su hijo lo espera.” (I, III, p. 359).

Negada la paternidad, el personaje deja de ser un crucero de afectos; es una figura que tiene que comprenderse, adivinarse, por más obvio que implícitamente resulte para Horacio y para el mismo Alberto. “Al oír sus primeras palabras supe quién era”, (dice el protagonista, III, IX, p. 405) cargado con tales bártulos, es preferible que parta. Como de hecho, el semblante de padre, lo hace. El ser sin nombre no sostuvo el deseo de ver al hijo y de confrontarlo; permanecerá en las inmediaciones.¹²

[...] por más que esperé eso que llaman la voz de la sangre, esa voz ya no habló para mí. Mi padre es para mí un extraño, más extraño que los cientos de hombres que... pasan de largo”. (III, IX, p. 405).

En *Invitación a la muerte* sólo los jóvenes tienen nombre: el nombre del padre y de la madre de Alberto; el nombre del amante de la madre de Alberto; el nombre del padre de Aurelia, están ausentes. Este elemento que parecería intrascendente es muy elocuente y se complementa con esa instancia paternal fallida: en efecto, el sistema de nominación patriarcal está trastocado: tal sistema gira en torno al hijo, que además es homosexual. La inversión que introduce Villaurrutia revierte la imposibilidad de decir la homosexualidad. Ciertamente no dice claramente la naturaleza de sus tribulaciones, pero el lector gay las entiende, mientras que el lector heterosexual, sin entender por qué tanto misterio, y negándose a reconocer el tratamiento homosexual de la diferencia, rechaza este teatro y lo convierte en un teatro convencional¹³ pero el eje de la nominación cae en su territorio, se desplaza desde el padre hacia el hijo. Nombre es destino.¹⁴

¹² El caso es que ni siquiera puede constituirse como un auténtico cliente de la funeraria, porque al parecer no compró el féretro. Ser padre biológico, no es ser padre; hacer una promesa de compra no lo constituye como cliente.

¹³ Parece que la crítica coincide en señalar el teatro de Villaurrutia como convencional.

¹⁴ Curiosamente, en una obra contemporánea, en *Bellas y atroces* se recurre al mismo expediente de centrar el eje de la nominación en torno a los personajes

Curiosamente Alberto se había conducido en su entorno de la misma manera que el padre. Sus acciones adolecen de estar *cerca de*, sin acceder al estatus de actos. De tal forma que en Alberto el compromiso es algo cercano al compromiso y termina por no realizarse. Su noviazgo con Aurelia es algo parecido a... En *Invitación a la muerte* se termina con esta estrategia de semblante. Sin que se exprese verbalmente, con su llegada fallida el padre precipita en Alberto la conciencia de su incapacidad para tomar a cargo sus propias acciones.

Desde la marginalidad homosexual no hay acceso al centro, porque el homosexual no habita en la circunferencia. Es otra su forma de plantarse. Algo que la define es, sin duda, la imposibilidad de acceder al centro heteronormativo. La conciencia de la diferencia gay impide el acercamiento a un punto de capitón al que ingenuamente se pretendería que confluían los rayos en una manera de representarse heteronormatividad y diversidad sexual. La centralidad heteronormativa de ninguna manera es una Roma a la que confluyen todos los caminos. Desde la marginalidad no hay sendero centrípeto posible, ni centrífugo. La marginalidad impugna el "centro" heteronormativo señalando que tal centralidad es una ficción que organiza un discurso heteronormativo. Se trata de una fantasía, fantasía que puede ser siniestra en la medida de su fuerza coercitiva.

Lo que muere en la pieza de Villaurrutia es un sujeto basado en el semblante. Para el Alberto que pronuncia las últimas palabras en el tercer acto, queda claro que no hay sitio para el padre y que el lapso para su aparición ha precluido. El padre, como transmisor de la ley, ha también precluido. Es el sujeto quien imaginariamente ha construido un sitio para el padre. Y la figura

gay: sólo las lesbianas tienen nombre; por su parte, aparece la madre de María, aparece una psicóloga... no son lesbianas, entonces no se les nombra. Como si fuera preciso desconocer el centro en el que reposa la cultura patriarcal, el nombre, el apellido, para poner de manifiesto lo que se desconoce dentro de la cultura heteronormativa.

construida, no depende del sujeto de carne y hueso, mismo que puede o no aparecer en el escenario. El padre-cliente que llega a la escena tiene la figura de un padre fallido, contundentemente desfalleciente, que nada tiene que ver tanto con la fantasía del Alberto como con sus expectativas. Ese ser no puede sino aportar una purga deceptiva. Es en este ámbito de desilusión donde trabaja la catarsis en *Invitación a la muerte*. En primer lugar, Alberto quedará purgado de padre, así como de sus fantasías respecto a su retorno. Pero lo más importante de la labor catártica reside en la corrosión de una estructura de ser, basada en la espera del otro. Paradójicamente, con la llegada, se abrió la brecha (ahora illenable) entre lo que era el objeto de deseo y lo que llegó.

Con la aparición del padre, también desaparece una estructura especular, en la que a las vacilaciones del padre, correspondían las dudas del hijo. Si el padre produce desilusión en el hijo; éste, a su vez, produce desilusión en Aurelia. Si el padre sólo puede colocarse como semblante, el hijo a su vez se propone como semblante: semblante incluso en su “enfermedad” que puede interpretarse como gravedad por parte de la madre y como salud óptima, de parte del doctor.

En el universo de espera en que se movía Alberto, medraba la imposibilidad de compromisos y, al mismo tiempo, el mecanismo que regía la lógica del semblante: la convicción paterna de no tener otra opción vital: “estoy condenado a una actitud de hombre que para volver a su país tiene que ocultarse”. (III, III, p. 395). En el escenario, se ve el carácter absurdo de tal estrategia y los efectos que produce, contrarios, aparentemente, al deseo manifiesto.

Lo que está invitado a la muerte es una relación que no se da en el escenario y tampoco se establecerá en sitio alguno. Es inútil esperar el resultado de las pesquisas de Horacio quien salió a tratar de alcanzar al padre-cliente para pedirle que regrese: poco importa que lo encuentre. La llegada del padre fue en falso, enmascarado. Se presentó con una dimensión espec-

tral que pretendía justificar en los términos siguientes: “Todos los hombres tenemos que cumplir, unos toda la vida, otros sólo unos días, unas cuantas horas o unos minutos, una existencia de fantasmas”. (III, III, p. 396). La revuelta del hijo, denuncia el falso silogismo que el padre pretende hacer pasar por destino genérico. Poco sabemos de lo que será una personalidad que se ha ocultado tras una cortina de humo, tras una actitud que crea falsas expectativas y genera incertidumbre. Las excusas de Alberto ante Aurelia, el hecho de no haberse echado a los brazos del padre, permiten adivinar el perfil del compromiso que Alberto había establecido consigo mismo, un compromiso dubitativo, que al final se rompe, en ambos casos. Al final, Alberto afirma que:

Comprendo que todo fue como si mi sombra hubiera querido abandonar para siempre mi cuerpo echándose a buscar su destino, que no es el mío... porque el destino, eso que llamamos destino, no está fuera de nosotros, en una ciudad, en una fecha, en una persona, sino dentro de nosotros, en el centro mismo de nosotros... y también a hora sé que el destino no lo podemos dejar, abandonándolo, o renunciando a él, ni siquiera buscando la muerte... (III, VII, p. 401).

CANDIL DEL DETALLE; OSCURIDAD DEL AFECTO

En contraste con la descripción metódica de la escenografía que entra en detalles de colores, materiales¹⁵ que parecerían innecesarios; en oposición con la explicitación de pormenores del vestuario de los personajes, y con la voluntad de establecer

¹⁵ De la minuciosa descripción de la escenografía del primer acto, transcribo sólo dos elementos: “Un gran escaparate y una puerta vidriera, a la derecha, ocupan todo el fondo. Un amplio friso de ónix del país, enmarcado en caoba rojo oscuro, recorre la parte baja de los muros que están pintados de gris azul como el techo, de donde penden, sostenidas por cordones de seda carmesí, lámparas de alabastro en forma de platos, que difunden una luz indirecta”. (p. 350).

particularidades sobre el mobiliario,¹⁶ no hay el menor intento por dilucidar razones fundamentales de los personajes: ¿por qué parte el padre?, ¿qué hace mientras está ausente?, ¿por qué la porfiada espera del protagonista? (¿en realidad espera al padre?), ¿por qué la decepción filial?, (¿por qué tiene esa desilusión ciertas consecuencias como la frialdad, el desapego, el mutismo de un hijo que lo ha esperado tanto tiempo?), ¿por qué ciertos rasgos del carácter del protagonista como su silencio, mismo que repetiría el carácter hurraño del padre?

En términos generales, en *Invitación a la muerte* hay un desplazamiento masivo de la atención y de tal forma el lector/espectador asiste al despliegue de detalles nimios, conversaciones que parecen ancillares (como la descripción del Palacio de Bellas Artes, al mismo tiempo que al ocultamiento de lo principal). En oposición con esa precisión descriptiva, en el espectador/lector se provocan enigmas que no son resueltos¹⁷ Parecería que hay dos tramas, una evidente y secundaria; otra importante

¹⁶ Las indicaciones para el segundo acto señalan que: "...los muebles, tapizados de un verde sordo, están destinados a amortiguar los ruidos, a apagar las palabras mejor que a facilitar las conversaciones".

¹⁷ José Joaquín Blanco señala que: "Discípulo de André Gide, Villaurrutia es el único caso en la literatura mexicana de verdadero clasicismo: el equilibrio interior entre la inteligencia y la sensualidad, conseguido por un extraordinario rigor vital cuyo ceñimiento es principalmente un motor, un impulso. De ahí que su obra sea *una obra entre paréntesis*, es decir, no impone nada, no desea arriesgarse; parte de verdades particulares, llega a verdades particulares en un espacio flotante, relativo. Más que un libro, sus *Obras* son una persona con movimientos íntimos: para entrar en ellos, sin lo cual es imposible leerlo, hay que "estar en el secreto", es decir, conocer sus textos con la familiaridad y las emociones inestables con que uno trata a las demás personas y a sí mismo. De todos los miembros de su generación es el que menos se presta a las definiciones —por lo que me niego a citar y a leer los muchos estudios que se han hecho sobre él y su sentimiento filosófico de la muerte-erótica— y el que ofrece más enigmas que se vuelven transparentes en cuanto uno entra al secreto, y por los exclusivos méritos de lector inteligente y bueno es admitido en ese hogar literario. Y entonces ocurre lo prodigioso: en cada párrafo hay algo *imprescindible*,

y subterránea. La primera es parlanchina; la segunda acallada: una se exhibe y otra se oculta: de la primera hay detalles; de la segunda sólo se tienen ciertos índices, algunas pistas, pero no se penetra a eso. A pesar de la seguridad del doctor que representa *el saber*, él también reconoce su fracaso: “Y esto es precisamente lo que me inquieta en el caso de Alberto; no poder hallar su punto vulnerable: los nervios, el corazón, qué sé yo (p. 368).¹⁸

La crisis de Alberto se produce con fiebre y también con alucinaciones: sin embargo desconocemos las palabras de Alberto, y los mismos personajes callan en cuanto a los contenidos de esa crisis: el doctor señala que era como si pasara una película ante una pantalla, y que en ella Alberto leía, para Horacio, el doctor y la madre, y sin embargo el espectador, nada sabe de esos momentos fundamentales.

Vayamos a otros detalles que ofrecen los personajes: entre el primero y segundo actos se produce esa severa crisis que la madre pone en las siguientes palabras para informar a su amante: “Horacio lo encontró anoche sin conocimiento, en la agencia. Lo traje aquí enseguida. Y pasó el resto de la noche y la madrugada delirando sin parar y debatiéndose en una angustia que daba miedo...” (p. 372). Lo que los personajes ignoran y el espectador sabe es que el encuentro con el padre provoca esa crisis o catarsis. El doctor diagnostica que:

Esa crisis no fue su enfermedad, sino su remedio. ¿Vio usted cómo se fue aquietando a medida que se agotaban las palabras que parecía leer a gritos en una pantalla invisible para nosotros, visible sólo para él? (p. 368).

Después señala que Alberto “...se debatía como un poseído, diciendo frases incoherentes, viendo personas invisibles...”

una verdad o emoción particular que no admiten generalizaciones ni pueden “usarse” en otros contextos”. *Cfr.*, bibliografía, p. 64.

¹⁸ Me resulta extraño el hecho de que un doctor busque el punto *vulnerable* (vulnerable: “que puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente”).

(p. 369). Nada más se dice: con lo que a mí en particular me gustaría contar es con las palabras que profirió Alberto en ese estado febril.

Sin embargo, como se ha planteado que una de las estrategias textuales es el desplazamiento, en *Invitación a la muerte* se debe estudiar el orden de la insinuación. Por ejemplo, el viejo dice a Horacio que “habla Ud. de la muerte como una muchacha habla de un baile.” (p. 354), frase en la que me interesa destacar dos puntos. Por un lado, el carácter frívolo de Horacio, quien habla como una *muchacha*. ¿Hay cierta insidia en la frase?, ¿la afirmación del viejo es ingenua? ¿O acaso pasa toda una concepción genérica en tal comparación que feminiza a Horacio? *Invitación a la muerte* documenta, una vez más, esa atribución de falta de seriedad gay al achacar frivolidad a Horacio, un homosexual menos dramático que el protagonista, para descalificar sus afirmaciones: no se trata de algo grave, es sólo un episodio de la circulación de verdad en un diálogo en el que ambos interlocutores defienden puntos de vista diversos (y también parte de la misoginia cotidiana).¹⁹

Aunque no se podría pensar el trabajo textual exclusivamente como una forma de traducir cada una de las oraciones, una labor de explicitación, las insinuaciones no se detienen allí. La insinuación es una parte de un sistema en el cual el conflicto se establece entre decir y no decir. Ello por supuesto conlleva el problema del interlocutor, dimensión con la cual cobra toda su relevancia ese decir mitigado, decir con ambages, que siempre es ante todo un decir a otro y que en el caso de una sociedad homófoba, se manifiesta como un interlocutor que no quiere oír. Por ello el decir está atravesado de tales tensiones paradójicas. Sin embargo, aunque ese otro se niegue a escuchar, o no entienda o tergiversar, ha servido como disparador de la circulación del decir: se

¹⁹ Si todo hombre ha sido feminizado, por lo menos una vez en su vida; homosexuales y gays hemos sido remitidos a —o adoptado—, una imagen de mujer frívola.

ha constituido el texto, se ha iniciado ese decir que será oído, quizá de manera anacrónica, quizá por un otro que no era ese otro original.

Otra dimensión de lo que se insinúa, se encuentra, por ejemplo, en la descripción de Alberto, donde podemos encontrar muchos de los adjetivos que se han atribuido a la homosexualidad no asumida, objeto de ocultamiento: en primer lugar, es huraño y reservado. Alberto “busca la soledad y pasa días enteros sin hablar más de lo indispensable.” (p. 360), como señala Horacio, un personaje que transmite mucha de la información que el público recibe sobre Alberto. De tal forma, no hablar produce un estado de confusión en la sociedad que se profundiza cuando el tema es objeto de censura. Alberto es retraído, huraño, insociable, misántropo; es un joven complicado. De sí mismo, él dice que “comprendo que soy egoísta, frío y duro, a veces, como un hombre de vidrio”. (p. 376).²⁰ En contraposición, las mujeres, la madre y la novia que comprensiblemente²¹ tienen en común confrontar la “extrañeza” de Alberto, es decir su homosexualidad, tienen una teoría sobre ella.

Encerrado el protagonista en las paradojas del decir, es preciso que un personaje describa esa extraña forma de ser. Se trata de Horacio quien lo hace para el padre y Aurelia. Por un lado, Horacio es amigo de Alberto, por otro lado es su doble que está lo suficientemente distanciado para poder hablar de un asunto con mayor frialdad, despojando su intervención del matiz de alegato personal que tendría, si fuera el propio Alberto el que asumiera. Horacio es también homosexual, es decir, comparte esa aura de extrañeza que rodea a Alberto. Su libertad proviene de la ausencia de la madre, de encontrarse fuera de un ámbito paternal y familiar, y de no tener a una novia que lo hostigue.

²⁰ Sin duda se refiere al Licenciado Vidriera, la novela ejemplar de Cervantes.

²¹ Es decir que se comprende los móviles por los cuales confrontan a Alberto: sienten que su homosexualidad las coloca fuera de un ámbito al que quieren acceder y viven su homosexualidad como una negación del mundo femenino.

Todo ello permite a Horacio encontrar argumentos al mismo tiempo que expresarlos de manera más mediatizada, más convincente y fría. Por otro lado, es uno de los dos personajes que saben:²² su saber sobre la administración del negocio, los cambios que ha introducido en la publicitación de la funeraria, le respaldan. En contraste con el saber de la madre (que no quiere asumir su soledad),²³ y de la novia, que sirven para alimentar sus expectativas, el suyo es un saber práctico. Para la madre todo sería más fácil si “eso” que, según ella, “padece” Alberto pudiera tratarse como una enfermedad. Aurelia por su parte, afirma que lo entiende y que sólo necesitan partir juntos (Horacio se lo recuerda: “Usted misma le dijo muchas veces que tenía que abandonar “todo” cuanto lo rodeaba para poder dejar de ser como era...” (p. 398). Si Aurelia se presenta como solución a Alberto, es sólo por sus intereses erótico-afectivos. La solución de la rareza de Alberto es la relación con ella. Para Aurelia, Alberto tiene que cambiar para que se normalice.

Desde el lado femenino, la problemática de Alberto debe ser tratada con una pastilla para la diferencia (la madre), o con una incorporación a la homogeneidad (Aurelia). En ambos casos, se niegan a comprender esa diferencia, a aceptarla.

Además de este tipo de alusión, el enigma tiene una importancia capital en *Invitación a la muerte*. No sólo se presenta como enigmática la conducta de Alberto: lo es para su madre y su novia; sino los móviles de las acciones de su padre, su partida, su retorno y su paradero ulterior. ¿Es posible sustituir lo enigmático por

²² En la pieza hay personajes que saben: el doctor y Horacio; los que no saben, el padre-cliente, Alberto y quienes ponen su saber al servicio ya sea de su conveniencia (la madre que prefiere ignorar la homosexualidad de su hijo) aunque su ansiedad frente al doctor pone en evidencia el fracaso en su empresa de ignorar, y Aurelia, cuyo saber sirve a sus intereses sexuales. Alberto y su padre, utilizan el semblante de su ignorancia para encubrir su homosexualidad, por lo menos esto se puede afirmar con mayor seguridad en el caso de Alberto.

²³ Al final lo entiende: “Ahora me quedo sola, enteramente sola, pero si quiera sé que no cuento con nadie fuera de mí”. (p. 375).

homosexualidad? ¿Resultaría abusivo plantear que el hecho de colocar el marbete de enigmático es uno de los efectos de la represión contra la diversidad sexual? ¿Se podría a manera de hipótesis realizar esa sustitución como un ejercicio de interpretación? ¿Cómo se podría leer *Invitación a la muerte*?

En primer lugar, el efecto inmediato consistiría en ver a la pieza como el despliegue de tres formas de homosexualidad. La del padre que opta por huir; la del hijo, que en contraste, prefiere quedarse. La de Horacio que la vive de una manera más desenvuelta. Si las dos primeras formas adoptan un carácter dramático, la segunda representa una versión lúdica. Esas tres perspectivas abren hacia un pasado y un presente. La generación del padre, queda como un espectro que poca incidencia tiene en la sociedad. Las de Horacio y Alberto representan dos esperanzas.

¿Por qué abandona todo el padre? El deja su negocio, incluso antes de la inauguración de la funeraria. ¿Abandonar a su familia, y a su hijo, no representan un acto de desesperación? De hecho, su partida se tradujo en una forma de suicidio familiar y civil. A su regreso no tiene una explicación racional sobre sus acciones; no se atreve siquiera a presentarse como propietario, como esposo, como padre. La madre sustituyó su ausencia con un amante; el negocio colocó a un gerente que lo administra. Pero la espera del hijo es de otra naturaleza muy diferente de la de los hijos que esperan el retorno de la guerra de Troya de sus padres. Estos son héroes ausentes del hogar, pero que no han dejado de ocupar la esfera pública. En el caso del padre de Alberto, la ausencia es total y su retorno es como un fantasma. No se sabe a dónde fue, o qué hizo, de la misma manera que se ignoran los porqués. Y es que el silenciamiento de la homosexualidad, la coloca en un vacío discursivo. ¿Qué relaciones se pueden establecer?, ¿en qué circuito se puede hablar de homosexualidad cuando ésta es objeto de todo un síndrome que es la homofobia? Como se aprecia en *Invitación a la muerte*, eso queda en una oscuridad, oscura y silenciosa. El padre es ya sólo un jirón de hombre. Regresa y no hay asidero al que se pueda agarrar. Y sin

embargo, el espectador supone que los motivos de la huida del padre, son quizá las mismas causas del silencio de Alberto. Confrontados, esos dos silencios imposibilitan la articulación de un diálogo, porque además, no es posible establecer un diálogo para hablar de “eso” en la escena teatral. Lo que demuestra Villaurrutia es que a pesar de esa imposibilidad, de ese amordazamiento es posible poner eso en escena y colocarlo como un vacío, como un hiato discursivo: no es posible establecer las causas de ese hiato porque de eso no se habla, eso no se menciona.

EL “DRAMA” HOMOSEXUAL

En *Invitación a la muerte* se convoca a los personajes de lo que a mediados de siglo pasado, era el “drama” homosexual: está el doctor que preside la escena; la madre aparece con su amante; llega el padre ausente;²⁴ acosa la novia más alborotada que vestida, y sobre todos ellos, está el manto de la incógnita.

Sobre la trama en su conjunto pesa lo que no se dice pero, al mismo tiempo, resulta obvio. Siendo un argumento que se estructura en torno de la confusión y la represión, es de esperar que la resolución se encamine hacia la liberación y la dilucidación de objetivos y acciones y se despejen las incógnitas sobre la soledad de Alberto y su renuencia a corresponder a una novia dispuesta a partir con él. Pero eso no puede suceder plenamente, decirse con claridad.

Se ha repetido que *Invitación a la muerte* adolece de un argumento sin tensión. Hay que tener en cuenta que el meollo de

²⁴ El padre es un cliente. Nada más impersonal, nada menos comprometido. Nada más pasajero y más contractual. Un cliente que ni siquiera termina de ser verdaderamente un cliente porque tan sólo crea expectativas de compra sin que llegue a adquirir el ataúd. Comprarle era un ardid para acercarse a ver, para poder cruzar palabras con su hijo, sin hablar propiamente.

la problemática, asumir la homosexualidad, no se puede decir sino de manera soslayada, por medio de medias palabras, de actitudes ambiguas más que de afirmaciones claras y tajantes. Al poner en escena la problemática de asumir la homosexualidad, la infabilidad del problema al mismo tiempo que la solución velada del conflicto, el teatro de Villaurrutia se vuelve imprescindible para la historia de la conciencia homosexual en México.

Para abordar a la homosexualidad con medias palabras, en forma soslayada, era preciso que se mostrara con matices de melodrama. Y por supuesto había que cumplir con un cierto número de requisitos en las modalidades de representación de la homosexualidad, el principal de los cuales es la ausencia de figura paterna, clave en la producción familiar del homosexual, quien se veía privado de opción vital: su posición se definía mecánicamente por esa ausencia de figura paterna. Como se puede apreciar, la homosexualidad debe someterse a ritos de representación definidos por la axiología de la sociedad mexicana de mediados del siglo pasado que se configuró con elementos de la psiquiatría decimonónica.²⁵

En la actualidad hay incluso quien dice que en *Invitación a la muerte* no pasa nada. Y es que desde la perspectiva heteronormativa, de hecho “nada” sucede, o ¿es preciso decir “nada” que el discurso heteronormativo quiera ver? Se trata de la decisión de un homosexual que se ha decidido a cambiar. Tras esa “nada” que se denuncia está una sexualidad reprimida.

En *Invitación a la muerte* se despliega en efecto una familia disfuncional, de acuerdo con los parámetros de la clase media

²⁵ A este respecto, Didier Eribon señala que “... el nombre de Foucault está asociado en adelante, en el campo que aquí nos ocupa, con la disolución radical del concepto de homosexualidad tal como la abordó en *La voluntad de saber*, el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*. Ahí describe la invención que hace el discurso psiquiátrico, a finales del siglo XIX, del “personaje” del “homosexual”. Antes de esa fecha, dice, sólo había “actos” condenables: después, endosaron a quienes los practicaban una “psicología”, sentimientos, una infancia...” *Reflexiones sobre la cuestión gay*, (p. 20).

de aquella lejana época. La madre “incluso” tiene un amante, que además comete la falta de tacto de aparecer en el escenario, lo cual debió ser escandaloso para una clase media tan proclive a los aspavientos. Pero aún con estos elementos; homosexualidad, amantes, madre infiel, rasgos que en aquella época quizá dieron a la trama acentos de escándalo, de tremendismo; en la actualidad, de hecho, no pasa “nada” que no sea fácilmente reconocible para un entendido. Puesto que eso es puro aspaviento, puro humo, se trata de un tratamiento convencional de algo que es diferente, pero sin espacio, sin palabra, sin derecho de representación y sin visa para pasar las fronteras de lo representable en la escena. La familia disfuncional es la coartada que permite el tratamiento de algo vedado.

Al comentar una carta Villaurrutia a un tal Olivier, Octavio Paz señala que:

No es gratuito ver en ese nombre extranjero una máscara o, más bien, un doble: Villaurrutia habla consigo mismo al hablar con Olivier.²⁶

De acuerdo con la trama, el sujeto dice de sí mismo que es presa de confusión: no sabe qué quiere, se muestra dubitativo, es solitario, retraído. Uno diría que más que no saber, parecería que en realidad su aflicción proviene de una combinación de censura y acoso y, para colmo, de la imposibilidad de poderlo expresar. Sus dudas y estado de confusión parecen menos verosímiles en la medida en que observamos en Alberto a un personaje lúcido, con una abanico de posibilidades expresivas que contrastan fuertemente con su decisión de no decir que proviene de su posición en el universo social, en el centro de un choque de fuerzas entre la apetencia y la censura; entre el deseo y la reprobación.

En cuanto a la madre, insiste en que su hijo está enfermo, porque es la única manera en la que ella puede abordar la dife-

²⁶ Paz, Octavio, “Restos de *Ulises* (Villaurrutia y Pellicer)”, en *Al paso*, Seix Barral, México, 1992, pp. 39-41.

rencia sexual. Si esa diferencia que obviamente le angustia pudiera determinarse como una enfermedad, como ella quiere, entonces todo sería sencillo: el médico tendría que avalarla con un diagnóstico y posteriormente indicar el remedio apropiado. Si la homosexualidad cupiera en el elenco de las patologías, por un lado sería tratable, por el otro ella no tendría responsabilidad alguna. Para la madre lo que cree, está en función de lo que teme. Ella recurre tanto al amante como al médico. Sin embargo, ninguno de los dos responde. Su drama es que ninguna figura masculina, la respalda.

Para la novia, Alberto no tiene nada. Sus creencias están en función de su afecto, de sus deseos sexuales, de su narcisismo. Piensa que Alberto y ella podrán hacer una vida en otro sitio. A la postre, lo que quiere sería encontrar un esposo. Convencer a Alberto, sería para ella particularmente halagador para una femineidad que no sólo atrae a los varones heterosexuales, sino sería de tal naturaleza que podría detener las vacilaciones de una sexualidad insegura. Salvar a Alberto, vendría a “reafirmar” su femineidad.

A la postre, la madre y la novia “se equivocan”. El estado de Alberto no es asimilable a una enfermedad y por lo tanto, su rareza no es tratable médicamente; por otro lado, Alberto tampoco responde a las expectativas de la novia. Finalmente el único que puede hablar con Alberto, y entenderlo, es su amigo Horacio, que representa otro tipo característico del homosexual: eficiente, moderno, lúdico, despojado de convencionalismos.

ARQUEOLOGÍA DEL CLÓSET

Es interesante cómo se refiere Alberto a esa experiencia que en la actualidad llamaríamos del clóset:

Desde pequeño he tenido que ir descorriendo con mis propias manos las cortinas que se interponen siempre entre la realidad y yo... las más de

las veces, al recorrer una cortina encuentro que delante de mí se presenta otra y otra, y que la duda sigue y que la verdad parece huir delante de mis pasos que se fatigan. (II, VI, p. 378).

Mientras la metáfora del clóset, remite a soledad y oscuridad, a estrategias de ocultamiento y salvaguardia, como decisión auto-protectora, utilizar la cortina para metaforizar la experiencia de sentirse uno mismo como radical otredad, tiene un carácter de pesadilla, de vivir particularmente apartado, separado de algo que se encuentra en otro sitio al que se quiere acceder. Todo esfuerzo resulta vano para poder ver. Si del otro lado está la verdad, una verdad sexual, queda implícito entonces que el sujeto habita la mentira, lo falso, autodescalificación en la que se pueden observar las fuerzas de la homofobia internalizada. En Alberto hay vacilación, debilidad, impotencia... pero el sentimiento de desautorización, de fuerte autocensura, la autocondena que se adivina, obliga a reconocer que el clóset sería un lugar más acogedor que la miriada de cortinas. Para concluir, Alberto señala que:

Una cortina logra que estés en un lugar sin estar visible, envuelto en una pared delgada, blanda y buena conductora de la voz. (p. 378)

La experiencia es de pesadilla como bien lo había señalado Alberto al apuntar que se trataba de un “mal sueño”. Paradójicamente, estar envuelto ya no remite a la idea de protección o cobijo, sino de asfixia, quizá, y sobre todo a la idea de amortajamiento. Se está en medio de la vida, sin participar en ella y de allí que la experiencia de exclusión sea tan radical. Resulta dramático que el personaje no culpe al otro; que no hable de que hay hostilidad hacia él, de homofobia (¡cómo podía hacerlo!, si el término y la noción es muy reciente). Lo que ciñe al sujeto se ha vuelto demasiado concreto. Es una pared la que “envuelve”, como si fuera una cripta.²⁷

²⁷ Quizá desde esta perspectiva se pueda remitir a otra representación de la experiencia del clóset expresada en el teatro contemporáneo: me refiero a

explica a Aurelia en los siguientes términos:

Desde niño, ustedes lo saben, mi deseo involuntario era quedarme solo en la casa, renunciando a todos los juegos, a todos los pequeños goces infantiles, para recorrer las piezas vacías, para escuchar los rumores imprevistos de las cosas, el crujir de los muebles, el ruido de un objeto que nadie ni nada ha movido y que, sin embargo, en virtud de una gravitación misteriosa, cae pesadamente como un fruto maduro... Y todo aquello que a los otros niños producía miedo, a mí me despertaba una curiosidad inefable, una atracción superior a todas. (I, VI, p. 365).

Como se puede apreciar por el pasaje, el sujeto elabora una autobiografía en que lo importante es marcar su diferencia con los otros niños, en un esfuerzo por ocultar su diferencia. Soledad, renuncia y diferencia estructuran su biografía, en nada diferente de la biografía del homosexual. Para confirmar su distancia de la heteronormatividad, como si se tratara de una excusa, más adelante señala cómo fracasó en su deseo de cambiar, de escapar de sí mismo, y evitar el sufrimiento que causa a los demás.

Alberto afirma que:

Pero no es un pecado, no, es una falta la que confieso, sino una realidad que nada tiene que ver con mi voluntad, que no depende de mí... Si dependiera... (I, VI, p. 365).

Nuevamente, si uno sacara de contexto las palabras de Alberto, estaría uno obligado a preguntarse ¿de qué habla? Parecería que está refiriéndose a la homosexualidad, a la manera

la obra de Carlos Olmos, *Después del terremoto* (2001), en donde el protagonista habla de su homosexualidad bajo los escombros de un edificio. Habla muerto. Por lo tanto, es en la tumba, en la muerte cuando se puede "salir" del clóset en *Después del terremoto*: nuevamente nos encontramos a un personaje sin padres, un periodista que merodea en los cabarets del centro en busca de una madre.

culpable en que la vive. En realidad, el tema del que está hablando, según lo dice, no lo conoce a ciencia cierta, es ambiguo, y podría tratarse de cualquier cosa. La distancia temporal, el camino andado por la comunidad gay en la segunda mitad del siglo pasado permite poner otras palabras, a esos semblantes con los que se expresa Alberto. El *coming out* del último cuarto de siglo puso en relieve los circunloquios de Alberto quien confiesa que lo que padece es “un horror nuevo, una fiebre irrazonable, una fiebre de huir de todo y de todos, una sed que seca las palabras, paraliza los gestos, y que sólo se calma en la soledad”. (I, VI, p. 365).

VILLAU RRUTIA Y LA COMUNIDAD GAY

Con Vicente Quirarte coincido en que “como ningún otro grupo de escritores mexicanos anteriores a ellos, los Contemporáneos se ven obligados a crear la realidad que es materia de su escritura” (*op. cit.*, p. 31). Difiero de él, en el carácter novedoso y transgresivo de tal “realidad” en relación con los convencionalismos heteronormativos. La lógica creativa, en Villaurrutia proviene de una diversidad que el discurso literario, la crítica mexicana, se rehusaría a reconocer en su carácter más revolucionario. Los recursos formales son un soporte, una forma de verbalizar la diferencia. De ninguna forma son ni el objetivo final ni el terreno para la novedad.

Desde el punto de vista de la historia del teatro en México, *Invitación a la muerte* no se encuentra dentro de los textos capitales para la comprensión de la evolución de la dramaturgia, si atendemos por ejemplo a las categóricas afirmaciones de José de la Colina:

Sus obras teatrales son hoy olvidables con su letárgico dialogar discursivo, con algunos dispersos hallazgos líricos, con sus caducos problemas psicológicos y morales, sus afanes de decencia y de legitimidad social ya archivados en el polvo por el teatro del siglo XIX. Son bien peinados dramas o

comedias de salón en cuyas indicaciones escenográficas el autor siempre solicita decorados “de buen gusto”. Hoy esa dramaturgia correcta y yerta quizá adormece tanto a los actores como a los espectadores.²⁸

Incluso se puede afirmar, con una perspectiva no genérica que Villaurrutia no escribió su gran obra de teatro, que murió antes de haberlo hecho.²⁹ En este sentido también señala Monsiváis que:

Villaurrutia nació hace 100 años y en el tiempo posterior a su muerte no ha dejado de ser nuestro contemporáneo, el poeta que optó por la sensibilidad hoy asimilada a nuestras visiones de lo real y lo literario, el gay que vivió libre de las murmuraciones y trascendió el prejuicio, *el dramaturgo que por desdicha permaneció en su época* [el subrayado es nuestro] y el crítico de artes plásticas y literatura que atendió siempre lo esencial.³⁰

Sin embargo, desde el punto de vista de la formación de la conciencia gay, este texto es fundamental,³¹ a pesar de que parecería que hace concesiones: sólo si amordazaba lo que no podía decir su nombre, si respetaba esa norma de no decir la homosexualidad explícitamente, entonces podía exponer las paradojas en las que vive el homosexual (tiene que huir como el padre de Alberto; calla como lo hace Alberto; o es acusado de frívolo, como Horacio). ¿Cómo se abordaba la problemática homosexual soslayadamente? Enrareciendo al personaje; colocando en la

²⁸ De la Colina, José, “Villaurrutia: poeta de turno nocturno”, en *Letras libres*, V-51 (mar., 2003) p. 36.

²⁹ Esa afirmación fue hecha por Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, en el curso de Vicente Quirarte sobre Villaurrutia, “Arder en un océano de hielo” en la Casa del Tiempo, febrero de 2003.

³⁰ Hernández, Edgar, “Rinden a Villaurrutia ‘homenaje alterno’”. Carlos Monsiváis, Juan Soriano y Pedro Ángel Palou recordaron al escritor al cumplirse un siglo de su nacimiento”, en *Reforma*, 28 de marzo de 2003.

³¹ Por lo tanto, *Invitación a la muerte* es importante para la historia de la cultura en México.

escena a un joven solitario que no podía expresar su conflictiva: su enigmática problemática quedaba en la nebulosa.³²

Palou recordó que Octavio Paz fue el principal detractor del teatro de Villaurrutia: lo consideraba clasemediero y sin oído, sostenido en puras ideas y carente de teatralidad genuina. “A diferencia de Paz, a mí me parece que el de Villaurrutia es el esfuerzo más consistente por hacer un teatro mexicano a la manera de O’Neil, Shaw y Eliot: un teatro poético”. El problema es que la escena mexicana ha seguido un derrotero casi único: el teatro social, dijo el autor de *Escribir en México durante los años locos*. Es por eso que la dramaturgia de Villaurrutia, que explora principalmente el tema de la identidad, ha sido poco representada. Y sin embargo, es tan actual que podría parecer que se monta por primera vez, concluyó Palou. (*Apud*. José Galindo Montelongo, “Editan de Villaurrutia poemas de madurez”, en *Reforma*, 12 de julio de 2003).

ALBERTO Y HAMLET

Invitación a la muerte intertextualiza la trama de *Hamlet*, tragedia que goza del mayor prestigio cultural: como en el caso de

³² En otra obra que documenta la homosexualidad indecible, *Equus*, son necesarias largas sesiones de análisis, colocar al protagonista en una institución psiquiátrica, rodearlo de una enfermedad mental, lograr un personaje que colocado en una indecible frontera entre normalidad y anormalidad interroga a la institución psiquiátrica, en la figura de un analista, Martín Dyart, que se niega a normalizar a un sujeto que por medio de una cabalgata en la playa, ha conocido el contacto con un jinete, que revela ser un hombre que lo puede portar en sus brazos de una manera en que su padre (acostumbrado a una sexualidad de cine porno), no puede hacerlo. Ese hombre le indica que existe un más allá que no se señala. Le enseña a pedirle al caballo que lo “lleve lejos”. Es desde ese sitio distante, desde la fidelidad que debe al caballo, a esa homosexualidad que nunca se expresa, ni siquiera en las sesiones de hipnosis, como Allan se siente observado y por ello saca los ojos a los caballos en el momento en que fracasa con la chica.

Hamlet, Alberto es otro joven aquejado por la inacción; que se consume en dudas. En *Invitación a la muerte* no se trata del padre asesinado por la madre y su amante, sino de un amante que reemplaza a un padre ausente. Como en *Hamlet*, en *Invitación a la muerte*, el amigo del protagonista se llama también Horacio; por la funeraria vaga el espectro del padre; la madre está con su amante; los amantes son espías y descubiertos. Por otra parte, Alberto al no hacer caso a Aurelia, se conduce como el príncipe de Dinamarca que no hace caso a Ofelia...

Hacer referencia a *Hamlet* como estrategia creadora, tiene un doble propósito, por un lado me parece que aporta una interpretación a la obra de Shakespeare, rescata para la galería de homosexuales célebres a uno de los más importantes protagonistas del teatro universal. Por otro lado, dada la homofobia social de la época, no se puede abordar la problemática homosexual si no es con el auxilio, pretexto, alibi, de una maquinaria cultural que sirve para dar cierto lustre, para prestigiar un tema que de otra manera no podría ser tratado. Si ahora, al citar a los clásicos, el propósito posmoderno es apoderarse de iconos; anteriormente era una estrategia para colocarse bajo la égida de un clásico y hacer recular de esa forma las fronteras de lo que no podía decirse.

Si bien es cierto que el arte se presenta como una forma de expresión de lo más profundo del ser humano; para que sea expresable, esa "humanidad" tiene que responder a formas aceptadas por la sociedad que consagra y reconoce una obra como arte. Optar por una temática objeto de censura, por decir, fue arriesgarse civilmente; al mismo tiempo que fue una apuesta por sí mismo, y, sin que lo supiera Villaurrutia, por la comunidad que vendría. Con *Invitación a la muerte*, Villaurrutia interroga desde la diferencia, desde el escenario a esa sociedad, la confronta, ¿tiene derecho el sujeto a asumir públicamente lo que considera su diversidad y a expresarlo discursivamente en una forma que goza de prestigio social como lo es el teatro?

A pesar de estas trabas, Alberto señala que:

Hasta ahora no he vivido más que mi muerte, pero desde hoy...

...

Voy a vivir...

...

... voy en busca de mi vida, de mi libertad. (p. 385).

Después de la crisis, Alberto, afirma que:

Nunca he sabido claramente lo que deseo, a lo que aspiro, adónde se dirigen mis pasos ni para qué salen las palabras de mi boca. Pero esta noche, esta noche, por primera vez en mi vida, creo saber lo que quiero, sé lo que quiero. (p. 381).

AVATARES DEL *COMING OUT* (MEDIO SIGLO DESPUÉS)

Teniendo como coordenada *Invitación a la muerte*, es preciso preguntarse ¿cómo se representa la salida del clóset en la actualidad? Para ello, me serviré de la cartelera teatral de este momento.

En *Bellas y atroces* ¿cuántas veces se besan? ¿Cuántos y qué besos! ¿Cuántas veces se fajan en el escenario? Aunque, mirándolo bien, no se trata de contabilizar sino de algo mucho más potente, más allá del territorio de los números. Lo importante es que son besos públicos. En *Bellas y atroces*, María lo puntualiza a la psicóloga de una manera muy certera: no estamos apresados dentro de estructuras como pretenden manejarnos al decir que el homosexual es inestable, es promiscuo, es triste, que no tiene un mañana, ni un presente.

Al comparar *Bellas y atroces* (2002) con *Invitación a la muerte* (1940), se podría trazar, por contraste, el trayecto de la comunidad; los cambios profundos que se han operado en las estrategias de representación. En la obra de Villaurrutia, Alberto sale del clóset, —por un instante— aunque no tiene un sitio a dónde dirigirse y regresa a su situación inicial.³³ En contraste, en *Bellas*

³³ Dejando de lado el hecho de que después de tal recorrido emocional, Alberto no puede regresar a la posición inicial, aunque decida permanecer al

y *atroces* sale del clóset Eva, una chica sobre la cual pesan una cantidad de “rarezas”: no usa vestido, no ha tenido novios, no frecuenta amigos; no le gusta el maquillaje. Es la madre quien subraya y explota esa diferencia para perseguir, aunque, claro está, dice que su deber como madre es aceptarla: su conducta es contraria al semblante comprensivo que exhibe, porque permanece aislada. Resulta patético ese doble discurso, mismo que mantiene la madre de Alberto, si bien ella no se atreve a señalar la diferencia. Aunque la confrontación, es ligera y por supuesto, alentada por Alberto.

Esa madre de la lesbiana sueña con encontrar a un hombre, cualquiera... lo único que le importa es que sea tierno. Entonces le plancharía las camisas, le prepararía el desayuno y le arreglaría el nudo de la corbata antes de salir a la oficina. Pero ese hombre no aparece por ningún lado: esa madre anónima, está tan sola como lo está la madre de Alberto en *Invitación a la muerte*. Eva, como Alberto, también tiene que ver al médico, en este caso se trata de una psicóloga. Por un lado, la clínica ha dejado la medicalización de la homosexualidad, para pasar a una aproximación de terapia. Ya no se trata de una disfunción que fácilmente trataría de imponer una camisa de fuerza médica, con una tormenta hormonal. Por otra parte, la supuesta autoridad “médica” en esta pieza ya no es quien tiene una verdad. Ya no aparece como *la* instancia a la que se acude para que dicte cuál es la normalidad y para que elabore un diagnóstico. En la obra de Villaurrutia, en cambio, el médico tenía que afirmar de manera enfática que era tan normal Alberto como su amigo Horacio (comparación muy significativa, y que reconfirma, por analogía, la pista de que en Horacio también existe, una cierta diversidad, diferente de la diversidad de Alberto).

frente de la funeraria, y no desligarse de su familia, me gustaría apuntar que la angustia es quizá un motivo suplementario que fuerza al protagonista a quedarse. En efecto, él observa la situación en la que su padre retorna, como un espectro. Desde esta perspectiva, ¿sería conveniente partir?

La salida del clóset en *Bellas y atroces* es un proceso que dura un año durante el cual Eva prueba las delicias de Eva y las de Lilith; al mismo tiempo que sacude el tapete fuertemente a la psicóloga. La seducción en estado puro, en estado salvaje, deja de ser un juego perverso, una estrategia de una “calientahuevos”,³⁴ para responsabilizarse de los efectos de la seducción y entrar a una relación que se insinúa en la obra.

La comparación de las dos tramas resulta fecunda: tanto en los años cuarenta como los inicios del dos mil, se encuentran los mismos personajes: la familia, con padre ausente, el doctor, y la consulta médica. En estas coordenadas se encuentra un narratema de la comunidad homosexual, está el núcleo de mucho de lo que constituye la representación del homosexual en el momento de su salida del clóset. Lo que propone *Bellas y atroces*, sin duda, va mucho más allá de lo que hubiera podido imaginar Villaurrutia.

Comparar *Invitación a la muerte*, y *Bellas y atroces*, no sólo es poner lado a lado dos realidades separadas por un lapso de sesenta años; obliga también a comparar masculino y femenino. Es trazar una trayectoria y al mismo tiempo buscar las pasarelas que hay entre las épocas, entre las representaciones discursivas de las sexodiversidades.

Pero es preciso también pasar a los efectos de la representación. En la propuesta de *Bellas y atroces* hay una nueva fuerza, nuevas búsquedas: se puede afirmar que el teatro gay a su vez sale del clóset, del espacio reiterativo de las dos o tres salas especializadas en este género, del de los actores no profesionales, no conocidos para pasar a otros espacios, a otros horizontes de apropiación de la ciudad de México. *Bellas y atroces* inicia su temporada a finales de 2002, y se apoderaron del Helénico hasta finales de marzo; a partir de abril la obra se exhibe en el

³⁴ No conozco otra palabra en español para referirme al concepto que en francés es *allumeuse*. Sin embargo, no es posible pasar por alto la raigambre falocrática del término que resulta impropio en el contexto.

foro Shakespeare. Por otra parte, en la composición de la obra se hace una breve historia del movimiento gay, se crea una trama, en la que intervienen personajes con biografías de ciertos tipos característicos: las lesbianas en pareja, en sus relaciones familiares, tanto como madres como con su madre. Independiente del carácter articulado o no de la estructura que hayan logrado fabricar, lo que importa es a lo que apunta todo su trabajo.

*

En el segundo acto, el doctor hacía una invitación a dejar a la gente vivir como quisiera. Ciertamente lo recomendaba a una madre, pero en el escenario, lo decía al espectador del México de los años cincuenta:

Aprenda Ud., aprendamos todos a vivir como somos, respetando a los demás como son. (II, II, p. 371).

Nadie negaría la vigencia de tales palabras.

BIBLIOGRAFÍA

“Termina pareja homosexual con su vida por no poderse amar: Se suicidan dos jóvenes dentro de un auto al no poder realizar su amor”, en *El Universal*, 3 de marzo de 2003.

Se trata del suicidio de Marco Antonio Sandoval Cruz, de 28 años quien en su carta de despedida dice: “hermanita Liz, te escribo esta carta a ti, ya que tú sabes lo que más quiero... ya que en esta vida su mamá —refiriéndose a su amante—, nunca nos dejaría ser felices, no sabes cuánto me costó esta decisión”.

BLANCO, José Joaquín, “Xavier Villaurrutia”, en *Nostalgia de contemporáneos*, Ediciones sin nombre, Conaculta, México, 2002. pp. 61-90.

- CAPISTRÁN, Miguel, "Villaurrutia inédito", en *Letras libres*, V-51 (mar., 2003) p. 30.
- DE LA COLINA, José, "Villaurrutia: poeta de turno nocturno", en *Letras libres*, V-51 (mar., 2003) pp. 34-36.
- ERIBON, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. Jaime Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2001. 522 pp.
- HUERTA, Efraín, "Frutos eternos del pincel y el rojo", en *Letras libres*, V-51 (mar., 2003) pp. 38-40.
- MONSIVÁIS, Carlos, "La sed (del ligue) a orillas del tráfico", en *Letras libres*, V-51 (mar., 2003) pp. 32-33.
- NARDY, Peter M. y Ralph Bolton, "Gay-bashing: violence and aggression against gay men and lesbians", en *Social perspectives in lesbian & gay studies. A reader*, Nardi & Schneider, eds., Routledge, 1988. pp. 412-433.
- PAZ, Octavio, "Restos de *Ulises* (Villaurrutia y Pellicer)", en *Al paso*, Seix Barral, México, 1992. pp. 39-41
- OLMOS, Carlos, *Después del terremoto* (2001), mecanoscrito.
- QUIRARTE, Vicente, "Xavier Villaurrutia: viaje alrededor de la alcoba", en *Perdese para encontrarse: bitácora de contemporáneos*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1985. pp. 31-38.
- VILLAU RRUTIA, Xavier, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, FCE, México, 1996. 1096 pp.

BERTOLT BRECHT EN LA ESCENA

Y DRAMATURGIA MEXICANAS

ARMANDO PARTIDA TAYZAN*

Los son las tendencias del teatro no aristotélico que se hicieron presentes en el teatro de nuestro país, a partir del segundo lustro de los años cincuenta; una: la del teatro del absurdo, la otra: la del teatro épico, vía Bertolt Brecht. La primera referencia acerca de esta última la registra Salvador Novo en su carta semanal del 18 de mayo de 1957:

Me fui con Neri al Teatro del Música a ver *La ópera de 3 centavos*. Dirigió la escena Pepe Aceves, y ya me imagino los trabajos que habrá pasado, pues ni los actores saben cantar, ni actuar los cantantes, y el resultado es que una tras otra las escenas se sienten frustradas, desinfladas (1994 90).

En tanto, señala en la adenda —*Nómina de los teatros capitalinos 1911-1961*— que él mismo efectuara a la obra de Olavarría y Ferrari: *Reseña histórica del teatro en México*, asentaría en la cartelera correspondiente a mayo de 1957:

Teatro del Música. Carlo Morelli y Ernesto Roener presentan: *La ópera de tres centavos*; comedia musical de Kurt Beil y Bert Brechi [sic] (3639).

Posteriormente, en su carta del 18 de octubre del año siguiente Novo escribiría:

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

El sábado estrenaron la pieza de Bertolt Brecht que había mucha curiosidad por conocer, y por verles actuar [a los actores venezolanos]: *Los fusiles de la madre Carrar*, que es una pieza demasiado corta para un programa normal de teatro. Por una vez, usaron decorado, aunque muy esquemático. En el vestíbulo, el embajador me presentó con la esposa del director, Nicolás Curiel, y al final de la función fui a saludar al grupo. (...) (394).

El mismo Novo en el recuento de agosto de 1958 de la mencionada *Nómina...* incluiría de nuevo el estreno de esta obra sin dar más datos, ni siquiera los del director; algo que sí hiciera con las demás obras participantes en este Primer Festival Panamericano de Teatro, e inmediatamente consignaría el estreno de la misma obra, por un grupo nacional, en el mes de octubre:

Teatro Popular. *El hombre con el corazón en las montañas*, de Sayoran. *Los fusiles de la madre Carrar*, de Brecht, dir. por Jaime Cortés (3654).

No volvemos a tener noticia sobre una escenificación importante de alguna de las obras de Brecht hasta 1960; no obstante, el estreno en ese mismo año de *El señor Puntilla y su criado Matti*, dirigido por Nancy Cárdenas, en el Teatro del Caballito, que no provocaría demasiados comentarios; excepto el de no haber asistido al estreno de su puesta en escena, por haber viajado a Polonia, donde becada estudiaría cine; hasta cuando Héctor Mendoza dirigiera *Terror y miserias del III Reich*. Al respecto, Josefina Brun asentaría en el expediente que publicara sobre este director:

[Héctor Mendoza] regresa a México en 1959 [de Norteamérica]. A los veintisiete años tiene un entrenamiento que resultaría envidiable para cualquier director de teatro mexicano. Se considera un director profesional y decide ejercer en consecuencia formando bajo el patrocinio de Rafael López Miarnau, el Teatro Club, en donde posteriormente conocería a Arnold Belkin, joven pintor que colaboraba como diseñador para las compañías de danza moderna.

La primera obra que producen es *Arpas blancas... conejos dorados*, de Luisa Josefina Hernández; posteriormente, en coproducción con el INBA, *A ninguna de las tres* de Fernando Calderón, de la cual incluso graban un disco

y, finalmente el gran éxito de la empresa *Terror y miserias del III Reich*, de Bertolt Brecht, que obtiene el premio de la crítica a la mejor dirección del año, así como el de mejor escenografía para Belkin.

Esta puesta fue prácticamente el descubrimiento de Brecht, pues no obstante que en 1957 ya se había presentado *La ópera de los tres centavos*, con la compañía de los Morelli, escenografía de Julio Prieto, la obra resultó un fracaso que hizo pensar que Brecht jamás sería comprendido en México". (*Escénica 3* (1983): 18).

Años después, en 1982, Arnold Belkin recordaría que:

En 1960 realicé la escenografía para *Terror y miserias del III Reich* de Brecht. Fue una puesta en escena muy afortunada que estableció la pauta de nuestras futuras colaboraciones [con el director de escena Héctor Mendoza]. Prescindimos del telón, dejamos visibles las luces e hicimos que los cambios de escenografía se hicieran ante el público con el fondo de música marcial. La escenografía básica estaba constituida por una representación de la Alemania vieja, de un lado, y de chimeneas de fábricas, del otro. En un determinado momento, con un cambio de luces todo se convertía en ruinas, en un imperio caído.

Al analizar esta obra en retrospectiva considero que la puesta en escena y la escenografía eran verdaderamente brechtianos, y después de veinte años creo que si me tocara ahora diseñar la escenografía de esta obra, usaría los mismos elementos. (*Escénica 3* (1963): 19).

Héctor Mendoza retornaría a Brecht en 1964, con otra de sus obras más importantes: *La buena mujer de Sezuan*.¹ Sobre la escenografía de esta puesta en escena también recuerda Belkin:

En esta puesta en escena fue la primera vez en México en la que la escenografía estaba compuesta por objetos reales y no por objetos simulados. Normalmente en el teatro tradicional la pintura escénica simulaba bosques, palacios, etcétera.

Para esta escenografía compramos huacales de varas en un mercado. En una escena los amontonamos para figurar la ciudad de Sezuan junto con unas banderas chinas, en otra los hicimos representar una tabaquería, en otra una calle.

¹ Esta obra también se le conoce por el título de *La buena persona de Sechuan*.

Lo novedoso de esta puesta en escena es que no hubo diseño previo, un boceto para esta escenografía, sino que entre los actores, el director y yo decidimos cómo colocar los huacales. Era una escenografía modular.

Esta obra se puso en la Casa del Lago. Mis mejores producciones han sido las que se han realizado en teatros de piojito y no en teatros elegantes. (*Escénica* 3 (1963): 19).

La dramaturgia de Brecht no ha corrido con mucha suerte en nuestro país, como nos lo muestra la propuesta escénica de Ignacio Retes a *Madre coraje* (1963), quien, por ejemplo dejara de lado el efecto del *distanciamiento*, una de las premisas fundamentales del teatro épico, del teatro didáctico de este autor:

Hablar del enigma ante *Madre valor* no es cosa nueva. El propio autor —humanista irrecusable— no logró explicar del todo por qué condenaba a la protagonista a una vida vacía de todo contenido digno y positivo. Pudiera suponerse que, escrita la obra entre dos guerras, no logró Brecht desprenderse del profundo pesimismo que le causaría el ver tronchado, de golpe, las posibilidades de superación del proletariado alemán y del proletariado en general. Por eso, o por otras razones desconocidas, *Madre valor* es una obra de un determinismo desencantado y negativo.

La técnica de la producción se ha presentado, asimismo, a enconadas controversias. Las contradicciones teóricas de Brecht, formuladas, como ya se dijo, en diferentes épocas, son patentes en *Madre valor*. Es difícil aceptar que muchas de las escenas —la muerte de cada uno de los hijos, la mendicidad ante el presbiterio, el ataque a la hija—, sean escenas en que el espectador escape al tenso sacudimiento emocional en el escenario; lo mismo ocurre en la escena final en la que, al ser dirigida por el propio autor con sus actrices favoritas, el público reaccionó en forma diferente a como Brecht suponía.

En México, por razones que no vienen al caso mencionar, no se intentó una escenificación de corte brechtiano. Se llevó a cabo la representación de la obra en términos realistas, atentos, más que a posibilidades estilísticas de dudoso resultado, al mostrar al espectador un texto de reconocida importancia y belleza en el teatro contemporáneo” (Retes 24).

Por su parte Carlos Solórzano, en su reseña anual correspondiente a 1963, se referiría discretamente a dicha escenificación en los siguientes términos:

[...] El director Ignacio Retes escenificó, con diversa fortuna, *Romeo y Julieta* de Shakespeare y *Madre valor*, de Bertolt Brecht. La primera fue traducida y abreviada por Antonio Castro Leal. La segunda por Margarita Nelken. en ambas escenificaciones, se advierte cierta precipitación que no permitió que los espectadores [de seguro debe leerse *espectáculos*] maduraran durante sus ensayos (110).

En ese mismo año de 1963, Teatro Club presentaría otro estreno de Brecht: su versión de *Antígona*, de Sófocles. Al respecto, Carlos Solórzano, de nuevo, efectuaría una amplia reflexión sobre este dramaturgo:

ANTÍGONA, LA LECCIÓN DE TEATRO Y DE LA HISTORIA

En el Teatro Orientación el joven director Rafael López Miarnau ha escenificado la obra *Antígona* de Bertolt Brecht. Como en la adaptación de *La madre* de Gorky, en esta obra *Antígona* de Sófocles, el autor alemán hace uso de los acontecimientos dramáticos para explicar las relaciones humanas referidas a la sociedad que la determina y también deducir de este hecho consecuencias aleccionadoras.

El texto ha sido despojado de su sentido heroico, los personajes son totalmente responsables de sus actos y la terminología griega, en la que abundan las alusiones a los dioses, está visualizada como un fenómeno social en el que la misma palabra Dios se muestra como una parte de la costumbre, de la tradición de un pueblo, sin ninguna implicación metafísica (33).

La historia de Antígona ha servido a Brecht, como tantas otras adaptadas por él de la mitología china, para dejar sentadas sus aseveraciones sociales, directas, demostrativas y didácticas respecto de la libertad humana (representada por el amor filial de Antígona) y las fuerzas que la reprimen (representadas por la tiranía belicista de Creón), en cuyo choque sucumbe el amor de los seres humanos (representado por las relaciones entre Antígona y el joven hijo de Creón) (33-4).

El coro debe, en esta forma de representación comentar objetivamente los hechos, ser deductivo y en ocasiones irónico y debe ejercer la crítica social mediante la "interpretación" de los personajes. Los actores deben transmitir al público "cómo creen ellos que estos respectivos personajes deben ser representados", en vez de caer en la forma convencional del teatro en la que el actor habita otra personalidad y se deja, a su vez, poseer por ella. El teatro de Brecht, por el contrario, exige que el actor entre dentro del

drama y salga cómodamente de él, con la lúcida objetividad con que un profesor de literatura dice un poema, sin dejar de transportarse por el impulso lírico del mismo.

Es esta naturaleza la que está ausente de la escenificación de Rafael López. Los actores recalcan el tono heroico, principalmente los que constituyen el coro, que buscan una cadencia homérica, en vez de romper la palabra, de enunciarla con viveza, con mordacidad y con auténtico sentido crítico.

Esta disociación entre el *qué* y el *cómo* se hace más visible en presencia de la forma de ilustración escolar (frecuentemente en el teatro de Brecht) y que contradice la manera con que los actores dicen sus parlamentos; con sonoridad altisonante y gutural, que no concuerda con la índole de los textos siempre orientados a definir los actos en sus proporciones humanas, destacando toda posibilidad de idealización (34).

(...) Emma Teresa Armendáriz resulta muy convincente en la escena resolutive en la que el personaje dice preferir "lo humano a lo divino", pero de inmediato la vemos desvirtuar su papel cuando, entre sollozos entrecortados, dice sus parlamentos camino de la cárcel. Augusto Benedico tiene una intervención inicial afortunada, pero no contento con permanecer en este plano racional lo vemos, en su posterior escena de adivinación, desvirtuar el tono verbal en extremos sentimentales que rozan muy de cerca el melodrama. (...) (34-5).

(...) Las fallas básicas que representa el espectáculo nos recuerdan que el teatro de Brecht requiere una formación crítica e ideológica de conjunto, para cumplir con su función de "evidenciar" a los vicios sobre los cuales se sustenta la sociedad contemporánea (35).

Posteriormente, él mismo se vería obligado a efectuar una revisión de las escenificaciones que de las obras de Brecht se habían efectuado en nuestro país hasta 1964 y, en particular, las dirigidas por Héctor Mendoza:

BRECHT EN MÉXICO

Del ciclo brechtiano de inspiración china, *La buena mujer de Sezuan* es la obra más significativa. En ella, los propósitos didácticos han cedido ante la intención poética y más que afirmar normas de conducta el gran autor alemán indaga en la naturaleza humana, en sus contradicciones, en la inconformidad del hombre ante su propia condición; la cual conforma el mundo en que vive y determina su experiencia histórica: la incompatibilidad entre

lo que el hombre es y desea ser, la ambivalencia hacia el bien y hacia el mal que encierran todos los actos humanos y la aceptación de los pequeños males, necesarios para lograr un bien final. Construida en una larga exposición de ingeniosos motivos, en los que alternan lo legendario y lo más inmediato y real, esta historia nos narra una serie de incidentes mostrados con lógica absoluta, pues la revolución teatral de Brecht no radica en el descubrimiento de lo que de absurdo hay en la vida y en el arte, sino en la reconciliación de la razón y la sinrazón, mediante el aprovechamiento de medios largamente utilizados aisladamente, pero que él ha unido en una estructura dramática con intención demostrativa, tales como el recitado, el sermón, el panfleto, etcétera. Un teatro ilustrativo más que introspectivo requiere un director que conozca la mecánica de la escena y que sepa traducir esa mecánica en el valor plástico de la figura humana. Héctor Mendoza es el director que, hasta la fecha, ha escenificado en México el teatro de Brecht con mayor acierto, no sólo por la fidelidad con la cual sirve las intenciones críticas del autor, sino también por la sabiduría con que sabe incorporar a la estructura del drama elementos populares mexicanos, sin crear ninguna distorsión.

Héctor Mendoza mostró en *Terror y miserias del Tercer Reich* que sabía aprovechar la morosidad del ritmo para profundizar en el tema de la crueldad humana y ahora en la escenificación de *La buena mujer de Sezuán* lo vemos otra vez entregado a la agilidad del vuelo imaginativo y el deleite de la plástica escénica, facultad que mostró ampliamente en los primeros programas de Poesía en Voz Alta. Pero si en esos programas su talento se mostraba como estallidos breves y alucinantes, en esta escenificación ha sabido sostener, a lo largo del complejo desenvolvimiento escénico, esa misma facultad de asombro y de aventura. (Bastaría recordar la escena del banquete, para comprobar que Mendoza tiene un hondo sentido de las raíces rituales de todos los movimientos del cuerpo.) [No hay que olvidar que fue alumno de pantomima de Etienne Decroux].

La música de Rocío Sanz contribuye, en buena medida, al buen éxito de este espectáculo. Al lado de los motivos musicales que escribieron Kurt Weill y Paul Dessau para las obras de Brecht, la simplicidad y riqueza melódica de la música de la brillante compositora mexicana destaca con especiales méritos y nos muestra que se aviene mejor con la estructura formal de nuestra lengua y que, a la vez, suscita múltiples sorpresas por sus variaciones tonales, y por esa frescura de aparente improvisación dentro del canto secular, en el que se advierten múltiples y variadas procedencias. La ilustración del pasaje final de la obra, que pasa de ser una mera ilustración para descubrir una esencia musical más íntima dentro del propio drama, es de una belleza pocas veces alcanzada por los compositores mexicanos en convivencia con el teatro.

Los actores muestran una uniformidad de intenciones, pero no todos tienen las mismas posibilidades para alcanzarla con éxito. Destacan entre ellos: Eduardo López Rojas, que sabe dar a su personaje esa doble dimensión de cuento infantil y epopeya moderna; Angelina Peláez, protagonista llena de recursos, que sabe aprovechar hasta sus defectos (voz menuda y dispareja) para comunicar al público la intención crítica del texto, sin desprenderse de la ternura; Claudia Millán, de relevante presencia escénica, sostiene con agilidad estilizada el tono caricaturesco de su personaje; Edmundo Saracho, que conoce los recursos expresivos del cuerpo del actor para evidenciar con ellos diversos estados interiores.

La escenografía, el vestuario y el maquillaje de Arnold Belkin obedecen a patrones ya empleados en el mundo de las escenificaciones brechtianas, pero guardan, entre sí, ese sentido de integración que debe tener quien construye la escena para una obra de Brecht.

Abundan en su creación resoluciones ingeniosas de la más pura estirpe teatral; la figura maniquí de los tres dioses, las máscaras transparentes de los ojos del espectador, disolviendo así toda impresión de “engaño”.

En suma, la escenificación de *La buena mujer de Sezuan*, constituye la plena madurez de Héctor Mendoza como director de escena (1973 36-8).

Hemos incluido esta larga cita, para mostrar los diversos parámetros que hasta ese momento se habían aplicado a la dramaturgia de Brecht, para su escenificación; ya que de todo lo anterior podemos establecer determinados lineamientos, establecidos por la percepción de la dramaturgia de este autor; desde la visión de Salvador Novo sobre *La ópera de los tres centavos*; para quien esta obra requería de verdaderos cantantes y bailarines en su representación, hasta la *Madre coraje*² de Ignacio Retes (1963), quien “le cambiara la filosofía” —utilizando esta expresión de Sabina Berman—, pues al haber trastocado todo el planteamiento ideológico de Brecht, sustentador de su dramaturgia —a la cual le es inherente el *efecto de distanciamiento*—, y con ello la estructura dramática de la obra y la construcción de los personajes; como consecuencia de una lectura en la que sólo se tomarían en consideración los efectos y recursos

² Este es el título con el cual se conoce a esta obra en casi todas las traducciones.

teatrales evidentes, del teatro de este autor; y no la coherencia dialéctica de su dramaturgia materialista (Althusser 107-25).

Años después, así lo haría notar Luis Reyes de la Maza, al reseñar el estreno de *Galileo Galilei*, del mismo Brecht (01.10.67), escenificado por el mismo director Ignacio Retes:

GALILEO VUELVE A SER PROCESADO Y HUMILLADO

Todo el mundo sabe que Galileo Galilei en el siglo XVII confirmó y superó la teoría de Copérnico acerca del movimiento de los cuerpos celestes; todo el mundo sabe que fue procesado por la Inquisición de Roma y obligado a retractarse de sus teorías, sufriendo por esto una serie de humillaciones sin cuento; algunas personas en el mundo saben que Bertolt Brecht, el genial dramaturgo alemán, escribió una obra teatral maravillosa sobre tan ilustre personaje; pero lo que sólo saben unos cuantos, los que asistieron al estreno en México de la mencionada obra, es que Galileo fue de nuevo procesado por el Gran Inquisidor Ignacio Retes, y humillado cruelmente por más de una veintena de aspirantes a aprendices de actor que lo rodeaban. ¡Pobre Galileo Galilei, quien merece todo el respeto del universo en movimiento! ¡Pobre Bertolt Brecht, que merece todo el respeto del mundo teatral! ¡Y pobre teatro mexicano que está, salvo honrosas excepciones, en manos de personas que no tienen el menor respeto!

[...]

Ya el señor Retes había intentado (¡cómo no!) dirigir una pieza de Brecht: *Madre valor*, y las carcajadas se escucharon en toda la “región más transparente del aire”. Pero aquello se le olvidó y se lanzó ahora con el *Galileo Galilei*, la obra soñada por todo director, por todo actor y por todo escenógrafo. López Tarso siempre ha querido interpretarla; Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibañez y muchos más, dirigirla; David Antón, hacer los bocetos escenográficos. Pero todos se habían contenido ante la magnitud de la empresa. El señor Retes salta a la palestra y con todo desenfado dice: “Yo la dirijo. Si me he atrevido con los trágicos griegos (¿Quién puede olvidar aquella *Orestíada* con una Clitemnestra vestida de la “Tacón Dorado” de la pieza de Basurto?), Bertolt Brecht es un juego de niños”. Y el resultado fue que las carcajadas se escucharon desde México hasta el Berliner Ensamblen, porque en esta ocasión el señor Retes no contaba con los impresionantes repartos de antaño, y tuvo que echar mano de... humildes muchachos que piensan sólo en que ellos podían hacer con los años un papelito en una obra de Landeta. ¿Qué sabe el señor Retes de materialismo dialéctico? ¿Qué sabe de interpretación de símbolos? absolu-

tamente nada, y lo prueba que ni uno solo de los actores que intervienen en el *Galileo* escuchó de sus labios una doctrina brechtiana. Acaso uno: Carlos Bracho, que algo sabía porque asistió a una de las sesiones preliminares organizada por Hugo Galarza, el único director en México que conoce a fondo Brecht, como lo demostró en la puesta en escena de *El señor Puntilla y su sirviente Matti* (97-8).

[...]

Galileo Galilei sigue sin estrenarse en México. Lo que hemos visto es el de *Galileo Galilei* de Ignacio Retes, que nada tiene que ver con el de Brecht. Lo que hemos visto es una farsa, o más que farsa, un gran guiñol, o más que gran guiñol, un gran disparate. ¡Tiembo aún al recordar la escena del viejo cardenal, zarandeado por cuatro frailes y tumbado al suelo! ¡Y aquel fraile persiguiendo a una damisela en la fiesta del Cardenal Belarmino! Todo tiene un límite, hasta lo obvio. Que nos perdone Bertolt Brecht, así se lo pedimos en nuestras oraciones (98).

1 de octubre de 1967 (98).

En la larga cita que hemos incluido de Reyes de la Maza, éste menciona que:

¿Qué sabe el señor Retes de materialismo dialéctico? ¿Qué sabe de interpretación de símbolos? absolutamente nada, y lo prueba que ni uno solo de los actores que intervienen en el *Galileo* escuchó de sus labios una doctrina brechtiana. Acaso uno: Carlos Bracho, que algo sabía porque asistió a una de las sesiones preliminares organizada por Hugo Galarza, el único director en México que conoce a fondo Brecht, como lo demostró en la puesta en escena de *El señor Puntilla y su sirviente Matti*.

Puesta en escena efectuada en septiembre de 1966, por el grupo Las Hormigas, con la cual obtuviera el Primer Premio del Festival de Verano de Teatro, organizado por el INBA. Lo que escribiera la prensa sobre esta escenificación, nos muestra el poco conocimiento que aún tenían los críticos sobre el teatro épico, ¡a finales del año de 1966!

Así, en un extenso artículo de Esperanza Zetina de Brault, aparecido en el diario *El Sol de México*: “Primer Premio al Grupo Teatral ‘Las Hormigas’”, sobre el dramaturgo nos dice: “El escritor. Del autor sólo podemos decir que sus obras y consa-

gración como dramaturgo , así como revolucionario del teatro moderno, es ya tarea difícil su interpretación correcta”. Luego sobre la escenografía:

La Escenografía. Al estilo brechtiano no se utiliza el telón. Los mismos actores son quienes cambian la escenografía, sacan la utilería, mueven los muebles, etc. Esta escuela moderna, le da más movimiento a la obra y sentido de realidad. Cobra más importancia el diálogo y actuación. Se evitan decorados absurdos, haciendo que el público utilice su imaginación para crear. El público no se cansa y goza cada uno de los momentos de su actuación. Se adentra de la sátira en contra de la burguesía. Bien construida es graciosa y cada una de sus escenas son mensajes que recibe el auditorio directo, haciendo impacto en su sensibilidad y dándole la satisfacción de haber gozado una buena pieza de teatro (06.10.1966).

A su vez, Juan Miguel de Mora, en una breve nota sólo registra el tema, los datos del grupo, la dirección, la actuación de Salvador Sánchez y demás actores, concluyendo: “En resumen: un merecido éxito de estos muchachos y de la Escuela de Teatro del INBA, en la que estudian” (04.10.66).

Por su parte Maruxa Vilalta, en su nota de *Últimas Noticias*, identifica algunos de los elementos escénicos, externos de la dramaturgia de Brecht, al referirse a *El señor Puntilla y su sirviente Matti*:

[...] encontramos siempre en la pieza toda la intención de los cuadros socio-satíricos del autor alemán. Según es costumbre en Brecht, las escenas-estampas, lográndose mediante esta técnica aparentemente sencilla y gracias a la intención general de sátira, de crítica de la burguesía, un sentido “universal” que ha hecho gustar de la representación a públicos de diversos países.

Y, para concluir:

Y si elogiamos la dirección escénica de Galarza Torres es porque supo reflejar en la escenografía la sobriedad, casi austeridad, requerida por la farsa de Brecht; porque supo mantenerse en esta obra sin caer en payasadas; porque cuidó matices de voces y desplazamientos de sus actores.

Dio a la pieza la velocidad debida. Y supo mantener el difícil contraste entre las escenas realistas y algún parlamento poético. Este contraste del juego poético con el renglón escueto es uno de los mayores méritos de la obra (30.09.66).

Luis Reyes de la Maza sería quien en su momento se explorara más sobre esta escenificación, en dos colaboraciones, aparecidas en el mismo día. Una en el periódico *Novedades* y otra en *El Nacional*. En la primera efectuaría un recuento del concurso, del cual fuera uno de los jurados; en tanto que en la segunda haría una amplia exposición sobre la escenificación; de la cual la parte que nos interesa es la introductoria; la primera de las tres en que está constituida su “Crónica Teatral”:

EL SEÑOR PUNTILLA
Y SU SIRVIENTE MATTI
Octava obra del Festival de Verano

Pocas obras dentro de la enorme producción de Bertolt Brecht, uno de los más importantes autores contemporáneos del mundo, hemos visto en México. Para ser exactos, en un plan profesional sólo se han presentado dos de ellas: *Terror y miserias del Tercer Reich*, y *Madre valor*. La primera fue montada por Teatro Club hace muchos años y la segunda por el Seguro Social en el Teatro Xola, llevando en el papel central a doña María Teresa Montoya. Y ninguna de las dos conservó el espíritu del teatro brechtiano, que tiende hacia una socialización no sólo en cuanto a las ideas que expone, sino al servicio escénico en general, ya que son los mismos actores quienes deben cambiar la escenografía, sacar la utilería, mover muebles, etc. Y en ninguna obra de Brecht debe existir el telón. Por ello debemos estarle agradecidos a un joven y modesto director que por vez primera se presenta ante el público, que haya montado este *Señor Puntilla*... dentro de los lineamientos brechtianos (10.25.66).

Si revisamos la nota de Zetina Brault, podremos constatar que algunas de las aseveraciones de ésta, fueron tomadas de la crónica de Reyes de la Maza publicada con anterioridad; al parafrasear o citar casi textualmente lo expuesto por éste.

Todo lo anterior nos muestra que si bien en el primer lustro de los años cincuenta no encontramos escenificaciones de alguna de las obras de Brecht, por las referencias sobre la segunda mitad de esta misma década, podemos deducir que su producción dramática era conocida por parte de la gente interesada en el teatro; al igual que lo fuera la dramaturgia del absurdo; las dos tendencias europeas dramático-escénicas renovadoras surgidas de la posguerra. De allí que en la producción dramática —correspondiente a este período— de algunos autores nacionales, si podamos encontrar los primeros indicios de la dramaturgia de Brecht, cuya influencia posteriormente fuera definitiva para la transformación de los modelos de acción dramática no aristotélica; correspondientes a la segunda mitad de los años sesenta.

BRECHT EN LA DRAMATURGIA MEXICANA 1958-1965

Aunque *Yo también hablo de la rosa*, obra de Emilio Carballido fuera estrenada y publicada en el mismo año de 1966, y *Cortés y la Malinche* —*Los argonautas*— de Sergio Magaña, fuera escenificada en 1967, al parecer ambas fueron creadas en 1965. Luis Reyes de la Maza escribiría sobre *Yo también hablo de la rosa* y su puesta en escena en dos artículos, fechados el 23 y 24 de abril de 1966; por lo que si descontamos el tiempo de ensayos que llevara su escenificación, ésta tuvo que ser escrita el año anterior; mismo año de escritura de la de Magaña; quien no contara con el empuje de Carballido para llevar a escena su producción dramática de inmediato; como podemos constatarlo a todo lo largo de su carrera.

Obras en las que indudablemente nos encontramos con la presencia de un teatro que rompiera con la camisa de fuerza impuesta por el teatro aristotélico, vía el teatro épico, el teatro didáctico, de Bertolt Brecht y, a partir de las cuales, podemos establecer la ruptura del modelo dramático dominante hasta ese momento; impuesto por la tradición usigliana.

CELESTINO GOROSTIZA: *LA MALINCHE*

Sin embargo, tenemos que remitirnos al año de 1958, al estreno de *La leña está verde* —posteriormente conocida como *La Malinche*—, del dramaturgo Celestino Gorostiza, quien con esta obra dejara muy atrás su convencional drama de costumbres: *El color de nuestra piel* (1952) y su drama de “crítica social”: *Columna social* (1955).

Sobre *La Malinche*, la crítica se referiría, después de su estreno, el 30 de octubre de 1958 —como última obra del primer Festival Panamericano de Teatro organizado por el INBA, organizado por el mismo Gorostiza y Salvador Novo—, únicamente a las referencias históricas y de la anécdota de donde surgen los personajes; como lo hiciera en su momento Miguel Guardia:

Con *La leña está verde* Gorostiza aborda por primera vez el drama histórico de gran envergadura, género al que los dramaturgos mexicanos (por temperamento, creo yo) no habían sido especialmente afectos, y dentro del cual contábamos apenas, con dos o tres obras—*Corona de sombras*, de Rodolfo Usigli, o *Moctezuma II*, de Sergio Magaña—, [...]

[...] el palpitante problema de la Conquista de México, pero no desde el punto de vista de la epopeya bélica, aspecto que, si bien es tratado por Gorostiza con apego a la verdad histórica, no es más que un telón de fondo, una *apoyatura* más, para los verdaderos fines que el autor se propuso: la indagación psicológica y la interpretación equilibrada, pero justa, de dos de las más discutidas figuras de nuestro pasado: Cortés y la *Malinche*. Sólo en un par de ocasiones Gorostiza se atreve a alterar la estricta verdad de los hechos, pero en ningún momento la alteración es fundamental ni envicia la idea que nos da de la Conquista. [...] (317).

Y Magaña-Esquivel:

[...] Lo fundamental está en, no en que esta obra sea un episodio histórico o un drama de ficción, sino en que, siendo una y otra cosa, es en último extremo una excelente pieza de teatro [...].

[...] No ofrece un tratado de historia, sino su interpretación, su recreación personal de las dos figuras centrales que eligió. [...] (319).

Si bien en ese momento todos reconocieron los antecedentes históricos para la construcción dramática de esta obra de Gorostiza, considerando esto como algo excluyente, se habían olvidado de toda una serie de obras del siglo XX cuyos protagonistas precisamente eran personajes históricos: Cuauhtémoc y Carlota; los más socorridos; olvidándose de todos los dramas románticos del siglo XIX, con protagonistas tanto de origen mexicana como criollo; dramas que podemos determinar como de tema prehispánico o novohispano; de los cuales contamos con una veintena de buenos ejemplos, mismos que en su tiempo tuvieron gran éxito de público; en particular los últimos.

De allí que el drama histórico no fuera algo desconocido en nuestra dramaturgia. Lo que sí vendría a ser novedoso, sería el tratamiento de esos hechos históricos; pues incluso la perspectiva dramática de Usigli: antihistórica, y la de Magaña: al adoptar la forma de la tragedia isabelina —por más que él declarase seguir las normas de la tragedia clásica— y, con ello, su modelo de composición dramática y de construcción de personajes.

Ese tratamiento de los hechos históricos, serían señalados por el propio Gorostiza:

El propósito de la obra [...] no es el de presentar una imagen más o menos verídica de la Conquista de México, conforme al creado de algunas de las tendencias ideológicas que se han formado alrededor de ese episodio, sino el de hacer sentir cómo, a pesar de que las circunstancias históricas han cambiado en el transcurso de cuatro siglos, muchos de los problemas políticos, sociales y psicológicos del tiempo de la conquista, continúan vivos en la actualidad (319).

Luis G. Basurto, en la presentación de esta pieza, en su prólogo al volumen de Teatro Mexicano, correspondiente a 1958 señalaría: “[...] *La leña está verde*, mostró la madurez a que su pluma [de Gorostiza] ha llegado, no sólo al lograr una construcción que puede calificarse de clásica, sino al presentar un conflicto histórico lleno de alusiones a la realidad contemporánea,

haciendo que el interés dramático conviva con la belleza, tanto en el lenguaje como de las situaciones (21).

Por lo que podemos colegir, que nos encontramos ante una pieza no de teatro histórico en el sentido lato, ni un drama antihistórico o de ideas, a la manera usigliana, tampoco de la metaficción de éste (Meléndez 33-34); ni de la reinterpretación del carácter y visión del mundo del protagonista de Magaña; sino de un planteamiento ideológico-social, si bien no desde una perspectiva materialista, a la manera brechtiana, sí con una intención de reconsideración histórica de los sucesos, a partir de un análisis en cierta forma dialéctico que Gorostiza efectuara de su realidad, de la identidad del mexicano; asunto que le preocupara y que ya había expuesto en sus dos obras anteriormente inmediatas; en particular en su drama de costumbres: *El color de nuestra piel*.

De allí que consciente o inconscientemente, se aproximaría al modelo brechtiano no aristotélico; como ya lo apuntara Magaña-Esquivel en su ficha sobre el autor en la presentación de dicha obra:

La leña está verde es un drama histórico en que propone una nueva interpretación de la relación Malinche-Cortés. En ésta su segunda etapa, Gorostiza ahonda en torno a la solución armónica del conflicto vital del ser mexicano; como escritor busca someter los elementos reales de la existencia nuestra y del ambiente a las normas de universalidad dramática (1980-443).

¿Cómo logra dramáticamente esa universalidad? Es evidente que no mediante las puras interpretaciones del contenido de la obra, ni por medio de un acercamiento sociológico para reinterpretar los acontecimientos históricos en cuestión, sino mediante la utilización de determinados recursos en la escritura dramática.

La obra está dividida en tres actos que tienen lugar el 28 de marzo de 1519, un día de octubre de 1519 y una tarde de septiembre de 1521, e inmediatamente después de una larga acotación nos encontramos con que es el propio Cortés, quien a la manera de un animador o presentador nos plantea cuál es la situación:

CORTÉS: Hoy, veinticinco de marzo, Viernes Santo de la Cruz del año de 1519, en nombre de Su Majestad el Rey Don Carlos, tomo posesión de estas tierras y declaro fundada la Villa Rica de la Vera Cruz, la que pongo al amparo y la custodia de Nuestro Señor Jesucristo y de su santísima madre, Nuestra Señora, la Virgen María (*Envaina la espada y se vuelve hacia los soldados.*) ¡Jerónimo de Aguilar! (Gorostiza 446).

Luego, en el diálogo con Aguilar, de la misma manera se nos expone la situación inicial; para encontramos de inmediato con un anacronismo: el concepto de mexicanidad:

CORTÉS: ¿Podría decirme su merced algo de esa muchacha mexicana que viaja en su navío? (446).

Para casi de inmediato en otra larga didascalía adelantamos dramáticamente el relato que posteriormente tendrá lugar sobre el tipo de relación que Cortés y la Malinche sostendrían. Relato adelantado; pues ya sabemos por la historia lo que posteriormente sucedería:

PUERTO CARRERO: ¡Malinche! (*ella se vuelve y queda frente a Hernán Cortés. Ambos, inmóviles, se miran largamente con admiración y simpatía. No es solamente el flechazo de un hombre y una mujer, sino el impacto de dos mundos predestinados el uno para el otro, que se encuentran por primera vez. La Malinche rompe al fin la larga pausa inclinándose a tomar tierra con la punta de los dedos que luego se lleva a los labios. Al mismo tiempo, Cortés se aproxima a ella como para impedir la reverencia, la toma del brazo, la mira todavía un momento y ambos sonríen.*) (447).

Los anacronismos, además de establecer esa relación deseada por Gorostiza: de hablar de la contemporaneidad, en casi todas las ocasiones son claves abiertas para el espectador nacional; a quien el autor le guiña el ojo a todo lo largo de su pieza.

CORTÉS: ¿Es verdad que has aprendido el castellano?

MALINCHE: (*Hace con los dedos el signo mexicano*). ¡Un poquito! (447).

Las siguientes escenas, en particular el inicio del trueque de chucherías por objetos de oro, tienen este mismo tono sarcástico, pero entreverados vamos encontrando algunas referencias históricas que, dentro del contexto, resultan más que irónicas:

CORTÉS: [...] Y para demostraros que venimos como hermanos, pues no somos teules ni dioses, y que no deseamos haceros enojo ni daño alguno, vamos a rescatar vuestras joyas con algunos presentes que traemos para vosotros. (...) (448).

De repente nos encontramos con que la imagen de este Cortés, resulta ser el estereotipo del tendero “gachupín”, de la picardía nacional, cuando se pone a traficar con los indios:

CORTÉS: Y estas piedras margaritas son de Castilla... Y estos diamantes azules... (*al mismo tiempo, los capitanes están haciendo “rescates”*). ¿Alguien más tiene alguna pieza de oro...? (*Como no le entienden, repite señalando una de las piezas que tiene en las manos*). ¡Oro...! ¡Oro...! ¡Aquí tengo otro collar torcido! (*Un indio se descíñe una viborilla de oro que trae al cinto y la tiende a Cortés*). ¡Es el último! ¿Nadie tiene más oro? (448-49).

Dándose a continuación, un cambio radical de tono, al cambiar de asunto, como contraposición:³

CORTÉS: [...] ¿Explicaste bien a los naturales lo que les dije?

MALINCHE: Sí, muy bien.

CORTÉS: ¿Y qué contestaron?

MALINCHE: Están enojados. Dicen que apenas llegas y ya les quieres dar señor y quitarles sus dioses que son buenos y que siempre les han dado todo lo que necesitan.

CORTÉS: (*Estallando.*) ¡Qué absurdo! ¡Pero no voy a discutirlo! ¡Si ellos no quieren derrocar sus ídolos, yo los voy a mandar destruir! ¡Capitán Alvarado! (449).

³ Es decir, el uso de la paradoja como recurso dramático del teatro británico y francés del momento.

Así, mediante una serie de anacronismos y paradojas, Gorostiza va efectuando su propia reconstrucción de la historia nacional, de manera que finalmente, no obstante la indagación histórica sobre la psicología de los protagonistas; domina en toda la composición dramática la parábola brechtiana; para poder hablar de la contemporaneidad.

Ejemplo de ellos es toda la larga discusión sostenida entre Malinche y el joven mexicana:

JOVEN: Los mexicanos no tienen la culpa de lo que hayan hecho los de Coatzacoalcos.

MALINCHE: Son también mexicanos, resentidos contra su propia raza, de la que quisieran librarse.

JOVEN: (*Irónico.*) ¿Y por liberarse de tu propia raza, vas a permitir que unos extraños la esclavicen...?

MALINCHE: ¡Ah! ¿Pero depende eso de mí? No lo sabía. ¿Y los otros? ¿Los de Cempoala que vienen a pedirle a Cortés que los ampare contra Moctezuma y a ofrecerse de intermediarios para una alianza con los de Tlaxcala? Por el mismo cacique de Cempoala, sé que hasta los parientes más cercanos de Moctezuma disputan entre sí, se denigran unos a otros y tratan de obtener ventajas amenazando aliarse con los españoles. (*Divertida.*) Y ahora resulta que va a depender de mi que los españoles esclavicen a los mexicanos (457).

El argumento que enseguida esgrime el Joven, además de tener el mismo carácter didáctico; contiene las mismas conclusiones históricas, contemporáneas al momento de la escritura de la pieza.

Este primer acto, además de plantear la situación inicial, está lleno de datos y sucesos que posteriormente llevarán a Cortés a la realización de todos los actos relacionados con el proceso de la conquista; además de mostrarnos el aspecto humano, el interior de una Malinche del todo contestataria, casi una estadista; pero al fin de cuentas mujer; junto con el sentido político y sagacidad histórica de Cortés.

En estos recursos dramáticos provenientes del teatro épico, encontramos el planteamiento dialéctico, la reflexión que se hace el autor sobre la historia de las relaciones sociales —presentes y pasadas— por medio de ambos protagonistas:

- CORTÉS: [...] No hay nada que no se pueda comprar con el oro...
- MALINCHE: ¿Nada...?
- CORTÉS: Nada... Yo acabo de comprar con el oro a mis capitanes que estaban d descontentos... Y necesito más oro... Mucho más oro... para comprar a mi soberano.
- MALINCHE: (*Escandalizada*). ¿A tu soberano...? ¿Al Rey Don Carlos? ¿No es el señor y dueño de todo el mundo? ¿Para qué puede querer el oro?
- CORTÉS: Para comprar él también... Para comprar hombres... reyes... tierras... barcos... palacios... Necesito mucho oro para comprar y como yo puedo conseguir el oro, yo lo voy a comprar a él (464).

Así, mediante la utilización de adelantos de conflictos, de avanzar la cronología histórica, por medio de la introducción de escenas que no desarrollan la línea dramática, y mediante reflexiones que dialécticamente no corresponden a ese momento ni mucho menos al carácter del personaje en cuestión, Gorostiza va armando su pieza, como en este caso en el que Alvarado resulta todo un estratega político y un estadista, al utilizar el discurso demagógico oficialista, del momento:

- ALVARADO: No hay que pensar más en ello por ahora. Manteniendo nuestro prestigio, seguiremos contando con la ayuda de los tlaxcaltecas y de los otros reinados que nos ofrecen alianza, y estaremos en mejores condiciones de pactar la paz con Moctezuma sobre bases firmes y duraderas (*Cortés mira fijamente a Alvarado y se aparta meditando sus palabras. Llega hasta él un soldado con un parte en la mano*). (484).

Este mismo recurso del teatro épico lo utiliza el autor en la escena de la discusión que tiene lugar entre la Malinche y

Cuahtémoc, que concluye con una réplica monológica de Maliche; recurso mediante el cual construye la justificación lógica a su “traición” (488); a lo que Cuahtémoc igual efectúa otra reflexión anacrónica, al adelantarse históricamente a los hechos:

CUAUHTÉMOC: (*Va hacia ella y le toca en el hombro*). Serás castigada, Malintzin. Ya has empezado a sufrir y sufrirás todavía durante siglos. Los dioses no perdonan. Pero ellos mismos no han podido evitar nunca que una mujer sufra y muera por lo que ama. Adiós Malintzin. (*Se va corriendo por el foro, izquierda. Arrecian el tiroteo y los lamentos. La Malinche se deshace en llanto*). (488-9).

Con lo cual concluye el segundo acto, para dar paso, en el tercero, al esbozo de lo que posteriormente sería el mestizaje; al efectuar el autor una serie de reflexiones, características al teatro didáctico; además de adelantarse a los propios hechos históricos:

CUAUHTÉMOC: (*Amargo*). Sí... soy un emperador cautivo y obediente. Es más cómodo para Cortés gobernar a los mexicanos por conducto de su legítimo emperador. En cuanto sienta que no me necesita, me mandará colgar de un árbol como lo hizo con Xicotécatl. En eso consiste su amistad y su protección. (*Indignándose gradualmente*). ¡Y no soporto esa indignidad porque, desarmado e indefenso, soy impotente para rebelarme! ¡Él no quiso darme la muerte cuando le pedí que me la diera, porque sabía que iba yo a serle más útil vivo que muerto! ¡Y si yo mismo me la doy ahora, es porque todavía me queda un hálito de esperanza en la justicia! (491).

Casi las mismas palabras repite ante Cortés y Velásquez de León, un poco antes de finalizar el tercer acto; antes de ser sacrificado.

Desafortunadamente, todos estos recursos dramáticos, pasan a un segundo plano, al resultar el discurso mismo más importante que la propia dialéctica de la acción dramática, por una

parte y, por otra, la intención de Gorostiza de darnos un drama en el que se justifiquen los actos de ambos protagonistas, por medio de la demostración de su persona, por lo que la intención ideológica, política y social del drama; como acontece en el teatro épico de Brecht, pasa a un segundo, sino tercer término; de allí que su carácter didáctico se diluya al centrarse éste en lo personal, en lo individual, y no en la implicación social de este episodio de nuestra historia.

SALVADOR NOVO: *CUAUHTÉMOC*

Salvador Novo, por su parte, en 1962 estrena *Cuauhtémoc*, también obra escrita a partir de la historia nacional, en la que podemos situar de manera más evidente algunos recursos teatrales del teatro épico brechtiano; sólo que éstos, adelantándonos, resultan del todo formales, ajenos a la dialéctica inherente al teatro de Brecht, al respecto el crítico e investigador Magaña-Esquivel, concluiría su nota introductoria a esta obra:

En *Cuauhtémoc*, Salvador Novo lucha contra los malos recuerdos de dramas anteriores sobre el héroe indígena; y aceptó el peligro de encerrar su historia en un solo acto, como lo hacía la gente griega. Y como los griegos, que ya conocían de antemano el asunto de sus grandes trágicos y sólo admiraban y aplaudían su talento creador dramático, el público de México quedó asombrado de cómo mediante una "osadía brechtiana" nuestro dramaturgo realizaba la concepción poética de un *Cuauhtémoc* capaz de encarnar en cualquier muchacho campesino mexicano (254-55).

Efectivamente, desde el inicio mismo de la obra, encontramos uno de los principales recursos del teatro épico: el del presentador que, posteriormente, se convierte en el protagonista, a la manera que Brecht lo hiciera en *El círculo de tiza caucasiano*. Igual que los koljosianos discuten la representación que van a efectuar y, posteriormente, se convierten en los personajes de este drama épico. Así, en la escena primera de *Cuauhtémoc*

nos encontramos, con un presentador que representara metateatralmente al héroe mexica en cuestión:

ESCENA I
En el proscenio

Por el centro de la cortina, entra un joven indígena, sombrero en mano, ojea al público, sonríe y dice:

Señoras y señores, muy buenas noches. Me presento ante ustedes: mi nombre no les diría nada: puede ser Juan o Pedro. Creo que importa más que sepan por qué les habla desde aquí un muchacho como el que ven: mexicano —aunque no como ustedes, que también son mexicanos; sino más porque soy indio— moreno, de pelo lacio, de dientes fuertes y blancos, lampiño [...]

[...]

Iba a decirles por qué les hablo desde aquí. Es que queremos representar la vida de Cuauhtémoc. Un grupo de muchachos de aquí, de este pueblo. La hemos estudiado y leído en libros.

[...]

A mí me gusta el papel de Cuauhtémoc. Y me ofrecí a hacerlo. Los demás harán los otros papeles que se vayan necesitando. Nos pondremos máscaras, para jugar a que somos otros. [...] Yo no. Ya ustedes me conocen, y no hay necesidad de que yo me disfrazo. Ya les he dicho que yo seré Cuauhtémoc.

Una palabra más antes de empezar; puede que las cosas no hayan sido exactamente como vamos a representarlas. Pero es también posible que no hayan sucedido como las cuentas los historiadores. A lo mejor, fueron como nos gustaría que hubieran sido.

[...]

Moctezuma y Cuauhtémoc, por ejemplo, no se sabe que hayan hablado, pero nosotros creemos que sí. En el palacio de Moctezuma —que es éste. (Novo 257-58).

SE ABRE EL TELÓN

Resulta obvio señalar que en esta obra Novo tiene el propósito de relatarnos la historia de la conquista por medio de una serie de anacronismos en la exposición de ésta, en los que se ponen de manifiesto la concepción histórico-nacionalista, desde la posición ideológica de su momento. No sólo de las situaciones

sino principalmente mediante un discurso directo, breve y conciso —del todo opuesto a las tiradas y réplicas monológicas de Gorostiza; quien a toda costa tratara de explicarnos su visión de los hechos— haciendo gala, para ello, de una riqueza de recursos retóricos, de reflexiones y exposiciones paradójicas de los personajes —razonadores del autor—; efectuadas no sólo sobre la situación histórica en cuestión sino además, exhibiendo su conocimiento sobre la cultura, vida y mitos del mundo mexica prehispánico, posteriormente retomado y desarrollado hilarantemente en *La guerra de las gordas* (1963) y en su ópera bufa *El espejo encantado*.

Sin embargo, estas propuestas formales de construcción dramática del teatro no aristotélica, aquí cumplen sólo el propósito de divertir; dejando de lado cualquier planteamiento ideológico o social alguno; es decir, sin la estructura dramático-dialéctica de Brecht.

Por ello, la particularidad de la composición de esta pieza, radica en que para evitar el relato lineal —a falta de planteamiento ideológico—, Novo utiliza el distanciamiento, pero de manera formal, para exponer su interpretación de los hechos, desde la perspectiva de su momento. Ejemplo de ello resulta la Escena V, donde aparece de nuevo el protagonista: El Joven. Como al autor sólo le interesa el relato hipotético de los hechos, efectúa para ello la síntesis de éstos de manera didáctico-ilustrativa; lo cual no es sinónimo de teatro didáctico, al predominar el interés lúdico, sobre las propias consecuencias históricas de la Conquista:

ESCENA V

En el proscenio, a telón abierto, entra el joven indígena, se adelanta al público: Así los teules dieron con el tesoro de Moctezuma —y así lo sentenciaron a muerte. Yo, mientras tanto, había visitado a otros señores en demanda de ayuda para Tenochtitlan, pero sin éxito. El de Coyoacán no era el único resentido con los tenochca, y a todos los cegaba el rencor, para que no advirtieran el peligro común. (Novo 272).

Recurso que por igual le permite concluir su relato dramático en la Escena XII, una vez que se dirige a Cuauhtémoc, como lo consignan los hechos históricos, ineluctablemente hacia su fin:

El joven actor se adelanta al proscenio:

Lo que siguió, ustedes lo saben. Baldado en el tormento, Cuauhtémoc siguió prisionero del teul y fue llevado en su séquito a la expedición de Las Hibue-
ras, hasta Tabasco, o Chiapas. De todo esto, Cortés informa en largas cartas de Relación a su sacra, augusta, Cesarea, católica, real majestad. Y en la quinta de estas cartas, con unas escuetas líneas, explica cómo supo por el renegado Mexicalcingo (Cristóbal por su nombre cristiano) que Cuauhtémoc y Tetzlepanquétzal aún conspiraban, y dice escuetamente: "De esta manera fueron ahorcados estos dos, y a los otros solté, porque no parecía que tenían más culpa de haberlos oído, aunque aquella bastaba para merecer la muerte".

De modo que en esto terminaría la vida de Cuauhtémoc: colgado su cuerpo de una ceiba en Acalan —balanceándose al viento mientras se alejaban, en busca de más oro, los conquistadores. (...)

Ahora la tierra ha digerido todos los viejos odios. Se ha comido a los muertos —a Cortés (*aparece Cortés. Se quita la máscara. Debajo de ella está el muchacho mexicano que hizo su papel*), a Alvarado (*mismo juego*), a Doña Marina (*mismo juego*), a Fray Bartolomé (*mismo juego*). (*Todos a turno depositan sus máscaras en el suelo, como si las enterrarán y volverán a surgir, libres de ellas y transformados*). Se habrán ido al cielo suyo o sus cuerpos se habrán convertido en piedras o en árboles, devueltos por las tierras, nuestra madre.

Y Cuauhtémoc no ha muerto. Sé que está en mí, que vivirá siempre; en mí; que vivirá siempre; en mí y en mis hijos —y en todos los que vendrán convertidos después. A nacer en la tierra de México —formados con los huesos de nuestros muertos— nutridos como el sol con la sangre de nuestros corazones.

TELÓN (284-5)

No obstante este juego metateatral, el propio Novo no confía en su propia dialéctica, por lo que tiene que recurrir al discurso explicativo; cuestión que por otra parte, nulifica los recursos del distanciamiento brechtiano, al utilizarlos sólo formal y no dialéc-

ticamente, sólo de manera externa, como anteriormente ya fue señalado; pues al igual que los demás dramaturgos de su momento la acción dramática la identifican con el discurso, con una retórica que debía explicar todo, dejando de lado las propias reglas de la teatralidad y la participación del público. Retórica, que por otra parte, debido a las propias circunstancias históricas que se vivían: las postrimerías del nacionalismo a ultranza, resultaba patrioterica o patriotista, hueca, desgastada, muy de acuerdo al conservadurismo, al mexicanismo de la época. De manera que la diégesis de los juegos retóricos de Novo, prevaleció sobre la mimesis brechtiana.

LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ: *HISTORIA DE UN ANILLO*

Entre ambas obras —la de Gorostiza y la de Novo— nos encontramos con la presencia de *Historia de un anillo* (1961), de Luisa Josefina Hernández, por muchos considerada una pieza didáctica, como lo consigna John Kenneth Knowles, en *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*. (1980); del cual tomaremos *in extenso* sus consideraciones:

Capítulo IV

Teatro Didáctico:

La historia de un anillo, La paz ficticia y La fiesta del mulato

La forma estética fundamental que Luisa Josefina Hernández emplea en sus obras recientes *La historia de un anillo*,⁴ *La paz ficticia*,⁵ y *La fiesta del mulato*,⁶ muestra en gran medida un cambio de actitud hacia el teatro y su uso. Estas obras caben en el género teatral llamado Didáctico.⁷ El propósito de este capítulo es, por un lado, examinar aquellos elementos

⁴ *La palabra y el hombre*, *Revista de la Universidad Veracruzana*. (Xalapa, Mex. octubre-diciembre, 1961), pp. 693-740.

⁵ Manuscrito.

⁶ Manuscrito, fechado en febrero de 1966.

⁷ Eric Bentley, *Theater of Commitment, Comentary*, LXII, No. 6, december,

formales que conducen finalmente a la participación del público, y por otro, indicar los medios dramáticos, que la autora emplea para aceptar su contenido agresivo (77).

Como podemos darnos cuenta, a partir de la última oración de la cita, el concepto que este investigador y otros más tienen de “teatro didáctico”, y con el cual han identificado la pieza de esta autora: *Historia de un anillo*, no han demostrado esa pertenencia al teatro así denominado como *didáctico* de Brecht, mediante un análisis formal. Por lo que entonces se refieren a la naturaleza didáctica inherente al teatro de cualquier época; pues el didacticismo de estas obras, incluso no corresponde al del teatro de la ilustración: Voltaire, Diderot, Baumarchais; en el que el fin didáctico determinará toda la producción dramática de estos ilustrados.

Tampoco los elementos considerados por Knowles, corresponden al teatro didáctico, al teatro épico de Brecht, por ejemplo:

Además de presentar las fuerzas oponentes con precisión, lo que permite que el público establezca la naturaleza de la lucha, la autora utiliza por lo menos dos medios que aseguran la respuesta emocional adecuada y, aunque con relación a lo anteriormente expuesto la descripción de las tramas, merecen atención minuciosa.

El primero tiene que ver con la composición del carácter. Francisca, gran Cajeme y el fraile [protagonistas de las obras anteriormente mencionadas] son figuras melodramáticas; cada uno es un carácter unidimensional que se muestra en drama para representar uno de los valores del bien. Francisca es la ingenuidad, gran Cajeme, la esencia del espíritu progresista, y un maestro ecuánime y guía. El fraile es la justicia.

El segundo elemento surge, naturalmente, de la caracterización del personaje el cual está colocado contra un valor opuesto que a su debido tiempo resultará el vencedor; este dibujo es específicamente discernible en *La historia de un anillo*, y en *La paz ficticia*. De este modo, la lucha resulta

1966, pp. 63-72. También en su libro *The Theater of Commitment and other essays of drama in society*, New York 1967. Bentley discute el “teatro de compromiso” y lo ve como una forma dramática que trata de incitar al auditorio a participar en la corrección del plan político y social.

coherente con el drama mayor del bien contra el mal que hemos delineado con autoridad (82).

Y, como si lo anterior fuera poco, enseguida agrega:

La intención de la autora es crear un mensaje “bueno” que ha de ser vencido, pues esta combinación forma el instrumento que propicia una fuerte emoción melodramática en el público. Entonces, hasta cierto grado, la habilidad del autor para iniciar y controlar la emoción que se basa en una estructura melodramática asegura o pone en peligro el éxito de una obra dada (82).

Independientemente de los acercamientos críticos o metodológicos de los investigadores norteamericanos, centrados en la descripción de la anécdota y en la interpretación subjetiva de los contenidos, es indudable que Knowles parte de los conceptos genéricos sostenidos por la propia autora en sus cursos que, independientemente de la calidad y valor de sus obras dramáticas, no corresponden al concepto del teatro didáctico brechtiano. Aunque por otra parte, no podemos negar la presencia de elementos escénicos que podrían derivarse de éste, señalados por este investigador:

No sólo en la estructura se trasmite artísticamente un contenido argumentativo y racional [después de tanto haber insistido en lo melodramático de estas piezas]. En *La paz ficticia* se emplea, por ejemplo, entre otros recursos la iluminación, cambios rápidos de una escena a otra, letreros que representan desde un pueblo hasta un grupo de gente y música (94).

Para, a continuación, enunciar los diversos recursos escénicos y dramáticos de que se vale la autora en sus tres piezas, en su propósito de lograr el didactismo enunciado: Sin embargo, el acento que se hace en lo emocional en la interrelación que se busca establecer con el público, nos muestra que el investigador está hablando de otro didactismo. Interpretación con la cual no

sabemos si la dramaturga estaría de acuerdo, sobre todo respecto de sus conclusiones finales:

En el estado actual de su evolución teatral, Luisa Josefina Hernández se ha vuelto una maestra, dedicada a apartar los atributos nacionales aparentes del verdadero espíritu rejuvenecedor de una revolución creativa, un espíritu alerta a los peligros del materialismo y de la debilidad del hombre. Por esta razón, mucho de lo que hace en *La paz ficticia* y *La fiesta del mulato* resulta tan propagandístico y emocionante. Para la creación de un espíritu nacional, válido y verdadero, la reafirmación de las metas y actitudes necesarias debe quedar implícita. De este modo, las dos obras son actos de fe. Que la autora sea capaz de seleccionar la forma más adecuada para alcanzar su intención y propósito es una medida de su talento.

Para finalizar, en la *Historia de un anillo*, se afirma que el *leit motiv* del espíritu nacionalista es la justicia y voluntad de sacrificarlo todo para verla verdaderamente establecida.

Mejor vivir honrados
que vivir engañados.
No se puede evitar,
estamos obligados.
(II, V, 723.)

De cualquier manera, lo importante es que de una u otra manera, en su momento, siendo fiel o no, ortodoxamente o no, a las teorías brechtianas, es indudable que Luisa Josefina Hernández, como estudiosa de la teoría dramática tenía pleno conocimiento de éstas⁸ y, no nos cabe la menor duda, de que a partir de ese conocimiento, desarrolló su propio modelo de teatro didáctico. Por lo que su producción dramática requiere de estudios más profundos, analíticos, menos contenidistas, menos descriptivos y subjetivos sobre algunos tópicos de sus obras; como hasta ahora han procedido algunas investigadoras, en particular desde la perspectiva feminista, cuando efectúan la valoración de las aportaciones de esta dramaturga y novelista.

⁸ Un poco antes había publicado un artículo sobre la dramaturgia brechtiana en *Revista de la Universidad*.

SERGIO MAGAÑA: CORTES Y LA MALINCHE

Como lo señalamos en nuestra exposición inicial, al igual que esta reconocida especialista de las teorías dramáticas, otras dos figuras señeras de la dramaturgia nacional —pertenecientes a la misma generación— tampoco pudieron pasar desapercibidas, en su momento, las propuestas dramáticas de Brecht: Emilio Carballido y Sergio Magaña.

Sin embargo, este último, en una atinada entrevista que le concediera a la crítica teatral Olga Harmony, se declararía seguidor de los modelos del teatro clásico, al responder sobre la creación de su *Moctezuma II*:

S. M. [...]

Claro, esta es una de las diferencias, de los muchos modos de construir que ahora existen; por supuesto, prefiero a los griegos. La estructura dramática de los griegos, su problemática y exposición no han sido superados ni por el hombre del siglo XX ni por las computadoras. El teatro griego tampoco ha sido superado por las diferentes corrientes dramáticas que luego le han seguido. Esta formidable estructura que hizo posible el teatro siglos antes de Cristo, sigue siendo la teta madre de la que nos hemos alimentado todos, desde Plauto y Terencio hasta los Beatles.

El mismo Bertoldo Brecht —nada de Bertolt, es Bertoldo en español— no hizo sino imitar a los griegos reduciendo económicamente el famoso coro griego a un solo personaje que da respuestas, crea conciencia y conduce al espectador: Sobre todo insisto, por la creencia juvenil que existe todavía de que el teatro brechtiano establece el distanciamiento entre la acción dramática y el espectador. No hay tal; este distanciamiento lo establecieron los griegos.

El coro griego detenía la acción dramática, advertía al espectador sobre las consecuencias de la acción de los personajes, evolucionaba, salía y continuaba la acción hasta que volvía el coro y le decía al auditorio: “He ahí a esta execrable mujer, Clitemnestra, adúltera y nefasta que pronto dará muerte al rey victorioso que regresó vencedor de la batalla y partirá vencido por la traición”.

O. H. -Esta es la teoría de Schiller acerca de las funciones del coro.

S. M. -Así es. Nuestro desconocimiento del teatro griego lo heredamos directamente del Alfonso Reyes griego que se llamó Aristóteles. Este niño

escribió su teoría del teatro griego casi cuatrocientos años después de que los grandes trágicos habían muerto. Ni Esquilo, ni Sófocles, ni Eurípides fijaron jamás las reglas de las condiciones que debería cubrir una obra para llamarse tragedia. Quien fijó estas condiciones fue Aristóteles. ¿Por qué? ¿Por qué él que nunca escribió no digas una tragedia, ni siquiera una sátira? (Magaña 6-8).

Y, posteriormente, al referirse a la novela *Santa* de Federico Gamboa, que Magaña convirtiera en comedia musical,⁹ volvería a mostrarse como conocedor del teatro brechtiano, a lo cual lo induce Harmony:

S. M. -[...] Santa, intuitivamente sabe que es una sacerdotisa del placer y que el placer no tiene causa. Ni la proposición de su hermano, ni las advertencias de la inteligente madrota la desvían de su destino.

O. H. -Un tema tan duro, tan social, tratado en comedia musical, nos hace pensar en Brecht.

S. M. -A eso iba. Te iba a decir: y aquí aparece Brecht. El joven poeta que sirve las copas y colabora en las orgías, advierte al espectador que, aunque mesero vulgar, al mismo tiempo representa a la muerte, la muerte que acompaña siempre al prostíbulo y a las revoluciones. (Magaña 15).

Sin embargo, mucho antes de *Santísima*, Magaña ya había sido tocado por Brecht, pues su presencia se encuentra presente desde antes en *Cortés y la Malinche*—o *Los argonautas* (1965), como inicialmente la titulara— cuyas razones las explicaría el mismo Magaña. (Magaña 141).

Sobre esa simbiosis, esa presencia brechtiana en su obra *Cortés y la Malinche*, ya fue expresada el por propio Magaña; por lo que no hay necesidad de efectuar análisis o explicación alguna sobre ello, después de la lectura de la larguísima cita, reproducida anteriormente.

En ella encontramos todo el sustrato ideológico-materialista de la interpretación que Magaña efectuara sobre ambos personajes de nuestra historia nacional, contruidos brechtianamente

⁹ El mismo como autor de las canciones y de la música.

para conformar una estructura dramática no menos épica, después de efectuar una amplia reflexión sobre el tema; a diferencia de Novo en *Cuauhtémoc*, quien utilizara la historia sólo como una forma amena de constatación de la misma, y no desde una perspectiva dialéctica, como Magaña lo hiciera en su momento:

Rica en destellos legendarios, plena de motivaciones personales, la Malinche es, como figura dramática una persona fascinante. Esta obra, este texto, no pretende defenderla sino explicarla dentro de las circunstancias históricas que la indujeron; esclarecer la lucha donde la mujer era una cosa, un objeto de trueque, un alguien sin importancia.

Oriunda del Soconusco, la Malinche no era azteca ni había nacido en Tenochtitlan. Era de hecho una inteligente extranjera vendida por su madre a los tratantes de esclavos, [...] Xicoténcatl, el valiente guerrero tlaxcalteca, se le encara y reprocha; ella responde: “no tengo por qué respetarte a ti. [...]”. Xicoténcatl le critica mordazmente sus relaciones con Cortés: “¿No te afrentas de servirle a él? ¿Qué te da él?” A lo que la joven responde: “Me da ternura y categoría de señora. Los pueblos nuestros sólo me dieron desprecio, y mi madre me arrojó a los traficantes porque yo le estorbaba a ella y a su amante, enemigo de mi padre muerto”. Ella era, pues, una mujer de experiencia, resentida, pero ansiosa de ternura y exigente de rendimientos, dado su origen principal.

Cortés, no amaba a la Malinche. ¿Por qué iba amarla? Estaba demasiado consciente de ser súbdito de España, entonces la primera potencia del mundo entero. [...] La Malinche era pieza clave del ajedrez para dominar el tablero de pueblos nuevos del todo desorganizados, [...]. ¿Qué no iba a hacer por su liberación Xicoténcatl, el valiente jefe? Por eso Cortés triunfó con un puñado de hombres desarraigados. Cortés sedujo a los pueblos prometiéndoles la libertad y, ciegos, los pueblos lo apoyaron. Eso es historia y nadie lo niega. [...] La libertad prometida por Cortés era una oferta demasiado tentadora como para no despertar la esperanza de la liberación tributaria.

Finalmente, el conflicto de la conquista se expuso en la obra con libertina simplicidad, como deben plantearse los problemas en un texto de teatro.

Lo difícil de la obra es su elaborada técnica escénica, que un hábil director puede llevar hasta su máximo rendimiento, advirtiendo que no es una farsa atiborrada de chistes, sino una fina y aguda sátira, cuyos anacronismos la hacen más sabia. No es pasto para ser masticado por los aficionados imprudentes [léase: aquellos no versados en las teorías brechtianas].

No es teatro experimental. Es una inteligente experiencia teatral comprobada en escena. La farsa prefiere actores de habilidad bufonesca. La sátira los pide sutiles y malignos, angélicos y burlescos. Difícil obra, difícil técnica [Recuérdese las reflexiones de Brecht sobre los actores y las formas de actuación que aconsejara en el Pequeño organon, al igual que en sus Apuntes A. P. T.].

La técnica aplicada en Cortés y la Malinche, utiliza con frecuencia la sorpresa y el anacronismo. Se va informando al espectador mediante áreas de luz y de lugar, es cierto, pero lo novedoso consiste en que por primera vez las distantes áreas se intercomunican con hábil desenvoltura. Un suceso que tiene lugar en Flandes, por ejemplo, provoca el comentario de personajes que están ubicados en Tenochtitlan o en Cuba, y así parlotean los unos con los otros rompiendo la tradicional rutina escénica. Lo nunca visto. Ahora, el lector debe comprobarlo, sin olvidar desde luego, que en la obra existe un gran aprovechamiento de elementos brechtianos, particularmente en el personaje de Bernal Díaz. (Las cursivas son nuestras, Magaña 142-5).

Y ya, para concluir agrega: “Pero Cortés y la Malinche es una obra de teatro, no es la historia dramatizada, no. Es teatro. Todo esto se piensa como espectador antes de levantarse el telón. Empezamos [...] (145).

Así en *Cortés y la Malinche*, Magaña dejaría muy atrás los dramas antihistóricos o usiglianos de ideas, gracias a la presencia del modelo de teatro épico, para brindarnos, desde su punto de vista, una visión contemporánea de nuestro país, como testigo de aquél entonces: del primer lustro del convulsivo decenio de 1960.

EMILIO CARBALLIDO: YO TAMBIÉN HABLO DE LA ROSA

Si bien la obra de Magaña escrita en 1965, fuera estrenada hasta 1967, como ya quedara antes anotado, cronológicamente *Yo también hablo de la rosa*, del dramaturgo Emilio Carballido, habiendo sido gestada también en ese año, se estrenaría un año antes que la de Magaña. Es indudable que se trataba de dos

creaciones dramáticas del todo diferentes, como sus propios autores; sin embargo, la recepción que la obra de Carballido ha tenido desde entonces, por parte de la crítica y los investigadores extranjeros ha sido más amplia (en la bibliografía se incluyen los títulos de algunos estudios). Incluso en su momento, Luis Reyes de la Maza —quien junto con Carlos Solórzano y Miguel Guardia integraban la tríada magnífica de críticos de teatro de los años sesenta— le dedicó dos reseñas: la del 23 y 24 de abril, no obstante no considerarla como una de las mejores obras de este autor:

[...] A nuestro juicio, su mejor obra ha sido *El relojero de Córdoba*, estrenada en el Teatro del Bosque hace algunos años. Su último estreno, sin dejar de ser una buena obra, no supera ya no digamos a *El relojero de Córdoba*, sino ni siquiera a *Silencio pollos pelones*, que con tanto éxito se representó hace un año. (De la Maza 36).

Y en seguida reseña las características de la obra:

Yo también hablo de la rosa está constituida a base de pequeños y rápidos cuadros en los que se mueve la gente más pobre de México: los pepenadores, quienes también son capaces de “hablar de la rosa”. Al mismo tiempo, y como ya es una loable costumbre de Carballido, la pieza tiene su buena dosis de sátira social. Burla burlando, el autor nos presenta las reacciones de distintos estratos de la sociedad mexicana ante un descarrilamiento provocado sin quererlo por dos niños que jugaban con un bote de cemento en la vía. Los padres culpan a la sociedad en general, los maestros a los padres, los descontentos al gobierno, los comunistas al capitalismo, los siquiátras a los complejos, cuando en realidad no es culpable nadie sino la irresponsabilidad propia de la adolescencia. (...).

Los niños que provocan el accidente son llevados al Tribunal para Menores y están aterrorizados, tanto que ni siquiera pensaron en escapar cuando el tren se salió de la vía. Pero caen sobre ellos los anatemas de los maestros, de los padres y de la sociedad entera, que no trata de comprenderlos, sino de culparlos. El pedante siquiátra explica el hecho bajo la confusa luz del psicoanálisis y los niños adquieren una personalidad totalmente distinta a la sencilla que tienen, y así se nos muestran como unos pobres seres atormentados por los complejos sexuales. En cambio, el líder socialista ve a los

niños como víctimas del sistema capitalista que los ha arrojado a la miseria y ellos, en venganza, cometen ese acto de terrorismo. Y, por fin, el autor nos da, al finalizar la obra, la versión de cómo verían aquel suceso en una película de Hollywood: los niños se arrepienten y son perdonados por la bondadosa justicia; abandonan el penal y se dedican al trabajo intenso para casarse y ser felices, mientras un *gran finale* en technicolor y bailes de revista musical de los cuarenta los rodea. No será esta pieza la mejor de Carballido, pero es una magnífica obra, como todas las suyas. (De la Maza 36-7).

Es indudable la gran capacidad, la facilidad de Carballido de crear, de producir, de inventar anécdotas. En este caso, a partir de una: el descarrilamiento de un tren, perpetrado por dos adolescentes, llega a constituir todo un universo —la reproducción de la realidad nacional del momento— del cual genera una serie sucesiva de anécdotas, gracias a la imagen de la rosa.

Para ello se vale, indudablemente de una dramaturgia no aristotélica, para poder construir, para poder armar un burbujeante, chispeante, calidoscopio. Un rompecabezas armado con diversos aspectos de la cotidianidad que se vivía en la capital y en el país, mismo que le permitió burlarse de todas las diferentes teorías, tendencias sociales e ideológicas de aquel entonces. Sólo que lo haría desde una perspectiva descriptiva anecdótica, no desde una interpretación o emplazamiento dialéctico; como lo plantearía el teatro aristotélico; de allí que seguramente para Reyes de la Maza faltase esa perspectiva, para poder considerarla como una de sus mejores obras.

No obstante, en donde sí participarían algunos elementos o efectos dramático-escénicos brechtianos, sería en la misma composición y entramado de la obra —valiéndose para ello del personaje: La Intermediaria. Pero, además, Carballido recurre a todos los elementos escénicos y dramáticos de la construcción épica —brechtiana— para conformar un sistema metaficcional, como lo señala Priscilla Meléndez en su estudio: “Crítica de la crítica: *Yo también hablo de la rosa* de Emilio Carballido”: “En el caso del plano temático, la anécdota lleva a

las tablas la imagen de su propia constitución estructural y ficcional” (132).

Y más adelante:

El efecto de la metaficción en el receptor, aun cuando utiliza técnicas similares y produce efectos paralelos a la expresión brechtiana, se diferencia de ésta en que concentra su esfuerzo de creación y convierte parte del discurso literario esas técnicas y esos efectos que en el teatro de Brecht se toman en cuenta sólo en su dimensión intelectual. En el contexto autorreferencial la conciencia del espectador ante el lenguaje, el distanciamiento y la objetivación de la anécdota, y la revelación del carácter ficcional de la experiencia teatral se apartan de las posturas críticas e ideológicas ante la realidad social que impone el teatro épico. La realidad que descodifica la creación metaficcional es la propia, artística (133).

De manera que esa creación metaficcional rompe con el núcleo épico inicial de la acción dramática y, por lo tanto, elimina la propia estructura dialéctica del drama épico; por lo que:

La visión pictórica y fragmentada de esta escena [de *La Intermediaria*] se proyecta en toda la obra y nos ofrece una visión interna del teatro como la fusión de múltiples cuadros estampas. El propio Carballido enfatiza la ruptura temática y estructural construyendo su pieza en un solo acto”. (Meléndez 136).

De allí que siguiendo su propio estilo de escritura dramática, a partir de la producción inagotable de anécdotas, el formato épico se transforma en metaficción de lo acontecido a partir de la “puntada” de los chiquillos, que le permite a Carballido efectuar su propio análisis de la sociedad de ese momento:

Es decir, aun cuando la génesis del proceso metacrítico tiene como referente el mundo extraliterario, en la pieza de Carballido la noción de autoexamen reside en las estructuras anecdóticas y formales del propio texto (139).

Por su parte, el propio autor niega cualquier nexo con el modelo brechtiano, la presencia o posible relación de éste en su

obra dramática, como lo manifestara en una entrevista que le concediera al dramaturgo y crítico de teatro Tomás Espinosa:

T. E. -Se dice que sus influencias son del teatro norteamericano y de Bertolt Brecht...

E. C. -[...] Brecht es un autor que he admirado mucho, pero tarde. Las verdaderas influencias vienen cuando ya estaba yo muy madurito. He usado recursos épicos, pero nunca brechtianamente. Yo no he usado la distancia por razones ideológicas, sino como trampa emotiva. Cuando yo hago una obra con distancia es para romperla y meter a la gente emotivamente. No tengo obras épicas, tengo obras políticas con recursos del teatro didáctico... (Carballido, 1985: 242).

Carballido, al refutar el modelo brechtiano, plantea la utilización de recursos épicos y didácticos a la manera que lo efectuara Luisa Josefina Hernández en sus piezas anteriormente mencionadas, consideradas didácticas por el investigador Knowles; razón por la cual en éstas, al igual que en la de Carballido, la carga ideológica se encuentra ausente.

Es posible que por ello, la efectividad de la denuncia del estado de cosas, en las comedias y farsas de este autor, se reduzca a la mera exposición anecdótica —aunque divertida y gozosa de las lacras sociales, al circunscribirse ésta a la sola enunciación de los hechos. De allí que le asista la razón, al considerarse no brechtiano, por estar ausente el planteamiento dialéctico, fundamental en el modelo del creador germano.

Esta es la razón, por la cual a los investigadores —especialistas en la obra dramática de Carballido—, les resulte difícil, determinar la tipología de algunas de sus obras anteriores a *Yo también hablo de la rosa*, como: *Un pequeño día de ira* (1960-1961) y *Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz* (1963). O posteriores a esa: *Acapulco los lunes*; debido a que en todas ellas encontramos, por igual, todos los recursos formales del teatro didáctico y épico.¹⁰

¹⁰ Jacqueline E. Bixler. "Chapter 2. From *farsa de verdad* to Farce of Façade". *Convention and Transgression. The Theatre of Emilio Carballido*. London: Associated University Press, 1997., 51-83.

Por lo que la “influencia” de Brecht, del teatro épico y didáctico en nuestro país de 1958 a 1966, si bien, por una parte, en la mayoría de los casos no fue del todo consecuente y rigurosa; por otra permitió el surgimiento de nuevos modelos de acción dramática, gracias a la presencia de un teatro no aristotélico que permitió dejar de lado la fuerte presencia aristotélica usigliana y la diversificación de la producción dramática. Misma situación que se manifestó en la mayoría de los países latinoamericanos. Por lo que, como lo plantea Priscilla Meléndez:

Como señalamos en la “Introducción” y hemos demostrado en los capítulos anteriores, el desarrollo de las teorías brechtianas del teatro —con drásticas o sutiles alteraciones— continúa desempeñando un papel central en la creación y la recepción del drama hispanoamericano. Pero en esas alteraciones consiste parte de la individualidad de las piezas que investigamos (132-33).

Si bien lo arriba expuesto por nosotros, se refiere a la dramaturgia nacional comprendida en el periodo señalado, muy pronto se puso de manifiesto una producción dramática en la que, gracias a la experiencia de los creadores anteriormente mencionados y, en la de algunos más aquí no incluidos,¹¹ se hizo presente —después de 1966— una expresión mucho más rica y variada, en la obra de los dramaturgos denominados por nosotros como los *precursores*,¹² en los que de manera más definida y abierta ya se encuentran presentes los modelos dramáticos entonces dominantes como el brechtiano, el del teatro del absurdo, el teatro documental, y demás, con una expresión propia, en la que la coyuntura histórica de nuestro país, correspondiente al segundo lustro de la década de los años sesenta, se pusiera de manifiesto en toda su complejidad.

¹¹ Héctor Azar, Maruxa Villata, Marcela del Río, por nombrar algunos.

¹² Óscar Villegas, Enrique Ballesté, Willebaldo López, Pilar Campesino, Vicente Leñero y José Agustín (Ramírez).

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis, "El "Piccolo", Betolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)", *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI, 1976, 107-25.
- BASURTO, Luis G., "Prólogo", en *Teatro mexicano 1958*, selección y prólogo de Luis G. Basurto. México: Aguilar, 1959, 11-22.
- BIXLER, Jacqueline E., *Convention and Transgression. The Theatre of Emilio Carballido*. London: Associated University Press, 1997.
- CARBALLIDO, Emilio, *Yo también hablo de la rosa*, en *Teatro mexicano V*. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel. México: FCE, 1980 (Letras Mexicanas 99): 234-76.
- ESPINOSA, Tomás, "Emilio Carballido. Una entrevista", en Emilio Carballido. *Orinoco, Las cartas de Mozart, Felicidad*. México, EDIMUSA, 1985, pp. 241-257.
- GOROSTIZA, Celestino, *La Malinche*. en *Teatro mexicano IV*. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel. México, FCE, 1980 (Letras mexicanas 98): 444-511.
- GUARDIA, Miguel, "*La leña está verde*", en *Teatro mexicano 1958*. Selección y prólogo de Luis G. Basurto. México: Aguilar, 1959, 317-8.
- HARMONY, Olga, "Entrevista a Sergio Magaña", en *Sergio Magaña teatro*. México, EDIMUSA, 1985, 5-18.
- KNOWLES, John, *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, México, UNAM, 1980.
- Magaña-Esquivel, Antonio, "Celestino Gorostiza", en *Teatro Mexicano IV*. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel. México, FCE, 1980 (Letras mexicanas 98): 442-3.
- , "Salvador Novo", en *Teatro mexicano IV*. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel. México, FCE, 1980 (Letras mexicanas 98): 254-5.

- , “La leña está verde”, en *Teatro mexicano 1958*, selección y prólogo de Luis G Basurto. México, Aguilar, 1959, 318-20.
- MELÉNDEZ, Priscilla, *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid, Pliegos, 1990.
- MAGAÑA, Sergio, “Cortés y la Malinche”, en *Sergio Magaña teatro*. México, EDIMUSA, 1985, 147-222.
- , “Palabras del autor”. en *Sergio Magaña teatro*. México, EDIMUSA, 1985, 141-5.
- NOVO, Salvador, *Nómina de los teatros capitalinos y de las obras o espectáculos en ellos ofrecidos desde octubre de 1911 hasta el 30 de junio de 1961*. Apud Olavarría y Ferrari, Enrique de: *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, 3a. edición. México, Porrúa, 1961.
- , *Cuauhtémoc*. en *Teatro mexicano IV*. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel. México, FCE, 1980 (Letras mexicanas 98) 256-82.
- , *In pipiltzintzin (Los niños) o La guerra de las gordas*, en *Salvador Novo teatro*. México, EDIMUSA, 1985, 107-89.
- , “*In Ticitzcatl o El espejo encantado*”, en *Salvador Novo teatro*. México, EDIMUSA, 1985, 147-90.
- , *La vida en México en el período presidencial de Adolfo Ruiz Cortines III*. México, CNCA, 1994.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *En el nombre de Dios hablo de teatros*. México, UNAM, 1984.
- SOLÓRZANO, Carlos. *testimonios teatrales de México*. México, UNAM, 1973.

Hemerografía

- BRUN, Josefina, “Hacia un teatro nacional: Héctor Mendoza”. *Escénica 3* (1983): 10-41.
- , “Ignacio Retes: 40 años en escena, 2a. Parte 1950-1963”, *Escénica 8* (1984): 12-25

MORA, Juan Miguel de, "El Señor Puntilla y su sirviente Matti".
El Heraldo de México (04.10.66).

REYES DE LA MAZA, Luis, "El futuro del teatro es halagador".
Novedades. (25.09.66).

———, "El señor Puntilla y su criado Matti", *El Nacional*
(25.09.66).

VILLALTA, Maruxa, "El Señor Puntilla". *Últimas Noticias* (30.09.66).

ZERINA DE BRAULT, Esperanza, "Primer Premio al Grupo Teatral 'Las Hormigas'". *El Sol de México* (06.10.66).

Bibliohemerografía sobre

Yo también hablo de la rosa

FOSTER, David. "Yo también hablo de la rosa de Emilio Carballido. Los límites del teatro brechtiano". *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo: Semiología de la competencia teatral*. N. Y., Peter Lang, 1984.

KERR, R. A., "La función de la Intermediaria en *Yo también hablo de la rosa*", *Latin American Theater Review* 12.1 (1978): 51-60.

LIDAY, Leon F. y Woodyard, George W., *Dramatists in revolt: The New Latin American Theater*. Austin: U of Texas P, 1976.

PEERSON, Karen, "Existential Irony in Three Carballido Plays". *Latin American Theater Review* 10.2 (1977): 32.

PEDEN, Margaret S., *Emilio Carballido*. Boston: Twayne Publishers, 1980.

VÁZQUEZ-AMARAL, Mary, "Yo también hablo de la rosa de Emilio Carballido: Un estudio crítico". *Revista de la Universidad de México* 27.5 (1973): 29.

WOODYARD, George W., "Emilio Carballido" (Introducción a *Yo también hablo de la rosa*, en *9 dramaturgos hispano-americanos*, ed. Frank Dausser, Leon F. Lynday y George W. Woodyard, 3o. de 3 tomos. Ottawa: Girol Books, 1979.

"YO, ESPEJO DE MIL".

ACOTACIONES AL TEATRO DE MAX AUB

— JOAQUINA RODRÍGUEZ PLAZA*

[El género teatral ha sido por lo general el gran hermeneuta del misterio de la vida. Busca *representar* situaciones vitales decisivas resultantes de la combinatoria de azar y necesidad.¹ Algunas personas han llamado destino al fruto de esa combinatoria; Max Aub Mohrenwitch (París, 3 de junio de 1903-México, 23 de julio de 1972) cuya obra teatral escrita voy a comentar aquí, le puso otros nombres: anhelo de justicia, compromiso, voluntad de examen, ansia de conocimiento; o bien pasiones del tiempo, de la guerra, del exilio.

Max Aub nació cosmopolita (padre alemán, madre francesa, traslado familiar a España donde el niño de diez u once años aprendió un tercer idioma), y su desarrollo como escritor lo revela como un hombre múltiple; tanto por su temperamento activo, inquieto, vital, como por los azares que hubo de enfrentar —cambios de residencia en diferentes países, aprendizaje de varias lenguas, exilio, campos de concentración y de castigo—, así como de las consecuencias que de todo ello se derivan; de ahí que su obra sea también múltiple y multicultural. Escribió en todos los géneros conocidos y en otros que él mismo inventó, o

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Véase Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Éditions du Seuil, 1973.

que no se han podido incluir entre los canónicos. (De esa capacidad inventiva hablaré más adelante). Me interesa, por de pronto, poner en evidencia sus aportaciones al género teatral.

Su iniciación en las letras es precisamente con obras breves destinadas a ser representadas en un escenario. Era 1922 cuando escribía en España su Teatro Experimental: *Crimen, El desconfiado prodigioso, Una botella, El celoso y su enamorada, Espejo de avaricia*. La Europa de entonces abría posibilidades a formas de expresión teatral muy diversas que la pasión de Max Aub por el asunto logró poner sobre el papel, además pudo conocer lo que al respecto se hacía en otros lugares del continente. Baste recordar que fue en 1933 (mismo año de publicación de su novela vanguardista *Fábula verde*) cuando viaja a la URSS para asistir a los Festivales de Teatro. Así de grande era su deseo de escudriñar el género en vías de entender el misterio de “ser en el mundo” e ir descubriendo su propio lugar como individuo. Su devoción por el teatro le llevó a ser Director del Teatro Universitario en Valencia de 1935 al 36 y, ya iniciada la guerra civil en España, trabajar en París con el cargo de Agregado Cultural de la Embajada de España.

En el prólogo al teatro completo de Aub, Arturo del Hoyo habla de la dificultad para testimoniar y comentar acerca de un teatro que “nunca se ha representado en escenarios españoles”.² Por supuesto que Del Hoyo se refiere a la época franquista, cuando no se conocía nada, absolutamente nada de ningún texto de Max Aub; pero sabemos que antes de la guerra civil española, en 1935, cuando el gobierno en España era republicano, sí se representaron en la península algunas de las obras arriba mencionadas y otras más. El propio Aub lo aclara el 11 de febrero de 1955 en una carta a Soldevila Durante, quien es el investigador más constante y abarcador de toda la obra de Max Aub.

² Cfr. El “Prólogo” de Arturo del Hoyo en *Max Aub. Teatro completo*, Aguilar, p. 9.

[...] Estrené, en diciembre del 36, en el Principal de Valencia, una loa *Las dos hermanas* —eran ¡ay! la UGT y la CNT— cuyos derechos son los únicos que he cobrado en España. No se llegó a estrenar una farsa *Jácara del avaro* que podrá usted leer en mi número de *Sala de Espera*,³ y otro *El agua no es del cielo*, a propósito, que se representó en calles y plazas con motivo de las elecciones de febrero del mismo triste año —que tal vez pueda usted leer en un suplemento de *Nueva Cultura*— de aquel tiempo.⁴ En un número de *Hora de España* puede usted leer un auto, *Pedro López García*, que se montó en el altar mayor de los Dominicos.⁵ Una actriz, después de bastante nombre, ascendía en el lugar de la Virgen, en el papel de La Tierra. Cuando lo pienso, que es pocas veces, me quedo turulato. Anduve luego de secretario del Consejo General del Teatro. El presidente era Antonio Machado, y uno de los vocales Jacinto Benavente ¡Qué cosas no nos propusimos! Sólo salió una *espléndida* temporada de zarzuela en El Liceo, bajo las bombas; el teatro Guiñol de Miguel Prieto, que fue cosa de ver y no ver, que al día siguiente del estreno —un esfuerzo de meses, días y noches— le cayó una bomba; lo que hicieron los Alberti en la Zarzuela, en Madrid, y las *Guerrillas del teatro*, para las que escribí algún texto. Y me cogió el toro del cine. Ahí queda *Sierra de Teruel* (es *L'Espoir* de Malraux) [...]

Pedro López García tenía un propósito claramente propagandístico en pro de la República Española libre y no vendida a italianos, alemanes ni moros. Invitaba a que los soldados sublevados se pasaran al lado de los milicianos quienes defendían su tierra y su libertad. El protagonista es un pastor a quien los franquistas —tras asesinar a su madre— quieren obligar a unírseles. Aunque Pedro López dice tener miedo de pasarse con los republicanos, al final lo hace y junto con él también otro que lo ve. Cuando el sindicato del espectáculo negó al grupo que dirigía Max Aub, *El Búho*, el permiso de continuar representando en el

³ Cfr. Manuel Aznar Soler, *Diarios*, p. 64 quien, en nota a pie de página, especifica que fue en el número 21 de *Sala de Espera* donde se publicó.

⁴ *Loc.cit.*, “*El agua no es del cielo* se publicó como obra de ‘teatro popular electoral’ en el suplemento ‘Nueva Cultura por el Frente Popular’ de la revista valenciana *Nueva Cultura*, 10 bis (febrero de 1936), pp. 1-2.”

⁵ *Loc.cit.*, “*Pedro López García* se publicó en la revista *Hora de España*, 19 (julio de 1938), pp. 81-100.”

Teatro Esclava, en Valencia, so pretexto de falta de profesionalidad, Aub tuvo que aprovechar un lugar disponible, no sin hacer constar, “con todo respeto”, que las iglesias estaban en el principio del teatro popular.

Si para Arturo del Hoyo fue difícil comentar acerca de las representaciones teatrales en España, para mí resulta imposible de todo punto hablar de las muy escasas que ha habido en México.⁶ Por ende, advierto al lector de estas líneas mi limitación a comentar únicamente algunos de los textos escritos, aun a sabiendas de que es esencial al espectáculo teatral el verlo representar y no contentarse sólo con leerlo.

Decía que Europa estaba abierta a formas innovadoras en el teatro. En España se gozó de un auge cultural tras el movimiento democrático y transformador que desembocaría, en abril de 1931 en la II República Española. Por supuesto que la República nació ya con problemas y desacuerdos entre las fuerzas políticas. En lo único que habían coincidido los partidos fue en la voluntad de terminar con la monarquía, pero no en un programa cultural y educativo posterior. El pacto entre los republicanos y el ala menos radical del Partido Socialista fue decisivo. Max Aub, a quien podemos situar entre la Generación del 27 junto con García Lorca, tuvo una actividad semejante a la del granadino con *La Barraca*, al asumir actitudes optimistas e intentar la transformación sociocultural del país con las *Misiones Pedagógicas*, dirigidas por Alejandro Casona.

Aquel primer teatro de Aub está alejado del coloquialismo naturalista que llenaba los escenarios españoles; es más bien un teatro pirandelliano en donde los actores van encontrando el planteamiento dramático en lugar de que éste sea previo al

⁶ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri me ilustra diciéndome que *La jácara del avaro* se representó en México “infinidad de veces; en particular en los escenarios de la UNAM”. También supe por los diarios que *El monólogo del Papa* fue representado en el Teatro Helénico alrededor de 1994 o 1995, pero confieso que no lo vi escenificado.

espectáculo. Los personajes dialogan, polemizan, discuten ante el espectador y hablando se descubren ante él. El ejemplo más obvio lo encontramos en *A la deriva*⁷ donde una prostituta reconoce a quien fue su marido durante 20 días veinte años atrás. Durante el diálogo la pareja descubre su identidad.⁸ Por cierto, el problema de la identidad lo plantea Max Aub en numerosas ocasiones, la primera había sido en 1924 cuando escribe *Una botella*, farsa cuyo principal actor es una enorme botella que ocupa el centro del escenario. Al levantarse el telón —nos dice la acotación de Aub— “la luz en escena es escasa. Mientras habla El Autor, parece que los electricistas ensayan todos los juegos de luz.” De manera que conforme van entrando otros personajes: Borracho 1o., Borracho 2o., El Espectador, El Payaso, y algún otro más, todos discuten sobre cómo es La Botella: unos la ven con una etiqueta, alguien la ve grande y otro pequeña; unos de color rojo y otros verde. Al final de la obra *La Botella* interviene para decir que ella no es sino una botella, pero que todos tienen razón porque si así la ven es porque así es.⁹ Imposible no hacer analogías con la obra de Pirandello intitulada *Así es si así os parece* en donde se plantea la imposibilidad de distinguir la verdad de las apariencias. Otra relación imposible de soslayar es con Hegel y su idea sobre la Idea, ya que cada uno de los aspectos de la botella son sucesivamente afirmados, negados y superados, pero cuya superación es al mismo tiempo abolición y conservación de lo afirmado, en tanto contiene la negación de la negación; dialéctica interminable acerca del ser, que es a la vez la noción más indeterminada. Por más Michel Foucault que tengamos anudado, el nudo del “yo” nunca terminará de desanudarse.

⁷ Cfr. “Los transterrados”, en *Obras en un acto*, UNAM, 1960.

⁸ La obra se estrenó en la colonia penitenciaria de las Islas Marias, en septiembre de 1947

⁹ “Una botella” se estrenó el 15 de octubre de 1956 en la Universidad de Puerto Rico.

Cuando Manuel Aznar Soler publique su tercer volumen con el diario personal de Max Aub,¹⁰ seguramente se encontrará con una nota fechada el 24 de mayo de 1970, donde Aub comenta la representación de *La Botella* por el grupo teatral de la Escuela Mixcoac, en el Centro Social y Deportivo de San Juan de Aragón.

Una jovencilla bonita se extraña que mi teatro no tuviera la resonancia de Ionesco, cuando es de 20 ó 30 años anterior. Lo que va de ir tras las escuelas filosóficas a dejarse arrastrar por las literarias [...]. Le hago ver que la botella existe y que en Ionesco no existiría. La obra se mantiene por su calidad de 'entrada de circo' que siempre me propuse, pero adolece de mil faltas – sobre todo del idioma. ¿Corregirlas? ¿Para qué?. Así fue. Gran éxito entre los niños, que no la entienden, y entre los padres de familia que la juzgan 'muy profunda'. La profundidad payasera del circo...En fin ahí estoy, a mis 20 años y con las mismas ideas que a los 67, lo que no es para entusiasmar a nadie."

Si he transcrito casi toda la nota de Max Aub es para retomar lo dicho en las primeras líneas acerca de la labor hermenéutica del teatro. El primer misterio que Aub necesita descifrar es el de su propia identidad. ¿Quién soy yo? ¿Soy como creo ser o como me ven los demás? Y como todo ser vivo es móvil, como somos devenir constante, la reflexión identitaria la retomará años más tarde en la novela *Juego de cartas*, en 1964; que si bien no es obra teatral, ejemplifica el aserto acerca de la capacidad inventiva de Max Aub. Él dejó escrito el propósito del juego que había dibujado y escrito:

Hace unos diez años, cuando empecé a jugar con cierta regularidad a la baraja, se me ocurrió que igual que peinar el naipe podía hacerlo con una novela siempre que un capitulillo no pasara, impreso, de la carta y pudiera leerse el texto sin orden, siempre y cuando lo que se buscara fuera el retrato de un

¹⁰ Angélica Aguilera, Jefa del Departamento de Promoción y Prensa de Conaculta, me informó el 24 de junio de 2004 que ese tercer volumen ya había salido a la venta, y, para demostrármelo, me lo obsequió.

personaje, ya que era igual que verle en el centro de mi juego de espejos o, lo que es lo mismo, por ojos ajenos. Lo hice en un periquete y en menos dibujé los naipes medio a la francesa, medio a la española para barajarlos según los cánones y repartirlos según el número de jugadores.

Lo cierto es que, ni siquiera con los ciento seis naipes que contienen en el anverso un número igual de textos epistolares, se logra saber quién fue Máximo Ballesteros. Los conceptos que cada persona tiene de Máximo deshacen y luego rehacen la esencia del personaje; esencia inapresable y misterio sin término. De manera que ningún jugador gana el juego porque nadie puede saber la verdad.

Pero debo regresar la mirada hacia el primer teatro de Max Aub para añadir que, en varias piezas, plantea problemas metafísicos. En la farsa *El desconfiado prodigioso*, escrita en 1924, hay un intento de ironizar la filosofía bergsoniana acerca de la realidad, la percepción y la conciencia: Don Nicolás es un hombre terriblemente desconfiado que quiere demostrar que el ser humano es malo. Para probarlo urde confiar un secreto a su mujer y, por separado, a su amigo el juez (el desconfiado profesional), advirtiéndoles no decirlo a nadie. Como piensa que su mujer y el juez lo van a engañar, los deja solos para que hablen. Mientras ellos mantienen una conversación insulsa, don Nicolás y su Doble —especie de muñeco que actúa como movido por un resorte— mantienen una conversación totalmente distinta de la de aquéllos; no obstante, para Nicolás es la “prueba” de que están hablando del secreto. Saca una pistola y les dispara. Pero como la pistola sólo tenía pólvora, los caídos se levantan y salen de la escena. Al no encontrar después los cadáveres, Nicolás interroga a su Doble acerca de la existencia de las cosas materiales, luego sobre el cielo, luego sobre Dios. Conforme avanza el interrogatorio las respuestas del Doble se van haciendo más y más inseguras, hasta que Nicolás enloquece. Un aldeano sale a escena para explicar que el telón se baja porque ha enloquecido el actor. Pero la obra no termina aquí, sino que, con un esfuerzo

supremo, el protagonista vuelve a escena gritando que no bajen el telón, que la farsa no se acabó. El hecho de que Aub llamara farsa a *El desconfiado prodigioso* —que lo es— no mengua su mediocridad formal; sin embargo, la tesis o planteamiento general es interesante: La percepción es sólo un instrumento para actuar, por eso Nicolás, carente de hondura de conciencia, actúa de inmediato disparando. Añade también el autor otro aserto: lo único que tiene realidad son las representaciones particulares. Don Nicolás obra prodigios porque su verdad, y por tanto su realidad, es lo que ha imaginado: su mujer le engaña. Las cosas no existen en sí, son sólo representaciones; y éstas son las únicas que tienen realidad. Por eso el secreto de Nicolás está vacío de significado, pues no se dice ni se representa. De ahí —parece afirmar Max Aub— que sólo el teatro tenga realidad y, por ende, significado y existencia.

Vemos de nuevo el recurso pirandelliano de ofrecer diversas soluciones finales a la obra, como si los actores no estuvieran enterados de cuál es su papel, o como si no lo supieran todo, sino que lo van descubriendo conforme se desarrolla la obra. El mismo recurso es denominador común en *Dramoncillo*, *Los muertos*, *Deseada*, en donde intervienen otros que no son actores; y en *Los guerrilleros*, *Otros muertos* y *Uno de tantos* cuando los actores muertos vuelven a escena. Es como si Max Aub siempre se estuviera planteando qué pasaría con tal o cual personaje si hubiera estado en cualquier otra situación posible. Es *Comedia que no acaba*. En ésta propone cuatro finales distintos y posibles al lector (mas no al espectador), pues el autor sabe y declara en su intervención final no tener esperanza de hallar actores interesados por la obra, ni teatros donde representarla.¹¹ Max Aub no sólo se lamentaba, pues, ante periodistas o críticos de que su teatro no se llevase a escena, esa permanente

¹¹ *Comedia que no acaba* se representó en Valencia los días 16 y 17 de diciembre de 1993, per *L'Eina Teatre*.

insatisfacción la expresa también aquí, dentro del libreto. El asunto de *Comedia que no acaba* es semejante al de *Emma Zunz* de Jorge Luis Borges: Anna y Franz conversan en la cama “sin que el público los vea”—dice la acotación de Aub— “De sus voces frescas se desprende su juventud”. La acción transcurre en Alemania en 1935. La pareja se conoció hace 15 días. Él le expresa todo su enamoramiento. Ella, desesperada, le confiesa la razón de su comportamiento: vengó a su mejor amiga —judía como ella, y anterior novia de Franz— de su muerte por suicidio estando embarazada por amor a él. El argumento intencional es evidente: plantear la aberración del antisemitismo a ultranza del nazismo de aquella época. Y de cualquier época.

Asentado ya en México desde 1942, escribe de todo: artículos, ensayos, novelas, cuentos, relatos (hasta guiones de cine porque de “algo hay que vivir”) y además lo puede ir publicando. Sin embargo, el deseo más grande de Max Aub era ver su teatro representado en la salas del país donde había podido refugiarse; pero su obra no se aceptaba por diversas razones. De ello se queja en varias ocasiones; un ejemplo de su tristeza aparecido en su diario personal el año 1966, dice lo siguiente:

¿Qué soy? Escritor español que no puede ser conocido más que a retazos en España. Escritor europeo que vive en América. Escritor mexicano que no es aceptado como tal en México. [...]

Dramaturgo que ha visto muy poco representado su teatro. [...] Si hubiese podido estrenar —México me lo dio todo menos escenarios— hubiera escrito más comedias. Lo primero que escribí fue teatro.

¿Por qué mi teatro —valga lo que valga— no ha conocido el éxito? Las razones son idénticas, o no muy distintas, a las que, sin quererlo, me han dejado un tanto aparte en los demás terrenos de la literatura. Mis primeras obras no podían, lógicamente, montarse en Madrid. Tal vez, insistiendo, yendo de aquí para allá, porfiando de escenario en escenario, lo hubiera logrado, más adelante. En México parecieron abrirse las puertas,¹² pero

¹² *La vida conyugal* se estrenó en 1944 en el Teatro Fábregas. Actuaron Clementina Otero, Pituka de Foronda, Carlos López Moctezuma y otros actores muy reconocidos en México. Cfr. *Obras incompletas de Max Aub*, Joaquín Mortiz, 1966.

pronto me negaron, al no considerarme mexicano. El teatro, en México, conoce un curioso tinte nacionalista, que tiene explicación histórica.

La vida conyugal fue escrita en 1939 y se estrenó en México el 2 de septiembre de 1944, bajo la dirección de Celestino Gorostiza. En la cuarta de forros de la edición de Joaquín Mortiz, Juan Chabás sintetiza la técnica dramática de Max Aub: “Dar máxima dinamicidad a la acción y buscar en la palabra misma del diálogo, cortado, vivientemente rápido, una potencia más de movimiento...”. Coincido con esta apreciación de Chabás, pues si bien el teatro de Aub suele contener mucho más diálogo que acción propiamente dicha, en el caso concreto de este drama se suma a la vivacidad de las discusiones entre los cónyuges y las polémicas de quienes están alrededor de ellos, la vehemencia de pasiones ideológicas y políticas que conducen incluso a un homicidio. La obra pone en escena diferentes luchas: la primera que se evidencia en el texto es la lucha conyugal: un marido escritor, Ignacio, con su mujer, Rafaela. Él, deficiente proveedor de un hogar con cuatro hijos, debe sufrir los agrios reproches de una esposa continuamente atareada en los menesteres hogareños, para solucionar los cuales no tiene ayuda ninguna. Otra lucha es de ideales entre Ignacio, el hombre de razón, y su amigo Samuel, hombre de acción, líder de la UGT, socialista perseguido por la policía. Lucha, finalmente, entre dos modos de vida opuestos: uno de ellos es el individualismo de Ignacio quien sólo pide “que dentro de cien años, de doscientos, figure mi nombre en una historia de la Literatura; que un estudiante, dentro de cincuenta, de quinientos años, rebusque papeles para construir a su modo y manera mi vida”; el otro es el socialismo de Samuel, cuyo mundo es de muchas más personas y busca la solidaridad del pueblo, en un país en guerra civil, por el camino de la decencia. Lo autobiográfico salta a la vista en ambas figuras masculinas, vemos a Max Aub tanto en Ignacio como en Samuel. Los avatares por los que ha debido transitar el autor han influido en su obra y la ha cambiado: si el teatro primero se inclinaba a las formas populares

y tradicionales, tendía a ser un espejo, en veces caricaturesco, ahora, tras las desventuras de las cárceles, los trabajos forzados, sufrir el nazismo y el exilio, está forzado a escribir lo que su nuevo tiempo le dicta, está obligado a escribir sobre política —en muchas ocasiones antipolítica— no sólo la de España, sino universal.

Su anhelo de testimoniar lo vivido o lo sabido por otros medios, de “no dejar nada fuera del tintero”, como él mismo declara, porque sentía la responsabilidad de plasmarlo en la escritura, le conducen a ficcionalizar la guerra civil española y la política europea en su *Laberinto mágico*, en una de cuyas novelas, *Campo de sangre*, incluye un largo capítulo, el número 11 de la primera parte, dedicado al teatro. Lo tituló “Nacimiento de una comedia”;¹³ y es Max Aub monologando sobre teatro. Pero no es el “flujo de conciencia” caótico de James Joyce, sino un discurso consciente e hilado, aunque más que ideas correlativas sobre el teatro, son divagaciones sobre ese “festín efímero”.¹⁴ Sabemos que el monologuista es Paulino Cuartero, pero este personaje de la novela nos remite a la persona real que fue Paulino Masip, escritor y dramaturgo español exiliado y amigo muy cercano de Aub. De manera que hasta en las novelas de Max Aub encontramos su verdadera vocación: el teatro. Por supuesto que para teorizar sobre el género necesita salirse de sí e inventar personajes para reflexionar con ellos, discutir, discurrir, dejar que el discurso corra por las páginas para que Cuartero-Aub combinados digan cosas como éstas que expresan la pasión hacia la dramaturgia:

¡Maravilla del teatro! ¡Mundo! ¿Hay algo que se le iguale? [...] Bastaría el teatro para prueba de la falsedad de la predestinación. [...] Escenario, universo mío para los demás. Todos sentados frente a mí, boquiabiertos y yo boquirroto. Darles el maná. Poner un espejo en vez del telón de boca.

¹³ Cfr. Max Aub, *El laberinto mágico III. Campo de sangre*, 1945.

¹⁴ Esther Seligson, *El teatro. festín efímero*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

Telón de boca, para taparles la boca abierta. Telón de ojos. Quitarles las telarañas de los ojos. Legañas. Se levanta el telón. Yo: espejo de mil.

Además de la pasión, el último enunciado del fragmento citado, “*Yo: espejo de mí*” revela a un Max Aub consciente de ser un personaje históricamente más rico, incluso, que muchos de sus protagonistas dramáticos; de ser un escritor con una potencialidad enorme para desplegarse en alteridades numerosas. Hombre múltiple, reitero y pruebo.

Por supuesto que los conceptos “yo-alter-ego” y todos los demás han sido escriturados desde siempre en la literatura,¹⁵ además de continuar sometidos a constantes análisis desde la filosofía y el psicoanálisis; no obstante, en 1945, no estaba tan de moda como hoy hablar de ello. Si algunas personas calificaron esa potencialidad de que un solo individuo pudiera dar a luz a otros mil como egocéntrica y narcisista, yo la considero un atributo más de cualquier creador.¹⁶ Elena Garro, por ejemplo, opinó que Max Aub era de una vanidad “abracadabrante”.¹⁷ Pero me extraña que los argumentos para sostener el calificativo de vanidoso (que no discuto) sean que “creía que nadie podía quitar una coma de su obra, ni un punto, ni nada...”, y ¿qué escritor acepta sin réplica que ese *nadie* le enmiende la plana? Pero, bueno, no se trata de verter las opiniones negativas acerca de la persona Max Aub, sino de comentar algunas de sus piezas teatrales.

Max Aub clasificó su teatro en dos compartimentos: “teatro mayor y menor, por el tono”,¹⁸ en la citada carta a Soldevila, el

¹⁵ Para el concepto del *Doppelgänger* véase, Vladimiro Rivas Iturralde en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 22, pp. 15 y ss.

¹⁶ Véase, Joaquina Rodríguez Plaza, “Max Aub: hombre de muchas máscaras”, *Si cuento lejos de ti (La ficción en México)*, Serie Destino Arbitrario, 16, dirigida por Alfredo Pavón.

¹⁷ Cfr. Lucía Melgar y Gabriela Mora (comps.), *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p. 254

¹⁸ Cfr. *Diarios 1953-1966*, pp. 64-65.

año 1955. Pero me llama la atención: que *La vida conyugal* la esté clasificando en el teatro menor junto con *El rapto de Europa*, *Deseada* y *Morir por cerrar los ojos*, aunque su autor explique de inmediato: “Llamo teatro menor al que presenta problemas individuales, en primer término. Teatro mayor al que da primacía a lo colectivo. No implica valoración” [...] pues en la edición de Aguilar, de 1968, el mismo Aub la prologa dentro del Teatro Mayor; y, en esta ocasión el criterio clasificatorio es el tamaño:

El cuentista viene a novelista; el autor de obras en un acto, a otras de más. Crecen al unísono el hombre y sus obras, como los árboles o las legumbres. Por algo se dice estar uno en la flor de su edad; igual podría decirse de las raíces, que calan más hondo [...]

Todo crece hasta cierto punto. Pasé de las obras en un acto a otras de tres o más, sin darme cuenta, añadiendo otros —como en *Espejo de avaricia*—, hacia los treinta años, de la misma manera que se cruza el puente del cuento a la novela; ya en *La vida conyugal* alcancé mayoría de edad. [...]

En efecto, *La vida conyugal* es resultado de la madurez de su autor. No está compuesta únicamente con los vivos diálogos que los actores llevan a la escena, también aparecen elementos teatrales propiamente dichos, esto es, acciones rápidas y variadas, pero sin adornos superfluos. Todo en ella es funcional.¹⁹

El Teatro Mayor reúne en la edición de Aguilar, además de la inmediatamente citada, “*San Juan*”, *El rapto de Europa* o *Siempre se puede hacer algo*, *Morir por cerrar los ojos*, *Cara y cruz* y *No*. Esta última y “*San Juan*” son de las que Max Aub estaba más orgulloso, sus preferidas. “*San Juan*” fue escrita en el año 1943, “aunque la llevaba años en el cuerpo”, dice el

¹⁹ El texto de *La vida conyugal* apareció en España en la revista “Primer Acto”, acompañado de una larga entrevista de José Monleón con el autor. Monleón es además autor de otros libros editados por Taurus, sobre el teatro de Max Aub.

autor. La dedicó a Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia con el siguiente texto:

Si México, para mal de la dignidad humana, hubiese sido cualquier otro país, nunca hubiese podido escribir esta obra que vi, clara, maniatado en la bodega de un barco francés peor que este San Juan de mi tragedia; a ustedes, que son hoy el teatro mexicano —que aun sin estar, es—, la dedico en prenda de agradecimiento, amistad y esperanza.

La anécdota se lleva a cabo en un destartalado barco que, imposibilitado de transportar caballos como solía, carga ahora con centenares de judíos que intentan huir de los nazis. Llevan tres meses a bordo porque ningún país los admite. La acción vuelve aquí a estar casi circunscrita a las conversaciones y conductas de esos pasajeros sin paso; pero los diálogos ya no tienen la función que ejercían bajo la influencia de Pirandello. La guerra ha desvanecido cualquier influencia literaria a favor de realidades y experiencias mucho más crudas. El planteamiento de la obra va más allá de la política, incluso más allá del interminable problema judío, es la tragedia que representa la humanidad entera al marginar, rechazar o aniquilar a quienes no sean de una misma etnia, una misma religión, un mismo color de piel. Es la tragedia de todos y en la cual todos podemos reconocernos, unas veces como víctimas y otras, como victimarios.

En noviembre de 1967, escribe Aub en su “diario” a propósito de esta tragedia colectiva:

Releo el *San Juan* para la edición de Aguilar. Comprendo por qué no les gusta ni les puede gustar a los israelíes, a los judíos de aquí —a los que sean sionistas y a los que no—, pero no me importa: tengo razón, tengo la razón. [...] Los judíos no son lo que piensan ellos sino lo que los demás piensan que son. Y no lo digo en el sentido de Sartre de “ser”. No, al contrario, sino de pensar, de figurarse (es decir para mí, de pensar). Los judíos somos como piensan los demás que somos *fuera de Israel*. Pero qué es Israel. Ni ellos mismos lo saben. Eran internacionalistas y se vuelven nacionalistas; eran inteligentes —hay pruebas— y se vuelven tontos. El día de mañana, si ya no es un hecho, *habrá israelíes y judíos*. Y “se darán en la torre” (la de Jericó, claro está).

Y, al día siguiente, mientras corrige las pruebas de imprenta, añade en otra de sus papeletas:

[...];Cómo iban a permitir representar esa obra! ¡Qué ceguera la mía! ¡Qué infantilismo! Ahí se quedará, sin montar; pero no me importa. No le tocaría una letra por nada del mundo (no hablo de literatura —puede mejorarse mil veces—), pero así veíamos —veía yo— el problema. Y no miento. Ahora bien: los del “San Juan” tal vez eran como los que hoy pueblan Tel Aviv. Pero no importa. No sólo de judíos está hecho el mundo sino también de los que los están mirando.

Bien mirado, veo en “*San Juan*” el fracaso de lo humano de la humanidad, así que pasen (que hayan pasado) sesenta y tantos años. Del primer teatro, más psicológico e individualista nacido de procesos imaginativos, ha transitado Max Aub a un teatro con estrecha vinculación a las “catástrofes sociales” de la época —por decirlo con términos del propio Aub— sean éstas, guerras civiles, guerras frías o guerras calientes.

El teatro aubiano es, sobre todas las cosas, una defensa de la libertad del ser humano, por el derecho que tiene cada individuo para pensar y decir lo que desea: decir *no* a la injusticia, a la sumisión obligada, al absurdo burocrático. A todo ello, y más, se opone por ejemplo en su drama intitulado *No*. La acción se desarrolla en 1949, cuando aún no se han cerrado las heridas de la Segunda Guerra Mundial, pero ya se iniciaba otra guerra, la fría. De aquí que Aub haya concebido el escenario dividido en cuatro espacios: el Despacho norteamericano, el Despacho soviético, el Lado norteamericano y el Lado soviético. La “Lista de personajes (con ciertos detalles para facilidad de los actores)” asciende a 57, la mayoría de los cuales espera turno antes de entrar con el funcionario correspondiente, quien deberá autorizar el traslado desde alguno de los dos lados al otro, ya sea porque el solicitante desea encontrarse con familiares de la otra zona o porque concibe un mejor futuro en aquel lugar. Las trabas para obtener los permisos son absurdas, irracionales o paradójicas, pues los funcionarios no funcionan con la intención de solucionar problemas, sino la de

llenar expedientes y porque la “Razón de Estado” no tiene oídos para las personas sino exigencia de papeles en regla. En esta obra percibimos el drama que supone la lucha entre los derechos del hombre frente a la frialdad burocrática e inhumana de la máquina política y los intereses del Estado. Lo que ocurre en la estación ferroviaria de Altberg, pueblo de la Europa central, es una tragedia grotesca que no sólo ocurría durante la fecha cuando fue escrita —1952— sigue ocurriendo permanentemente. ¿Qué resta sino continuar diciendo NO?

Max Aub estuvo siempre al acecho de la historia, la de España en primer lugar, pero también a la historia universal: de Israel, Cuba, Inglaterra, Francia, México... Y, aunque las circunstancias históricas en las que estuvo inmerso el autor no sean hoy las mismas, muchos de los resortes conductuales de los actores de la historia siguen siendo idénticos. Por ello, releer el teatro de Max Aub —dada la casi imposibilidad de verlo representado— es revitalizante; sobre todo en esta época en la que proliferan los escritores que no toman riesgo ninguno con tal de ir a lo seguro, a lo que manda el mercado. Él, en cambio, se arriesgó a todas las críticas, hasta la de ser excesivo en temas, diálogos o personajes en escena, como es el caso en *No*, que nunca se llevó al escenario por esa razón o justificación de quienes hubieran podido presentarla en el teatro. Son varias papeletas de su diario personal en donde se lamenta por ello. Así dice en una fechada el 2 de abril de 1971:

Al releer hoy en el No. IX de *Hora de España* lo que publicó allí Manolo Altolaquíre acerca de *Nuestro teatro* me quedo un poco triste al ver —al volver a leer— que no está mi nombre entre el de tantos —todos— los que allí estábamos. La mayoría de los citados (dejando aparte a los del 98) no han hecho —ni naturalmente habían hecho, dejando aparte a Federico [García Lorca] y a Rafael [Alberti], nada valdedero para las tablas. Yo —malo, bueno, regular— sí. Y es que siempre (menos ahora y partido sin gala en dos) me tuvieron aparte. La razón es demasiado sencilla ¿cómo iba a ser su igual a ellos, la mayoría andaluces, ese francés medio alemán? Así, de frente nunca me lo hicieron notar, como aquí, en México ¡por español! Pero había —menos en mis amigos-amigos— una zanja que sólo al cabo

de cincuenta años (y tal vez por la lejanía) se ha semicolmado. Y aun están un poco asombrados.

Acusado, en fin, hasta de escribir demasiado. Es posible que así sea.²⁰ Pero también era siempre propositivo; llegó incluso a plantear que la guerra civil española no había tenido lugar, y, a partir de tal hipótesis escribió un discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua (¿valoración de sí mismo?, ¿soberbia?, ¿vanidad? Poco importa) que tituló “El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo”.²¹ En el texto inventa, con originalidad lúdica, una historia diferente para España y, en consecuencia, una historia distinta y mejor también para el teatro español. Por lo tanto, el texto es un ensayo de historiografía teatral que se adscribe en el universo de la ficción. Y, para mayor prueba de su capacidad de invención, es Juan Chabás (fallecido varios años antes de elaborado el tal Discurso) quien “lee” la subsiguiente contestación al supuesto ingreso de Max Aub. De manera que la capacidad inventiva no sólo la plasma en sus novelas (*Jusep Torres Campalans*, por ejemplo) o en sus poemas (*Antología traducida*) y cuentos, también dice NO a la historia e imagina otros acontecimientos favorables para el teatro español y universal.

Max Aub puso su vida en la literatura arriesgándose y comprometiéndose con lo que le tocó vivir. El hecho de que su teatro no se pusiera en escena con la frecuencia deseada por él no le quita un ápice a su propuesta de teatralidad. Las dos vías del género —la teatral y la literaria— merecen su relectura; ésta nos revive el ánimo y la energía para seguir luchando en búsqueda de un mundo mejor para todos, y nos compromete a ese eterno combate.

²⁰ Jorge Luis Borges dijo: “La buena escritura —lo creo con firmeza— debe ser hecha de manera discreta.”

²¹ Véase la edición de Javier Pérez Bazo, en Archivo Biblioteca “Max Aub” de Segorbe (Castellón), 1993.

LA REALIDAD RESIGNIFICADA:

TRES OBRAS DE ELENA GARRO

FLOR DÍAZ DE LEÓN F.*

*Si lo real no me es real,
¿por qué han de ser sueños mis sueños?*

*Yo no seré nunca nada y es una lástima,
porque lucharía por el buen teatro a brazo partido.
Pero he aprendido que no existo.
Alguien lo ha decretado.*

(...)

*A mi no me dan gato por liebre.
Desde las primeras líneas,
sé si la obra va a funcionar o es una porquería.
Por eso me abstengo de leer a tanto "genio"
impuesto por poderes extraterrestres.
Tengo la impresión de que existe un poder oculto
que nos ¡impone!
los valores que debemos admirar.
Yo me quedo al margen.
Me rebelo.*

Elena Garro

PRIMERA PARTE. EN CAMINO HACIA LAS OTRAS REALIDADES DE ELENA GARRO O DESCUBRIENDO CÓMO LA INFANCIA PUEDE SER Y NO SER DESTINO

Hace casi una década leí por primera vez *Los recuerdos del porvenir* —escrita por Elena Garro en 1953 y publicada 10 años después, ganadora

* Profesora de la FFyL de la UNAM; egresada de la Especialización en Literatura Mexicana, UAM-A.

del Premio Xavier Villaurrutia 1964—, obra impregnada de un realismo que colinda con el realismo mágico, concediendo un lugar privilegiado a la imaginación, en gran medida en relación con una de las ideas que la autora tenía respecto de México: un país “misterioso y poético”.¹ Ahora, al hacer una lectura pausada de algunas de sus obras de teatro,² he logrado entrever el ensueño y “la otra dimensión de la realidad”,³ como “constantes y obsesiones” de las que Víctor Hugo Rascón Banda habla al hacer una valoración general de la dramaturgia de Garro, aunque también he visto otros elementos importantes que comentaré en este texto. He recordado, asimismo, esa frase que en voz de Felipe Hurtado, personaje de la novela galardonada, nos señalaba que “un pueblo sin teatro es un pueblo sin ilusión”, lo que da un atisbo significativo sobre el valor que la dramaturga concedía al teatro en la vida humana.

Figura sobresaliente dentro de la literatura mexicana, como narradora (cuentista y novelista), periodista, guionista de cine, cultivadora del género epistolar, poetisa y dramaturga, Elena Garro ha sido considerada por Emmanuel Carballo la mejor escritora mexicana del siglo XX, por encima de autoras destacadas como Rosario Castellanos, Guadalupe Amor, Inés Arredondo, Margarita Michelena y Nellie Campobello. “Nacida en Puebla en 1916 (y no en 1920 como se creyó durante muchos años)”⁴ —hija de la mexicana Esperanza Navarro y el español José Antonio Ga-

¹ Alardín, Carmen, *Mundo cotidiano y mundo fantástico en el teatro de Elena Garro*, p. 199.

² “Un hogar sólido”, “Los pilares de doña Blanca”, “El Rey Mago”, “Andarse por las ramas”, “Ventura Allende”, “El Encanto, Tendajón mixto”, “Los perros” y “El árbol”. Todos forman parte del libro *Un Hogar Sólido y otras piezas*, Universidad Veracruzana, Ficción, Xalapa, México, 1983 (de la edición de 1958).

³ Rascón Banda, Víctor Hugo, “La dramaturgia de Elena Garro”, en *Tierra Adentro*, núm. 95, diciembre de 1998-enero de 1999, p. 7.

⁴ Carballo, Emmanuel, “Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX”, en *Tierra Adentro*, *ibid.*, p. 4.

ro—, mujer compleja, antiolemne, disparatada (en el sentido que le da José Bergamín al disparate), controvertida y contradictoria, “la más controvertida de las escritoras mexicanas contemporáneas⁵ [...], partícula revoltosa [...] que producía desorden y actuaba siempre inesperadamente”⁶ —como dijera de sí misma—, talentosa e inteligente, crítica despiadada y a contracorriente,⁷ alguna vez esposa de Octavio Paz (con quien se casó en 1937, aunque luego se enamoró de Adolfo Bioy Casares), Elena Garro manifestó en los años ochenta que la época de su niñez fue una etapa feliz, la mejor de su vida: “me acuerdo que practiqué [la felicidad] en la infancia”,⁸ probablemente porque fueron años de inocencia, curiosidad innata, juegos, cándida malicia, travesuras e imaginación desbordada.⁹ Entre sus recuerdos de los días en que vivió en Iguala, “tiempos felices, aventureros” y gloriosos,¹⁰ sobresalen aquéllos que evocan la construcción de un pequeño teatro y el manejo de títeres, su piromanía declarada, su personificación real como una asaltante, los sucesos ligados a la guerra cristera y la persecución religiosa, sus andanzas por el monte con su primo Boni Garro (y sus encuentros con arrieros y gente del campo) y su pasión por “el revés de las cosas”, del que ella misma afirmaba que era el origen de su

⁵ Robles, Martha, *La sombra fugitiva. Escritoras en la Cultura Nacional*, tomo II, p. 144.

⁶ Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 495.

⁷ Su postura crítica se hizo evidente sobre todo a partir de los sucesos relacionados con la matanza de Tlatelolco en la ciudad de México en 1968.

⁸ Carballo, Emmanuel, *op. cit.*, p. 494.

⁹ En una ocasión Garro afirmó: *Dicen que cada quien es arquitecto de su propio destino, pero el mío ha sido terrible.* (Ver <http://www.tallercando.com/ensayo2.html>). Esta afirmación acentúa más el periodo feliz de su infancia. Y en este sentido, su destino -su vida de madurez y vejez- estuvo divorciado de su niñez.

¹⁰ Carballo, Emmanuel, *op. cit.*, p. 500.

amor por el teatro, por el “enorme revés y derecho que existe en él”;¹¹ ya adulta recordaba anécdotas al respecto:

[De niña] pasé muchas horas examinando los resortes de las camas, el fondo de los sillones, la vuelta de las cortinas y de los trajes y desarmando juguetes. El hecho de que hubiera ‘un revés y un derecho’ me preocupaba tanto que cuando por fin logré aprender a leer, lo hice aprendiendo a leer ‘al revés’ y logré hablar un idioma que sólo comprendía mi hermana Deva.¹²

Su vida familiar estaba permeada por una irrealidad intangible que formaba parte de sus aventuras lúdicas y de sus sueños. Decía que sus padres eran “dos personas que vivieron siempre fuera de la realidad”, y que de ellos había aprendido, precisamente, “la imaginación, las múltiples realidades,¹³ el amor a los animales, el baile, la música, el orientalismo, el misticismo, el desdén por el dinero”.¹⁴ Su genio para la escritura se manifestó desde esos tiempos (aunque la idea de ser escritora no pasaba en ese entonces por su mente, pues deseaba ser bailarina o general): primero, cuando ella y sus hermanos no iban a la escuela pero tenían al profesor Rodríguez como preceptor, quien vaticinó que Elena se convertiría en “una gloria nacional”. Y después, ya en la enseñanza básica, cuando ganó un concurso con una composición para la celebración cívica del Día del Árbol. Ese genio e ingenio para la creación literaria, sin embargo, se manifestaron tardíamente, pues su vida pública como escritora se inició hacia 1954, cuando tenía 38 años.

Si bien es cierto que la obra de un escritor no siempre teje lazos estrechos con su vida, en el caso de Elena Garro sus escritos

¹¹ Ver <http://www.lopategui.com/Prologo.html>

¹² Carballo, Emmanuel, *op. cit.*, p. 498. Este fragmento ha sido citado y rememorado por diversos críticos.

¹³ Este aspecto me parece esencial, pues está en la base de la visión particular de Garro sobre la realidad, es decir, su idea de que la realidad concreta *son muchas realidades*, como expresó en una entrevista con Carmen Alardín, *op. cit.*, p. 204.

¹⁴ *Ibid.*, p. 495.

llevan el sello indeleble de su espíritu creativo, indomable, rebelde, y de aquellos temas e ideas que se gestaron desde su niñez y adolescencia. En otra ocasión declaró: “mi obra es autobiográfica en cuanto a que un escritor está siempre en todos sus personajes porque se proyecta en ellos”.¹⁵ Para Martha Robles, “su obra, sea teatro o narrativa, en [su] mayoría resulta indivisa de su experiencia vital [...]; su obsesión por el pasado, su propio pasado, es simiente inseparable de sus tramas”¹⁶ (aunque, cabría agregar, un pasado que en “la concreción lingüística” que es su obra, abre espacios a la intemporalidad). Así, en una Elena Garro adolescente, influida por el teatro clásico español, la “literatura hecha vida” —el teatro y su mundo— se volvió un aspecto importante de su existencia y de sus actividades como estudiante (en un ambiente en el que todavía no era fácil para una mujer desarrollarse fuera del ámbito familiar y doméstico): a los 17 años fue coreógrafa del Teatro de la Universidad y conoció a personajes de la dramaturgia mexicana o de la vida universitaria, literaria y cultural del país, gente como Julio Bracho, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Rodolfo Usigli, Julio Jiménez Rueda, Samuel Ramos, Salvador Azuela, Julio Torri, Enrique González Martínez y el mismo Octavio Paz.

En 1957, el grupo Poesía en Voz Alta llevó a escena tres de sus obras, bajo la dirección de Héctor Mendoza: “Andarse por las ramas”, “Los pilares de doña Blanca” y “Un hogar sólido”. Y en octubre de 1978 se estrenó la pieza predilecta de Garro, aunque su escritura había sido concluida desde 1961: “Felipe Ángeles”, obra en tres actos que rescata la figura histórica de la Revolución mexicana que da título a la obra, y expone, además, el fracaso del movimiento y los valores traicionados de libertad y justicia que en los inicios de la lucha fueron pilares de los ideales revolucionarios. En fechas recientes, encontramos la dramaturgia

¹⁵ Cruz Hernández, Ana Julia, “Elena Garro como personaje de su obra”, en <http://www.tallereando.com/ensayo2.html>

¹⁶ Robles, Martha, *Mujeres del siglo XX*, p. 392.

de Elena Garro en antologías de teatro mexicano contemporáneo, como integrante de la generación de la posguerra o de los cincuenta, junto con Luis G. Basurto, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibargüengoitia, Rafael Solana y Emilio Carballido.

Para algunos dramaturgos como Rascón Banda, el teatro de Elena Garro es “mágico, evocativo, poético, impregnado de una nostalgia vasta y trascendente que se expresa con maliciosa ingenuidad y exuberante ironía”;¹⁷ para otros críticos como Carballo, Garro se separó “del teatro costumbrista [...], propagandístico”, y expresó un realismo “que anula tiempo y espacio, que salta de la lógica al absurdo, de la vigilia al sueño pasando por la ensoñación”.¹⁸ Mientras que Frank Dauster subraya la preferencia de Garro por tratar temas que expresan las “relaciones entre diversos aspectos de la realidad y aun entre diversas realidades”,¹⁹ Alejandro Ortiz Bullé Goyri destaca “la síntesis y la conjugación que hay en [el teatro de Garro] de problemas existenciales expuestos en un ámbito referido a la cultura popular mexicana [...] o de la llamada identidad nacional”.²⁰ Planteando un punto de vista interesante y con el que coincido, este dramaturgo e investigador refuta la idea de que el teatro de Garro sea “mágico, surrealista o teatro del absurdo”, pues ve en los “elementos no realistas recursos estilísticos” a los cuales la dramaturga recurre para expresar una “reflexión existencial”. Lo que podría añadir a esto, es que en esos elementos no realistas puede verificarse un lenguaje tanto metafórico como simbólico que, por

¹⁷ Rascón Banda, Victor Hugo, “La dramaturgia de Elena Garro”, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸ Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, *op. cit.*, p. 506.

¹⁹ Dauster, Frank, “El teatro de Elena Garro: evasión e ilusión” en *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, p. 66.

²⁰ Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, en *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*, p. 29.

sus características, se convierte en elemento que permite la creación de un nuevo sentido en el discurso, una innovación semántica y una revitalización lingüística;²¹ así, el lector (o espectador) y el mismo dramaturgo, participan activamente en esa revitalización lingüística y resignificación de la realidad.

A continuación presentaré un somero análisis crítico de tres piezas de Elena Garro, todas de un solo acto, en las que destaco aspectos esenciales, en esa “otra manera de ver” de la autora —en lo que implica su capacidad creativa—, visión teñida de un intenso lirismo (en el camino delineado por Federico García Lorca), con “elementos de la cultura popular mexicana” y desde una “visión particular y absolutamente personal del mundo”.²²

SEGUNDA PARTE. “EN ESCENA” O EL JUEGO DE INTERPRETACIONES

“*Un hogar sólido*”

Con cinco personajes femeninos (doña Gertrudis, Mamá Jesusita, Catita, Eva y Lidia) y tres personajes masculinos (don Clemente, Vicente Mejía y Muni, sin contar ni a san Miguel ni a don Gregorio de la Huerta y Ramírez Puente), la obra “Un hogar sólido” es una pieza breve que trata básicamente el tema de la muerte. Conforme avanzamos en la lectura de la obra, nos damos cuenta de que cada personaje había ido llegando a una cripta familiar, en distintos momentos y por muertes diversas, y aparecen vistiendo los atuendos con los que fueron enterrados y sin que la edad a la que murieron se hubiera modificado; por ejemplo: Mamá Jesusita aparentemente había muerto “por la edad”.

²¹ Cfr. Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*.

²² *Ibid.*, p. 31.

y andaba en camisón y con una cofia de encajes; Catita, la primera en llegar, al parecer había muerto de difteria, y llevaba “un traje blanco antiguo, botitas negras y un collar de corales al cuello”; en cambio Muni, de pelo rubio y en pijama, se había suicidado con cianuro, por lo que aparece con la cara azul.

Si bien me parece que la obra está construida siguiendo los patrones aristotélicos de unidad de lugar, acción y tiempo, también va un poco más allá al presentar personajes que en principio están muertos, pero tienen una forma de existencia y presencia que juega con la idea de lo que puede ser la muerte, como otra experiencia, como un estado inevitable y transitorio hacia el encuentro definitivo con Dios (así lo expresa Mamá Jesusita en varios momentos: “presentarse así ante Dios Nuestro Señor [...] Luego Dios nos llamará a su seno”).²³ Mientras que en la obra se señala claramente que el mundo de los vivos no tiene acceso a esa otra forma de existencia y no hay conocimiento sobre ella en cuanto a que es un misterio absoluto (aunque está sugerido el marco de una concepción cristiana), a los lectores (o espectadores) se nos muestra ese mundo de muertos reunidos en la cripta familiar, regidos aún por ciertas reglas, en una cierta intemporalidad, con emociones, con recuerdos de lo que había sido su vida —en sus frustraciones y deseos y en una ubicación que hace referencia al México provinciano de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del XX (la época juarista, el porfiriato, la revolución)—, con una cierta inestabilidad o indefinición material (corporal) y con un modo distinto de relacionarse con ese mundo de los vivos: en efecto, los personajes, ya muertos, aprenden algo nuevo al irse transformando en todo aquello ligado a la vida y al universo, aunque cuando están en la cripta retoman su forma humana; la muerte parece ser un tiempo de espera en el que aquéllos que la habitan se convierten en “río, nieve, nube, lluvia, viento, cardillo de sol, gusano, fuego, dedos de una

²³ Garro, Elena, “Un hogar sólido”, en *Un Hogar Sólido y otras piezas*, op. cit., pp. 20 y 26.

mano, partícula de una piedra, música, furor, ojos” de algún animal marino, “bombón en la boca de una niña, juego y alegría en una mesa” donde cenan unos niños, un perro o una tuza, el cuchillo de un homicida... como si finalmente la muerte les permitiera a los seres humanos integrarse al cosmos o relacionarse de un modo distinto con él, redescubriendo y redefiniendo su identidad. Los muertos —afirman algunos personajes de la obra— “aprenden a ser todo” antes de entrar al “orden celestial”, pues durante su vida “apenas si aprendieron a ser hombres”, seres humanos.

Y si se presenta una idea de la muerte, también hay una idea sobre la vida, mostrándola a veces feliz, a veces desgraciada, breve, como “un soplo”, en la que sobresalen los nostálgicos recuerdos de Lidia y de Muni en relación con el tiempo de su infancia y en la imposibilidad de recuperar, desde la muerte y en la muerte, ese espacio de felicidad, de ensueño y concordia, de un amor firme: esa “ciudad sólida”, ese “hogar sólido”, en palabras de Muni:

Una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños, con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los cuartos [...] Tenía un laberinto de risas. Su cocina era cruce de caminos; su jardín, cauce de todos los ríos; y ella toda el nacimiento de los pueblos...²⁴

Y en la voz de Lidia:

¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo... [...] Abría libros [...] Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno... [...] el hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre [...] 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...

[...]

¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba!²⁵

²⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁵ *Ibid.*, pp. 24 y 27.

Se abre la posibilidad de interpretar estas palabras como el anhelo humano de encontrar su ser profundo y su sentido, y el ser profundo de las cosas que les confirma una armonía consigo mismos y con su alrededor; asimismo, el camino que se le permite al hombre para ver y entender la realidad de otras formas (tanto la vida como la muerte). Así, “Un hogar sólido”, invita a hacer una resignificación de la realidad en la exploración de la perspectiva de la muerte, como continuidad de la vida, o como incógnita, como especulación, aunque en relación estrecha con la existencia humana.

“Los pilares de doña Blanca”

Esta pieza retoma la tradicional ronda infantil en la que un grupo de niños forma un círculo dentro del cual una niña hace el papel de doña Blanca. Los pilares están representados por las manos enlazadas de los participantes y cada pilar se concibe o imagina elaborado de diferentes materiales: cobre, marfil, plata, oro, hierro, agua, plástico, papel... Los niños van girando y cantando mientras afuera del círculo se encuentra el jicotillo o jicote,²⁶ quien entra en diálogo (cantado) con los niños de la ronda y posteriormente trata de romper los pilares para perseguir y atrapar a doña Blanca, hasta que finalmente logra “destruir” uno de los pilares. Si la niña es atrapada, otros toman el lugar de doña Blanca y del jicotillo y el juego comienza otra vez; pero si el jicotillo no la atrapa, doña Blanca puede regresar al interior del círculo, pues los otros niños siguen esperándola con las manos enlazadas y los brazos en alto. Y entonces vuelven a cantar.

En la recreación simbólica que Garro hace de la ronda, recreación calificada por Dauster como una “fábula poética”,²⁷

²⁶ Una abeja o avispa gruesa [...] de cuerpo negro y vientre amarillo, según la *Enciclopedia del Idioma* de Martín Alonso.

²⁷ Dauster, Frank, *op. cit.*, p. 70.

doña Blanca es una mujer casada que se encuentra en una torre de la cual no puede bajar ni salir. Quizá insatisfecha con la vida que lleva, mira hacia otros horizontes. Los otros personajes, todos ellos masculinos, son seres míticos, en parte hombres en parte caballos, entre los cuales está Rubí, el esposo de doña Blanca, quien es el único que también habita la torre. En diversos momentos Rubí llama “paloma” a doña Blanca, vocablo que puede interpretarse como la representación de la pureza; así lo han propuesto algunos estudiosos de la pieza y aun la misma autora.²⁸ Los caballeros van apareciendo paulatinamente: “andan en pos de doña Blanca” y le ofrecen y le lanzan sus respectivos corazones para que ardan con ella; cada uno de los caballeros representa un estado particular del amor: el primer corazón es un corazón “ardiente, incandescente”, que está “en llamas” y que al ser arrojado semeja un “bólide o cometa”; el segundo caballero ya había pasado por ahí, su corazón había sido rechazado y ya no latía: era un “disco de plata”, una “luna disecada”, un “corazón fantasma” con el que, sin embargo, doña Blanca y él podían “ir al más allá”; el tercer caballero tiene un corazón “viejo” que “[había] caminado mucho” y tenía “la forma de un zapato usado”; el cuarto caballero trae un corazón roto que había sido desdeñado por doña Blanca, y de sus pedazos él ha formado un pan de muerto. Cuando doña Blanca empieza a sentir cómo arde con todos los corazones que le han echado, llama a Rubí para que apague el incipiente fuego.

Luego llega el Caballero Alazán, con una hermosa cola dorada y una lanza en la mano, como símbolo de un amor que puede irrumpir en el corazón de la amada. Alazán suscita envidias y reproches de los demás. Se buscaba a sí mismo y esa búsqueda lo llevó hasta la torre. Lo que sucede entre este caballero y doña Blanca plantea una curiosa relación de arrojado cortejo y seducción del caballero²⁹ y un juego activo y pasivo de coqueteo e

²⁸ Alardín, Carmen, *op. cit.*, p. 206.

²⁹ Esta parte ha sido interpretada por Carmen Alardín como un asedio sexual e incluso como una violación. Dauster también ve en ello señales de

interrogantes de doña Blanca, en fluido diálogo, en relación con la interioridad de Alazán y con su propia interioridad e identidad. El corazón de Alazán “no se enseña”, debe visitarse “por dentro”, y ahí Blanca se reflejaría y se encontraría ella misma. Finalmente, cuando el caballero derrumba uno a uno los pilares y toda la torre cae (“derribando la obra de don Rubí”), encuentra un espejo roto y una “paloma”, a la que levanta, le dirige unas palabras y luego se guarda en el pecho (en obvia alusión a doña Blanca). A este respecto, Sara Ríos Everardo comenta: “de las frases de Alazán se desprende la fusión amorosa, Blanca logrará descubrir su verdadero rostro en el corazón del amado y conocerá la plenitud y liberación”.³⁰

Como ficción alegórica y poética, “Los pilares de doña Blanca” presenta como personaje protagónico a una figura femenina insatisfecha, inmersa en el universo del matrimonio, universo regido por ciertas reglas; como “paloma”, aunque paloma descontenta (en un estado que al representar la pureza remite a una forma ideal de concebir a la mujer en una relación conyugal), Blanca se va enfrentando a un proceso de rompimiento de ese mundo, en un juego de rechazo y aceptación, recelo y apertura, no sólo al autoconocimiento, sino a lo que el mundo exterior puede ofrecerle: esto culmina con la aparición del caballero Alazán: al descubrir el verdadero amor, Blanca se encuentra a sí misma y se libera de su estado anterior.

“El Rey Mago”

Calificada como “farsa poética” por Carmen Alardín, tanto por los elementos simbólicos y trágicos presentes como por el

naturaleza sexual. Véase Alardín, Carmen, *op. cit.*, pp. 86-96 y Dauster, Frank, *op. cit.*, p. 70.

³⁰ Ríos Everardo, Sara, “La magia, temática constante en Andarse por las ramas, Los pilares de doña Blanca y Ventura Allende”, en *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*, *op. cit.*, p. 37.

lenguaje poético que Garro maneja, “El Rey Mago” es una obra que plantea el tema de la ilusión y el ideal como vías que pueden rescatar al ser humano de su realidad cotidiana.

Felipe Ramos es el protagonista de esta pieza: un hombre que se encuentra encarcelado por haber matado a Ignacio por cuestiones de amor, pues Felipe estaba enamorado de Rosa y ella se había comprometido en matrimonio con Ignacio. Detrás de las rejas, en lo alto de la cárcel, Ramos mira hacia la calle con la esperanza de ver pasar a Rosa, mujer “que tiene —desde la mirada enamorada de Felipe— dientes como reguero de estrellas [...] pelo de gaviota [...] pasitos ligeros de trompo [...] una risa que se queda en los rincones oscuros”³¹ [...] y que sólo por las noches se le aparece a Felipe, en partes, como si fuese una visión que le ofrece su belleza en pedazos. Cándido Morales, un pequeño niño de 6 años sentado en una banca de la plaza comiendo “alegría” (por ser día de fiesta, “día de procesión”), es el medio por el cual se le ofrece a Felipe la fantasía (constantemente le dice “Rey Mago Felipe Ramos”), y hasta en el mismo nombre Cándido lleva el germen del sueño y de la ilusión. Sin embargo, Felipe no se da cuenta de ello y no sólo deja escapar la ilusión, sino que la elude, la rechaza y la desdeña. Insulta a Cándido llamándolo “mocosito metiche, mocosito desgraciado, mari-guano, desperdicio de hombres”, y más adelante quiere bajar a darle una tunda; incluso antes de que Cándido se vaya, Ramos lo amenaza con sacar una pistola. Llama la atención, en relación con el ámbito de la cultura popular mexicana, el detalle sobre la procesión religiosa, que al ir avanzando por la calle se va acercando a la cárcel: los participantes cantan ensalzando a María, y en defensa del catolicismo, increpan a masones y protestantes. La mujer que representa a María, en los ojos y en las palabras de Cándido, es una mujer “bonita, muy bonita”.

³¹ Garro, Elena, “El Rey Mago”, en *Un hogar sólido y otras piezas*, op. cit., p. 55.

De este modo, si bien es cierto que Felipe Ramos es ese “pajarito, canario, gorrioncito o perico” (como le dicen Elvira y Rita) materialmente preso “en su jaula” y que no puede volar, mucho mayor es el peso de las “cadenas” que lleva en su interior, lo cual hace su vida incluso más desgraciada cuando finalmente “cobra conciencia” de lo que ha perdido, al ver cómo Cándido se va volando y desaparece montado en su caballito de cartón, de “cabeza roja y crin blanca”. Me parece que este suceso podría verse como “la peripecia (Aristóteles), el cambio de fortuna, el punto de rompimiento”, a partir del cual se modifica la conciencia de Ramos, pero ya nada puede hacer para traer de regreso al único que podía “sacarlo de estas prisiones”. Felipe había sido incrédulo y escéptico, o quizá “no tenía ojos para ver”. Pero Garro nos da a entender que cualquiera puede vivir encarcelado en la realidad (como sucede con Adrián Ruiz, el carcelero, a quien por aprender “a ser autoridad [...] se le olvidó andar libre”), sin dejar espacio a esas otras realidades que pueden ofrecernos la imaginación y la ilusión, aunque no necesariamente como escape, sino como algo que nos revela una verdad sobre nosotros mismos. Y ¿acaso no es el teatro mismo una forma de llevar a la literatura a cobrar vida en el escenario, de mostrarnos nuestros rostros, nuestras obsesiones, nuestros sueños? Me parece que “El rey mago” confirma el poder innovador del lenguaje metafórico (Felipe: el “gorrioncito, el pajarito; la cárcel: la jaula; El rey mago: la ilusión, etcétera), y expone la vacuidad de vivir sin abrirse a las perspectivas que ofrece la imaginación.

TERCERA PARTE. SE CIERRA EL TELÓN O EN CAMINO HACIA FUTURAS REDESCRIPCIONES DE LA REALIDAD

Elena Garro conocía el gran reto que tiene todo dramaturgo de generar verosimilitud, entendida como lo equivalente a la realidad, es decir, lograr personajes y situaciones que “se muevan

dentro de acciones coherentes, sin perder el hilo”, atendiendo a “la capacidad de escucha del público”³² (en la necesidad y exigencia de la síntesis). Y desde ese reto me parece que la obra de esta dramaturga mexicana alcanza la verosimilitud y además nos permite intuir una Elena Garro de muchas realidades y un universo humano y existencial donde lo cotidiano se descompone en un abanico de infinitas posibilidades, en el camino liberador que nos ofrece la imaginación, en una concepción distinta del tiempo (el tiempo lineal enfrentado al tiempo cíclico), en una constante dislocación del sentido, en la construcción de personajes y ambientes específicos (en ocasiones referidos a asuntos de dimensiones sociales, de género, de leyenda, históricas, políticas...) y en el manejo de un lenguaje poético cuyo papel es “el de la libertad interior” —como expresó alguna vez la misma escritora—,³³ lenguaje en el que resulta certero el recurso de la metáfora (o lenguaje metafórico) como “una estrategia de discurso que, al preservar y desarrollar el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder heurístico [inventivo, creativo] desplegado por la ficción”.³⁴ De este modo, Elena Garro permite que lectores, espectadores, actores, directores y todos aquellos involucrados en la experiencia dramática, hagamos una y otra vez una “redescripción de la realidad”,³⁵ una resignificación en la que la misma se nos revela de otro modo, en esa lúdica y placentera experiencia literaria, plástica y escénica que es el ámbito polisémico del teatro.

³² Palabras de Elena Garro en entrevista con Carmen Alardín, *op. cit.*, p. 210.

³³ *Ibid.*, p. 203.

³⁴ Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, p. 12.

³⁵ *Ibidem*. Este aspecto y el de la cita anterior exigirían un desarrollo más amplio y profundo. lo cual, por razones de espacio y propósitos, no hago en este trabajo. Sin embargo, cabe citar ciertas palabras de Ricoeur respecto de la metáfora: *La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento. [...]*

BIBLIOGRAFÍA

- ALARDÍN, Carmen, *Mundo cotidiano y mundo fantástico en el teatro de Elena Garro*, Tesis de grado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1987.
- CARBALLO, Emmanuel, "Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX", en *Tierra Adentro*, núm. 95, diciembre de 1998-enero de 1999, Conaculta, México, 1998.
- , *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño-SEP, Lecturas Mexicanas, Segunda Serie núm. 48, México, 1986.
- DAUSTER, Frank, "El teatro de Elena Garro: evasión e ilusión" en *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, SEP, SepSetentas núm. 208, México, 1975.
- FLORES RAMÍREZ, Julio, *Mujeres en la dramática de Elena Garro*, Tesis de grado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999.
- GARRO, Elena, *Un Hogar Sólido y otras piezas*, Universidad Veracruzana, Ficción, Xalapa, México, 1983.
- INBA, *Elena Garro, reflexiones en torno a su obra*, CITRUI-
INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, 1992.
- RASCÓN BANDA, Víctor Hugo, "La dramaturgia de Elena Garro", en *Tierra Adentro*, núm. 95, diciembre de 1998-enero de 1999, Conaculta, México, 1998.
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, 2a. ed., Tr. Agustín Neira, Editorial Trotta y Ediciones Cristiandad, Madrid, 2001.
- ROBLES, Martha, *La sombra fugitiva. Escritoras en la Cultura Nacional*, tomo II, UNAM, México, 1986.
- , *Mujeres del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, México, 2002.

Podemos aventurarnos a hablar de verdad metafórica para designar la intención "realista" que se vincula al poder de redescipción del lenguaje poético. Ibid., p. 326.

Teatro Mexicano Contemporáneo. Antología, Centro de Documentación Teatral-Sociedad Estatal Quinto Centenario-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1991.

Bibliografía en Internet

BERNÁLDEZ-BAZÁN, Claudia, "Elena Garro: una partícula revoltosa", en *Razón y Palabra*. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Tópicos de Comunicación, en <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antteriores/n27/cbernaldez.html>

CRUZ HERNÁNDEZ, Ana Julia, "Elena Garro como personaje de su obra", en <http://www.tallereando.com/ensayo2.html>

GLANTZ, Margo, "Elena Garro: *In memoriam*", en <http://www.jornada.unam.mx/1998/ago98/980830/sem-garro.html>

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena, "Elena Garro, entre la originalidad y la persecución", en <http://www.jornada.unam.mx/1998/ago98/980830/sem-garro.html>

"Sobre Elena Garro", en <http://www.lopategui.com/Prologo.html>

¡YA VIENE GORGONIO ESPARZA! Y EL TEATRO DE MUÑECOS ANIMADOS.

EL DISCURSO TEATRAL COMO UNA VÍA PARA LA RECUPERACIÓN DE LA TRADICIÓN POPULAR

IRMA ELIZABETH GÓMEZ RODRÍGUEZ*

*Cada vez que el teatro está en peligro,
la humilde marioneta resurge de la sombra
y viene en auxilio de sus colegas humanos.*

Gastón B aty

[El teatro tiene la capacidad de sintetizar la realidad y representarla, mediante infinitas posibilidades expresivas. Una de esas modalidades, quizá no la más reconocida, es el teatro de muñecos animados que se erige, a decir de Antonio Acevedo Escobedo, como “ese mínimo tinglado donde parece que las pasiones humanas se miran al microscopio, sin daño de su verdad ingénita.”¹ La historia del teatro con muñecos animados —entendidos éstos como figuras o personajes teatrales movidos por medio del control humano, síntesis de los lenguajes plástico y rítmico de la poesía— es muy amplia e imposible de resumir en unas cuantas líneas, sin embargo es importante decir que ha transitado por todos los caminos posibles, desde representar deidades o servir como vínculo entre ellos y los hombres, hasta contar historias y transmitir sueños en todos los espacios imaginables, incluyendo salas de

* Egresada de la Generación de la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX, UAM-A.

¹ Antonio Acevedo Escobedo, “Presentación”, en Angelina Beloff, *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, p. X.

arte, barrios miserables, fábricas o prisiones estatales. El títere en realidad puede expresar el universo entero porque, como dijera la investigadora argentina Cecilia Andrés, en él convive todo lo humano y lo divino, el pasado y el presente.

Entre los muchos prejuicios que se han tejido en torno al teatro de muñecos se encuentra el señalamiento de su naturaleza primordialmente didáctica, encaminada a la educación de los niños, sin embargo hay piezas extraordinarias escritas para adultos, las cuales no pierden el carácter lúdico. Una de estas piezas es *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, escrita por Antonio Acevedo Escobedo, en 1941, a partir de un corrido original de Francisco Díaz de León. Esta obra despierta el interés, entre otras cosas, por el peculiar grupo de artistas que se reunieron para su realización. Todos estaban influidos, de alguna manera, por los movimientos de vanguardia europeos, gestados años atrás. Por esta razón, este ejercicio dramático será estudiado, atendiendo a los diferentes contextos en los que se inserta. En primer término me parece pertinente hacer algunas consideraciones sobre la tradición del teatro de muñecos animados en México, para luego rastrear, aunque sea muy brevemente, la relevancia en el panorama cultural mexicano del grupo de artistas que llevó esta obra a escena y, finalmente, realizar el análisis de la obra, atendiendo a su naturaleza híbrida y al papel del discurso teatral, por lo menos en este caso, como una vía para la recuperación estética de una tradición popular tan arraigada en el imaginario colectivo mexicano, como es el corrido.

LOS MUÑECOS ANIMADOS EN MÉXICO

El origen de los muñecos animados² se pierde en la historia. Angelina Beloff dice que desde los tiempos más remotos, las

² Entre los diferentes tipos de muñecos animados que existen se puede contar al títere de hilo o marioneta, cuyo nombre proviene del vocablo francés

civilizaciones humanas —tanto de oriente como de occidente— emplearon los muñecos animados primero para representar leyendas mágicas o religiosas porque por medio de los muñecos, lo mismo que con las máscaras, el hombre invocaba las fuerzas naturales. Así, máscara y muñeco pudieron ser encarnaciones simultáneas del espíritu mágico y cumplir funciones rituales. Después los muñecos adquirieron un tono lúdico y se impregnaron de espíritu popular; entonces sirvieron para divertir al pueblo. Muy pronto, los artistas reconocieron la eficacia del muñeco como instrumento de crítica sociopolítica y los utilizaron como medio para protestar contra los abusos de algún personaje o institución. Junto a estas funciones, el muñeco animado, gracias a su elocuencia audiovisual, sirvió también para transmitir conocimientos elementales al pueblo. En el mundo cristiano los muñecos se emplearon para representar leyendas religiosas, milagros, vidas de santos, valores morales y para fustigar los vicios, sin embargo fueron poco a poco eliminados de los espectáculos religiosos y continuaron sus escenificaciones en la calle y en la plaza pública, adquiriendo toda su dimensión popular y su sentido eminentemente lúdico.³

“marionette” que hace alusión a las pequeñas marías o ángeles que aparecían en las representaciones religiosas. Después tenemos al muñeco de guante o “guignol”, personaje creado por Lorenzo Mourget a finales del siglo XVIII. Este personaje, generoso y entusiasta, se autotitula abogado de los oprimidos, se burla de los poderosos, lucha contra la injusticia y se convierte en un símbolo. Actualmente guignol, en francés, significa chistoso, pero no se sabe si esa es la acepción original de la palabra o si a partir de este personaje se acuñó el término. El nombre genérico de títere viene del sonido que hacían los antiguos titiriteros, quienes usaban una especie de lengüeta llamada guijola para deformar la voz. La raíz etimológica se deriva del vocablo griego *titupus* que significa mono pequeño. Finalmente, tenemos a los muñecos de sombra o figuras recordadas en madera ligera, papel o piel y algunas variantes como los fantoches que son muñecos que se colocan sobre el cuerpo del animador, las moji-gangas —enormes muñecos movidos por un hombre desde dentro—, los munracos —muñecos manejados por tres personas o más—, los marotes, movidos por varillas y los moppets que son manejados electrónicamente.

³ Angelina Beloff, *op. cit.*, p. 5.

Una vez en las plazas públicas, el teatro de muñecos fue creando personajes, que encarnaban las virtudes o las debilidades del ser humano y, a decir de Angelina Beloff, parecía que la malicia divertía más que la virtud. La temática de los espectáculos realizados con muñecos animados era muy variada, incluía leyendas religiosas, vidas de santos, representaciones de hechos prodigiosos, romances de caballería, vidas de héroes, escenas de costumbres locales, etcétera. En muchas ocasiones se incorporaron alusiones a los acontecimientos del momento y se atacaron los abusos y la arbitrariedad, siempre bajo la forma cómica. En el siglo XX, la industrialización transformó las costumbres y el héroe popular dejó de interesar al público, porque ya no respondía a la realidad inmediata. Las compañías que practicaban este arte teatral dejaron las leyendas y los cuentos populares para adoptar los espectáculos en boga, como la ópera y las comedias de autores famosos como Molière. Sin embargo en este mismo tiempo, escritores, actores y demás colaboradores formaron grupos, asociaciones y sindicatos para preservar su arte; además de adaptar drásticamente su hacer escénico: inventaron nuevas técnicas para crear muñecos y escenarios, trabajaron en escuelas, sindicatos obreros, tomaron parte en las ferias y teatros comerciales, en fin, dinamizaron su práctica. Para el año de 1937, Francia se convertía en el corazón del teatro de muñecos animados y se realizaba en París una exposición de marionetistas, a la que acudieron titiriteros de todas partes de Europa, lo cual despertó el interés de artistas e intelectuales, quienes entendieron el teatro de muñecos como un medio eficaz de expresión y propagación de ideas.⁴

⁴ Por supuesto que en otras partes del mundo también se daban casos excepcionales, en Rusia por ejemplo trabajaba Serguei Obrastzoff; en Inglaterra, Gordon Craig y Bernard Shaw. Ellos innovaron las técnicas de construcción y animación del muñeco, haciendo hincapié en su función pedagógica y de propagación ideológica. C/í: Angelina Beloff, *Ibid.*, pp. 161 y ss.

En México se repiten más o menos estos parámetros. Hay quienes sugieren que los muñecos animados ya se empleaban en las ceremonias religiosas desde la época prehispánica.⁵ Con más certeza, se consigna que los titiriteros, Pedro López y Manuel Rodríguez, llegaron con Hernán Cortés. Así, desde la época novohispana el teatro de muñecos animados deambulaba de pueblo en pueblo dando espectáculos en los mesones, en los patios de vecindad o al aire libre. Es evidente, dice Roberto Lago, que en la tradición del teatro de muñecos confluyen las dos raíces culturales integradoras de la identidad mexicana porque en esta expresión se aclimató perfectamente la esencia animista y mítica indígena.

Durante el siglo XIX, Guillermo Prieto, muy aficionado a los títeres, dejó su testimonio sobre los espectáculos que presenció de la “Compañía Rosete Aranda”⁶ —la primera en México, fundada en 1835, en Huamantla, Tlaxcala, donde precisamente se

⁵ El origen prehispánico del uso de muñecos animados es todavía discutido, aunque hay investigadores, como Alejandro Jara que afirma que en un estela maya hay información que indica que en las ceremonias religiosas se utilizaban los muñecos animados, antes de la llegada de los españoles. Por su parte, Mireya Cueto comenta que en el centro ceremonial de Teotihuacan se han localizado muñecos de barro articulados, aunque esto no significa que hayan cumplido otra función además de la ofrenda. Cfr. “Teatro de títeres en México” en *Teatro de títeres en hispanoamérica*, p. 235. Mireya Cueto. *El teatro guignol*, pp. 24-36.

⁶ Esta fue la primera compañía bien organizada, la cual contó con el equipo y el repertorio suficiente para recorrer el país y actuar en los principales teatros de la capital. En su repertorio incluyeron obras como: *La Aparición de la Virgen de Guadalupe*, *Aniversario de la Independencia*, *La pelea de gallos*, *El pastelero*, entre muchos más, permanecieron vigentes hasta la muerte de don Leandro Rosete, su fundador, en 1909. Algunas otras tentativas para realizar teatro de muñecos las llevaron a cabo Julián Gumi, quien ofreció algunas representaciones en el Casino Alemán hacia 1906. Para 1912, Carlos B. Espinal compró a la familia Rosete Aranda su teatro de títeres, lo actualizó y se adaptó a las exigencias modernas. Pudo viajar por el interior del país y hasta dar algunas funciones para los combatientes e incluso, en 1933, hizo una representación en el Teatro Abreu para los norteamericanos.

encuentra el Museo del Títere, desde 1986—. También durante el siglo XIX, llegó a México el “guignol” o teatro de muñecos de guante. Se cuenta que probablemente fue Henri Rousseau, músico de línea que acompañó a Maximiliano en la expedición a México, en 1862, quien trajo consigo este tipo de muñeco, con el cual comenzó a popularizar las inocentes farsas europeas, incorporando a ellas los tipos nacionales. En Jalisco, por ejemplo, surgieron los famosos personajes de guiñol Juan-Juanillo y Nanacota.⁷

En el siglo XX, hacia 1929, el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública patrocinó la inauguración del teatro de títeres en la “Casa del Estudiante Indígena”. Bernardo Ortiz de Montellano y Amalia de Castillo Ledón idearon la formación de cinco teatros Guignol, llamados “Periquillo”, para trabajar en barrios populosos y poblados cercanos. La finalidad de este esfuerzo era divertir, pero también educar, haciendo propaganda antialcohólica y de higiene. Y aunque al proyecto se incorporaron gente importante como el pintor Julio Castellanos, la vida de este teatro fue efímera. Más tarde, en 1931, sin conexión con la experiencia de Ortiz y Montellano, se reunió un grupo de artistas que, como en Europa por esos años, se entusiasmaron por el teatro de muñecos; entre ellos: Germán Cueto —recién llegado de París—, escultor; Graciela Amador, folklorista; Ramón Alva de la Canal, pintor; Leopoldo Méndez, grabador; Elena Huerta Múzquiz, escritora; Gerraín List Arzubide, escritor; Angelina Beloff, pintora; Enrique Assad, tallador y Roberto Lago, director. Se reunieron, pues, impulsados por la amistad y el entusiasmo, en un bodegón húmedo en las calles de Mixcalco, número 12, para hacer teatro de muñecos, así lo recuerda Manuel Maples Arce, integrante del movimiento estri-dentista:

⁷ Para abundar en el tema véase: Teresa Osorio. *El mundo del teatro guiñol*, pp. 25-29. Angelina Beloff. *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, pp. 1-31. Mireya Cueto. *El teatro guignol*, pp. 24-36. Roberto Lago. *El teatro guignol mexicano*, pp. 24-26.

Eran tantas las inquietudes que se suscitaban en aquel ambiente de trabajo, de conversación o de intercambio de ideas, que un día alguien habló de hacer un teatro de muñecos. El entusiasmo se contagió, y como la pintora Angelina Beloff traía frescas muchas impresiones de los teatros de guiñol en Francia y en Rusia, aportó su experiencia, que recogieron hábilmente Germán Cueto y Lolita, Ramón Alva, Leopoldo Méndez, Graciela Amador. Se confeccionaron muñecos muy expresivos, vistosos y de características y personalidad, que se impusieron fácilmente al público infantil.⁸

Finalmente, el proyecto fue acogido por el Departamento de Bellas Artes, dirigido entonces por Carlos Chávez. De este ímpetu inicial surgieron, en 1934, dos grupos: *Rin-Rin* —que más tarde cambió su nombre a *Teatro Guignol El Nahual*— que dirigió primero Germán Cueto y después Roberto Lago, y *Comino*, a cargo de Leopoldo Méndez y luego de Ramón Alva de la Canal y de su hermana Loló. Dos o tres años después, se creó un tercer grupo, el *Teatro Periquito*, bajo la dirección de Graciela Amador. Además, a este esfuerzo se sumaron muchos otros artistas importantes como Silvestre Revueltas que componía música original para las obras. En 1948 se creó la primera escuela de teatro guiñol para educadoras en el exconvento de San Diego. El teatro de muñecos animados, para este grupo, significó la posibilidad de convertir el arte a una experiencia colectiva, que sirviera para encauzar sus ideales artísticos y políticos. El repertorio del teatro guiñol se extendió considerablemente, incluyeron obras que recreaban la tradición popular y vernácula como *La*

⁸ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, pp. 179-181 *apud* Alejandro Ortiz Bullé-Goyri. “Del ‘Café de nadie’ al espacio escénico” en *Documenta CITRU*, pp. 54-55. Respecto al impulso que dio Angelina Beloff a este proyecto, se sabe que tradujo del ruso varios folletos sobre el teatro infantil que funcionaba con éxito en Rusia. De allí se retomaron muchas ideas para formar el programa educativo del futuro teatro. Unos años después, en 1938, el gobierno la comisionó para ponerse en contacto, en Francia y Bélgica, con los animadores de diversos grupos de guiñol e informarse de sus tendencias y posibilidades. *Cfr.* Antonio Acevedo Escobedo, “Presentación” a *Muñecos animados...*, *op. cit.*, p. XI.

curaracha Mandinga; obras históricas como *La historia del Himno Nacional Mexicano*; adaptaciones de clásicos como *El celoso extremeño*; cuentos universales como *Hansel y Gretel* y, por supuesto, obras originales de autores mexicanos, como el ciclo de *Comino*, original de Germán List Arzubide. Mireya Cueto documenta las actividades del grupo de teatro guiñol del INBA, hasta la creación del Taller Infantil de Artes Plásticas, en el bosque de Chapultepec, en 1951 y la fundación del *Teatro Guignol Indígena*, en Chiapas, en 1958. Después del relativo auge del teatro con muñecos animados en la primera mitad del siglo XX, debido principalmente a su utilización como medio para la campaña de alfabetización y salud pública en toda la República, en lo que resta del siglo se puede afirmar que esta actividad ha disminuido, con relación al incremento de población, como consecuencia directa de la popularidad de los medios electrónicos, no obstante la gran calidad lograda por estos espectáculos.⁹

El teatro de muñecos animados coexistió con el teatro de actores dirigido a niños, el cual fue institucionalizado en 1942 —esto no quiere decir que no haya sido practicado desde décadas atrás—, cuando la Secretaría de Educación Pública aprobó un proyecto en el que colaboraron dos artistas españoles: Magda Donato, escritora y Salvador Bartolozzi, escenógrafo. Éste último había adaptado el famoso personaje italiano, *Pinocchio* y sobre él mismo había bordado nuevas historias publicadas en la revista para niños *Chapulín*, editada por la SEP. La novedad, calidad artística

⁹ A pesar de que esta modalidad teatral se dirige sobre todo al público infantil, según un catálogo editado en 2001, en México por lo menos hasta ese año, se pueden contar más de treinta grupos en activo; entre ellos algunos de larga tradición como “Gente, Grupo de Teatro”, de Cecilia Andrés (desde 1978); “Marionetas de la Esquina”, dirigido por Lucio Espíndola y Lourdes Pérez Gay (desde 1977); “Serendipity, Compañía Teatral”, dirigida por Jorge Ramos Zepeda (desde 1977); “Espiral”, dirigido por Mireya Cueto (desde 1989, antes en 1981 fundó el grupo “Tinglado”, hoy a cargo de Pablo Cueto, quien cuenta con la obra *La repugnante historia de Clotario Demoníax que describe la quintaesencia de la maldad*), entre muchos más. Cfr. “Teatro de títeres en México”, en *Teatro de títeres en hispanoamérica*, pp. 235-257.

y magnífica realización de las primeras obras de teatro infantil entusiasmaron a muchos intelectuales quienes también escribieron para niños o colaboraron de alguna otra manera, como los escritores: Celestino Gorostiza, Ermilio Abreu Gómez y Miguel N. Lira o el escenógrafo Julio Prieto. Este trabajo estuvo dirigido por la reconocida actriz Clementina Otero, quien por cierto había colaborado con los *Contemporáneos* en el *Teatro de Ulises*. En 1947, con la llegada de Carlos Chávez a la dirección del INBA y del escritor Salvador Novo a la jefatura del Departamento de Teatro, se iniciaron diversas actividades tendientes a elevar la calidad cultural del teatro infantil y su consiguiente categoría artística.¹⁰

LOS ESTRIDENTISTAS: TEATRO Y HERENCIA CULTURAL

Desde el inicio del siglo XX, el panorama cultural mexicano fue cimbrado por la necesidad de transformación. Todo el mundo se insertaba en un proceso de modernización y México buscó pulsar a ese mismo ritmo, configurando una nueva expresión cultural nacional. En especial, la década de los años veinte fue escenario de frecuentes cambios, tanto sociales como culturales. En el país todavía no se lograba una estabilidad política ni social. En el ámbito de la escena teatral, el modelo de la comedia de costumbres estaba agotado. Por eso, la presencia de personajes estimulantes, como la actriz argentina Camila Quiroga —exponente de un teatro reflejo de la realidad nacional de su país, presentada con su propio lenguaje— y la lectura y traducción de dramaturgos nuevos despertó la inquietud de los intelectuales y artistas mexicanos, quienes estaban urgidos por encontrar una expresión auténtica que estuviera a la altura de los acontecimientos artísticos mundiales. De esta inquietud se derivaron

¹⁰ Cfr. Antonio Magaña Esquivel. *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, pp. 295 y ss.

muchos discursos artísticos que desembocaron en un gran número de propuestas escénicas.¹¹ Como parte de esta ansia de renovación, en la misma década de los veinte, un grupo de artistas, influidos por las vanguardias europeas e hispanoamericanas, sacudieron estruendosamente la vida cultural en México, en aras de confrontar las conciencias burguesas y anquilosadas. Este grupo, conocido como *los estridentistas*,¹² no pretendió ser una

¹¹ *Ibid.*, pp. 179-228. A riesgo de ser excesivamente simplista, nombraré sólo algunos de estos esfuerzos de renovación, cabe mencionar que no todos fueron fructíferos, sin embargo contribuyeron a la formación de lo que hoy llamamos teatro mexicano: *El grupo de los Siete Autores*, con su teatro nacionalista, fue encabezado por José Joaquín Gamboa, Víctor Diez Barroso, Carlos Noriega, Ricardo Parada León, etcétera—tiempo después algunos de los integrantes de este grupo formarían *La Comedia Mexicana*—. *El Teatro mexicano del Murciélago*, en sus dos ediciones, tuvo la virtud de incorporar los valores diversos del folclor de México a la escena teatral. El grupo *Contemporáneos* también desarrolló sus ideas estéticas en el teatro y formaron el *Teatro de Ulises* (1928), con el que buscaron realizar un arte escénico universalista y cosmopolita, para lo cual difundieron las voces renovadoras de dramaturgos como O'Neill, Jean Cocteau. Julio Bracho, por su parte, fundaba *Escolares del teatro*, un experimento teatral en el que procuró conjugar textos novedosos con la plástica y la interpretación más pura de sus actores. Luego este esfuerzo fue institucionalizado y su dirección recayó en Celestino Gorostiza, al nuevo grupo teatral se le llamó *Teatro de Orientación*. Por su parte Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro fundaron el *Teatro de Ahora* para llevar a escena un discurso que diera voz a la crítica social y política. Éstas son, pues, algunas de las propuestas teatrales que hicieron su aparición en el mundo cultural entre los años veinte y treinta.

¹² El movimiento estridentista nació en el mes de diciembre de 1921, fecha en la que apareció la hoja volante *Actual No. 1*, con el subtítulo de "*Hoja de vanguardia*". *Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*. En este movimiento participaron literatos, ensayistas, pintores, fotógrafos, grabadores, escultores, músicos, etcétera, como: Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Miguel N. Lira, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, entre otros. Desde el primer manifiesto, Maples Arce hace un llamado a los intelectuales mexicanos a constituir una sociedad artística que participe de la transformación vertiginosa del mundo. *Cfr. Actual 1*, en Luis Mario Schneider, *La vanguardia literaria en México*, p. 7.

escuela, sino un movimiento, el más ruidoso de la cultura mexicana —su impronta fue “acción rápida y subversión total”—. Los estridentistas se apoyaron en el escándalo y en el gesto provocador para conquistar el cambio, propiciar la ruptura e imponer una dinámica de renovación.¹³ Muchos críticos coinciden en decir que el estridentismo estuvo fundado en la poética futurista de Marinetti, a la cual accedieron por medio de revistas y periódicos. Rafael Lozano, como corresponsal de *El Universal Ilustrado*, ejerció un papel muy importante en la difusión de la vanguardia en México. En 1922 fundó la revista *Prisma* orientada a dar a conocer la nueva poesía mexicana y también el pensamiento internacional del arte más avanzado.¹⁴ Los estridentistas, además de la preocupación por la renovación cultural, compartieron una visión ideológica de tipo socialista que empataron con el propio discurso de la Revolución mexicana, ya en vías de fusionarse con la creación intelectual. Precisamente, dice Luis Mario Schneider, esta asimilación entre la ideología social de la Revolución mexicana y la literatura, separaron al estridentismo de la vanguardia internacional, de la cual conservaron la voluntad de expresar por medio del arte la nueva condición del hombre moderno.

¹³ Los estridentistas compartieron con los *Contemporáneos* el esfuerzo por renovar la cultura en México, sin embargo la relación que se estableció entre ambos fue de pugna e incluso de total confrontación. Críticos como Evodio Escalante opinan que el vituperio y el poco conocimiento del movimiento estridentista obedece en gran medida al tono radical de sus manifiestos, al hecho de que los estridentistas se autolimitaron por una pretendida actualidad, que no les permitió fundar una tradición. Por otro lado, el grupo de *Contemporáneos* tuvo la capacidad de insertarse mejor en el aparato gubernamental, con lo que se convirtieron en la voz oficial del movimiento modernizador de la cultura en México. Es obvio que la tradición de *Contemporáneos*, reproducida hasta nuestros días, impuso un conjunto de hábitos de lectura y también de normas estéticas que proporcionaron los patrones a partir de los cuales se decidió qué figuras y qué obras representaban dicha renovación estética. Cfr. Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, pp. 13 y ss.

¹⁴ Cfr. Francisco Javier Mora. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Salamanca, Universidad de Alicante, 1999.

En el panorama teatral la aplicación de las vanguardias, por lo menos al principio del movimiento estridentista, no fue muy clara. Es más, se puede decir que el teatro, como expresión artística, no tuvo un peso decisivo en el programa cultural de esta vanguardia, sino hasta ya pasada su efervescencia.¹⁵ Al respecto, dice Alejandro Ortiz, que aunque en el teatro realizado por integrantes del estridentismo no se mostró esa ruptura total que suponen las vanguardias, sí se asumió “como bandera la renovación escénica y la búsqueda de un lenguaje teatral cercano a los avances y conquistas de lo moderno”.¹⁶ Así, pues, en la dramaturgia no se trataba de negar la tradición y la historia, sino de encontrar una voz propia y ponerla en sintonía con el pulsar del mundo, para ello se hacía indispensable la experimentación. Los estridentistas ejercitaron diferentes propuestas teatrales, entre ellas sobresalieron: el teatro de denuncia social, en la revista *Horizonte* se publicó la obra *Muerta de hambre (drama de la calle)*, de Elena Álvarez, perteneciente a esa modalidad. También se acercaron a la estética del teatro sintético, tanto en su vertiente abstraccionista, con la obra de Germán Cueto, *Comedia*

¹⁵ A pesar de que el teatro no fue la preocupación estética fundamental del grupo, en 1924, Luis Quintanilla, integrante del movimiento, fundó junto con Francisco Domínguez y Carlos González —pintor y escenógrafo— el *Teatro del Murciélago*, donde siguieron las propuestas estéticas del teatro sintético y llevaron a escena *Danzas de los viejitos*, *La pila del toro*, *Danzas de los moros*, *Aparador*, *Noche de muertos*, etcétera. Este grupo buscó recuperar el rito, la danza y la música popular de raigambre prehispánica, así que comenzaron a experimentar “escénicamente con la presentación de tipos y temas mexicanos, pretendiendo acercarse al ideal estético del inalcanzable y desaparecido teatro protomexicano”. Cfr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Del ‘Café de nadie’ al espacio escénico (el movimiento estridentista y su práctica teatral)”, en *Documenta CITRU: Teatro mexicano e investigación*, pp. 59-60. También hay que mencionar que este tipo de teatro folklórico estuvo antecedido por otros intentos como *El Teatro Regional Mexicano* (1921), *El Teatro Regional de Teotihuacan* (1922).

¹⁶ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Aplicación de vanguardias en el teatro mexicano postrevolucionario”, en *Teatro, público, sociedad*, pp. 488-489.

sin solución; como en su vertiente de teatro folklórico, experiencia fuertemente relacionada con la revitalización de las expresiones y formas artísticas populares, que si bien a primera vista pudiera parecer inconsecuente con los principios del futurismo, la incorporación de elementos tradicionales resultaron también innovadores, en tanto que se alejaban del esquema hegemónico de la producción teatral.¹⁷

Es claro, luego de esta brevísima revisión del quehacer escénico de los estridentistas, que su máxima preocupación fue la experimentación. Así en este afán, también incursionaron en el teatro de muñecos animados. Cabe mencionar que este ejercicio se realizó cuando el movimiento ya estaba prácticamente disuelto, pero sus integrantes conservaban ese gesto de rebeldía que los caracterizó desde el principio. Y aunque en los albores del movimiento, el teatro no fue la preocupación esencial, ya para la década de los treinta Germán List Arzubide formulaba un claro proyecto de teatro moderno, donde se conjugaban la preocupación por la innovación estética con la necesidad de divulgar una ideología útil para formar una conciencia entre el pueblo.¹⁸ Una vez

¹⁷ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, "Del 'Café de nadie... *op. cit.*, p. 55.

¹⁸ Germán List Arzubide, en el prólogo a sus *Tres obras del teatro revolucionario*, destaca el valor del teatro como herramienta pedagógica y de difusión ideológica. El teatro "quiere enseñar algo: discutir una tesis; propagar una idea". El problema, según List Arzubide, era que una nación para expresarse debe asumir una identidad y México no lo había hecho. "México no tiene nada que decir porque como país bárbaro, está apenas en el periodo de formación [...] México es una idea y una tesis: el primitivismo." La solución era romper las barreras cíclicas que enquistaban a México en el pasado y unirse al progreso, rebelarse contra las fronteras nacionalistas, para pulsar al ritmo universal en el que la problemática humana es la misma. La rebeldía es el origen, "la primera idea y sobre ella se levantará el teatro en México", que no será un teatro mexicano, sino universal porque recoge la problemática de todo ser humano. En esa categoría coloca al teatro que "encierra toda su maquinaria en una caja para poder viajar de pueblo en pueblo". En Germán List Arzubide, "¿Teatro mexicano? Universal", prólogo a *Tres obras del teatro revolucionario*, pp. VIII-XI.

definidas las prioridades, los estridentistas, reunidos para hacer teatro, orientaron su discurso hacia la reflexión sobre la situación política y social vivida en México y hacia la educación. En este último rubro es donde se inserta mejor el teatro de muñecos animados, pues resultaba el medio idóneo para hacer llegar, de modo eficiente, sus mensajes a un pueblo, que todavía no se recuperaba de los embates de la revolución, estaba sumido en el analfabetismo y adolecía de una educación inexistente. En consecuencia, en el teatro de muñecos animados, estos artistas pudieron sintetizar sus dos máximas preocupaciones: la renovación del lenguaje estético —tanto en la plástica como en la literatura— y la urgencia de procurar una educación a las masas, con lo cual se daba pleno sentido a su proyecto de reivindicación de las causas populares.¹⁹ Ahora, también para los artistas plásticos fue un espacio de expresión, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal y Gabriel Fernández Ledesma elaborando los escenarios y los muñecos.

Como ya lo expuse, en el apartado anterior, el proyecto de teatro guiñol, iniciado como una inquietud artística de un puñado de gente entusiasta, en casa de Germán y Lola Cueto, fue apoyado por la Secretaría de Educación Pública, lo cual no significó eliminar la postura crítica del grupo. Si bien los mensajes políticos emitidos no atacaban directamente al Estado mexicano, sí manifestaban su posición crítica respecto al entramado social, económico y cultural que estructuraba al país en esos momentos. Acerca de esta experiencia, Roberto Lago, en su estudio sobre teatro guiñol, incluido en la edición de 1944 de *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, recuerda:

¹⁹ Germán List Arzubide fue el autor más fructífero de este grupo, creó el famoso personaje "Comino", utilizado como medio educativo y de propaganda política. Entre las obras que protagonizó este personaje se pueden mencionar: *Comino vence al diablo*, *Comino va a la huelga*, *Comino va a la guerra*, *Comino se lava la boca*. También hay que mencionar las obras de denuncia social que componen su volumen de obras revolucionarias: *Las sombras*, *El nuevo diluvio* y *El último juicio*.

[...]de una voluntad que nadie ni nada lograron quebrantar, de una camaradería viril y fuerte a tono con la inquietud de la hora, el “Teatro Guignol” de figuritas sin pies que, sin enseñanza previa, sin antecedentes arraigados de costumbres vernáculas, más que hacer, más que crear, todos los que entonces estuvimos juntos re-intentamos.²⁰

El esfuerzo fructificó, los grupos de teatro de muñecos animados se posicionaron en la escena cultural mexicana. Asistían a escuelas, hacían giras por el interior del país e incluso al extranjero, impartían cursos y sobre todo seguían experimentando y jugando. Así crearon una obra singular, nacida de un impulso lúdico, en la cual se sintetizan muchas de las preocupaciones e ideales estéticos de los estridentistas: el deseo de rescatar las manifestaciones de la cultura popular —iniciada por el teatro sintético—, la incorporación de elementos plásticos, la revisión paródica de nociones que caracterizan al mexicano y, por ende, a la cultura nacional, etc., me refiero a la puesta en escena de la obra de muñecos animados para adultos *¡Ya viene Gorgonio Esparza! El matón de Aguascalientes*, estrenada en 1941.²¹

En la creación y puesta en escena de esta obra participaron directamente los siguientes artistas; todos fundadores del *Teatro Guignol El Nahual*: Antonio Acevedo Escobedo,²² autor de la obra basada en un corrido escrito por Francisco Díaz de León;²³

²⁰ Roberto Lago “Teatro guiñol y su implantación en México” en Antonio Acevedo Escobedo. *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, p. 10.

²¹ Otras obras de teatro de muñecos animados para adultos fueron *El primer destilador*, de León Tolstoi, adaptada por Roberto Lago y *Don Juan Tenorio*, proyecto de Angelina Beloff.

²² Antonio Acevedo Escobedo (1909-1985) fue tipógrafo, editor, periodista —participó en publicaciones como *Revista de revistas*, *Letras de México*, *Universidad de México*—. Fue jefe del Departamento de Literatura del INBA. Además de *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, escribió algunos relatos, como *Sirena en el aula* (1935). En *Diccionario de escritores mexicanos*, pp.8-10.

²³ Francisco Díaz de León (1897-1975) estudió pintura en Bellas Artes. Fundó junto con Alfaro Siqueiros y José de Jesús Ibarra el grupo 30-30, organizador de la primera Convención Artística Revolucionaria. Su actividad profesional estuvo encaminada a la docencia, la edición de textos de arte y en

Roberto Lago,²⁴ director; Germán Cueto,²⁵ en la realización de los muñecos.

GORGONIO ESPARZA, UN MATÓN DE AGUASCALIENTES

Fue para la Feria de San Marcos, la reina de las ferias del Bajío, que allá en Aguascalientes coincide con las Fiestas de la Primavera que se celebraban durante la última semana del mes de abril; para esa feria, donde aún se conserva viva y pura la tradición del país, para la que se hizo esta obra: *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, que es la exaltación de la vida de un pintoresco personaje —tan nuestro— que “nace entre sapos y culebras”, según corre de boca en boca, e inunda con la estela fulgurosa de su existencia aquel famoso barrio de Triana.²⁶

menor medida a la literatura. Sólo escribió el corrido-prólogo a *¡Ya viene Gorgonio Esparza! El matón de Aguascalientes* y algunos cuentos y relatos breves: *Días de fiesta* (1938), *Su primer vuelo* (1945), entre otros. En *Diccionario de escritores mexicanos*, pp. 29-30.

²⁴ Roberto Lago, titiritero argentino, llegó a México en los años veinte. En 1930 llevó a escena, bajo el auspicio de la Universidad, *El primer destilador*, de León Tolstoi. Esta obra, en Europa, fue muy significativa para la vanguardia mundial, porque representó un importante experimento escénico del constructivismo soviético. Pero en México careció de la audacia formal del experimento soviético. Esta primera tentativa de teatro universitario moderno provocó la ira de *Contemporáneos*, quienes criticaron con virulencia tanto al director como al montaje en su revista *El Espectador*; sin embargo, la experiencia sembró la inquietud de crear un nuevo tipo de puesta en escena que implicara una reflexión crítica sobre la realidad y el ser humano. En Alejandro Ortiz, “El doble nacimiento del teatro universitario en México en los años treinta”, p. 23.

²⁵ Germán Cueto, escultor, vivió en Europa donde participó de la renovación de las vanguardias. En el ámbito literario experimentó con el teatro sintético y escribió la obra *Comedia sin solución*, en la cual opta por hacer un ejercicio de abstraccionismo para abordar una propuesta escénica más universalista, buscó provocar sensaciones, más que presentar una historia. En Alejandro Ortiz, “Aplicación de vanguardias en el teatro mexicano postrevolucionario” en *Teatro, público, sociedad*, p. 496.

²⁶ Roberto Lago, *op. cit.*, p. 13.

Roberto Lago, en su presentación a esta obra, recoge acertados comentarios, que resaltan su importancia. Por ejemplo, adjudica el éxito de la empresa al hecho de retomar el corrido o epopeya popular para recrearlo en un escenario, conservando no sólo la métrica de ese género popular, sino la “desbordante vitalidad [...] la sencillez y la pureza vernácula”.²⁷ Con esta puesta en escena, a decir del mismo Lago, se concreta de cierta manera la reivindicación de lo popular, incorporándolo al terreno del arte. Ahora, hay que aclarar que el corrido de Gorgonio Esparza no es propiamente una creación popular, sino la recreación de ese particular tipo de lírica, realizada por un hombre culto, Francisco Díaz de León. De cualquier manera conserva, en lo esencial, las particularidades propias de esta manifestación popular, como se verá más adelante.

Antes de abordar de lleno la obra pongo a consideración algunas características sobre el corrido que me parecen relevantes para el análisis. A grandes rasgos, el corrido²⁸ puede definirse

²⁷ *Idem.*

²⁸ Los primeros en ocuparse del estudio del corrido fueron los folkloristas, quienes lo recopilaron y analizaron, enmarcándolo dentro de la perspectiva de los géneros literarios. En torno a este género se ha tejido una fuerte discusión sobre su origen. Hay dos posturas encontradas: la hispanófila de Vicente T. Mendoza (por cierto la más divulgada entre literatos y folkloristas), que exaltan el carácter épico del corrido. Y la nacionalista-indigenista de Rubén M. Campos, Ángel María Garibay, Armando de María y Campos, Mario Colín y Celedonio Serrano Martínez. Esta postura no niega la raíz hispánica en el corrido, pero la concibe más que como una causa directa, como un fenómeno de circulación cultural —lo cual se refiere a que en toda cultura oral tradicional se encuentran siempre formas literarias semejantes—. Dentro de este grupo también hay una vertiente indigenista que coloca el origen del corrido en la poesía indígena precortesiana, por esa disposición al canto épico, propia de los naturales, sin embargo hoy en día los pueblos indígenas menos mestizados no cultivan el corrido como parte de sus prácticas. Es más aceptable el origen mestizo del corrido, nacido precisamente en los albores de las luchas independentistas donde se hizo necesario como instrumento de expresión y de combate. Para abundar sobre estas posturas se puede acudir a los siguientes textos: *El romance español y el corrido mexicano*, de Vicente T. Mendoza; *El folklore literario de*

como un género épico-lírico-narrativo, estructurado básicamente en cuartetos, de rima variable y asonante en versos pares, como el romance. Entre el corrido y el romance español hay varias similitudes, además de la métrica, ambos poseen un carácter épico, es decir se ocupan de referir hazañas guerreras, combates y sucesos impactantes para la sensibilidad de las multitudes, sin abandonar otros temas, como el amoroso. Estos géneros populares, además tienen una función relatora, es decir sirven como difusores de noticias y como instrumentos de expresión ideológica social y política. Si bien, el romance y el corrido están más cerca del sentir del pueblo, también han servido como instrumento de difusión para los poderosos.

La naturaleza popular del corrido se manifiesta en la expresión empírica de todo aquello originado localmente y sentido como propio por el pueblo, es decir lo perteneciente a su propio horizonte cultural.²⁹ Por ello, se considera al pueblo como el productor natural del corrido y a los espacios colectivos como su ambiente idóneo, por ejemplo, las grandes ferias regionales.³⁰ Por esto resulta un acierto que *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* se estrenara precisamente en la Feria de San Marcos, lo cual asocia la obra todavía más a su contexto vivo: la fiesta. Ahora bien, el hecho de llevarla a la región donde pertenece el personaje principal, también es significativo, haya o no sido planeado explícitamente, porque el corrido se inserta en un fenómeno de 'regionalización', el cual responde a la necesidad de resaltar un tiempo y espacio propios.

México, de Rubén M. Campos; *La Revolución mexicana a través de los corridos populares*, de Armando de María y Campos y *El corrido mexicano no de la obra del romance español*, de Celedonio Serrano Martínez.

²⁹ Catalina H. de Giménez. *Así cantaban la revolución*, p. 27.

³⁰ Aunque a partir de los años cuarenta el corrido comienza a ser recuperado como símbolo de folklore nacional y finalmente, el corrido se torna culto al ser asumido por poetas como Castillo Nájera, Miguel N. Lira y Armando List Arzubide.

El corrido es una forma de expresión popular altamente sincrética, lo cual permite la síntesis de múltiples intenciones y mensajes, cuya importancia radica en la apropiación y recepción de lo popular. Por esto, el corrido, más allá de quien lo escribe, tiene una representatividad sociocultural, es decir, hace referencia al pueblo como su portador y su soporte. En este sentido es inapreciable el carácter popular de esta recreación estética, realizada por los estridentistas, porque la historia narrada proviene de un imaginario colectivo, en donde ya se han sintetizado todos los elementos caracterológicos del personaje quien es estilizado por medio del discurso dramático. El rasgo distintivo de lo popular no es el hecho artístico, ni el origen histórico, sino la recuperación de una forma de concebir el mundo y la vida. Así el corrido, y por extensión la obra aquí analizada, funcionan como un signo de reconocimiento e identificación y como archivo de la memoria colectiva.³¹

Formalmente, la obra está estructurada en siete cuadros alegres, sencillos y muy ligeros —la sencillez es fundamental en una obra para muñecos animados, para facilitar su representación—, precedidos por un corrido, escrito por Francisco Díaz de León, a manera de prólogo y en el cual se presenta a cada uno de los personajes. Los cuadros conservan la métrica del corrido —el cuarteto octosilábico— y son introducidos por un canto, cuya función es resumir la acción de toda la escena.

La trama de la obra es también muy sencilla y da cuenta, de forma esquemática, de la azarosa vida de Gorgonio Esparza, quien va de aventura en aventura, asesinando, emborrachándose, hasta caer en la cárcel y ser liberado después por los carrancistas. Finalmente Gorgonio, al verse solo, termina suicidándose; pero en lugar de ser castigado, llega al cielo “para hacerla de angelito”.

Líneas arriba mencionaba que el corrido, y en general toda manifestación popular, es altamente sincrética. Esta cualidad

³¹ Catalina H. de Giménez, *op. cit.*, p. 31.

permite incorporar a la estructura del texto diversos discursos estéticos, como el elemento fantástico, el lenguaje poético, el humor, las reminiscencias mágicas prehispánicas y ese tono fársico que permea toda la obra.

El corrido, se dijo, recupera toda una visión de mundo por medio del lenguaje. En este sentido, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* es un testimonio indirecto de la importancia de la oralidad como elemento básico para la conservación de la memoria colectiva en los pueblos no alfabetizados, lo cual también se hermana con la práctica del teatro de muñecos, útil todavía, como un medio mnemotécnico, basado en elementos audiovisuales, para transmitir o concretar esa función relatora, propia del corrido y del teatro. La recuperación del lenguaje local es parte de la conservación de la memoria histórica. Acevedo concreta bien esta preocupación. A pesar del tono hiperbólico y lúdico propio de la farsa, se pueden consignar frases de sabroso color local como: “¡Por vida del ‘maíz tostado’/ y de la pata de garza!/”, “Ora sí, pues qué se han ‘creído’;/ ‘coyones’ caras de Mengo;/ apagaremos la luz,/ que yo para todos tengo”, “Ora ‘maístro’ cara de hule,/ costillas de ‘toloche’:/ cánteme usted esa canción/ del silencio de la noche.” El tono localista, propio del corrido, también se hace presente en la obra. Hay algunas referencias a lugares, plenamente identificados por lugareños como los nombres de cantinas, el mismo barrio de Triana o la Sierra del Laurel, donde Gorgonio dejó “mil calaveras”.

El elemento sobresaliente de la obra, por supuesto, es la figura de Gorgonio Esparza, quien como tipo encarna valores y características, consignadas por el propio corrido. Al respecto dice Catalina H. Giménez que con la irrupción de la cultura norteña en el centro de la República, la temática del corrido celebraba al valiente, al individuo bravucón, al ranchero, típico pequeño propietario, a su caballo, sus gallos, sus borracheras, etcétera. El héroe masculino del norte representa una visión altamente individualista, es libre, jugador y parrandero, opuesto a la visión co-

munitaria del sur.³² Por su parte, List Arzubide advertía sobre la condición de barbarie en la cual se encontraba sumido México, “país de sangrienta farsa”, como lo llama. En estas condiciones, el único hombre factible de manejarse tipo:

[...] vaga entre el poder y la muerte, con el ejemplo de Pancho Villa: peón, bandido, caudillo, jefe de cincuenta mil hombres, enterrador de tesoros, dueño de vastas regiones, derrotado y en fuga un día, vengador en Columbus del encono de la América indígena, humillado en Canutillo, asesinado a traición por sospechas políticas, el que había vivido del asesinato y de la violencia. ¿Qué es ese hombre? Un panorama. ¿Qué es su existencia? El drama de un pueblo. Este hombre representa su drama que es el de su pueblo y no es posible pretender encerrarlo en el marco convencional de un foro que no dice nada. No es una idea; es una fuerza natural. El ciclón. El terremoto. La violencia del río desbordado.³³

Y sí, efectivamente, Gorgonio Esparza sintetiza esa fuerza volcánica desbordada, condenada a desdibujarse, símbolo de la identidad abigarrada y sin definición del mexicano. Gorgonio es el mexicano que enmascara su inseguridad e incapacidad de asumirse como responsable de su propio destino, pero tras el gesto violento de un personaje está, como lo llama List Arzubide, el drama del pueblo entero. En la obra, Gorgonio aparece con todas las deformidades de un personaje farsesco. Gorgonio es aquel asesino puro que “dejará ciudades solas./ Será ‘maldito’ y ‘pantera’/ hasta la pared de enfrente”³⁴ Como puede observarse lo grotesco está a medio camino entre lo risible y lo trágico. La categoría de lo grotesco es especialmente apta para poner en evidencia una parte de la realidad humana, la de su irracionalidad y pulsiones instintivas. Ahora bien, en el marco de la lucha revolucionaria, esta imagen de violencia, resumida en el personaje,

³² *Idem.*, p. 80

³³ Germán List Arzubide, “¿Teatro mexicano? Universal”, *op. cit.*, pp. VIII-XI.

³⁴ Antonio Acevedo Escobedo, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!*, p. 21.

en realidad retrata al país entero privado por un caos que se prolongaría más allá de la revuelta armada.

El teatro de muñecos animados por su naturaleza sintética y por el estilo esquemático de sus personajes, resulta una vía ideal para representar tipos humanos, cuya función es mostrar al hombre en toda su tosquedad, al desnudo, de cualquier modo menos en su delicada florecencia individual. Así, en los personajes de Gorgonio y Sotera, su mujer, quedan sintetizados los dos grandes lastres de la personalidad del mexicano: el machismo y la sumisión, como lo reflejan los siguientes versos de la obra: “¡Gorgonio, no digas eso,/ yo me sé dar mi lugar! / Hace diez años me trata y nunca he dado que hablar./ En cambio tú me has tenido/ como trapo en basurero;/ te pasas toda la vida de borracho y penden-ciero”.³⁵

Ya hemos visto cómo a pesar del objetivo lúdico de esta obra estudiada, y más allá de la recuperación del elemento popular, también existe toda una reflexión ideológica sobre el ser del mexicano y de paso sobre su situación histórica. Baste recordar que Gorgonio es liberado por la “bola” revolucionaria, plasmada también como una turba violenta e incontrolable. “A Gorgonio, tras su crimen, la justicia lo encerró;/ vino la “bola”, señores, y la paloma voló”.³⁶ En este punto no se puede pasar por alto la participación de los integrantes del grupo estridentista en una enorme polémica en la cual se debatieron asuntos fundamentales como la definición ‘lo mexicano’. Tal explicación debía reflejar un equilibrio entre el compromiso revolucionario y la imperiosa necesidad de incorporarse a la modernidad, lo cual implicaba ante todo la restauración de un orden social todavía muy lejano, en el que asesinos disfrazados de pequeños caudillos no tendrían cabida. La pugna ideológica entre los intelectuales mexicanos no siempre se llevó con serenidad, y rayó en confrontaciones muy

³⁵ *Ibid.*, p. 26.

³⁶ *Idem.*

penosas donde se esgrimieron argumentos viscerales y homofóbicos cuyo objetivo, en muchas ocasiones, fue descalificar al adversario y arrebatarle los puestos públicos.³⁷

En esta obra, como ya se mencionó, hay un importante empleo de elementos de la farsa dentro de su estructura, lo cual, gracias al proceso de simbolización propio del género, sirve para representar la realidad de forma hiperbólica y grotesca, y con ello desenmascararla. La función paródica de esta obra se cumple cuando se tienden relaciones entre la trama y los personajes con la realidad. En este sentido, la simbolización de las fuerzas irracionales del hombre, sus pulsos, sus temores, etc. hace visibles en los personajes muchos rasgos de nuestra propia idiosincrasia. El efecto doloroso del reconocimiento de las taras humanas, reveladas mediante el juego simbólico que propone la farsa, en esta obra en especial, se ve atenuado por los elementos de fantasía y por el giro lúdico del final. Gorgonio luego de asumir sus acciones no se atreve a seguir viviendo y se suicida, sin embargo, pese al elemento culpígeno del cristianismo que marcaría en casos así la condena eterna, Gorgonio va directo al cielo, donde además se encuentra con su caballo. Este final y algunos gestos nobles del personaje como el amor por su caballo, un cierto sentido de compañerismo y las profundas emociones hacia su madre —otro signo de idiosincrasia mexicana— lo hacen simpático al espectador.

En conclusión, el experimento estético de llevar a la escena una pieza popular, como es el corrido, va más allá de la mera intención lúdica y la recuperación de una tradición folklórica, porque en el trayecto, se ha visto, se reflejan los valores estéticos de un grupo, los estridentistas, cuyos integrantes marcaron la vida cultural con su gesto rebelde y su preocupación por la experimentación artística —literaria y plástica— siempre en aras de renovar y configurar un verdadero arte nacional. También

³⁷ Cfr. Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura "revolucionaria"* (1925), México, FCE, 1989.

está presente la concepción del género dramático, como un arte con una evidente función social y política. Y lo más importante, la obra refleja una reflexión implícita de la identidad todavía sin consolidación del mexicano. Todo esto es posible gracias a la magia y a las enormes posibilidades expresivas de un género teatral, noble y rico, que todavía no ha sido lo suficientemente valorado.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* México, Anuario de la Sociedad Folklórica de México, vol. V, 1944.
- ALATORRE, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, México, Editorial Gaceta, 1994.
- ANDRÉS BROARDO, Cecilia, “El papel del títere en la transformación del prisionero en hombre”, en *Théâtre, Public, Société, (Actes du IIIe Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10,11 et 12 octobre 1996, Université de Persignan)*, Persignan, Press Universitaires de persignan-CRILAUP, 1998.
- BELOFF, Angelina, *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, México, SEP, 1945.
- CUETO, Mireya, *El teatro guignol*, México, UNAM, 1969.
- ESCALANTE, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*, México, Conaculta, 2002.
- H. DE GIMÉNEZ, Catalina, *Así cantaban la revolución*, México, Conaculta/Grijalbo, 1991.
- LAGO, Roberto, *El teatro guignol mexicano*, México, Editorial Dintel, 1956.
- , “Teatro Guignol y su implantación en México”, en Antonio Acevedo Escobedo, *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* México, Anuario de la Sociedad Folklórica de México, vol. V, 1944.

- LIST ARZUBIDE, Germán, *Tres obras del teatro revolucionario*, México, Ediciones Integrales, 1933.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, Conaculta, 2000.
- MAGIS, Carlos H., *La lírica popular contemporánea, España, México, Argentina*, México, El Colegio de México, 1969.
- MORA, Francisco Javier, *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Salamanca, Universidad de Alicante, 1999.
- OCAMPO, Aurora M. (dirección), *Diccionario de escritores mexicanos*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988.
- OLIVA, César, *Historia básica del arte escénico*, España, Cátedra, 2002.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, "Del 'Café de nadie' al espacio escénico (el movimiento estridentista y su práctica teatral)", en *Documenta CITRU: Teatro mexicano e investigación*, noviembre de 1996, México, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1996, pp. 52-61.
- , "Aplicación de vanguardias en el teatro mexicano post-revolucionario" en *Théâtre, Public, Société, (Actes du IIIe Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan)*, Perpignan, Press Universitaires de perpignan-CRILAUP, 1998, pp. 488-500.
- , "El doble nacimiento del teatro universitario en México en los años treinta", en *Breviarios de investigación teatral*, año II, número 2, Argentina, Asociación de Investigadores de Teatro Argentino, 1999, pp. 22-31.
- OSORIO, Teresa, *El mundo del teatro guiñol*, México, Editorial Éxodo, 2001.
- Teatro de títeres en hispanoamérica*, España, Centro de documentación teatral-Centro de documentación de títeres de Bilbao, 2001.
- SCHNEIDER, Luis Mario (prólogo y selección), *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, UNAM, 1999.

REFLEJO DE LA SOCIEDAD MEXICANA

EN DEBIERA HABER OBISPAS

■ CECILIA COLÓN H.*

Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad
Rodolfo Usigli

Desde hace varios años, el teatro mexicano se ha convertido en el espejo y la imagen de las circunstancias sociales, políticas, económicas e intelectuales de la época que ha vivido. Tenemos así, que, en la década de los veinte y los treinta, el teatro es innovador, experimental, pero profundamente intelectual y el mejor ejemplo de esto fue el Teatro de Ulises, creado por el grupo de los Contemporáneos, quienes dieron rienda suelta a sus dotes artísticas y directivas, sin embargo, se olvidaron del público que es el responsable del éxito de una obra teatral. Este grupo de intelectuales trabajó mucho, pero para la élite de su tiempo, esta actitud les trajo como consecuencia que tuvieran muchos enemigos y la pronta terminación de este proyecto. Posteriormente, se busca que el teatro mexicano vaya adquiriendo su propia personalidad al reflejar la realidad cotidiana que le rodea. Celestino Gorostiza apunta lo siguiente:

Si [el teatro] quiere llegar al corazón del público mexicano, ha de hablarle en su propio idioma y presentarle una imagen, todo lo directa o elaborada que se quiera, pero imagen al fin de su propia vida.¹

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Gorostiza, Celestino, *Teatro mexicano del siglo XX*, p. XI.

Esto propicia un acercamiento entre el público y el dramaturgo, la gente quiere ver obras teatrales que le sean familiares, cercanas a ella, quiere ver reflejadas sus inquietudes, sus ilusiones, sus angustias, pero también su risa y su felicidad.

Fernando de Ita, en el excelente estudio introductorio que hace al libro *Teatro mexicano contemporáneo*, define el nacimiento de la comedia de la siguiente manera:

Amalia Castillo Ledón apadrinó el nacimiento de la “Comedia Mexicana”, rótulo en el que se agruparon escritores, periodistas, críticos, oradores, poetas, actrices, directores y licenciados deseosos de escribir un teatro con tipos, asuntos y problemas de México.²

Efectivamente, el grupo de dramaturgos que surgió en esta época, tuvo como preocupación primordial, mostrar al público un reflejo de sí mismo. Una de las situaciones más importantes de ese tiempo histórico fue la formación de una sociedad más industrializada, es decir, comenzaba la emigración del campo a la ciudad. De hecho, la mayor parte de los dramaturgos que tuvo sus grandes éxitos en esa primera mitad del siglo XX, nace en la provincia y se viene a México a buscar mejores oportunidades. Tal es el caso de Luis G. Basurto, Rafael Solana, Sergio Magaña y Elena Garro, por mencionar a algunos. La ciudad se transformó en el sueño dorado de todos los mexicanos de provincia y el campo, en el gran espejismo de comodidades, oportunidades y una vida mucho mejor. Atrae a la gente de provincia como un imán y, en consecuencia, comienza un crecimiento desordenado y desorbitado. Asimismo, la situación social que se vivía en esa época en México también llamó la atención del teatro y del cine; para mostrarla recurrió a los dos grandes géneros que más se han explotado en estas dos expresiones artísticas: el drama y la comedia. El drama nos lleva invariablemente a la desgracia y al

² Ita, Fernando de, *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, p. 18.

sufrimiento tenaz en donde los personajes sufren y sufren como condenados. Por el otro lado, la comedia lleva consigo su parte de comicidad, ridiculiza las situaciones y las circunstancias hasta lograr sacarle una risa o una franca carcajada al espectador. Como lo explica Alejandro Ortiz Bullé:

La comedia nos muestra, en sus tantos y tantos ejemplos desarrollados por autores dramáticos de todos los tiempos, las contradicciones humanas y su ridiculez. Donde hay contradicción hay comedia y donde hay comedia hay vida y donde hay vida están los seres humanos conviviendo.³

Pues bien, es precisamente en la comedia teatral de la década de los cincuenta en donde la sociedad mexicana es retratada, festejada y ridiculizada... al igual que en el cine.

Del grupo de dramaturgos arriba mencionado, me referiré a Rafael Solana y a su obra *Debiera haber obispas* como ejemplo representativo de esta generación de escritores que tuvo un papel importante en el proceso teatral de la época. Este autor presenta, de manera irónica, una situación llena de malos entendidos, verdades a medias y la doble moral tan común en nuestra sociedad, desde ese tiempo y siempre.

RAFAEL SOLANA

Rafael Solana nació en Veracruz en 1915 y murió en la ciudad de México en 1992. Hijo de Rafael Solana, comentarista taurino, de aquí su afición por los toros. En un principio, utiliza dos pseudónimos para darse a conocer antes de firmar sus trabajos con su verdadero nombre: José Cándido para firmar el libro *El crepúsculo de los dioses* (1943), en donde presenta las estampas de una docena de toreros que el autor escogió por dos razones:

³ Ortiz Bullé, Alejandro, "Teatralidad y ritualidad en la comedia", p. 4.

La primera, por considerar que hayan sido importantes y grandes dentro del cielo taurino mexicano en algún momento y, segundo, por pensar que van ya en carrera descendente, aun cuando, lo reitero una vez más, esa carrera descendente pueda seguir siendo muy brillante.⁴

Rafael Saucedo fue el segundo pseudónimo y lo utilizó para la obra teatral *Las islas de oro* (1952).

Rafael Solana ejerció el periodismo y la creación literaria de manera paralela. En 1938 fundó, junto con Efraín Huerta y Octavio Paz, la revista literaria *Taller*. Colaboró como periodista y crítico teatral en la revista *Siempre*, *Jueves de Excelsior*, *El Gráfico*, *El Universal*, *El Nacional* y *El Diario del Sureste*.

DEBIERA HABER OBISPAS

Debiera haber obispas fue una obra teatral que se estrenó por primera vez el jueves 29 de abril de 1954 en la Sala Chopin. Llevó en el papel principal ni más ni menos que a la primera actriz María Tereza Montoya y como el obispo, a su hermano, Felipe Montoya.

Al respecto, Solana cuenta cómo la propia María Tereza Montoya fue quien le pidió que le escribiera una obra teatral, todo esto a raíz de un artículo publicado por él, en donde elogiaba el buen trabajo de actuación de ella en *La función de despedida* y *El niño y la niebla*, ambas obras de Rodolfo Usigli. Explica el propio Solana cómo fue que se le ocurrió la primera idea la cual dio pie a esta obra:

¿Cómo me imaginaba yo a María Tereza con sólo nombrarla? ¿Me la imaginaria yo como Juana la Loca, o como La Enemiga, o como Raimunda? Cerré los ojos, y llamé al recuerdo de la Montoya... y apareció una señora estrepitosamente vestida de morado, con una como túnica, con que la había yo visto llegar a un banquete en "La Concordia", organizado por Luis Basurto

⁴ José Cándido, *El crepúsculo de los dioses*, p. 11.

hace muchos años. Recordé que le había yo dicho a Nefalí Beltrán, mi compañero de mesa, que “iba disfrazada de obispa”.⁵

Ya estaba el personaje principal, ahora sólo faltaban la trama y el resto de los actores que estarían en torno a ella. Aunque con cierto temor, Solana le enseñó a la Montoya, meses después, la obra que había nacido de esta situación. La actriz la leyó y quedó encantada, feliz de poder tener la oportunidad de hacer una comedia.

Este comentario de cómo nació la obra, junto con algunas críticas de la misma, se encuentran al principio de una edición conmemorativa especial por la iniciación de la 4a. temporada profesional de la obra en la Ciudad de México, el 14 de junio de 1963, en el Teatro Fábregas, y agotada en la misma fecha, exclusivamente por los asistentes a esa función. La Editorial Oasis hizo sólo 250 ejemplares en papel especial y con solapas moradas, igual al color del traje de los obispos. El ejemplar que poseo fue dedicado de puño y letra del autor a mi tía, crítica de teatro en aquel entonces, Consuelo Colón. Se trata de una edición curiosa, muy elegante la cual sería la delicia de los coleccionistas, pues se cuidaron en extremo los detalles de impresión. Incluso hay fotografías de cuando la obra fue puesta en Alemania, el 29 de enero de 1963. En fin, una pequeña historia de lo que han sido las puestas en escena de *Debiera haber obispas*.

La obra teatral tiene un argumento sencillo. El sacerdote de un pueblo acaba de morir y su ama de llaves, apoyada por el obispo, hace creer a todos los que se confesaban con el padre, estar enterada de todos sus secretos. Primero, la gente del pueblo pensaba de ella, como la amante del sacerdote y puesto que esta situación no puede vivirla un padre, la detestaban, echándole la culpa de todo y tachándola de seductora y cínica. Sin embargo, ante la sola sospecha de que ella conozca los pecados de

⁵ Solana, Rafael, *Debiera haber obispas*, p. X.

todos, el pueblo cambia radicalmente, ahora la llenan de regalos y son salameros con ella. El final es inesperado y, por este motivo, resulta ocurrente y divertido.

Debiera haber obispas es una comedia que retrata de cuerpo entero a la sociedad mexicana de la década de los cincuenta. Una sociedad llena de prejuicios, de tabúes, de verdades a medias y de hipocresía. Los personajes que representan a la gente del pueblo, como Aurora, Enedina, Tomás y Cosme son seres humanos que se dejan llevar por las apariencias, permiten que sus ojos los engañen y completan sus sospechas con sus propias conjeturas redondeando, así, una verdad que después creen a pie juntillas. Se espantan y se escandalizan de lo que ellos suponen, pero no se juzgan a sí mismos, no son capaces de reconocer que sus propios pecados son peores de los que le achacan a Matea, el ama de llaves del sacerdote difunto. Dentro de esta obtusa y doble moral, jamás se dieron cuenta realmente de la labor que ella desempeñaba con el padre, de todo lo que le ayudaba y hacía por él, simplemente vieron apariencias y se quedaron con ellas.

Rafael Solana mantiene el suspenso de los malos entendidos a lo largo de toda la obra y estas circunstancias hacen que tenga momentos francamente chistosos. Cuando la obra empieza, los primeros en llegar a la casa del sacerdote moribundo, después del obispo, son Tomás, Enedina y Aurora, quienes con el pretexto de ver al obispo quieren enterarse de todos los detalles de la enfermedad del padre Feliciano, pues a raíz de su gravedad, Matea no les ha permitido verlo, motivo suficiente para detestarla más, pensando, y casi dando por hecho, que ella le oculta algo muy grave.

Cuando finalmente muere el sacerdote (personaje de quien se habla, pero jamás sale en escena), todos los del pueblo se enojan con Matea, hasta llegan a decir que seguramente lo envenenó y por esta causa no la quieren allí. Sin embargo, el obispo los calma y les hace ver su error al dar por cierta una infundada sospecha. Lo único que les deja saber respecto del padre

Feliciano es que perdió la razón y habló muchas incoherencias que escuchó solamente Matea, quien lo cuidó con devoción hasta el final. Desgraciadamente, ella es mujer y, por lo tanto, no está obligada a guardar el secreto de la confesión como lo haría un sacerdote. Ante la sola idea de que Matea conozca los secretos y los pecados de cada uno de ellos, la actitud de todo el pueblo cambia por completo hacia ella; todos le hablan bien, la visitan con frecuencia, le ofrecen regalos de toda índole: desde apetitosos guisados hasta flores y pequeñas alhajas. Todo porque suponen (nuevamente la sospecha como certeza absoluta) que Matea sabe todo y puede hablar en cualquier momento.

Curiosamente, es bajo esta circunstancia como ella se va enterando de la vida y milagros de todos los demás, pues son ellos mismos quienes se lo cuentan:

MATEA: Hace usted bien en ser agradecido. No deje de dar gracias a Dios por el dinero que le ha mandado, o que ha permitido que caiga en sus manos... todo ha sido cosa de la Providencia, es cierto. Si Dios no quisiera, pues no pondría a la gente donde hay; pero Dios lo mismo da que quita; siempre hay que devolver algo a los pobres de lo que... en fin, haga usted caridades; es lo menos que se hace en su caso. ¿Comprende usted?

TOMÁS: Sí, sí, comprendo: haré muchas caridades, patrocinaré clubes de beneficencia... ¿es lo que se acostumbra, no?... pero que no se sepa... ojalá que no se sepa... es precepto evangélico que la mano izquierda no sepa lo que hace la derecha ni la derecha de dónde sacó la izquierda lo que... lo que... en fin... usted sabe muy bien...⁶

Y son estas situaciones de verdades a medias y de supuestos secretos los que le van dando el ritmo de comedia a la obra:

ENEDINA: ¿A qué vienen todos? Dígalo usted.

MATEA: A comprar silencio.

ENEDINA: "Me ha entendido mal, yo no vengo a comprar silencio... a mí no me importa que mis pecados se sepan... grítelos, vocéelos

⁶ Solana, Rafael. *Debiera haber obispos*, p. 36.

usted, publíquelos, imprímalos... eso no me quita el sueño. Lo que no me deja vivir, lo que llena mi pensamiento de día es el afán de saber, de conocer los pecados de todos los demás... ¡yo le ofrezco más que todos, yo puedo darle lo que no han podido darle otros, usted pone precio! ¡Pero yo no quiero silencio, yo quiero conocimiento, quiero compartir con usted esos secretos, que desnude usted ante mí las almas de todos los otros, las de mis amigos, las de mis parientes, las de los desconocidos, todos... quiero saber, quiero conocer... pago lo que sea!⁷

Tal como lo apuntó Alejandro Ortiz Bullé líneas arriba: “la comedia nos muestra... las contradicciones humanas y su ridiculidad. Donde hay contradicción hay comedia y donde hay comedia hay vida y donde hay vida están los seres humanos conviviendo”. En efecto, la gente de este pueblo se vuelve contradictoria, pero totalmente viva; del odio que les inspiraba Matea pasan al respeto y al cariño más acendrados hacia ella y deben demostrarlo a toda costa, que todo el mundo se entere del tamaño de su afecto representado por los regalos llegados a montones, aunque esto signifique caer, incluso, en actitudes ridículas como la de Cosme cuando le declara su “amor apasionado” a Matea de la manera más cursi y chantajista. Obviamente, ella lo único que puede hacer es rechazarlo y reírse a espaldas de todos ante lo voluble de su conducta.

Al principio de la obra, Matea es el prototipo de la mujer de los cincuenta: sumisa, callada, abnegada, pero después, su personalidad da un giro en la historia, va creciendo hasta convertirse en un personaje capaz de tomar decisiones, de hacer escuchar su voz como mujer, como ser humano que tiene derechos; su lenguaje cambia, es más fuerte y directo, al grado de enfrentar al obispo en el tercer acto de la obra:

⁷ *Idem.*, *Debiera haber obispas*, p. 52.

MATEA: ¿Regañarlo, señor obispo? ¡Dios me libre! Sólo quiero recordarle que usted cometió un pequeño descuido al no mandarnos un nuevo cura párroco, después de que falleció el pade Feliciano.

OBISPO: Ha estado ejerciendo las funciones el padre Serafín, y me parece que...

MATEA: El padre Serafín es un infeliz, señor, y usted lo sabe muy bien. Un buen hombre, sí, cumplido y fiel cristiano; pero no tiene los tamaños para manejar a esta gente. Ha debido usted hacer una elección más cuidadosa. Estoy segura de que lo hará usted ahora que ha vuelto y va a ocuparse nuevamente de sus fieles.⁸

Sí, es una mujer que por las circunstancias crece y se transforma, tal como seguramente lo vivieron muchas mujeres de la época, quienes tuvieron que enfrentarse no a la gente de un pueblo sino a la vida misma y convertirse en cabezas de familia. Buscar un lugar dentro de una sociedad que no estaba preparada para estos cambios, una sociedad mandada por hombres que no toma en cuenta a la mitad de su población, prueba de esto es que fue hasta 1953 que se le concedió el voto a la mujer, ¿acaso ella no es capaz de decidir quién ha de gobernarla tal como lo deja entrever el señor obispo?

OBISPO: ...Las mujeres no hacen nunca votos de guardar un secreto, y la Iglesia, que lo sabe todo, sabe muy bien por qué. Ninguna mujer está ligada por un voto de sigilo.⁹

La Iglesia no le da la confianza a la mujer porque la supone diferente al hombre en un sentido despectivo, como si fuese una infante que no puede tomar decisiones de ninguna índole, no es responsable de sus actos. El obispo es el representante no sólo de la Iglesia, sino de un orden masculino, de un mundo impenetrable al que ella no puede tener acceso por el simple hecho de ser mujer.

⁸ *Op. cit.*, p. 66.

⁹ *Op. cit.*, p. 23.

El final de la obra puede ser decepcionante para muchas mujeres. Después de que a Matea le ofrecen una diputación y está a punto de aceptarla, llega el obispo, quien se da cuenta de todo lo que estas verdades a medias han provocado en el pueblo y en el ánimo de Matea. Es en este punto cuando el espectador se entera de toda la verdad: el padre Feliciano murió desquiciado, es cierto, pero poco antes de que esto ocurriera perdió el habla, por lo tanto, jamás le dijo nada a Matea sobre sus feligreses. Ella nunca tuvo acceso a las famosas confesiones que tanto temía la gente del pueblo, motivo que los hacía tenerle atenciones y llenarla de obsequios para garantizar, así, un silencio y una tranquilidad que estaban muy lejos de sentir. Desgraciadamente, pudiendo lograr un cambio radical y tomar las riendas de su vida de una manera más independiente, Matea decide, al final de la obra, volver al papel tradicional que por décadas la sociedad mexicana le ha impuesto a la mujer: estar al lado de un hombre para servirlo, para ser gracias a él.

Esta obra no fue la única que trabajó papeles femeninos importantes, también está *Rosalba y los Llaveros* (1950) de Emilio Carballido. Aquí también tienen lugar especial la verdad a medias, la doble moral y la trilladísima frase de “aquí no pasa nada”. El argumento es sencillo: Rosalba y Aurora, su madre, visitan a los Llaveros, sus parientes, quienes viven en Otatitlán, Veracruz. Rosalba, citadina, más desenvuelta, independiente y acostumbrada a llamar a las cosas por su nombre, causa revuelo por su desparpajo y porque, como buena psicoanalista que es, intenta diagnosticar el comportamiento de su parentela. Sin embargo, es esta actitud, precisamente, la que hace que salgan a la luz todos los problemas y secretos que la familia vivía tratando de ocultar ante los demás.

A diferencia de *Debiera haber obispas*, en *Rosalba y los Llaveros*, el personaje principal, Rosalba, encuentra el amor al final, pero desde el principio hace escuchar su voz y sus opiniones sin importarle si los demás están de acuerdo o no con ella. De hecho, es esta forma de ser, la que provoca que todos los

personajes que viven en esa casa puedan sacar a flote sus frustraciones e incomodidades con la sociedad tan cerrada y religiosa (de golpes de pecho) en la cual viven. La presencia de Rosalba provoca un cambio en medio de la monotonía de esa provincia, aunque luego se transforma en el ser maligno que vino a mover todo y a poner en tela de juicio esa “tranquilidad” y el esquema de vida que llevaba toda la familia. Sin embargo, con una buena dosis de humor e ironía, Emilio Carballido muestra a la sociedad provinciana de su época.

Debiera haber obispas es también una sátira bien estructurada de una sociedad mojigata y de mente obtusa que no ve más allá de sus narices. Solana refleja a una comunidad en donde la religión y la moral imperan más que el libre albedrío y la igualdad entre hombres y mujeres: esto era el México de la primera mitad del siglo XX. Un México sin demasiado criterio que se dejaba llevar por las apariencias, por las sospechas que suponía como hechos ya consumados, aún sin pruebas.

¿Ahora es diferente? Quizás en las ciudades grandes, sí, quizás todo sigue igual, el ser humano es impredecible y a veces los cambios se dan muy lentamente, a veces no. ¿Cuántas Mateas existen todavía y cuántas han decidido cambiar?

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA, José Ramón, “El drama como paradigma filosófico: reinterpretando a Aristóteles”, en *Investigación teatral, armario de AMIT*, núm. I, 1993, pp. 7-20.
- CEBALLOS, Edgar, “Trazo de sátira, crónica de una época”, en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. Introducción de Fernando de Ita, 1ª edición, FCE/Centro de documentación teatral, España, 1991, pp. 127-133.
- CARBALLIDO, Emilio, *Rosalba y los Llaveros y otras obras de teatro*, 1ª edición, en FCE/Cultura SEP, México, 1984, 205 pp. (Letras Mexicanas, 24).

- ITA, Fernando de, "Un rostro para el teatro mexicano", en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. Introducción de Fernando de Ita, 1a. edición, FCE/Centro de documentación teatral, España, 1991, pp. 11-77.
- JOSÉ CÁNDIDO, *El crepúsculo de los dioses*. Prólogo de José Cándido, Ediciones "Multitudes", México, 1943, 165 págs.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, "Algunos caminos que nos acercan a la investigación teatral", en *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México, Escenología-UNAM (Seminario de investigaciones escénicas), 1999, pp. 65-80.
- , "Teatralidad y ritualidad en la comedia". *Casa del Tiempo*, vol V, época III, núms. 59-60, México, Dic., 2003-Enero, 2004, pp. 2-9.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, "Homenaje al dramaturgo mexicano Rafael Solana 1915-1992, in memoriam", en Daniel Meyrán, et al., *Théâtre et pouvoir. Teatro y poder*. Actes du IVe Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 8, 9 et 10 octobre 1998, Université de Perpignan, Francia, 2002, Presses Universitaires de Perpignan, p. 479-485.
- SOLANA, Rafael, *Debiera haber obispas*. Edición conmemorativa, Ediciones Oasis, México, 1963, 88 pp.
- , *Debiera haber obispas y otras piezas teatrales*. Selección Claudio Rodríguez, Presentación Silvia Peláez, 1a. edición en Conaculta, México, 1999, 287 pp.
- Teatro mexicano del siglo XX*. Tomo 3. Selección, prólogo y notas de Celestino Gorostiza, 1a. reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 741 pp.

EL FENÓMENO TEATRAL Y MARÍA LUISA ALGARRA: ANÁLISIS DE *SOMBRA DE ALAS*

ALEJANDRA HERRERA Y VIDA VALERO*

A José Reyes Meza

Nunca conocí a María Luisa Algarra, pero a su hija, María de los Reyes, sí. Tuvieron que pasar muchas coincidencias para que en 1965, nos encontráramos en los recreos de la Secundaria 18 de la Ciudad de México. Reyes, así le decimos, tiene una peculiaridad, es altísima, desde entonces ya medía 1.83 metros y era la más alta de la escuela. Así que era muy fácil de identificar y yo también, porque siempre estábamos juntas. Pasábamos largas horas en la prefectura castigadas, y de la complicidad en las leves faltas al reglamento escolar, pasamos a contarnos nuestras intimidades, nuestras vidas. Para entonces, su madre ya había muerto; fue en 1957, cuando mi amiga apenas tenía 9 años. Era raro que las mamás se murieran, me parecía más común que fuesen los padres. Más me sorprendía que José Reyes Meza, pintor y muralista mexicano, se encargara de cocinar y estuviera tan al cuidado de sus dos hijas. Fernanda se llama la menor. También estudiaba en

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

la 18 y nunca pensé que Nanda pudiese llegar a medir más todavía. Me decía Reyes: —Somos tan altas porque mi mamá era muy alta. Este fue el primer rasgo, la estatura, que conocí de María Luisa Algarra Coma, ése era su nombre completo.

La primera vez que fui a la casa de Reyes me quedé literalmente sin aliento. Era una casa porfiriana de la colonia Juárez, en la calle de Londres. Todo era deslumbrante: el espacio, la sobriedad de los muebles, la iluminación, las duelas perfectamente barnizadas, las paredes, los cuadros. —No tenemos comedor, me decía Reyes, porque en ese lugar (el más iluminado) mi papá tiene su estudio. Cómo olvidar la primera vez que vi el caballete, el lienzo por hacerse, la paleta con ese desmadre de colores brillantes, los pinceles, las espátulas... —Cuando mi mamá murió, nos vinimos a vivir a esta casa—, me contaba Reyes entre triste y alegre.

La imagen de María Luisa, como surgiendo de un rompecabezas, se iba completando: —Así que nació en Barcelona. ¿A poco a los veinte años ya era abogada? Mi papá estudió Economía en la UNAM, le decía yo. —No, mi mamá en la Universidad de Barcelona. —¿Y cómo fue que llegó a México? —Pues mira —me advertía Reyes en un tono confidencial— ella era comunista y fue la primera juez de instancia en la II República española. Después vino la guerra y como fue perseguida por el gobierno de Franco, tuvo que escapar a Francia, donde fue a dar a un campo de concentración. De allí también huyó y llegó a París. Claro que hablaba muy bien francés.

Años después, me contó Reyes Meza, que tan alta como era y cubierta por su abrigo y su inseparable boina negra, vendía agujetas y betún para zapatos en las calles de París. Entonces, no sólo era alta de estatura, sino también de espíritu. No se le caía la corona, pues su coraje y anhelo de sobrevivir le permitían desempeñar cualquier oficio. Es curioso, vender algo relacionado con los zapatos, eso que defiende de la dureza de la tierra y liga al piso, a la realidad; lo cual poco tenía que ver con los altos ideales de la República.

Allí, en París, se reencontró con Picasso, Tristán Tzara y Miró. Fue este último, quien la relacionó con Fernando Gamboa para que le arreglara su documentación y pudiese llegar a México en el Sinaia, barco que trajo a la primera emigración de refugiados españoles durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. —Entonces llegó a México a los 23 años, ¡qué joven! —pensaba yo—, asombrada por todas las vicisitudes que había sorteado María Luisa en tan corta vida.

—Oye, Reyes, ¿y qué hizo tu mamá cuando llegó a México? —le pregunté un día—. —Ah pues trabajó de traductora y también de periodista. Creo que entrevistó a Lucha Reyes y a Agustín Lara. Además hizo radio. Yo me la imaginaba en la XEW de la calle de Ayuntamiento, pero no trabajaba de fijo ahí, más bien hacía guiones. Del mismo modo, escribió guiones de cine y novelas rosa, otra vez para sobrevivir, bajo el pseudónimo de Blanca White.

—Yo me parezco a mi mamá —decía Nanda—, que crecía y crecía, para convertirse poco tiempo después en una gran atleta mexicana que representó a México en varios torneos internacionales.

—Yo, a mi papá —decía la Reyes—. Y sí, así era, se parecía mucho a Reyes Meza, muy guapos los dos y con una gran personalidad. Un día salieron los álbumes y por fin vi una foto de María Luisa, ya tenía para mí un rostro que ponerle a esa ausencia que siempre estaba presente en la atmósfera y en cada uno de los que habitaban la casa de Londres. Era un rostro bello, muy interesante, no podía dejar de verla, su mirada era de esas que penetran el fondo de las cosas. Los rasgos finos, rubia, de tez muy clara, una nariz grande y afilada, perfecta, diría yo, igual a la de Nanda. El pelo arreglado en una melena corta, un poco rizada como se usaba en los cuarentas. Así que ésa era María Luisa Algarra, pero todavía faltaban más piezas.

Junto con las fotos aparecieron los programas. —Sí, mi mamá también escribía obras de teatro —decía Reyes—. —¿De veras? —preguntaba yo, seducida al leer los nombres de los actores

que aparecían en el reparto: Luis Gimeno, Rosenda Monteros, Virginia Gutiérrez, José Solé, Aurora Molina, entre muchos otros. —Y ¿cuándo se conocieron tus papás?— pregunté. —En el estreno de una de sus obras, *La primavera inútil*. La voz de Reyes Meza a veces intervenía: —Fue en 1944, yo era escenógrafo y los dos estábamos en un grupo de teatro de Antropología, era el TEA, Teatro Estudiantil Autónomo. Sí, ahí fue, pero ésta no fue su primera obra, en Barcelona ganó un premio con una escrita en catalán: *Judith*. Tenía sólo 16 años—, casi mi edad, pensaba yo.

En México, también se estrenó *Cassandra* (1953) y *Los años de prueba* (1954), Premio Juan Ruiz de Alarcón. Las dos fueron muy bien acogidas por la crítica. Antes de que cumplierse yo 20 años fuimos Jacques, mi novio, Reyes Meza y sus dos hijas a ver esta última. Era una puesta en escena sin pretensiones, pero eso sí, muy profesional. Ahí me di cuenta de que María Luisa Algarra tenía muchos hijos: sus personajes, cada uno con sus rasgos particulares. Y que era capaz de crear otros mundos, otros espacios para que sus personajes se moviesen precisamente ahí. Me maravillaba esa capacidad mágica y creativa para que sólo se iluminara el escenario y la vida transcurriera ahí.

Muchos años han pasado desde entonces. Pregunto a Reyes y a Nanda: —¿qué recuerdan de su madre?—, y las memorias se disuelven en una bruma infantil. —Cuando nos peinaba, cuando nos decía que fuéramos buenas, que la dejáramos trabajar. Pregunto también a Reyes Meza: —¿Cómo la recuerdas? Me responde: —alta, muy guapa, muy inteligente, con ese gran carisma que le concedió la amistad de muchos mexicanos e intelectuales. —¿Cómo la definirías? —Era una mujer de trabajo. Hasta la madrugada se oía el teclear de su máquina. El estudio amanecía con los ceniceros llenos de colillas y muchos papeles arrugados, que encontrarían su lugar en el cesto de la basura. Así es esto de la creación... Sabes qué —me subraya—: era, sobre todo, una mujer libre.

Y siguen las coincidencias, el azar ... hace unos cuantos meses se escenificó *Sombra de alas*, que por cierto María Luisa Algarra nunca quiso estrenar. En la reseña de Alegría Martínez se ensalzaban los aciertos de la obra y su representación. También se hablaba de la autora. Me dio muchísima curiosidad. Pregunté a Reyes (mi hermana después de tantos años) si podía prestármela. Me dio el original, el teclado por su madre. Con mucho cuidado hice dos fotocopias, una para mí y otra para mi entrañable Vida Valero, por cierto —más coincidencias—, hija de padres catalanes exiliados en México y que llegaron también en el Sinaia. Nos pusimos a leerla, nos encantó, nos pareció muy significativa, y aquí estamos las dos descifrando el misterio que es el teatro y la concepción teatral que María Luisa tenía de esta obra.

A.H.

||

Muchas son las discusiones que se registran en torno al teatro, por ejemplo, su independencia o dependencia de la literatura, su carácter de arte, la primacía del guión literario sobre los otros aspectos que componen la puesta en escena, la relación que se establece entre obra y público, en fin... Nosotros partimos del hecho de que el teatro es palabra y de ahí su liga inquebrantable con la literatura. Sin embargo, el texto literario no lo es todo en el teatro. Por eso, Tadeus Kowzan afirma que: "El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos. Recurre tanto a signos acústicos como visuales. Aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación humana, y de los generados por las exigencias de la actividad artística." (*El signo en el teatro*, p. 127) Así, pues, el dramaturgo escribe para que su texto sea escenificado y no leído, esto quiere decir que hay una intención de no sólo contar una historia como lo haría la narrativa, sino de represen-

tarla. Y aquí es donde surge la importancia de los muchos aspectos que componen el fenómeno teatral: espacio físico, escenografía, iluminación, director, actores, movimiento corporal, gestos, maquillaje, voz, tono, vestuario, música, etcétera. Cada uno de ellos son signos que contienen una pluralidad de significados que interrelacionados conforman una significación global de la puesta en escena y constituyen un fenómeno muy complejo, cuyo sustrato es la ideología de una época determinada y sus contradicciones. De este modo:

“[...] el teatro es fuente para estudiar a su sociedad y ésta puede resultarnos como una fuente para entender y estudiar al propio teatro. [...] El arte del teatro tanto en su expresión literaria como escénica [...] modeliza y representa aspectos de una realidad social que a veces los propios documentos históricos o estadísticos tradicionales no alcanzan a mostrar en su complejidad y su tilezas.” (Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Modelización y re-presentación de la historia en el teatro”, pp. 66, 67)

Así, el referente del teatro es la sociedad en que se genera.

Por otra parte, el espectáculo no sólo consiste en la transmisión del guión literario a otro medio, sino a: “[...] la transformación del texto literario en uno teatral se trata de un proceso de traducción en el que se pasa de un sistema de signos a otro.” (Erika Fischer Lichte, *Semiótica del teatro*, p. 543) Por eso implica, como ya se ha señalado, un tránsito muy complejo, pues también adquieren relevancia otros signos no lingüísticos.

Una parte fundamental de dicho proceso, pues no se trata de una transformación mecánica, es la interpretación de la obra que hace el director, y ésta será la base de su puesta en escena, que diferirá de las realizadas por otros directores, así, aunque se trate de la misma obra, ésta adquirirá diferentes significaciones según la mencionada interpretación del director. Sin embargo, no se debe olvidar las acotaciones que hace el autor en su obra, ya que se trata de su propia concepción teatral, aunque el director puede o no, hacer caso de ellas.

Si a esta complejidad añadimos la fugacidad de la representación veremos que al teatro le corresponde, como diría Alejandro Ortiz, “el ámbito de lo efímero” lo cual, evidentemente, implica para sus historiadores una dificultad. Así, una representación nunca es igual a otra, ni siquiera la de una misma puesta en escena, pues hay una serie de ingredientes, como el ánimo del actor y la respuesta del público, que marcaría la diferencia entre un día y otro. Incluso si una representación teatral se filmara en video y se quisiese hacer un análisis crítico de ella, ni aun así sería factible, pues la obra quedaría congelada, desprovista de la vida que la acción en movimiento le da en cada representación frente al público.

No se puede hablar del teatro soslayando la noción de apariencia, que desde luego compete a todo el arte, aunque el teatro da más apariencia de vida pues los actores, sobre todo, contribuyen a este efecto. Cuando un espectador va a ver una escenificación, evidentemente, sabe que lo que ocurre ahí no es real, sino sólo se trata de una realidad aparente, virtual, estructurada como si fuese verdad, es decir, verosímil, en la que todos los componentes del teatro son signos provistos de una nueva significación que incluso en la realidad podrían carecer de sentido. Por eso, según Edward A. Wright, una de las obligaciones del público con el teatro es creer en esa apariencia como si fuese un fragmento de vida, al menos mientras dura la representación, pero para conseguir dicho efecto, el tema de la representación debe contener “[...] acciones y emociones extraordinarias.” (E. Fischer Lichte, *op. cit.*, p. 547) Porque “[...] la emoción, el espíritu y la ilusión de la vida deben existir siempre en el teatro.” (E. A. Wright, “El teatro”, p. 374) Pues sólo así se logrará que el espectador pueda: “[...] sorprenderse, electrificarse, excitarse, divertirse, asustarse, entristecerse o apasionarse; el contenido emocional es más importante, más fundamental que el intelectual.” (*Ibid.*, p. 373) Y si nos atenemos a Aristóteles veremos que la tragedia, necesariamente, debe mover las emociones del espectador para poder cumplir con su función catártica.

III

En las siguientes páginas nos detendremos en los códigos del espectáculo de la obra teatral de María Luisa Algarra, *Sombra de alas*, en ella veremos algunos de los rasgos antes señalados como el contenido emocional, la verosimilitud, la sociedad y la época reflejadas, el conjunto de signos marcado en las acotaciones, y para ello nos basaremos en el texto literario, pues ya hemos hablado de la imposibilidad de analizar el fenómeno teatral debido a la interrelación de tantos signos en un ámbito fugaz.

La obra se divide en tres actos, y como correspondería al teatro clásico, en el primero se plantean los conflictos de los personajes; en el segundo, el clímax de éstos; y en el tercero, su desenlace.

El espacio donde ocurren el primer y tercer actos es el *roof garden* de un edificio de los años cuarenta, en una colonia céntrica de cualquier gran ciudad de América, como se señala en la acotación introductoria. A su alrededor hay pequeños departamentos o cuartos de tipo modesto. El segundo acto se desarrolla en la sala del departamento de Teresa, personaje principal. Pero podría decirse que la terraza es el espacio visual más importante de la obra. La autora sabe que el teatro está limitado, no tiene las posibilidades del cine para cambiar constantemente de escenario, de ahí la unidad aristotélica de espacio, que en esta obra se rompe porque las acciones ocurren en dos lugares. Algarra concibe visualmente todos los objetos que deberán estar en ese espacio escénico: “Arbustos, plantas y muebles adecuados adornan la terraza. Una silla de extensión está colocada en un lugar protegido del viento, pero bajo los rayos del sol.” (*Sombra de alas*, p. 5)

Según Kowzan: “La finalidad principal del decorado, sistema de signos que puede llamarse también dispositivo escénico, decoración o escenografía, consiste en representar un lugar [...] social [en este caso, el *roof garden*]. Junto a su función semiológica de situar la acción en el tiempo, el decorado puede

estar compuesto de signos que adquieren relación con las circunstancias más diversas." (*Op. cit.*, pp. 140, 141) Por ejemplo, la silla de extensión que está destinada sólo a Teresa, sirve para subrayar su enfermedad y está en un sitio protegido del viento.

La terraza es, también, el lugar de reunión de una serie de personajes, casi todos ligados a las actividades intelectuales y a las penurias de este tipo de oficios, debido a la falta de reconocimiento social: el dinero no abunda, más bien llega a escasear. Entre ellos destaca la presencia de Teresa, una mujer joven y enferma de tuberculosis, alrededor de quien giran los ocho personajes restantes. Cada uno tiene un conflicto de orden existencial. No saben cuál es el rumbo que deben seguir en la vida. A excepción de Pablo, quien pronto obtendrá su título de ingeniero y se describe a sí mismo como un hombre feliz, los demás son seres atormentados por sus dudas: no encuentran su lugar en el mundo. Paradójicamente, Teresa, a pesar de su enfermedad, no tiene dudas. Es la que intuye, percibe, similar a un ser superior, omnisciente, los conflictos internos de sus vecinos y/o amigos, como se verá más adelante. Todas las historias, todos los problemas, pasan por el tamiz de Teresa y ésta logra una transformación en los personajes, para bien o para mal; y también de ella misma, quien finalmente superará su enfermedad, según se deja translucir en la obra.

Simbólicamente, la terraza es importante, se trata de un espacio iluminado por el sol y hospitalario, pero al mismo tiempo artificial, no es ahí el lugar original de plantas y arbustos, es un espacio neutro porque a todos les pertenece, pero ninguno es dueño de él, es un lugar de paso, en el que se detienen antes de llegar a sus casas. Es ahí donde destapan sus carencias, y algunos encontrarán el rumbo. Quizá pudiera tratarse de una metáfora de la nueva tierra, artificial para el exiliado, pues muchos de ellos esperaban que el gobierno de Franco cayera y tenían la esperanza de un pronto y feliz regreso a sus hogares, a su tierra. México los había acogido, pero, según ellos, era sólo para estar de paso, para reflexionar en lo que había ocurrido y hacer planes

para el futuro. Al regreso, encontrarían su camino, y aquí en la obra cada uno de los personajes está por hacerse, la mayoría son jóvenes, el futuro está por verse.

Desde el epígrafe el lector/espectador intuye que el tema de la obra es la lucha entre el bien y el mal:

El ángel de Jehová acampa en derredor de los que le temen;
Y los defiende.
Matará al malo la maldad;
Y los que aborrecen al justo serán asolados.

Salmo 34 de David.
(Algarra, *op. cit.*, s.p.)

La primera escena se desarrolla entre dos miembros del partido, que aunque no se especifica, evidentemente se refiere al comunista. Así comienza a generarse la tensión dramática, pues en este caso el lector se formula una serie de preguntas que no sólo surge por los diálogos, sino por las acotaciones que dan mayor fuerza al primer acto.

Enrique y Rosa se encuentran en el *roof garden*, ambos pertenecen al partido, pero sus personalidades son opuestas: Rosa “(Voz insignificante y gris como toda ella)” (*Ibid.*, p. 6), según la describe una breve acotación, es paradójicamente trabajadora y comprometida. Es una joven que no sólo asiste a las reuniones del partido, sino que lo apoya con sus trabajos de traductora. Además se hace cargo de Teresa, la provee de lo necesario y de los cuidados que le permiten sobrevivir a su enfermedad. Mientras que la personalidad de Enrique es acotada como la del típico macho irresponsable e indiferente, desempleado además, porque es tan soberbio que no se puede desperdiciar en cualquier trabajo. Tampoco cumple con los deberes del partido, su falta de compromiso la justifica diciendo: “—[...] Cuando la causa me necesite estaré al pie del cañón antes que muchos de ellos.”

(*Ibid.*, p. 7) Las acotaciones lo describen como “cínico” y “bur-lón”. (*Cf. ibid.*, p. 6)

La agilidad de los diálogos –recurso teatral imprescindible– enteran al espectador del conflicto existencial de Rosa: la ruptura amorosa con Ricardo, personaje que nunca aparece en escena, la ha sumido en la amargura y el desasosiego. La ausencia de Ricardo sirve para apuntalar la tensión de la obra, pues las preguntas continúan: ¿quién es?, ¿por qué Enrique atormenta a Rosa al mencionarlo? Lo único que se sabe de él es que también milita en el partido y se revela como un hombre sin valores, que ha abandonado a Rosa por otra mujer, dejándola muy herida y refugiada en el trabajo.

Uno no puede menos que preguntarse por qué María Luisa Algarra describe así a los miembros de un partido al que ella misma perteneció. Además, era la época en que la idealización de la URSS cumplía un papel importante en el ánimo de los artistas, muchos de ellos se dejaron influir por la corriente oficialista del realismo socialista. Por ejemplo, José Revueltas dejó en sus obras páginas dedicadas a un sueño realizable sólo en una sociedad socialista, como en *El luto humano*, al referirse a la construcción de una presa, que beneficiaría a toda una colectividad. No sucede lo mismo con Algarra, y sin ánimo de ser contundentes, podríamos reflexionar sobre lo que significó el fracaso de la II República en su estructura ideológica. Quizá la lucha entre las diferentes concepciones izquierdistas, por su radicalismo e incapacidad para negociar, fue una de las causas principales de ese fracaso español, y tal vez a ello se deba que la autora ajuste cuentas con esos miembros de partidos, negligentes e intolerantes, que si no se comprometen con su vida personal, menos lo hacen con la disciplina partidaria. La descripción de estos personajes se vuelve más significativa en el contexto de quien los exhibe, no se trata del azar, sino de revelar una clara intención. Paradójicamente, Rosa, única mujer militante en la obra, sale bien librada pero no por su brillantez ni por su personalidad, sino por su disciplina al trabajo y su dedicación a Teresa que la perfi-

lan como un ser generoso, un valor humano que se concreta en los hechos de todos los días.

Estructuralmente, María Luisa Algarra procede de la siguiente manera: cuando se eleva la tensión entre los personajes, irrumpe uno nuevo en el escenario que la diluye para, posteriormente, según sea su conflicto, volver a incrementarla. Así la obra va en un ritmo ascendente y descendente en el tiempo interno teatral. Esto revela la concepción que la autora tiene de su historia, pues se trata de un espectáculo y por eso la dota de pausas, para que la tensión e intensidad de las escenas de cada acto mantengan la armonía y aseguren el interés del público en esas vidas entrecruzadas en la terraza.

Así, antes de que se desencadene un altercado entre Rosa y Enrique, aparece en el escenario Mariana, pareja de éste. Mariana representa a la mujer preparada, independiente de los prejuicios familiares y sociales de la época: vive con Enrique sin casarse y es ella quien resuelve los problemas económicos de la casa. Sin embargo, no está exenta de contradicciones, quizá su rigidez se deba a su juventud. Es también atípica porque estudió filosofía y letras, y su conflicto radica en trabajar en lo que no le gusta, algo totalmente alejado de su carrera: la publicidad. Muchos intelectuales de aquella época se dedicaron a hacer comerciales para publicitar algún producto, pues era un medio de ganar dinero. En este momento de la obra, ella celebra con ironía haber conseguido un contrato importante. En las acotaciones se menciona su sombrero y portafolios, este último la ubica como una mujer de negocios, pero sólo se trata de un disfraz. La relación con su pareja tampoco va por buen camino: Enrique le reprocha que haga alarde de su “triumfo” frente a Rosa y él se vea disminuido ante ella por estar desempleado. No entiende el conflicto de Mariana: ése no es un trabajo que le reporte ninguna satisfacción, se trata más bien de un trabajo en el cual ella no se reconoce, pero debe tomarlo porque es necesario sobrevivir y pagar los gastos día tras día. Y aquí surge otra vez esa actitud de desencanto de la autora frente a

este tipo de hombres que no se comprometen con nada en la vida, pues es Mariana, una mujer con muchas cualidades, valiente y trabajadora, sobre todo, quien ya sintiéndose agredida y bajo la siguiente acotación: “(Reaccionando de su sorpresa. Ya venenosa.)” (*Ibid.*, p. 10), le increpa: “—Indiscutiblemente... Más suerte y menos asuntos de trascendencia universal que ocupen todo mi tiempo... La humanidad oprimida y gimiente, no espera nada de mí... Es en ti en quien tiene puestos los ojos para su redención...” (*Loc. cit.*)

Recuérdese que el teatro es un espejo de los conflictos humanos y sociales de una época determinada y quiéralo o no, inconscientemente, son reflejados por su autor. No es casual que sea Mariana con todas sus virtudes quien quite la máscara y exhiba la fanfarronería y soberbia de Enrique al ironizar esa actitud abstracta de salvador del mundo, en lugar de solucionar los obstáculos inmediatos. Porque, claro, éstas son necesidades pequeño-burguesas y no son dignas de atención. Pero Mariana está enamorada y por eso lo justifica: “(Más inquieta [porque miente]) Dejó el empleo... no tenía ninguna relación con su carrera, y... perdía el tiempo en él.” (*Ibid.*, p. 14) Los puntos suspensivos, signos a los cuales María Luisa Algarra recurre frecuentemente, en este caso, connotan el titubeo y reafirman la mentira de Mariana, quien como toda mujer justifica a su hombre, quizá como un mecanismo para defenderse a sí misma.

Después de esto, la escena queda sola por unos instantes y entran en ella Carla y Daniel. A través de unos cuantos diálogos se perfila el conflicto de esta pareja: ella es una mujer muy atractiva, a pesar de sus treinta y ocho años, y él, apenas llega a los veinte. Es una relación pasional: la que se da entre una mujer madura y un joven. Él con una serie de planes llenos de fantasía e irrealizables. Su propuesta es marcharse a vivir con ella a Bolivia, y aunque la razón le diga a Carla que es un deseo casi imposible -pues él sólo le lleva dos o tres años al mayor de sus hijos-, la fantasía la ronda e imagina, incluso, renunciar a ellos, en aras de una felicidad ficticia.

Al igual que Mariana, Carla también vive frustrada profesionalmente; los premios recibidos en el Conservatorio de Música, sólo dieron fruto en un modesto empleo de pianista en el bar del Hotel Ritz, el cual le permite mantenerse a ella y a sus dos hijos, intemados tiempo ha en un colegio. Su conflicto reside en abandonarlos e irse con Daniel de quien auténticamente se llega a enamorar.

Carla es una mujer que después de un fracaso matrimonial se ha dedicado a vivir su vida de manera libre, quizá muy libre, para la época de la obra y así, no están ausentes las “canas al aire”. No obstante la personalidad desinhibida de Carla, teme a Teresa, prefiere que no se entere de lo de Daniel.

El lector/espectador comienza a preguntarse: ¿qué extraño poder ejerce Teresa en sus vecinos y amigos?, ¿por qué le temen?, ¿por qué la admiran?, ¿por qué Rosa la atiende con tanta dedicación?, ¿cómo sabe tanto de la vida y penetra en los pensamientos de los otros?

A lo largo del primer acto los personajes van soltando frases sobre esta misteriosa mujer: Rosa dice de ella: “¡sabe tantas [cosas]!”; Carla: “—[...] Pero... ella es tan extraña ...” (*Ibid.*, p. 13); Mariana le pide: “—[...] Teresa deséame buena suerte” (*Ibid.*, p. 16); a lo que Hugo comenta: “—Te pide que le desees buena suerte como si pidiera que le dieses tu bendición.” (*Loc. cit.*) Todas estas frases empiezan a delinear la personalidad de Teresa, la ven como un ser extraño de cuerpo frágil y simultáneamente fuerte por su inquebrantable voluntad y su compromiso con la vida. Tan segura de sí misma no tiene reparo en declarar su amor a Hugo. Ni siquiera le importa ser correspondida. Pero no es, sino hasta la conversación que se da entre ella y Hugo —tipo joven, alto y atractivo— cuando se empieza a intuir el origen del misterio. La pareja entra a la terraza cuando Mariana y Carla se están despidiendo y entre bromas y veras vienen entablando un diálogo sobre la condición humana. La acotación los describe así: (Avanzan hacia el centro de la escena, Teresa siempre sostenida por Hugo) (*Ibid.*, p. 15) Esta acotación enfatiza visualmente la debilidad física de Teresa, su enfermedad. Sin

embargo, es en este momento, cuando Teresa acepta que no tiene miedo a su enfermedad, pues confía plenamente en curarse. Esta certidumbre y fortaleza acendran más el misterio que la rodea, y Hugo no tarda en decirle. “—[...] a fin de cuentas, yo no sé ni comprendo nada de ti... Te llaman Teresa: de algún modo tenían que llamarte. Pero en realidad... ¿de dónde vienes?, ¿qué te propones?, ¿quién eres?” (*Ibid.*, p. 17) Según se ve hay una relación muy estrecha entre Hugo y Teresa, sin embargo, él no sabe realmente quién es ella.

Aún así, la describe de esta manera: “—[...] A pesar de tu debilidad física nunca te lamentas ni desmayas, has aprendido a controlar tu cuerpo y por añadidura, ejerces sobre los que te rodean una impecable férula espiritual.” (*Loc. cit.*) Ella responde bajo la siguiente acotación: “(GRAVE DE IMPROVISO, EN VOZ CASI BAJA) —Quizás la necesiten.” (*Loc. cit.*) Esta indicación es relevante porque Teresa sólo adquiere ese tono grave cuando habla de cosas trascendentes para los demás. De acuerdo con Kowzan: “La palabra no es sólo signo lingüístico, el modo con que se pronuncia le confiere un valor suplementario [...] la dicción del actor puede suscitar en una palabra aparentemente neutra e indiferente los más sutiles e inesperados efectos.” (*Op. cit.*, p. 134)

De este modo, en *Sombra de alas*, con el tono de voz se incrementa la tensión dramática, pues el suspenso se hace más hondo, más aún con la acotación de la autora referente a Hugo y a su respuesta: “—(HUGO se vuelve para mirarla fijamente. Una pausa. Se estremece. Dice al cabo muy grave también) Quizás... (SE LEVANTA Y PASEA. HACE UN GESTO COMO PARA AHUYENTAR UNA IDEA) ¡Basta de disparates!” (Algarra, *loc. cit.*)

Surge ahora la pregunta: ¿qué idea quiere ahuyentar?, ¿por qué ese gesto desconcertante? Y es entonces cuando vuelve a aparecer la voluntad de María Luisa Algarra, ella quiere que visualmente el público advierta su intención de producir el efecto causado por el gesto apoyando al diálogo, un gesto que en otro contexto, no tendría ningún significado.

Aquí también se deja ver la destreza dramática de la autora, pues sólo en el primer acto los diálogos y signos visuales, gestos, vestuario, escenografía, el tono de voz, la fluidez o gravedad con la que se efectúan los parlamentos definen a cada personaje y su conflicto.

Volviendo a la historia, cuando Hugo cuestiona la seguridad de Teresa para vencer a la muerte, la protagonista le responde sonriente: “—En mi primera crisis... Cuando ella parecía tocarme, envolverme, yo, sumergida en la sombra, adquirí una lucidez radiante [...]” (*Loc. cit.*) El subrayado es nuestro.

Esta vivencia, contada por la protagonista, podría ser una clave para entender el misterio que rodea a Teresa, ese halo de ángel, de santidad, de ser superior. También se ve la relación entre el contenido de la obra y el epígrafe bíblico, éste cobra sentido, pues Teresa es ese ángel de Jehová protector de esos seres imperfectos, insatisfechos, frustrados, tan desamparados que luchan internamente por encontrar el sentido de sus vidas, pero se necesita una condición: ser de entraña buenos, pues el malo no tiene remedio. El espíritu redentor de Teresa se ve reforzado por algunas frases, acciones de sus amigos y acotaciones de la autora. Igual que a Jehová la temen. Ella tiene el mismo sentimiento de Jesús sobre la humanidad a la que venía a salvar: “—[...] parece que me agobia el dolor de todos ellos... que su dolor pesa sobre mí, aplastándome...” (*Ibid.*, p. 34) Hugo “—(TRAS UNA PAUSA MIRÁNDOLA INTRIGADO) ‘Señor... aparta de mí este caliz...’” (*Loc. cit.*) También, en un momento dado, cuando Hugo pregunta sobre Teresa: “—¿Está durmiendo el Arcángel San Gabriel?” (*Ibid.*, p. 29), alude en esta forma de llamarla a la condición de santa, de mensajera de Dios, adjudicada a la protagonista.

Además, Teresa posee los atributos divinos, es omnisciente, omnipresente y omnipotente: a una orden de ella todos se detienen. Nadie sabe del embarazo de Mariana, ni siquiera Enrique; pero Teresa, sí. También conoce las intimidades de Hugo, aunque nadie la hubiera enterado, sabía que él era un gigoló. Del

mismo modo, se da cuenta de la desesperación de Carla, sólo con oírla tocar el piano.

En el caso de que la música acompañe al espectáculo [afirma Kowzan], su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, o a veces desmentir los signos de otros sistemas, o bien reemplazarlos. Las asociaciones rítmicas o melódicas ligadas a ciertos tipos de música [...] pueden servir para evocar una determinada atmósfera [...] La elección de un instrumento tiene también un valor semiológico para sugerir un espacio, un medio social, un ambiente. (*Op. cit.*, p. 143)

En este caso, el piano, signo auditivo, no lingüístico, apoya dos momentos importantes de la escena. Cuando Debussy es interpretado por Carla, al principio, refuerza el diálogo entre Teresa y Hugo: él le confiesa su desconcierto por haber sido elegido como el amor ideal que la salvaría de su enfermedad. Pero más adelante, *El claro de luna* “[...] ha ido creciendo llegando a su clímax de desesperación, ahora se oye mucho más fuerte, mucho más cerca: Teresa cambia la expresión risueña que ha tenido hasta ahora, se yergue tensa.” (Algarra, *op. cit.*, p. 35) Nuevamente, esta acotación refuerza la concepción teatral que María Luisa Algarra tiene de su obra, el recurso musical, no sólo apoya la escena sino es un signo tan dotado de significado que justifica la reacción de Teresa y al espectador le refuerza la sensación de verosimilitud:

TERESA. (*Frenéticamente*) Pero... ¿Es que no la oyes? Está sola, sola frente a sí misma... Ahora, a nadie trata de engañar con su risa, con sus frases chispeantes... Está quemándose en su angustia, envolviéndose en su propia desesperación... ¡Dios mío cómo sufre...! ¡No puede más...! (*Retorciéndose las manos*) ¡No puede más...! (*Ibid.*, p. 36)

“Se yergue tensa” y “retorciéndose las manos” son acotaciones señaladas por la autora porque sabe que: “El gesto constituye, tras la palabra (y su forma escrita), el medio más rico y flexible para expresar pensamientos, es decir, el sistema de

signos más desarrollado.” (Kowzan, *op. cit.*, p. 135) Los gestos revelan también emociones y sentimientos; hay algunos que apoyan a las palabras y otros, las suplen. De cualquier manera los gestos son signos convencionales dotados de un significado propio.

Regresando a la obra, no sabemos cómo, Teresa sabe que Carla no tardará en llegar a verla, por eso dice: “Vete, Hugo [...] quédate con Rosa unos instantes.” (Algarra, *loc. cit.*) La siguiente acotación confirma la omnisciencia de ella:

(...)Queda Teresa sola... mirando hacia la puerta... esperando transcurridos unos segundos, la puerta se abre sin ruido. entra carla silenciosamente y permanece sin hablar rígida y apoyada en el marco) (loc. cit.) el subrayado es nuestro.

La conversación entre ellas es trascendente, Teresa sencillamente le hace ver que si su lucha interior es tan grande, es porque sería un crimen abandonar a sus hijos por Daniel. Y aquí surge la idea sartreana sobre el consejo: cuando uno va a pedirlo, la elección ya está hecha, pues uno ya sabe lo que esa persona le va a contestar. Teresa únicamente enfrenta a Carla con ella misma y más adelante, en el desenlace, se verá cómo ésta opta por sus hijos.

Otra escena, muestra de los atributos divinos de Teresa, se da cuando Rosa intenta suicidarse. Su decisión se debe a que Lydia, mujer joven, alcohólica y de cascos ligeros —presentada como la encarnación del mal desde el primer acto—, maliciosamente refiere que Ricardo tiene una novia rubia y muy atractiva, todo lo opuesto a Rosa. Al sentirse tan herida, ésta opta por quitarse la vida, pues sigue enamorada del “don Juan” comunista. La acción es la siguiente: Rosa va por un vaso de agua y le añade unos polvos, el veneno. Para subrayar esta acción y mantener la tensión María Luisa Algarra termina el segundo acto con una larga acotación, describiendo el modo en que deberá realizarse el movimiento actoral en la escena. Son acciones que no están apoyadas por ninguna palabra. Es el lenguaje corporal y textual

del teatro: “(Descalza, sin producir el menor ruido [...] aparece enmarcada por la puerta. Se queda allí inmóvil, observando a Rosa. Su erguida y blanca figura es ahora más solemne que nunca.)” (*Ibid.*, p. 44) Prácticamente Teresa adquiere una condición divina, y así lo sostiene la acotación de las siguientes acciones: “(Cuando ya va a [beber] sufre como una especie de sobresalto, abre la mano y el vaso se estrella contra el suelo [...] se vuelve como presa de un pánico indescriptible... Sus ojos van directamente hacia Teresa que no se ha movido.)” (*Loc. cit.*) Nuevamente tenemos una imagen religiosa, la del ángel de la guarda que protege del peligro, aleja las malas tentaciones y ampara en todo momento, pues ésa es su misión divina.

Esta imagen se refuerza todavía más con el final de la acotación: “([...] Rosa, sollozando corre hacia Teresa con los brazos abiertos. Teresa la acoge en los suyos [...] Su cuerpo baja lentamente hasta quedar arrodillada [...])” (*Loc. cit.*) Y aquí el espectador es testigo de un milagro: Rosa se ha salvado, como se verá más adelante.

En el tercer acto, la terraza vuelve a ser el escenario. En Teresa se ha operado un cambio notable, ha dejado la bata y ahora es descrita por la acotación con “[...] un traje claro, muy elegante y sobrio, y usa zapatos de tacón bajo.” (*Ibid.*, p. 46) Para Kowzan. “[...] el vestuario puede expresar todo tipo de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter.” (*Op. cit.*, p. 139) Además, en este caso, se refleja un cambio muy importante en el ánimo de Teresa, pues ésta se ve radiante, con “[...] una expresión de íntima y profunda alegría.” (Algarra, *loc. cit.*) Este cambio se explica porque va a visitar al médico y confía plenamente en que su salud se está restableciendo.

Otro cambio también se manifiesta en Rosa, aparece ahora, con una imagen diferente, su peinado y el vestido sólo sirven para reforzar la transformación vital: “[...] el cambio verdadero está en sus gestos, en su mirada, de una vivacidad que le desconocíamos, en su voz, de matices que le ignorábamos.” (*Loc. cit.*) Efec-

tivamente, Rosa ha cambiado y aunque la acotación enfatice el cambio interno, el vestido y el peinado tienen: “[...] un papel que resulta muchas veces decisivo.” (Kowzan, *op. cit.*, p. 138) Y claro está, porque es lo primero que percibe el espectador: el cambio exterior. El tono de su voz y la vivacidad de la mirada son signos auditivos y visuales que exhiben mejor su cambio de ánimo. Todo parece augurar que tendrá una relación amorosa con Pablo y que el partido tomará un segundo lugar en su vida.

Así se va dando en los personajes una transformación, el cambio que exige toda historia. Carla cambia también su aspecto, ahora, se ve como una mujer de su edad, y además le ha dado a su vida un nuevo giro: tan es así que se preocupa por sus hijos y los llevará a la playa. Mariana rompe finalmente con Enrique —quien la vuelve a buscar—, porque al enterarse éste de su embarazo se niega a casarse y a comprometerse con una familia. Por fin, Mariana se vuelve verdaderamente independiente, decide tener sola a su hijo. Hugo decide quitarse el adjetivo de gícoló y encuentra en el amor de Teresa la fuerza que le hace trabajar a conciencia en diferentes tareas intelectuales para no depender de ninguna mujer.

El inicio del desenlace de la obra se desencadena cuando Lydia, despechada, descubre ante Teresa, Rosa y Pablo que Hugo había vivido explotando a una mujer madura. Y aquí cobra especial sentido el epígrafe, pues Teresa es quien encarna al ángel de Jehová y Lydia a la maldad pura, según lo revela Hugo, que entra en escena:

(Lento) Eres maldad absoluta, estulticia completa, obscuridad cerrada .
Eres inútil y dañina, como asestar golpes en las tinieblas. Destruyes cuanto tocas. Y cuando no encuentras en qué cebarte, lo haces en ti...
Desgarras tus propios sentimientos, enlodas tus caminos... Y te odias por eso. Te odias tanto, Lydia, que ya tú misma no puedes tolerarte. (Algarra, *op. cit.*, p. 51)

Lo que vendrá ahora es una guerra entre el bien y el mal, es decir, entre Teresa y Lydia. Teresa sale victoriosa a pesar de

sentir un gran dolor por enfrentar a Lydia con su propio demonio: “[...] Había de llegar el instante en que te cercase y te asfixiara tu propia maldad... y en que el enemigo que llevas dentro se resolviera contra ti misma.” (*Ibid.*, p. 52)

Aquí hay una alusión directa al salmo del epígrafe en el que se sostiene: “Matará al malo la maldad;/ y los que aborrecen al justo serán asolados”. (*Ibid.*, s.p.)

Después de esta escena, las noticias no pueden ser mejores para Teresa. El médico le ha confirmado que su salud está prácticamente restablecida. El desenlace de Lydia, una vez enfrentada a su maldad, es el suicidio. Es Pablo el que trae la noticia cuando están a punto de celebrar la recuperación de Teresa. Ahora brindarán también por la liberación de Lydia, pues hay en ellos un descanso. Todos ríen y festejan. En este momento en el escenario hay una composición casi plástica, pareciese que se tratara de un cuadro: “[...] se forman dos grupos: el primero formado por Teresa, Mariana y Hugo; el segundo por los restantes [...] Teresa está en el centro de la escena)” (*Ibid.*, p. 67)

De pronto todos callan y Pablo dice: “Pasa un ángel.” (*Loc. cit.*) Y en ese momento, Teresa se desmaya. Todos la auxilian, pero Hugo es el único que oye un batir de alas en el cielo. Cuando Teresa se recobra, no reconoce haberse desmayado, se siente muy bien, parece que sólo fue un brevísimo sueño. Hugo la mira con un “temor supersticioso”, y así cae el telón.

Al parecer en esta breve pérdida de conciencia, el espíritu del bien que había poseído a Teresa, en este momento que ya está casi sana, la ha abandonado. El instante en el que vio muy de cerca a la muerte, adquirió lo que ella describe en el segundo acto como una “lucidez radiante”, eso le había otorgado los poderes divinos, pero, ahora, ya no los necesita: se ha recuperado y es una mujer normal. Simplemente, un ser humano, como la quería Hugo. Sin embargo, es aquí, cuando él teme, pues sabe que esa protección ejercida por Teresa sobre todos ellos, ya no existirá.

Tal vez —no se puede más que suponer—, en esta obra, María Luisa Algarra da cuerpo y materia a una serie de conflictos pre-

sentes en su vida, como puede ser la casi marginación social de los intelectuales, su existencia atormentada, porque su conciencia les impedía adecuarse a lo convencional. Otros son los militantes de un partido que, aunque no lo consiga, pretende dirigir el comportamiento personal y social de sus militantes. No es casual, el reproche de Mariana a Enrique: “[...] ¿Libre, tú? ¿Y en dónde escondes tu libertad? En un cajón de las oficinas del partido... ¿Allí dónde diariamente te indican lo que debes decir y hacer?” (*Ibid.*, p. 29) Independientemente del nerviosismo de este personaje y pese a la condición ideológica de la autora, lo que se exhibe en esta cita es el autoritarismo del Partido Comunista como uno de sus rasgos esenciales. A lo mejor, esto podría explicar por qué nunca se escenificó *Sombra de alas*, pues si la obra fue escrita entre *La primavera inútil* (1944) y *Cassandra* (1953), en aquella época hubiese podido herir las susceptibilidades de los miembros del partido al que muchos intelectuales de aquellos años pertenecían; y quizá la autora, dada su condición de exiliada, tenía que ser más cautelosa.

Por otro lado, Teresa, no hay duda, encarna los principios y valores de la religión judeo-cristiana. Es una autoridad temida por todos, pero al mismo tiempo encarna el amor y el sacrificio que Jesús mostró a la humanidad. Tal vez la autora necesitaba buscar y explorar valores trascendentes, como la supremacía del bien sobre el mal. Por eso hace converger en ese espacio, el *roof garden*, a ese mosaico de preocupaciones vitales, en el cual los personajes representan a un determinado tipo de individuos con conflictos existenciales y sociales.

Y así se ve a Mariana con su rigidez y, simultáneamente, con su necesidad de entrar en un mundo diferente, alejado de los valores burgueses, los de su clase. Independientemente de sus contradicciones, su lucidez no le permite, finalmente, el autoengaño.

Teresa ya no habrá de necesitar los cuidados de Rosa, para quien el partido pasará a un segundo lugar, pues frente a la vida, a la vida plena, ella optará por ésta: “[...] temo que vas a empezar a desilusionarles un poco, Rosita...” (*Ibid.*, p. 47), dice Tere-

sa refiriéndose al partido, al ver que Rosa está a punto de encontrar una nueva razón para vivir: el amor junto a Pablo. Con lo cual, María Luisa Algarra parece afirmar que el compromiso con un partido no basta para justificar la existencia de un individuo.

Hay algo que vincula a una determinada ideología y a la religión: el dogmatismo. Y tal vez es ésta la razón por la que la autora deja, al final, a sus personajes libres, quizá como seres lanzados al mundo, solos y sin protección: no hay bien ni mal, Lydia ya no existe y Teresa ha perdido las virtudes que la acercaban a un plano divino, Hugo teme porque la libertad es un riesgo que hay que asumir, sin atenerse más que a la conciencia individual. Quizá se presente aquí una idea sartreana de la condición humana: estamos solos para elegir, para asumir la responsabilidad que implica vivir.

Desde su altura y su mirada profunda, María Luisa Algarra quizá ahora nos vea sin asentir, puede que sólo haya un cambio en su leve sonrisa: tal vez ésta se vuelva más enigmática, mientras pensamos que, como lo muestra *Sombra de alas*, su apuesta por la vida iba más allá de cualquier ideología, de cualquier creencia.

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

ALGARRA, María Luisa, *Sombra de alas*, s.p.i.

Indirecta:

FISCHER LICHTÉ, Erika, *Semiótica del teatro*, trad. Elisa Briega V., Madrid, Arco/Libros, 1999.

KOWZAN, Tadeusz, "El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo", en *Teoría del teatro* (Mc. Boves Naves, ed.), Madrid, Arco/Libros, 1997.

- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, "Algunos caminos que nos acercan a la investigación teatral", en *Métodos y técnicas de investigación teatral*", México, Escenología-UNAM, 1999, (Seminario de Investigaciones Escénicas)
- , "Modelización y re-presentación de la historia en el teatro", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 18. (México, D. F.) UAM-A, semestre I-2002.
- WRIGHT, Edward A., "El teatro", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1972, (Lecturas universitarias, 14)

"EL TEATRO SIGUE SIENDO MI MEJOR TÓNICO Y MI ÚNICO ESPEJISMO"

(UN HOMBRE DE TEATRO LLAMADO JUAN JOSÉ ARREOLA)

ÓSCAR MATA*

La vida de Juan José Arreola giró en torno al teatro, la escénica fue su primera vocación artística; el gusanillo del teatro hizo de él un "teatrero de la legua", que lo mismo actuó que dirigió, así como escribió y editó textos para la escena. En este trabajo nos referiremos al actor, director, editor y dramaturgo llamado Juan José Arreola. Muy joven llegó a la ciudad de México el primero de enero de 1937 con trece pesos y un deseo: estudiar teatro.¹ "Juanito el recitador", como le decían en Zapotlán, Jalisco, su pueblo natal, ingresó en la Escuela de Teatro del Palacio de Bellas Artes, donde tuvo como maestros a Fernando Wagner y a Rodolfo Usigli. Bajo la férula de Wagner pudo superar su entonación pueblerina, pronunciar correctamente el español y participar en sus primeras representaciones: *Nuestra Natacha* de Alejandro Casona y *A la cacatúa verde* de Arthur Schnitzler a mediados de ese 1937. Medio siglo más tarde, casi octogenario, declararí­a en sus memorias:

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Toda la información biográfica del maestro Arreola fue tomada de Orso Arreola, *El último jugador, Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, 1998, 421 pp.

El teatro sigue siendo mi mejor tónico
y mi único espejismo²

En 1938, Rodolfo Usigli le presentó a Xavier Villaurrutia, quien coordinaba las actividades culturales del Sindicato Mexicano de Electricistas, y podría emplearlo como actor. Además de darle clases de teatro, Villaurrutia lo dirigió en *El barco tenacidad* de Charles Vildrac y en el montaje de dos obras de su autoría: *¿En qué piensas?* y *Napoleón*, estrenadas en el Teatro Orientación de la SEP. En esos días se formó la filiación política del incipiente actor: un simpatizante de la izquierda, un fiel seguidor de sus proyectos y utopías, que apoyaría el resto de su vida con esa convicción nacida del corazón. Todo un manojito de sentimientos, el joven Arreola, de veintiún años, dejó sus estudios en Bellas Artes para, junto con otros compañeros, seguir al maestro Rodolfo Usigli en esa aventura llamada Teatro de Media Noche. Las representaciones eran los sábados justo a las doce de la noche en el cine Rex, después de la última función. El boleto costaba un peso con cincuenta centavos, con el fin de que fuera accesible a todo público. En esa compañía Arreola por vez primera compartió la escena con actores profesionales, entre ellos se encontraba la actriz y poetisa Josette Simo, a quien publicaría quince años después en su célebre colección *Los Presentes*.³ La primera temporada del Teatro de Media Noche sólo duró tres meses en la ciudad de México, posteriormente Usigli formó una cooperativa, de a quinientos pesos por integrante, para realizar una gira al estado de Guanajuato que resultó desastrosa. Los cooperativistas regresaron endeudados, con una mano adelante y la otra atrás; Arreola se sentía derrotado y decidió huir del teatro y de México, por lo que el 8 de agosto de 1940 regresó

² *Ibid.*, p. 88.

³ Josette Simo, *Mensaje*. México, Los Presentes, 1956. 59 pp.

a Zapotlán. Sin embargo, en su tierra hizo teatro de aficionados, dio clases de actuación a varios de sus alumnos de la secundaria local y representó pastorelas... El gusanillo del teatro se había apoderado de él.

En 1945, Juan José Arreola fue becado por el Gobierno francés para que estudiara teatro, gracias al apoyo de Louis Jouvet, quien un año antes había visitado Guadalajara al frente de la Comedia Francesa. Arreola admiraba a Jouvet desde tiempo atrás y no se perdía ninguna de sus películas. El actor galo no dudó de las aptitudes para la escena del joven jalisciense, quien además fue recomendado por Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet y Octavio G. Barreda para que ampliara sus conocimientos y puliera sus habilidades teatrales en un París recién liberado, donde se reencontró con Usigli y tuvo maestros de la talla de Jean-Louis Barrault, Pierre Renoir y Jean Le Goff.⁴ El joven mexicano Arreola llegó a pisar las tablas de la célebre y prestigiada Comedia Francesa; sin embargo, una enfermedad gastrointestinal, aunada al frío —ese azote de todos los nacidos en zonas tropicales—, lo obligó a abandonar la Ciudad Luz. De nueva cuenta en su patria, reanudó su carrera de escritor y en menos de una década se convirtió en uno de los más singulares e importantes autores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX; también inició una actividad fundamental para el inmediatamente posterior auge de nuestra literatura: la de maestro de talleres literarios y editor de las *operas primas* de los escritores jóvenes. La mayoría de los escritores mexicanos que sobresalieron entre 1955 y 1980 fueron alumnos de Juan José Arreola y/o publicaron su primer libro, o su primera plaquette bajo su férula.

Los conocimientos teatrales de Arreola le valieron ser nombrado, en 1956, coordinador y director literario de Poesía en Voz Alta. Se trataba de un grupo de jóvenes que se presentó los lunes por la noche en el teatro El Caballito, propiedad de la empresaria y actriz Marilú Elizaga. El proyecto dependía de la

⁴ Orso Arreola, *op. cit.*, p. 321.

Dirección Cultural de la UNAM, en él participaron personajes de la talla de León Felipe y Antonio Alatorre. Se echó a andar con la puesta en escena de obras del teatro clásico español. He aquí el fragmento inicial de la presentación del primer programa, escrita por Juan José Arreola:

[...] no estamos haciendo teatro en el sentido cada vez más anómalo que tiene esta palabra. Deliberadamente hemos optado por la solución más difícil: la de jugar limpio al antiguo y limpio juego del teatro. Esto quiere decir que no vamos a engañar a nadie, que renunciamos lúcidamente a la mayoría de los recursos técnicos que pervierten y complican el teatro contemporáneo. Lejos de ser nueva, la fórmula adoptada por nosotros se remonta al origen mismo del teatro occidental: el “auto” y el “misterio” hagiográfico y sacramental, la farsa profana que prospera en la comedia del arte de Italia y en el “paso” español. A esto debemos añadir el ejemplo que nos han dado algunas tentativas modernas que se apoyan en ese criterio tradicional, como las realizaciones de Ghéon y Chancerel.

En lengua española, nadie como García Lorca se ha preocupado por reanimar el verdadero espíritu del teatro. Por eso le rendimos homenaje y representamos sus obras junto a las de los clásicos, porque él recoge y modula con su voz personal una herencia lírica henchida de savia popular.⁵

Poesía en Voz Alta, que no pocas veces representó con teatro lleno, dio un nuevo aire al teatro universitario que, en esos tiempos, “se encontraba en el ostracismo”.⁶ Además de sus funciones de director, Arreola se daba su tiempo para actuar en algunas obras, como *El salón del automóvil* de Ionesco y *La hija de Rappacini* de Octavio Paz, que no resultó del agrado del público.

Arreola notó que la propuesta teatral de Paz no funcionaría en escena y le propuso al poeta algunas correcciones que volvieran representable su trabajo. Octavio Paz aceptó y durante una semana trabajó su texto con Arreola; sin embargo, quizá influido por Leonora Carrington, quien se encargó de la esce-

⁵ *Ibid.*, p. 312.

⁶ *Ibid.*, p. 317.

nografía, a fin de cuentas decidió que se representara la obra original, sin los cambios hechos con Arreola. En *El último juglar* se cita el comentario de Andrés Henestrosa al final de la representación: “Rapachinguen a su madre”.⁷ Por lo demás, un atareadísimo Juan José Arreola no tardó mucho en renunciar a la compañía, que quedó en manos de Héctor Mendoza y Juan José Gurrola; los jóvenes directores se inclinaron por presentar más teatro vanguardista en lugar del clásico español.

Como es bien sabido, Juan José Arreola fue el primer director de la Casa del Lago⁸ en su calidad de centro cultural, anteriormente esa mansión neoclásica había sido la sede del Automóvil Club de México; después pasó a formar parte del patrimonio universitario, del Instituto de Biología de la UNAM, bajo la dirección del doctor Isaac Ochoterena, estudioso de la flora y la fauna del bosque de Chapultepec. Tres años, de 1958 a 1960, permaneció el autor de *Confabulario* al frente de ese recinto; entre sus actividades más exitosas estuvieron una compañía de títeres, bajo la dirección de don Roberto Lago, y los recitales poéticos al aire libre, a cargo del grupo de poesía coral de La Casa del Lago. En dichos recitales, que significaron todo un acontecimiento para los devotos de la palabra, lo mismo participaron actores profesionales —como Elda Peralta y Carlos Bracho— que literatos como el poeta Eduardo Lizalde. Fue tal la aceptación de los paseantes dominicales al bosque de Chapultepec, que muy pronto los recitales se llevaban a cabo en la sala principal y nunca faltaron los entusiastas que ocuparon su lugar dos horas antes de que empezara la función. Entre los recitadores hubo varios de sus alumnos de la Escuela de Teatro del INBA, fieles devotos de la palabra bien dicha. Además de sus clases en Bellas Artes, Juan José Arreola fue maestro de tiempo completo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, a los estudiantes

⁷ *Ibid.* p. 320.

⁸ Desde enero de 2003, La Casa del Lago tiene el siguiente nombre oficial: Casa del Lago Juan José Arreola.

de Letras les dio talleres literarios —yo tuve la fortuna de asistir a ellos— y a los alumnos de Arte Dramático les impartió Teatro Clásico Francés y Teatro Romántico.

Pero Juan José Arreola no sólo promocionó la palabra bien dicha y bien actuada en un escenario; en su faceta de editor, brindó acogida a varios dramaturgos, tanto mexicanos como extranjeros, en las diversas colecciones y revistas literarias que fundó y dirigió entre 1954 y 1964.⁹ En Los Presentes publicó *Adios, Mamá Carlota* de Dagoberto de Cervantes, con prólogo de Francisco Monterde.¹⁰ Para su autor es “la versión dramática de un posible hecho histórico”, que en 3 actos recrea acontecimientos culminantes del efímero imperio de Maximiliano y Carlota, tanto en el Castillo de Chapultepec, en julio de 1866, como en Albergo di Roma, cuando la suerte del Segundo Imperio mexicano ya estaba echada. La emperatriz es el personaje mejor delineado de este drama, que termina cuando Carlota abandona la escena del brazo de su hermano Phillipe cantando el Himno Nacional mexicano. También apareció en Los Presentes *El nocturno a Rosario* del emeritense Wilberto Cantón,¹¹ que gira en torno al suicidio del Manuel Acuña. Cantón hace subir a escena a literatos amigos del poeta, como “El Nigromante”, Juan de Dios Peza, Agustín F. Cuenca no en un afán de reconstrucción histórica, “sino (para) palpar la pasión que está palpitando en el poema más famoso del autor y ha dado alimento a la imaginación popular para fraguar una leyenda en torno al poeta y su musa inspiradora”. En el aspecto del montaje escénico, *El nocturno...* necesita de un escenario dividido en tres partes. Curiosamente ambas obras giran sobre hechos históricos que han dado

⁹ Al respecto véase Óscar Mata, *Juan José Arreola maestro editor*. México, Ediciones sin Nombre-Conaculta, 2002. 168 pp.

¹⁰ Dagoberto de Cervantes. *Adiós, Mamá Carlota*. México, Los Presentes, 1956, 115 pp. (Los Presentes, 36).

¹¹ Wilberto Cantón. *El nocturno a Rosario*. México, Los Presentes, 1956. 122 pp. (Los Presentes, 53).

pie para que la imaginación popular teja leyendas en torno a ellos. La tercera pieza teatral editada en Los Presentes fue *Tijeras y listones* del veracruzano Luis Córdova. *Tijeras y listones*.¹² Se trata de una obra entre la comedia y la farsa, una sátira del sistema político mexicano: un gobernador corrupto, que se la pasa haciendo obras fraudulentas, sacando su dinero malhabido del país y rodeándose de un impresionante sistema de seguridad... En la escena culminante, su máxima obra, un puente monumental se colapsa, se va al suelo con todos los invitados encima justo durante la inauguración. *Tijeras y ...* es una obra ligera y divertida, pero maniquea. Fuera de serie de Los Presentes, pero dentro de la colección, Juan José Arreola editó *Caperucita encarnada* del humanista peruano Joel Marrokín.¹³ Es una adaptación teatral del cuento de Caperucita roja escrita en verso (romance español, soneto, lira y verso libre). Marrokín realizó este experimento con el propósito de “convertir al viejo cuento en algo útil a la vida, descifrando su misterio y estableciendo las analogías con los mitos y las leyendas religiosas que otrora fueron peldaños en la escala de la evolución y hoy son obstáculos a la comprensión de los fenómenos, a la explicación del universo y a la obediencia que debemos a la naturaleza para que se ponga a nuestro servicio...” El filósofo y humanista peruano plasma una alegoría o, si se quiere, una obra de teatro infantil apta para niños y mayores de edad.

En las ediciones de El Unicornio, Juan José Arreola apadrinó a dos jóvenes dramaturgos que con el paso del tiempo se convertirían en sólidas figuras del teatro mexicano: Héctor Azar y Carlos Solórzano. Del primero publicó *La Apassionata* (tragicomedia en un acto),¹⁴ su ópera prima. Azar tenía 28 años cuando

¹² Luis Córdova. *Tijeras y listones*. México, Los Presentes, 1956. 91 pp. (Los Presentes, 55).

¹³ Joel Marrokín, *Caperucita encarnada*. Presentación de Vicente Lombardo Toledano. México, Los Presentes, 1956. 105 pp.

¹⁴ Héctor Azar. *La Apassionata* (tragicomedia en un acto). México, El Unicornio, 1958. 46 pp. (Libros del Unicornio, 1).

el maestro Arreola editó esta tremenda pieza de teatro, ambientada en una vecindad, cuyo personaje principal es la célebre “Calavera Catrina” de Posada. De Carlos Solórzano, nacido en Guatemala en 1922, Arreola publicó una selección de sus primeras obras con el título *Tres actos*.¹⁵ El volumen contiene, a manera de prólogo, una carta de Michel de Ghelrode y las siguientes piezas: *Los fantoches* (Minidrama para marionetas), *Cruce de vías* (Vodevil triste) y *El crucificado* (farsa trágica en un acto). En las tres, Solórzano sigue con singular acierto el consejo de Ghelrode de continuar “haciendo ese teatro que viene de la sangre, no del cerebro, que viene de la carne y no de la cultura ¡esa vanidad moderna!”, siendo en todo momento “fiel al pueblo inspirador, pues en el pueblo está todo...” *Cruce de vías* se representó en Cleveland en 1968 y en Nueva York en 1970. Hubo otro joven dramaturgo a quien Arreola publicó, esta vez en los Cuadernos del Unicornio: Leopoldo Chagoya con *La jaula*, una obrita con elementos de teatro del absurdo, absolutamente prescindible.

La revista *Mester* (1964-1967), editada por los integrantes del taller literario de Juan José Arreola, incluyó tres piezas teatrales en sus doce números. En primer lugar, dos obras del dramaturgo, cuentista, novelista y guionista de cine Eduardo Rodríguez Solís: en el número 1, “Banderitas de papel picado”,¹⁶ una farsa en dos actos, y en el número 9 “Las ruedas ruedan”,¹⁷ una obra en dos actos. En el número 4, apareció una composición concebida para ser llevada a la escena: “Cantata. Los meses”¹⁸ (texto para narrador, voz de niña y coro mixto) de Carlos Santa Anna.

¹⁵ Carlos Solórzano. *Tres actos*. México, El Unicornio, 1959. 70 pp (Libros del Unicornio, 4).

¹⁶ Eduardo Rodríguez Solís “Banderitas de papel picado” en *Mester*, No. 1, México, mayo 1964. pp. 46-64.

¹⁷ Eduardo Rodríguez Solís. “Las ruedas ruedan” en *Mester*, No. 9, México, agosto 1965, pp. 49-78.

¹⁸ Carlos Santa Anna, “Cantata. Los meses” en *Mester*, No. 4, agosto 1964, pp. 41-48.

El Juan José Arreola gente del teatro no podía dejar de incursionar en su calidad de escritor en el género dramático. En 1954 dio a conocer *La hora de todos (Juguete cómico en un acto)*, pieza premiada en el Concurso Nacional de Teatro convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes.¹⁹ *La hora de todos* en apariencia sigue por preceptos de la preceptiva aristotélica: unidad de lugar, las oficinas del magnate Harrison Fish en el piso setenta del Empire State Building en la ciudad de Nueva York; unidad de tiempo, pues la acción sucede la mañana del 28 de julio de 1945; pero en lo referente a la unidad de acción surge una duda: ¿se trata efectivamente de una tragedia? Ciertamente el personaje principal muere, cae abatido al final de la representación, como mandan los cánones de la tragedia ateniense, pero Harrison Fish dista mucho de ser un héroe. Inició su fortuna contrabandeando licor durante la prohibición, es culpable de más de una muerte y de la demencia de una muchacha, entre otras muchas canalladas. Por eso, al fallecer experimenta asco en vez de la purificación con la cual culmina la tragedia. Su contraparte, que no antagonista, es Harras (cuyo nombre, como el epígrafe de la obra, proviene de un relato de Franz Kafka, “El vecino”) quien vendría a realizar las funciones del coro griego: el enlace entre los espectadores y el drama, la persona que hace más entendible para el público lo que acontece en escena. Al final de la obra, tras leer la noticia del choque de un avión del ejército contra el Empire State Building precisamente ese día, la mañana del 28 de julio de 1945, declara como final de la obra: “No se olviden de mí, me llamo Harras y soy especialista en sorpresas... para servir a ustedes”.²⁰ Así, la supuesta tragedia se convierte

¹⁹ Juan José Arreola, *La hora de todos*, México, Los Presentes, 1954. 69 pp. (Los Presentes, 4). Hay otra edición como *Juguete cómico en un acto en Concurso Nacional de Teatro. Obras premiadas 1954-1955*. México, INBA, 1956. pp. 293-352. También se reeditó en *Confabulario total (1941-1961)*, 3a. de. México, FCE, 1962. pp. 163- 206.

²⁰ *Ibid.*, p. 69 y *Confabulario total*, p. 206.

en una farsa, el género que mejor se aviene a nuestra malhadada época. Sin estar al nivel de sus creaciones narrativas, *La hora de todos* es una obra que no desmerece frente a *Confabulario* y *Varia Invención*.

Juan José Arreola reincidió en la farsa con *Tercera llamada. ¡Tercera! O empezamos sin usted...*, el último texto de *Palindroma*.²¹ Es una obra de teatro del absurdo, que presenta, representa y desarrolla hasta la saciedad y el hartazgo un triángulo compuesto por un matrimonio y su terrible Ángel de la Guarda; hay una clara alusión a Rilke, pero su nombre se omite, como el de otros autores los cuales de alguna manera están presentes en la pieza. La obra sólo consta de un acto, pero muestra que el camino de Arreola como escritor ciertamente no estaba en la dramaturgia.

²¹ Juan José Arreola "Tercera llamada ¡Tercera! O empezamos sin usted" en *Palindroma*, México, Joaquín Mortiz, 1971, pp. 73-152.

TÍTERES EN MÉXICO:

ESCENARIO DE AUTÓMATAS, OFICIO DE MANIPULADORES

EZEQUIEL MALDONADO*

*Para Rosario Castellanos, Petul
y los compas de la Zona Norte*

INTRODUCCIÓN

En el presente ensayo se aborda una fase del teatro de títeres en México desde la perspectiva literaria o de autores que incursionaron tanto en títeres como en literatura, cuyo ejemplo principal son los estridentistas; se realiza una crónica parcial de la labor familiar de Rosete Aranda en Huamantla, Tlaxcala, en menesteres titeriles, así como un recorrido panorámico de esta dramaturgia en México y la experiencia del autor en varias comunidades indígenas.

Los títeres mexicanos han alcanzado un elevado nivel de maestría, tanto en su confección como en su representación dramática. Desde mediados del siglo XIX y bajo el magisterio de los Rosete Aranda, deslumbraron a propios y extraños, y el títere logró celebridad por puestas en escenas imaginativas donde la trama, el manejo y la plasticidad de los muñecos adquirieron dimensiones estéticas insospechadas. Los Rosete Aranda nunca sospecharon que su labor pionera trascendería los siglos venideros. A pesar del sofisticado ámbito tecnológico de los medios

* Profesor-investigador, Departamento de Humanidades, Área de Literatura, UAM-A.

masivos como la televisión, los títeres mexicanos se han adecuando a las circunstancias, no compiten con la tele o la computadora, su oficio reside en la representación dramática de temas que rebasan el didactismo o infantilismo. En la mayoría de espectáculos, ya no impera la chabacana y esquemática anécdota de los buenos frente a los malos en eterna pugna o las aventuras intrascendentes. Tampoco se apuesta por los superhéroes o la irracional violencia hoy en las pantallas chicas. Todo lo contrario. Se inventan historias con contenidos profundos y constructivos que propician reflexión sobre problemas vitales y sociales. En el México actual, en pleno siglo XXI, aún subsisten comunidades indígenas en precarias condiciones sociales y los títeres son una apuesta formidable para encauzar imaginación y creatividad en esas poblaciones

EL MUÑECO PETUL: PROMOTOR INDIGENISTA

En su época como periodista, Rosario Castellanos escribió una nota en el periódico *Excelsior* sobre la redacción de textos cívicos y didácticos para su representación en teatro guiñol: “Trabajábamos entonces (en 1955) manejando un teatro ambulante al que habíamos puesto el nombre de su personaje principal: el muñeco Petul. Sus aventuras de indio en trance de aprender los modos de vida de los otros mexicanos servían de diversión y de aleccionamiento a sus compañeros de raza a quienes visitábamos, hasta en sus parajes más remotos, en los Altos de Chiapas”.¹

¹ Rosario Castellanos, “Incidente en Yalentay”, en *El uso de la palabra*. México, *Excelsior*, 1974, pp. 181-184. En el Prólogo de este texto, José Emilio Pacheco destaca: Rosario Castellanos “regaló a quienes las trabajaban las tierras que había heredado y fue a colaborar en el centro coordinador del Instituto Indigenista en Chiapas. Durante mucho tiempo recorrió aquellos territorios de miseria. Escribió obras didácticas de teatro guiñol, un resumen de la Constitución para que los indios conocieran sus derechos y un libro de lectura para los niños recién alfabetizados”, p. 11.

Efectivamente, Rosario Castellanos regresa a su terruño, el estado de Chiapas, donde colabora con el Instituto Nacional Indigenista,² INI, escribiendo breves diálogos, pequeños libretos sobre agricultura y educación, medicina y civismo, insertando en las tramas dosis propagandísticas en tzeltal y en tzotzil para los indígenas de la zona.

La presencia de esos muñecos trascendía los fines que el INI de la época se había propuesto, ya que Petul, una celebridad entre las comunidades indias, desarrollaba una enorme simpatía al grado de que niños y ancianos “se acercaran a ofrecerle una naranja para la sed del camino o lo invitaran a alojarse en algún jacal o le solicitaran el honor de apadrinar a algún recién nacido”.³ Es decir, la relación de Petul con la pequeña tzotzil o el tzeltal se establecía de igual a igual: vestimenta similar, lenguaje idéntico, modos y actitudes muy parecidos. Por ello era posible establecer vasos comunicantes mediante el diálogo, la cordialidad, la simpatía del títere. Sin embargo, no era una labor muy sencilla, a decir de Rosario Castellanos, porque “la mentalidad del indígena en la que la magia tiene un sitio tan especial, se vio conmovida por la repentina aparición de estos nuevos seres, con aspecto y voz humana pero estatura inverosímil, protagonistas de enrevesadas peripecias y reacciones incomprensibles”.⁴

² Óscar Bonifaz. *Rosario*. México, Presencia Latinoamericana, 1984. Para Rosario Castellanos el INI de esa época representaba una opción civilizatoria para el indígena mexicano: “Quienes hemos visto de cerca la labor del INI podemos atestiguar que el mero establecimiento de un Centro Coordinador cambia la fisonomía regional. No sólo porque abre caminos, construye clínicas y escuelas, mejora los cultivos, redistribuye la tierra y asegura su posesión pacífica. Sino, ante todo, porque modifica la conciencia que el indígena y el blanco tienen de sí mismos y de su relación. El doblegamiento servil y el ejercicio del poder arbitrario... se ha resquebrajado...”, R. Castellanos, “Teoría y práctica del indigenismo”, *op. cit.*, pp. 130-134.

³ R. Castellanos, “Incidente en Valentay”, *op. cit.*, p. 182.

⁴ O. Bonifaz, *Rosario*, *op. cit.*, p. 37.

En esas andanzas, al final de una de las funciones del guiñol, una joven de la comunidad chamula Yalentay se acercó a Petul y le preguntó si podría ella ser admitida como alumna en el internado que el INI tenía establecido en San Cristóbal. El muñeco Petul repuso que iba a informarse y pronto respondería. Dicha petición creó múltiples expectativas en Rosario Castellanos y narra cómo volvieron, ella y un escéptico funcionario del INI, a Yalentay, donde la muchacha les esperaba ansiosa y engalanada para ese encuentro pero, un tanto cuanto, decepcionada ante la ausencia de Petul.

El padre de esta joven, un viejo chamula, hostil y desconfiado, argumentó que no daría su hija a unos desconocidos que la pervertirían y la volverían ladina. Hubo la posibilidad de un arreglo: que el INI le pagara unos mil o 500 pesos y se podrían llevar a la chica. “Nos negamos. Todavía se oyeron amenazas del padre y el llanto desconsolado de esta joven que nos increpó: ¿Por qué no trajeron a Petul?, nos reprochaba. El era el único que podía haber convencido a mi padre”.

LOS AUTÓMATAS DE ROSETE ARANDA: ENTRETENIMIENTO PARA GENTE DECENTE

El teatro de títeres mexicano ya se representaba en la época independentista. Fernando Benítez comenta que entre las diversiones modernas resaltaban las sombras chinescas: proyecciones luminosas en un telón hechas mediante el hábil juego de linternas. Los niños-bien juegan al trompo y a las canicas, mientras los hijos de los léperos jugaban rayuela. “Para los primeros existían las funciones de títeres y las horas de juego en La Alameda bajo la vigilancia de sus ayas o *nanas...*”.⁵ Sin embargo,

⁵ Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, vol. 5, México, Salvat Mexicana, 1984, p. 82.

es posible certificar su acta de nacimiento formal en el año de 1835 en Huamantla, estado de Tlaxcala.⁶ Ahí, la familia Aranda impulsa la dramaturgia titeril: confecciona muñecos o monigotes con trapos, pasta y madera y los transforman en marionetas. Crea sencillas obras, cuadros cívicos y dramas religiosos, que se escenifican con vecinos, parientes y en festejos oficiales. Con la celebridad a cuestras se trasladan, con monigotes y teatrino, a San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan, para estar a un paso de la capital:

“La cosmopolita México, encandilada por la Ciudad Luz, dejó a un lado su exquisitez parisina para disfrutar, ingenua, la gracia y viveza de los títeres de los Aranda. Con el tiempo, la familia fue creciendo tanto en muñecos como en parentela, ya que María de Luz Aranda casó con Antonio Rosete, quien se sumó al arte titeril. Pronto se volvió administrador del negocio, dando nacimiento a la famosísima “Compañía de Automatas Rosete Aranda”. ¿Y por qué “de autómatas”, si los muñecos no se movían solos...? Quizá para aumentar su magia con esta idea, quizá por lo que quedaba aún de la competencia entre el Teatro de Títeres y el Retablo Mecánico...”⁷

En 1880, con un país desmembrado por la intervención norteamericana, asonadas y bandidaje de militares,⁸ turbulencia social, poblaciones hundidas en la miseria económica, moral e intelectual, carentes de luz y servicios básicos, los Rosete Aranda deambulan por ese territorio mexicano con su universo de magia y fantasía. Pero también celebridades como Santa Ana y Benito Juárez, cada uno por su lado, admiran los prodigios de los autómatas: marionetas manejadas por hilos. Para 1990, la compañía cuenta con 5,104⁹ marionetas que la configura como el teatro de

⁶ Jesús Calzada, “La compañía de Títeres de Rosete Aranda. Los orígenes”, en *Títeres. Cia. Rosete Aranda*, México, Ollín Yoliztli, 1989, p. 3.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Véase Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México*. México, Conaculta, 1996, pp. 177-179.

⁹ *Títeres Cia. Rosete Aranda, op. cit.*, p. 4.

títeres más notable en la historia de México y en la dramaturgia mundial. Los muñecos pioneros medían de 30 a 40 centímetros de altura, moldeados en pasta, posteriormente “se fueron convirtiendo en prolijas tallas en madera, de 80 cm. o más, magníficamente vestidos por sastres y costureras; en cuanto al tinglado, se adornó con bellos decorados en *trompe l'oeil*, al gusto de la época, y el espectáculo era amenizado por una orquesta en vivo”.¹⁰ Las escenas circenses de equilibristas, acróbatas y pul-sadores seguramente cautivaron a las familias “decentes” que acudían a las tandas de los Rosete Aranda.

En esa época, Manuel Gutiérrez Nájera pretextando una escenificación teatral¹¹ habla de los más diversos temas, de sus aficiones por las pequeñeces mundanas como los ojos y nariz de una dama, el sombrero de ala corta, los poemas breves; también alerta sobre teatros infectos y pésimas representaciones o espectáculos de sainetes y zarzuelas donde “el observador sensato no atinaba a decidir qué era más asqueroso y repugnante, si el descaro y desvergüenza de las que estropeaban el tablado (bailarinas de can-can) o el cinismo y brutalidad de los espectadores”.¹² En su reseña le dedica tres breves párrafos al oficio de títeres “... con escenas toscamente urdidas, y por medio de figuras o muñecos, puede dar idea de las que el tal pueblo tiene para dedicarse a las especulaciones de la fantasía y para la fábrica de estatuas o esculturas”.¹³ Al final de su nota destaca el deterioro de las costumbres populares y la necesidad “de irse a los títeres, que son su último atrincheramiento. Los títeres del Seminario con su paseo en Santa Anita y sus luces de La Merced, son los únicos títeres posibles. Las marionetas de Chiarini y los autómatas que cantaban grandes óperas en un teatro de la Plaza, hace

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “Teatro de títeres”, en *Obras III/ crónicas y artículos sobre teatro-I (1876-1880)*, México, UNAM, 1974, pp. 311-315.

¹² *Ibid.*, p. 313.

¹³ *Ibid.*, p. 314.

nueve años, son falsificaciones de los títeres”.¹⁴ El cosmopolitismo de la época campea junto al resguardo hacia costumbres y valores, así como la descripción de escenas moralizantes del fin de siglo.

En el mismo escenario, el teatrillo de América, en los altos del antiguo seminario, pero tal vez en circunstancias diferentes a las descritas por Gutiérrez Nájera, y posiblemente en contradicción con éste, Ignacio Manuel Altamirano describe poseído las fascinantes escenografías, la prodigiosa actuación de los títeres de la Compañía Rosete Aranda. Con la emoción y el sentimiento de haber contemplado una obra de arte, Altamirano *convoca* a Swif y a Fielding, a Gohete y Byron, a Voltaire y Nodier, admiradores de la dramaturgia títeril, para que acudan al teatrillo de Seminario y se regocijen con los autómatas. Acto seguido reseña la representación de los diversos cuadros: la pelea de gallos, escenas campiranas, la procesión. Esta última le merece una descripción *circunstanciada*: una aldea en las montañas de Puebla, casas rústicas adornadas con plantas y árboles; en una humilde choza un indígena espera la visita de la Purísima Concepción, adorna un altar con ramilletes y candelabros, mientras la mujer riega flores en el camino. Llega la procesión “el indígena no cabe en sí de dicha, se arrodilla, besa la tierra, ayuda a colocar la virgen en el altar y saluda cortésmente al cura y a sus conocidos... Después vuelve a rezar piadosamente delante de la virgen... trae el *popoxcontli* o su sahumador para incensar el altar y enciende las velas, lo cual es admirable en un títere...”.¹⁵

Llegan los músicos entonando sonos populares y aparece en escena una comitiva que persigue al torito, con sus cohetes; con una lumbre, el indígena prende fuego al torito que lanza una variedad de luces coloridas, persigue a niños y jóvenes que gritan y

¹⁴ *Ibid.*, p. 315. Sobre estas “falsificaciones de Títeres”, El Duque Job, tal vez se refiere al teatro de los Rosete Aranda que en una etapa dramatizó las óperas en boga de fin del siglo XIX.

¹⁵ *Títeres Cía. Rosete Aranda, op. cit.*, p. 6.

corretean por el escenario. Finaliza Altamirano: “Baste decir que este cuadro de costumbres mexicanas se representa con tal naturalidad que es difícil sospechar que esté uno viendo autómatas... El que reproduce esta escena con tal propiedad y con un sentimiento estético admirable es un artista: un pintor de género quedaría abajo del asunto, porque sus figuras carecerían de movimiento”.¹⁶ Estos cuadros campiranos escenificados en la naciente metrópoli fascinan y arrebatan a Altamirano: es el asalto a la gran ciudad por artistas, músicos y su *troupe* de autómatas directamente de la provinciana Huamantla: hazaña que glorifica el escritor.

“EL TEATRO DE TÍTERES COMO FACTOR EDUCATIVO”

Una fecha emblemática para el capitalismo es 1929 a escala universal: es la primera crisis en forma generalizada sobre la producción industrial. Las repercusiones inmediatas son la caída de los precios en el mercado mundial y la concentración de capitales. Para América Latina es una de las etapas de mayor autonomía relativa, que le permite organizarse políticamente, producir en el mercado interno y exportar a los centros dominantes. Fue una coyuntura excepcional que favoreció el desarrollo del llamado populismo. En México se manifiestan asonadas militares y se funda el PNR, antecedente del PRI. Martín Luis Guzmán publica la *Sombra del caudillo* y Andrés Henestrosa *Los hombres que dispersó la danza*.

Ese año también es una fecha clave para la dramaturgia titeril mexicana, pues Bernardo Ortiz de Montellanos crea y dirige *El Periquito*, teatro infantil que se escenifica en parques infantiles y jardines ciudadanos. “En pequeños teatros transportables Chupamirto, Mamerto, Mutt y Jeff, nuevos personajes de la farsa infantil,

¹⁶ *Loc. cit.*

acompañados del diablo tramposo y el Perico Decidor, repartieron su alegría entre los niños de la ciudad de México”.¹⁷

Es en el año de 1932 cuando se consolida un grupo de intelectuales y artistas en torno del teatro de títeres. Germán y Lola Cueto logran el milagro al convocar a diversas personalidades de la plástica como a Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Angelina Beloff y literatos como Liza Arzubide, músicos de la talla de un Silvestre Revueltas y los teatreros Elena Huerta Múzquis, Enrique Assad, Graciela Amador, Roberto Lago que se reunían en “un bodegón húmedo y maloliente a sabandijas, en las calles de Mixcalco número 12, el teatro guignol de figuritas sin pies”.¹⁸ Bernardo Ortiz de Montellano, Acevedo Escobedo (creador de Gorgonio Esparza) son otros intelectuales que escriben guiones para títeres.

En esta época, y con un Estado surgido de la revolución, los titiriteros desarrollan múltiples presentaciones en patios de escuelas primarias, en teatros y se dan tiempo para giras al interior de México y al exterior: han simplificado la parafernalia titeril: títeres de guante, escenografías que se enrollan o que se diseñan *in situ*, teatrinos cada vez más sencillos. Además de las funciones impulsaron una extraordinaria labor docente en jardines de niños y guarderías infantiles: “los niños hacen los muñecos, crean las tramas de sus propias obras y dan las representaciones. Sirve también el guignol para transmitir a los pequeñines y hacerles más objetivas ciertas nociones, e inicia su educación literaria y artística”.¹⁹ Esta actividad fue posible gracias al apoyo gubernamental y al vínculo con el INBA de esa época.

Fue importante la presencia en el extranjero de grupos de titiriteros como Lola Cueto y Roberto Lago por medio del teatro

¹⁷ Revista *Pulgarcito*, junio-julio de 1931, cit. por Roberto Lago. *Teatro Guignol mexicano*. 2a. Ed. México, edición Roberto Lago, 1973.

¹⁸ Roberto Lago, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41. Véase Nadia González Dávila, *El títere un teatro vivo* (Tesis) México, UNAM-Filosofía y Letras, 1993.

guiñol El Nahual. Por ejemplo en una larga gira por Venezuela en 1947 ofrecieron 76 funciones a casi 100 mil espectadores y un curso de guiñol a más de 45 profesores. En una reseña se comenta sobre el significado del arte popular en títeres mexicanos, manejados con una técnica magistral, voces adecuadas y un movimiento escénico espléndido:

“Constituyó una verdadera revelación, de las extraordinarias posibilidades del guignol, la versión dramática del *corrido*; ¡Ya viene Gorgonio Esparza! Es algo de un efecto sencillamente asombroso. El realismo y el color en los diversos momentos de la vida y la muerte del héroe legendario del Bajío; el movimiento escénico de los personajes, la ejecución acabada de los caricaturescos títeres, los decorados modernos, todo en fin, contribuye a hacer de esta pieza una pequeña obra maestra del tabladillo guignolesco [...] (hay una parte especial) Me refiero a la escena de la noche de aquelarre en que las brujas ensalman y presiden el nacimiento del demoníaco Gorgonio. En ella, el efecto logrado al sugerir serpientes con las manos simplemente enfundadas y animadas de movimientos ondulantes, es estupendo”.²⁰

EL NUEVO ESCENARIO TITERIL: GROTESCO Y TRASGRESOR

Una reciente investigación sobre el teatro de títeres²¹ recoge diez puestas en escena durante los años ochenta y los noventa del siglo pasado. Son obras que rebasan el didactismo primario del teatro infantil y se proyectan para la recreación de un público no solamente adulto sino inteligente. Los teatreros reseñados salen del reducido escenario e invaden novedosos espacios o comparten uno u otro escenario con el títere. Los creadores y/o manipuladores ya no se ocultan tras el títere sino que dialogan con él y su relación, no sólo física sino existencial con el muñeco,

²⁰ *Op. cit.*, R. Lago. p. 13. Reseña de Héctor Guillermo Villalobos.

²¹ Luis Martín Solís (selección e introducción), *Teatro para títeres*, México, Ediciones El Milagro, 2004.

trastoca la antigua y tradicional manipulación. Hay un cambio de papeles en esta renovación de la escena: “El titiritero se vio obligado a asumir roles del actor, y el actor los del titiritero. Ambos se dieron cuenta de sus insuficiencias: los titiriteros de la pobreza de su formación actoral, la falta de trabajo físico y de voz, mientras que los actores, de la dificultad para expresarse por medio del objeto, protagonizando de tal forma, que terminan por nulificar la presencia del muñeco”.²² El conocimiento de diversos lenguajes artísticos será vital en esta renovación de la escena.

Un ejemplo de esta genuina revolución dramática es la obra de Hugo Hiriart *Minotastasio* y su familia. La puesta en escena retoma el mito del minotauro de Creta, monstruo que habita en un laberinto donde se hacen ofrendas de carne humana hasta la aparición de Teseo que lo mata. Hiriart transforma el laberinto en una enorme casa que se expande con desmesura, habitada por la familia de *Minotastasio* y un doctor. El personaje del mito se transforma en *Minotastasio*, monstruo niño que vive en la inconsciencia de su condición, resguardado por su madre *Pasifae*. Como en el mito, el destino se cumple en forma cabal: *Ariadna*, hermana del monstruo, introduce a Teseo a la casa y le da una arma para segar la vida del infante. El mito se transforma en fábula. Amén de la alucinante anécdota, la puesta en escena es extraordinaria: Hugo Hiriart emplea títeres de diversos tamaños que a los ojos del espectador le permite percibir tres y hasta cuatro dimensiones en escena. Los animales son miniaturas, la mano de *Minotastasio* es gigantesca, la desmesura campea en los diversos escenarios. Bien señala el creador de la obra:

“El modo más directo, elegante y gozoso de resolver estos problemas escénicos es empleando títeres de diferentes tamaños, de acuerdo con la siguiente convención: el escenario se dividirá en tres planos o rompimientos progresivamente alejados del espectador. En el más distante se emplearán títeres muy pequeños, tan reducidos como sea necesario para transmitir la

²² *Ibid.*, p. 15.

impresión de desmesura y enormidad; en el segundo, medianos, es decir que lleguen hasta la rodilla de un hombre normal, y en el tercero, el más cercano al espectador, representarán los actores. Por supuesto que se trata de los mismos personajes de diferentes tamaños, por lo que el títere se moverá como actor y el actor como títere”.²³

Un acierto de estas puestas en escena o más bien de su expresividad plástica lo constituye la parte demencial, irracional y anárquica de este universo y que de forma excepcional han sabido explotar estos nuevos oficiantes: la trasgresión de esta dramática se manifiesta, por ejemplo, cuando títeres personificando a bandoleros señalan: “No vamos a dejar títere con cabeza” (*La muerte no mata a nadie* de Antonio Avitia); en una escena de guiñoles, la mamá de Tom, un detective privado, lo reprende: “¿Qué pasó con la bufanda que te regalé? Acomódate bien la cachucha, bolea tus zapatos...” a lo que Tom responde: “Pero mamá no tengo pies”. En la misma historia se presenta la acotación: “Entra un cantinero desplegando escenografía de cantina y cargando la barra, la coloca y va por un borracho a quien deja encima de la barra” (*Informe negro* de Francisco Hinojosa); en *Pandemonium* de Carlos Converso, la escenificación es en un cabaret y el strep-tease de una vedette: “Es una muñeca sumamente sensual... Comienza una música apropiada... la vedette irá quitándose las prendas que lleva: un vestido largo y con gran escote, una faldita muy pequeña y un brasier. Sobre los senos tiene las clásicas estrellitas y en la entrepierna un corazón...” Manos enguantadas de diferentes colores la acarician, la tocan, la aprietan y, en el frenesí de la lujuria, terminan desgarrando y destrozando a la vedette.

El camino transitado por estos titiriteros no tiene retorno: un nuevo sendero de exploración, renovación de escena, títeres como humanos y humanos como títeres, trasgresión plena de formas y

²³ Hugo Hiriart, “Minotastasio y su familia. Fantasía para títeres y actores en catorce escenas”, en *Teatro para títeres, op. cit.*, p. 111.

contenidos, enmarca esta dramaturgia. ¿Cuál es el problema? Luis Martín Solís plantea una serie de inquietudes:

“El teatro mexicano actual tiene una deuda con los títeres. Durante años, éstos han sido menospreciados o ignorados, privándolos de un sitio importante en las artes escénicas. Esta actitud se debe, en buena medida, a que se desconoce su historia y sus alcances artísticos. La pernicioso idea de que los títeres están destinados exclusivamente a los niños está muy difundida. Lo cierto es que mediante la historia, los títeres han expresado preocupaciones políticas, sociales, eróticas y religiosas de un universo adulto. Han sido el vehículo para la creación metafórica y han estado cercanos a las vanguardias plásticas del pasado siglo (Dadá, Bauhaus, Futurismo, Surrealismo, etc.). Por ello, cuando aparecen espectáculos que reflejen ese universo adulto, rápidamente encuentran respuestas favorables”.²⁴

PETUL II: DEL ASFALTO A LA TIERRA PRIMORDIAL

El estado de Chiapas se convirtió en un campo de experimentación guiñolero. Roberto Lago comenta varias anécdotas durante 1953 y 1954, cuando Ricardo Pozas era director del INI en San Cristóbal: “se ofreció una función —como experimento y para estudiar sus reacciones— a los habitantes del paraje Amatenango del Valle, todos indígenas tzotziles que no hablan español, con resultados insospechados, porque la población íntegra siguió con vivo e ininterrumpido interés las peripecias de las sencillas far-sas”.²⁵ R. Lago narra el diálogo entre el señor guignol, por supuesto hablante de tzotzil y varios de los espectadores ante el regocijo generalizado del poblado. Ello impulsó la creación de un centro coordinador guiñolero con la producción de teatrinos, la elaboración de muñecos y el montaje de obras como la fábula

²⁴ Luis Martín Solís, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ Roberto Lago, *op. cit.*, p. 40. Seguramente R. Lago contó con el apoyo de su célebre grupo “El Nahual”. En Tuxtla Gutiérrez y en San Cristóbal colaboraron los maestros tzeltales José Díaz, Mario García González, María del Refugio Ramírez y Ma. Elena Canessi.

del coyote y el conejo. Ante tal experiencia y otras similares en el campo mexicano, podríamos aseverar que efectivamente los títeres, en este caso el guiñol, no trascienden el espacio rural y que son primordialmente para un público infantil. Por fortuna, los títeres mexicanos han superado tales predicciones.

Hoy tenemos la certeza de que el proyecto de Roberto Lago en Chiapas tuvo una enorme aceptación y que, a dicha iniciativa con el aval del INI, se integró posteriormente Rosario Castellanos en el año de 1955. Rosario relegó momentáneamente su obra literaria y, siendo maestra, preparó pequeñas obras teatrales que llevaban como personaje principal a Petul. Fue su trabajo como dramaturga lo que impulsó nuestras primeras representaciones de teatro guiñol entre los choles de la zona norte de Chiapas, municipio de Tila, los años 1999 y 2000. Para ello contamos con el apoyo y solidaridad del Comité de Apoyo a la Zona Norte del estado de Chiapas, sin este comité no hubiese sido posible tal presencia. Rosario Castellanos fue nuestra guía espiritual en las primeras representaciones²⁶ que realizamos en las comunidades choles.

Posteriormente a la experiencia chol, nos propusimos impulsar un taller guiñol donde la participación de niñas y niños sería esencial. Si bien por medio del curso se les ofrecen instrucciones sobre la hechura de un muñeco, el pintar la escenografía o el representar sus propias historias, los niños decidirán el tipo de obras a escenificar, los muñecos apropiados, la escenografía, etcétera. Es decir, a diferencia del proyecto Castellanos-INI, nuestro taller pretendió orientar a los niños los pasos o secuencias para armar y desarmar un teatrino y decidan, *motu proprio*, el destino de sus obras. Para ello requerimos el concurso de sus maestros, de sus padres. Así, en el pasado mes de mayo impar-

²⁶ En esas primeras representaciones, fue importante el apoyo de Gauguin Cabello en la confección de muñecos guiñoles como el diablo, o shibá entre los choles, un hermoso lagarto y un simio que causaron honda impresión en escena. El teatrino fue una contribución de Víctor Jiménez.

timos²⁷ un taller de teatro guiñol en la comunidad tojolabal: Napité a 30 kilómetros de Comitán, en Chiapas. Aquí reseño esa experiencia artístico-educativa en ámbitos otrora inaccesibles y que, gracias al levantamiento zapatista de 1994, hoy se abren canales que propician el añorado vínculo social campo-ciudad con la presencia de ciudadanos en comunidades chiapanecas.

Estos tojolabales, en forma similar a los que habitan en las Margaritas, Altamirano u Ocosingo, se denominan a sí mismos tojol'winik, hombres legítimos o verdaderos. Por esta denominación se les considera intolerantes "al sentirse superiores a otros grupos indígenas y a los mestizos" No es superioridad, sí una certeza: el tojolabal no nace, se hace. ¿Cuántos indios aprovechan sus circunstancias y cumplen con su vocación de ser genuinos tojolabales? Dice Lenkersdorf: "Lo tojol señala un reto en tiempo determinado y ninguna propiedad disponible o estática. Los que perciben el reto y se comportan en consecuencia van por el camino de los tojol. Es el comportamiento de rectitud que se puede lograr y se puede perder".²⁸ Carlos Lenkersdorf ejemplifica con un objeto-sujeto: una tojol tortilla —o tortilla verdadera— es una tortilla caliente que acabamos de sacar del comal. Es pues, una tortilla como debe ser: suave, sabrosa, apetitosa, olorosa, en su punto para comerse y no en otro.

Con la onda expansiva que provocó el levantamiento zapatista, estos napiteños expropiaron terrenos y la antigua hacienda: después de un tortuoso litigio, se levantó un acta en abril de 1994, fecha con doble símbolo, en que el Tribunal Superior Agrario del estado de Chiapas concedió a la comunidad Napité 531 hectáreas de terrenos. En ese inicio de una nueva historia tojolabal se alzaron voces exigiendo la demolición a marro limpio de la hacienda, cual símbolo opresivo, y su transformación en terreno

²⁷ Los profesores Cuauhtémoc Salgado de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-A, Daniel López Tobón y quien escribe.

²⁸ Carlos Lenkersdorf, *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales*, México, Siglo XXI-UNAM, 1996, p. 23.

agrícola. Otras voces pedían medida y reflexión ante el destino de la finca. De ese coro, principalmente masculino, destacó la voz de la profesora Roselia Jiménez, escritora en lengua tojolabal, argumenta la rehabilitación del inmueble y su conversión en un centro cultural:

“Fueron las manos de nuestros abuelos las que cimentaron cada una de las columnas de lo que sería la Casa Grande de los patrones, lugar en donde nuestro pueblo tojolabal vivió la época más cruel del despojo y la humillación de su historia: el Baldío, explotación de la fuerza de trabajo indígena sin pago alguno, con lo cual sometió a los indígenas al grado de servidumbre. Sin embargo, la fuerza espiritual emanada de aquellos principios milenarios, anclados filosófica y cosmogómicamente, hizo que los tojolabales convivieran hermanados en el espacio que les fue arrebatado y que para ellos seguía siendo sagrado, resistiendo profundamente en el silencio sin renunciar a nuestra identidad... la lucha continúa por la reivindicación cultural y social motivándonos a la búsqueda de una nueva vida con justicia y dignidad”.²⁹

En el marco de ese Centro Cultural y sus diversas actividades, la profesora Roselia Jiménez nos invitó con la finalidad de impulsar un Taller de Teatro Guiñol dirigido a las comunidades de Napité y Bajucú. Allí acudimos con un proyecto artístico-cultural. El arribo del teatro guiñol a tierras tojolabales fue un acontecimiento cultural pues niñas y niños leyeron cuentos y relatos en tojolabal y castellano³⁰ y, posteriormente seleccionaron uno por equipo para su adaptación a libreto teatral. En esta tarea, la adaptación, colaboramos directamente los maestros, pues era la fase más complicada del taller. De ahí, confeccionaron muñecos a base de papel maché y vestuario tradicional tojolabal,

²⁹ Roselia Jiménez. “Centro Cultural El retoño de nuestra palabra”, texto manuscrito, octubre de 2002.

³⁰ Efectivamente, se leyeron dos libros de cuentos bilingües de Roselia Jiménez: *Ja yal alaji*. *La milpita*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas-México. Escritores en Lenguas Indígenas, 2000; y *K'ak'choj*, Chiapas-México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2000.

pues son pueblos de bordadoras e iniciaron el diseño de su escenografía, todo acorde al libreto teatral. Por último, ensayaron la obrita y su representación en el teatrino que llevamos desde el Distrito Federal. El último día del taller se representaron dos obras en castellano y otra en tojolabal ante un público de napiteños, madres y padres, que se congregó en la ex finca y ahora centro cultural para aplaudir a los pequeños.

En este taller, constatamos la importancia de vincular saberes académicos con prácticas campesinas, acercar el asfalto al terreno pedregoso, y asumirnos como alumnos profesores y viceversa. Por ejemplo, valorar el bilingüismo de niños que transitan sin problema alguno del tojolabal al castellano, o al revés, y dejar al catedrático, a nosotros, al margen de tonos y cadencias, de inflexiones y modulaciones de una lengua viva como el tojolabal.

Impartimos otro Taller de Guiñol en la Comunidad Monte Sinaí, en el municipio de Las Margaritas, Chiapas, ya sin la presencia de profesores que me acompañaron en Napieté. Sin embargo, la maestra Roselia Jiménez y el profesor Juan Cruz, mentor de esa comunidad, apoyaron de tiempo completo la realización del curso-taller. Un aparente obstáculo lo constituía nuestra presencia en una comunidad evangelista en su totalidad, donde presbiterianos y adventistas, han tenido problemas religiosos muy agudos en Chiapas y el que hombres *blancos* y *barbados* como yo estuviesen por vez primera en Monte Sinaí. No hubo conflicto de ninguna especie y sí un trabajo gratificante.

En el auténtico Monte Sinaí —montaña donde Moisés recibió de Yahvé las tablas de la ley— el montículo más elevado de esta comunidad tojolabal y donde se ubica la escuela, el maestro Juan Cruz convoca a sus estudiantes, de primero a sexto año, mediante “La culebra”, canción de moda en Chiapas. Un altavoz propaga esta música que hace las veces de campana escolar pero bajo los acordes de la marimba. De acuerdo al humor o gusto del maestro Juan, los estudiantes acudirán a la escuela al escuchar “El rascapetate”, “Las chiapanecas” o hasta “La del moño colorado”, a ritmo de cumbia.

Por medio de una dinámica, similar a la utilizada en Napité, se desarrolló el curso-taller: lectura bilingüe de cuentos, selección de los mismos en equipos, su adaptación a libreto teatral, dibujo de personajes, diseño y caracterización de los mismos a través de la técnica del papel maché, la elaboración de vestimenta tojolabal para los muñecos y la representación, al final, de tres obras, dos en castilla y una en tojolabal. Es importante destacar dos aciertos: la profesora Roselia Jiménez tradujo el libreto teatral *Las víboras* al idioma originario y, además, logró que diecisiete niñas y tres niños, un auténtico coro tojolabal, cantaran K'oyola, La cigarra, o la libélula, como le llaman en Chiapas:

K'oyala k'yola
k'ela wan ja'
malauxa k'oyola
taj ni yatalaxa
lomb'ioj ch'a kau ja
k'oya la
nutsab'aj.

Esta cigarra chiapaneca, cabeza ancha, ojos saltones, cuatro alas membranosas y donde los machos son la voz principal a través de un sonido chirriante, es el elixir de los desheredados. Las pequeñas entonaron k'oyola sin el sonido estridente que produce el macho. Según la melodía, no es una vibración monótona, todo lo contrario, es un canto que acompaña a la hora del descanso y arrulla el dulce sueño de las comunidades. Genuina hazaña en pequeñas que con demasiada timidez, así como dificultades en el manejo del castellano al preguntar por Carmelina, Victoria o Flor de María, se miraran entre sí y la nombrada fuese incapaz de pronunciar el clásico: “presente”, o “aquí” o “yo soy”.

En Monte Sinaí obtuvimos resultados muy satisfactorios: trabajamos en la modulación de voz con niñas cuya entonación era apenas audible en el salón de clases, auspiciamos aspectos sobre el desarrollo de su personalidad en una comunidad cerrada y sumamente religiosa, promovimos la participación de pequeñas

en una novedosa experiencia artística, aludimos a la urgente necesidad de una mayor interacción social de las pequeñas y, entre otras cuestiones, incentivamos el desarrollo de una cultura tojolabal, mediante sus propias historias y el canto *La cigarra*. La creatividad de las pequeñas se manifestó en diversos campos, destacando la elaboración de prendas de vestir para sus muñecos con el sello de la vestimenta tradicional.

En el diseño del rostro de los guiñoles, las niñas utilizaron una variedad de semillas: frijoles, dientes de maíz, habas sustituyeron a ojos y nariz. Para el cabello se acudió al fino pelambre que cubre el elote y las orejas se representaron mediante sopa de pasta de caracol. La tojolabal Roselia Jiménez con su fina intuición promovió la utilización de estas semillas sin tener idea de que similares materiales sirvieron a sus ancestros, campesinos mayas, en la confección de un muñeco guardián de sus milpas: "Después de fabricado el muñeco, se le colocan los ojos, que son dos frijoles; sus dientes son maíces y sus uñas, ibes (frijoles blancos); se viste con holoch (brácteas que cubren las mazorcas)".³¹

Es fundamental destacar la presencia solidaria del maestro tojolabal Juan Cruz, sin cuyo concurso difícilmente habríamos tenido éxito. Juan atiende a 17 niñas y tres varones mediante la educación bilingüe bicultural y se desplaza en su deteriorada camioneta desde Las Margaritas atravesando caminos de terracería hasta Monte Sinaí donde permanece toda la semana y atiende a las niñas en turnos matutino y diurno. En plano similar y con

³¹ Roberto Lago, *El teatro guignol en México*, México, ed. de Roberto Lago, 1973, p. 23. Este muñeco, llamado por los mayas Canacol es un antecedente, afirma Roberto Lago, del guiñol: no sólo contemporáneo sino que se remonta a la época prehispánica: "Esta hermosa leyenda maya ilumina con claridad sorprendente todo el horizonte de nuestro pasado y aún proyecta su luz al presente, pues también nuestros muñecos tienen alma... Desde antes del arribo de los conquistadores se conocían ya los títeres en América. Existen varios ejemplares de estatuillas de barro articuladas, de diversas culturas prehispánicas, en el Museo Nacional de Antropología", p. 24.

otras aptitudes, la presencia de la maestra Roselia como animadora, traductora, cantante y, en suma, una genuina artista de la cultura tojolabal, fue pieza clave en el curso que se impartió.

En esta experiencia nos propusimos una serie de objetivos como la adaptación de cuentos a libreto teatral con diálogos, monólogos, canciones, poesías; la elaboración de muñecos; la confección del vestuario; el diseño de escenografías; los variados ensayos de las obras y la representación final. Lo más difícil fue la adaptación de las obras: tuvimos que apoyar esta tarea que para los tojolabales resultaba muy complicada. Por ejemplo: ya escrito el libreto con diálogos y acotaciones, les parecía de lo más natural dramatizar tanto los diálogos como las acotaciones: éstas se convertían en un apuntador involuntario. La elaboración de muñecos resultó lúdica, pues contamos con un maestro que les enseñó a modelar el guiñol en barro y de ahí la envoltura mediante el maché. Siendo un pueblo de costureras, la confección de trajes fue de lo más sencillo y se lograron trajecitos espléndidos. Únicamente ensayamos dos o tres veces y faltó mucho trabajo de manipulación del muñeco, de ejercicios para sostenerlo y que no se les desmayase en el escenario. Una falla tremenda se verificó en la modulación de la voz: nunca logramos que elevaran sus voces y resultasen claras a la hora de dramatizar la obra. Es decir, faltó compenetración con su personaje, tal vez nunca se apropiaron de la personalidad del muñeco. Por lo tanto, los tiempos y movimientos en escena se trastocaban o no imperaba la sincronización de éstos. Ante este tipo de problemas, la improvisación era una salida, pero para ello también se requiere de mayor experiencia en tablas escénicas.

En otro tipo de objetivos, *culturales*, nos propusimos impulsar tradiciones orales choles y tojolabales; la generación de una conciencia ante la valoración positiva de sus culturas; impulsar el universo imaginativo de promotores y niños para que, posteriormente, ellos pudiesen recrear sus propias historias, de acuerdo a su cosmovisión, sus personajes y sus escenarios e impulsar una memoria testimonial de todos estos eventos, como parte de su

historia reciente. Considero como una gran dificultad la valoración de tales objetivos ante la enorme carga subjetiva que lleva consigo. Sin embargo, un aspecto fundamental fue la lectura de relatos en chol y en castilla, en tojolabal y en castellano. Ello motivó un intercambio de experiencias y el propiciar el que ellos también pudiesen elaborar sus propios relatos, sus testimonios: estas comunidades tienen muchas historias que contar pero son sumamente dolorosas: desplazamientos de sus lugares de origen, muertes y asesinatos, violaciones a sus derechos más elementales, hambre y desnutrición. Tal vez no tuvimos sensibilidad para encauzar ese tipo de testimonio o mostramos incapacidad de crear un ambiente propicio para ello. Es una próxima tarea.

Estos problemas no se adjudican mecánicamente a promotores o a niñas y niños que han puesto su mayor esfuerzo. En primer lugar, está nuestro monolingüismo en comunidades donde los niños se desenvuelven en chol y castilla o tojolabal y castellano. También la ausencia de *profesionalización*: tanto para llevar una o dos obras montadas como el ser un grupo sólido, compenetrado con el teatro guiñol. Un equipo que ensaye, se prepare y ofrezca un teatro de óptima calidad en las comunidades. Como en casi todas las actividades artísticas, el teatro guiñol resulta una actividad secundaria o de entretenimiento: se forma el grupo con jóvenes que no realizan labores sustantivas: educación o primeros auxilios. Los que no poseen estas habilidades son candidatos a formar parte del teatro guiñol. Así, el producto que ofrecemos a las comunidades es obra de la espontaneidad, de la buena voluntad. Son nuestras primeras experiencias en el terreno artístico tan complejo.

OBSERVACIONES FINALES

El teatro de títeres mexicano ha alcanzado una notable madurez en los últimos años. De ser considerado un teatro para menores, se ha perfilado como un teatro de elevados vuelos con tramas

fuera de serie como Minotastasio, otras de corte popular como “La muerte no mata a nadie”, hasta el caso de un *thriller* cómico mexicanizado: “Informe negro”. Este teatro transitó por una niñez y una adolescencia o tres etapas medianamente definidas: Los Rosete Aranda que abarca desde finales del siglo XIX hasta los años veinte y un “segundo aire” por los años cincuenta. Toman la estafeta los teatreros de Mixcalco número 12 bajo la batuta de Lola y Germán Cueto por los años treinta en un fructífero periodo hasta 1954-1955 con variadas giras al extranjero y con la presencia de Roberto Lago. Una última generación de teatreros o lo que se le llama renovación de la escena, un teatro que rompe esquemas y rebasa el didactismo tradicional, hace su aparición a finales de los años setenta hasta 1992-1995.

En una primera etapa, los Rosete Aranda y sus cuadros costumbristas maravillaron por medio de autómatas y delicadas escenografías: títeres para toda la familia: entretenimiento popular en el que todo mundo conocía las farsas o tramas y lo novedoso era la fascinación ante la maestría de titiriteros reiterando hazañas de equilibristas, corridas de toros o peleas de gallos. En otra época y otras circunstancias, los Cueto, Roberto Lago, los estridentistas, y otra pléyade de intelectuales, relegaron los costosos montajes y enormes autómatas y optaron por los pequeños títeres de guante o guiñoles: dramaturgia especializada en espectáculos infantiles que adaptó fábulas y narraciones de la literatura universal. Títeres pedagógicos es la caracterización para una dramaturgia que apostó por un México alfabetizado mediante el recurso del guiñol. También, a diferencia de sus antecesoras, existió una mayor división del trabajo con escenógrafos, creadores de títeres, manipuladores, diseñadores y el grupo de intelectuales que se comprometió en esta tarea creando libretos específicos para este arte.

En otra etapa de esta dramaturgia, los títeres mexicanos trascienden atmósferas familiares e infantiles. El costumbrismo y *didactismo*, apoyados por una cultura estética y dramática, son recreados y dinamizados mediante novedosas propuestas dra-

máticas: lo absurdo y lo grotesco, al ser los títeres remedo de lo humano, serán inherentes al lenguaje de estos seres animados. La metáfora y el símbolo alcanzan una enorme expresividad ante el comportamiento *irracional* de estos muñecos: seres que pierden la cabeza y la recuperan, muñecas que son despedazadas en un frenesí sexual o guiñoles incapaces de bolear *sus zapatos*. Novedosa dramaturgia que avizora la descomposición y deterioro sociales sin complacencias de ninguna especie con un espacioso camino por explorar y/o recrear sus enormes posibilidades expresivas.

Por último, para quienes hemos participado aun de manera precaria en el fabuloso universo de los títeres requerimos el conocimiento de una historia *en miniatura*, que posibilite el tránsito a nuevos retos en el campo de la expresión y que impida el retroceso a prácticas que fueron útiles en tiempo y espacio pero hoy ya resultan obsoletas. Por ejemplo, en la experiencia con comunidades indígenas y mediante el reencuentro con su memoria histórica, sus luchas pasadas y recientes, su presencia como actores ya no objetos, será de gran utilidad el manejo de metáforas y símbolos que la dramaturgia mexicana ha utilizado con enorme éxito. Son campos aún por explorar, muchos de ellos inéditos: genuinos retos para quienes creen posible un universo donde quepan los mundos de fantoches y guiñoles... de transgresores.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGOLOTI, Carlos, *Cómics, títeres y teatro de sombras*, España, Madrid, Ediciones de la Torre, 1990.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, "Historia de los Rosete Aranda", en *Títeres. Cía. Rosete Aranda*, México, Centro Cultural Ollin Yoliztli, mayo-dic. De 1989.
- BONAZZI, Marisa y Eco, Humberto. *Las verdades que mienten. Un análisis de la ideología represiva de los textos*

- para niños*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- CASTELLANOS, Rosario, *El uso de la palabra*, México, Ediciones Excelsior-Crónicas, 1974.
- CONVERSO, Carlos, *Entrenamiento del titiritero*, México, Escenología, 2000 (Colección El otro teatro).
- CRUZ DÍAZ, Rigoberto, *Muy buenas noches, señoras y señores...*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1972.
- GALICH, Manuel (Director), "El arte para niños y jóvenes es una de las más difíciles y exigentes expresiones" en *Conjunto. Teatro Latinoamericano*. La Habana, Cuba, Casa de las Américas, Abril-junio de 1975. No. 24.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, "Teatro de títeres", en *Obras III/ Crónicas y artículos sobre Teatro-I (1876-1888)*. México, UNAM, 1974, pp. 311-315.
- HINOSTROZA, Aquiles, *El maestro y los títeres*, Lima, Perú, Editora Lima, 1988.
- JIMÉNEZ PÉREZ, María Roselia, *Ja yal alaji' La milpita*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, Escritores en Lenguas Indígenas, 2000.
- , *K'ak'choj* San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, 2000.
- LAGO, Roberto, *Teatro Guiñol mexicano*, 2a. ed., México, Roberto Lago, 1973.
- MANTILLA, Luis, *Teatro para armar y desarmar*, Barcelona, España, Espasa Calpe, 1988.
- MARCOS (Subcomandante Insurgente) *Relatos del Viejo Antonio*, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, Centro de Información y Análisis de Chiapas, 2002.
- , *Cuentos para una soledad desvelada*, México-País Vasco, Espejo-Ekosol, 2000
- MEDINA, Pablo (Biografía y selección literaria), *Javier Villafañe. Antología*. 3a. ed., Buenos Aires, Sudamericana, 2001
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. "El teatro indigenista mexicano de los años veinte: ¿Orígenes del teatro popular mexicano actual? En *Latin American Theatre Review*.

- , “Del Café de Nadie al espacio escénico. (El movimiento estridentista y su práctica teatral)”, México, *Documenta Citru*,
- PAUL, Carlos, “Hallazgo de 15 guiones confirma la labor pionera de Rosete Aranda” en *La Jornada*, México 23 de abril de 2004.
- REYES, Carlos José, “La creación colectiva: una nueva organización interna del trabajo teatral”, en *Recopilación de textos sobre El teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1978.
- , *El hombre que escondió el sol y la luna y Globito manual*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1975. (Premio Casa de las Américas.)
- SOLÍS, Luis Martín, *Teatro para títeres*, México, El Milagro, 2004.
- S/F. *Títeres. Cía. Rosete Aranda*, México, Conjunto Cultural Allin Yoliztli, 1989.

EL LUGAR EN DONDE BAILAN LOS ENEMIGOS.

ACERCAMIENTOS SUCESIVOS AL *RABINAL ACHÍ*

■ CARLOS GÓMEZ CARRO*

[El espacio vacío semejante al claro del bosque. Expulsados de él, del origen, reflexionaba Heidegger, quizá ya no podemos, ya no debemos, regresar a él —al Paraíso perdido—, pues ya no le pertenecemos ni nos pertenece; aunque tal vez merezcamos permanecer al margen, en un lugar en el claro del bosque, en el espacio simbólico, el vacío que se colma de representación.

El espacio de las representaciones, el claro del bosque, igual si se piensa en la ciudad, la plaza pública, la página en blanco, la tela vacía antes del trazo, el foro del teatro, que en el templo en donde se evoca la muerte de Cristo o la muralla en donde procedía el ritual del sacrificio humano en el mundo mesoamericano. Sabemos que en el choque de la Conquista, la muerte del Crucificado adquiriría, desde la perspectiva indígena, una simetría fascinante (la simetría y los paralelismos, claves de aquel pensamiento) con los sacrificios que se efectuaban en la pirámide trunca (sus cuatro lados, al igual que la cruz, evocan los cuatro territorios del universo), entre el sagrado corazón de Cristo y el corazón del sacrificado. Mientras que para los “descubridores”, mitad europeos, mitad árabes, en ese entonces y en ese entorno, aunque se pensasen sólo militantes cristianos (esa era su parte

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

musulmana), la equivalencia era inaceptable, a pesar de coexistir en ellos el mismo horror y fascinación por la sangre (o precisamente por eso). La destrucción del mundo mesoamericano fue la consecuencia; posiblemente una postura cultural más acorde a las premisas del Medio Oriente (a pesar de lo que nos cuenta la historia), de la “guerra santa”, que a una percepción de origen europeo: cuando Alejandro invade Tebas no deja piedra sobre piedra, pero mantiene intactos los templos, siguiendo el consejo de su maestro Aristóteles.

Resulta sorprendente en ese ejercicio de conversión y de sustitución cultural (sustitución de unas imágenes por otras), resultado de la Conquista, que se haya mantenido intacto, en apariencia, el *Rabinal Achí*, única obra de teatro mesoamericano conocida, a lo largo de varios siglos, hasta 1862, cuando es publicada, en francés, por Charles Etienne de Bourboug, Abate del poblado de Rabinal, en Guatemala. El origen de lo descrito en la obra pertenece a un momento de esplendor de la cultura quiché, cuando el Mayapán (transcurría el siglo xii de nuestra era, según la ubica el Abate, aunque sin aportar mayores pruebas) sostenía un complejo sistema de relaciones políticas entre las ciudades estados de la región, como la de cualquier civilización avanzada, de manera que la obra formaba parte de un contexto cultural al cual vagamente podemos atisbar. No obstante, la Conquista coincidió, por una parte, con un punto de decadencia del mundo maya, que contrastaba con el momento de expansión del mundo mexica, lo cual, al parecer, facilitó, por una parte, la destrucción casi total de las edificaciones (además de sus libros, religión y cultura en general) de los aztecas y la supervivencia casi milagrosa de una gran cantidad de construcciones mayas que se mantuvieron en ruinas, y con sus secretos ocultos, en medio de la selva durante siglos. Algo semejante sucedió con aquella obra dramática, truncada, a pesar de todo (según advierte Georges Raynaud, lingüista y americanista, traductor de la obra del quiché al francés, en la que se basa la traducción de Luis Cardoza y Aragón al español), extrañamente vacía de cualquier referencia

directa a los dioses mesoamericanos y casi ausente de pasiones amorosas.

Tal situación nos obliga a un deslinde inicial. Nos referimos a ella como una obra de teatro, cuando al decirlo tiene que considerarse que el teatro es, de manera intransferible, un tipo de representación surgido en el ámbito de la cultura grecolatina y después es retomado en su esencia por el mundo occidental. Es y no es una obra de teatro el *Rabinal Achí*. Lo es en tanto representación, una manera de poblar de signos el espacio vacío. No lo es en cuanto que no es sólo una representación en el sentido como entendemos el término. Pensemos, por ejemplo, en la representación multitudinaria, anualmente llevada al cabo en el barrio de Iztapalapa, en la ciudad de México, de la pasión de Cristo, desde hace 168 años, y en la cual participan con un increíble entusiasmo miles de personas (actores y espectadores, a la vez) y que parecen, en principio, dar cuenta de su fe cristiana (no faltará el historiador que afirme que se trata de una herencia estrictamente católica). Llama la atención el paralelismo con el antiguo sacrificio que se hacía de Tezcatlipoca en fechas aproximadas (el rito de *Tóxcatl*, en honor a Tezcatlipoca, se celebraba del 23 de abril al 12 de mayo), donde se elegía a un joven de bella apariencia, al que se aparta de la vida mundana con un año de antelación al acto: “un enemigo prisionero que había sido previamente elegido por su cuerpo perfecto, se le pintaba y a taviaba para que fuese la imagen viva del dios Tezcatlipoca (...) se le sacrificaba para que el dios renaciera con nuevo vigor.” (Alfredo López Austin, *Arqueología mexicana* 34, 1998). De hecho, en el imaginario profundo, la participación masiva en la representación de Semana santa obedece, en parte al menos, a la identificación entre ambos acontecimientos, el de Cristo y el de la inmolación de Tezcatlipoca. La diferencia es que en la pasión de Cristo la crucifixión se representa, mientras que al joven elegido como Tezcatlipoca en verdad se le sacrificaba y se le extraía su sagrado corazón. Como en los panes semejantes a huesos y con los que invariablemente se acompa-

ña la conmemoración anual de los “días de muertos”, en México (ceremonia estrictamente de “origen católico” y sin raíz indígena, declara la historiadora Elsa Malvido al *Reforma*, 30-10-2004, después de veinticinco años de arduos estudios, sin comprender la naturaleza de los mitos), el uno y dos de noviembre de cada año, a diferencia de las ofrendas prehispánicas, en donde esos “huesos” del pan eran en verdad huesos y carne.

Imaginemos los efectos que produciría entre un público actual la contemplación de un Cristo en verdad crucificado. De la crucifixión se pasaría, en realidad, a la crucifixión, como en algún juego de palabras sugería Carlos Fuentes (*Tiempo mexicano*, 1971). El sacrificio entre los antiguos americanos era el modo de trascender la irrealidad de la representación (y de la vida) a la realidad profunda e inmediata de la muerte; en nuestro tiempo basta, creemos que basta, la catarsis propiciada por el reconocimiento y súbita contemplación de una verdad sugeridamente oculta, para crearse el efecto deseado. Entre los pueblos mesoamericanos, la presencia de la muerte le permitía a los espectadores darle a la vida su pleno sentido y la conversión de lo mundano en divino.

Así como en Occidente, todos los caminos llevaban a Roma (en nuestro ahora, se ha perdido el centro y todos los caminos son un laberinto), en el mundo mesoamericano todos los caminos y todas las obsesiones llevaban a la piedra de los sacrificios: las ceremonias a los dioses, el juego de pelota, la guerra después hecha florida, el teatro. La piedra de Roma y la piedra filosófica de los sacrificios separados por la ficción. El que Dios se sacrificara por todos los hombres, debió ser, para el mundo indígena, la confirmación de lo ya sabido. Que lo hiciera por amor y para salvar (del sacrificio propio, se entiende) a cada uno de nosotros eso sí debió ser extraño, deslumbrante. El paso, en consecuencia, de la realidad (la muerte) a la ficción (la representación de la muerte), que quizás no otra cosa es el teatro.

El texto del *Rabinal Achí*, nos dice el Abate Brasseur, le fue proporcionado, apenas, en 1855 (su publicación fue en 1862),

por el tío de uno de sus criados indígenas, en gratitud por haberle facilitado un medicamento eficaz. Ese hombre fue Bartolo Ziz, quien le habría dictado en varias sesiones al Brasseur el texto, con la ayuda de su sobrino, como traductor, éste, del quiché al español y viceversa. No obstante, Henríquez Ureña, señala que Ziz ya habría trasladado al papel la obra hacia 1850, para después proporcionársela al Abate en 1855, lo cual resulta verosímil, pues en una carta del Abate a un amigo, fechada el 3 de junio de 1855, habla de un manuscrito en manos “de un tío de un criadito mío”, lo cual haría que Bartolo Ziz tuviera y debiera ser reconocido como el autor que fija la obra y al Abate su divulgador y primer traductor al francés, ya con el título que éste le impone de *Rabinal Achi*, puesto que en la tradición oral del pueblo guatemalteco de Rabinal, al drama baile se le conoce como *Xahoh Tun* (“Baile del Tun”).

Acerca de la naturaleza ancestral del texto, lo confirma la relación de los hechos políticos a los que se refiere, consignados también, como nos lo hace saber el filólogo René Acuña, entre otros textos, en las *Crónicas indígenas de Guatemala* y en el *Popol Vuh*. La obra se caracteriza por su naturaleza pagana, ausente de elementos “cristianos”; aunque al estar “libre”, también, de referencias directas a las divinidades mesoamericanas, parece sugerir una compensación simétrica, la primera aquí advertida, tan habitual en el pensamiento indígena, y no el indicio de una incipiente secularización en el mundo maya prehispánico, a lo que se agrega, decíamos, la marginación evidente de elementos femeninos activos en la representación, y, junto con ello, de alusiones de carácter erótico o amoroso, a pesar de que el baile del cautivo, Cauek Queché, protagonista la historia, con la hija del gobernador de Rabinal (por lo tanto, perteneciente a la realeza nativa), apenas descrito, es esencial para el sentido del drama.

La impecable simetría del texto, en el que a un guerrero se le opone su contrario, su “gemelo”; a un jefe, su opuesto; a doce guerreros águila, otros doce, jaguar, nos permite algunas inferencias. Los guerreros águila, es indudable, representan los comba-

tientes solares, en tanto los jaguares, los guerreros nocturnos, en la eterno contienda entre el día y la noche. A su vez, ya que lo masculino está asociado al sol y lo nocturno a la femenina luna, tal hecho habla del equilibrio astronómico al cual estaba sujeta la representación en su origen. De manera que, en un principio, el papel de las mujeres no pudo estar limitado al de “sirvientes”, situación otorgada en el texto conocido, y si esto ocurre así tenemos que considerarlo como consecuencia del deterioro sufrido en la memoria colectiva, a partir, tal vez de manera preponderante, de la colonización europea, pero podría haber comenzado ya con el predominio mexicana en el ámbito maya. Hay otro indicio relevante, advertido por Georges Raynaud, de una modificación ulterior, en relación con el número de los guerreros que intervienen en la ceremonia final del sacrificio del guerrero cautivo, doce en cada caso, según hemos hecho notar. El doce es un número “cristiano”, poco significativo en el contexto mesoamericano, y no sólo maya. El “trece” divino, pues, convertido en doce. Cardoza y Aragón nos ofrece una salida plausible a este dilema: a los doce guerreros águila y doce jaguar, se deben sumar los dos combatientes principales, lo cual completaría trece para cada caso. En un momento de la obra se habla de estos últimos como “hermano mayor” y “hermano menor”, de manera que, se infiere, los guerreros águila son los “guerreros mayores” y los jaguar, los “guerreros menores”. No obstante, en la parte del rito ceremonial también se habla de doce bebidas y no de trece, como “debiera ser”, lo cual ratifica la ligera “cristianización” del texto, aunque también nos revela que cuando a los indígenas se les hablaba, en el contexto de su “conquista espiritual”, de Cristo y de sus “doce apóstoles” es probable que ellos sí sumaran doce más uno, igual a trece, y así, secretamente, lo asimilaron dentro de su mundo de referencias escatológicas.

Al posible rasurado del texto, se agrega el título de su divulgador, el Abate Brasseur, que enfatiza, tal vez, su carácter épico, “El héroe de Rabinal” (o “Varón de Rabinal”), el *Rabinal Achí*, y desdeña, decíamos, el asignado por la tradición indígena de “Baile

del Tun”, *Xahoh Tun*, en donde “tun” es un instrumento musical de viento. Es el baile del Tun, del viento, del huracán, de Kukulkán. El viento que suena en el barro, el Tun; el pedernal que se afirma entre los huesos hasta el corazón, el baile de la muerte en honor a los dioses y a través del cual es posible descifrar el deseo divino. El baile, inmerso en el tiempo circular, se nos ofrece a modo de tragedia. El sacrificio, en realidad, repetía los acontecimientos, se trata de un elemento liberador de las energías concentradas en el drama descrito. El sacrificio era para esos pueblos lo que las sangrías aplicadas en el cuerpo de los pacientes en el medioevo europeo: liberaba de sus males al enfermo, aliviaba y aligeraba el cuerpo. Para el mundo mesoamericano, la sangre era agua y fuego, agua quemada, el fluido de la fertilidad, y el corazón el alimento divino que le permiten al dios trabajador mesoamericano cumplir su obra diaria. La muerte, como una fiesta, un modo mágico de convocar la fertilidad, la vida, futura.

En la tecnología de la escritura aplicada al *Xahoh Tun*, además de intentar acotarla en los esquemas dramáticos de Occidente, ocurre lo mismo, posiblemente, que lo advertido por Patrick Johansson en su libro *Voces distantes de los aztecas*, en donde observa que los amanuenses españoles, a pesar de sus inmejorables propósitos, omiten la circunstancia de la expresión oral, gestual, de los cantos indígenas, cuando en los días posteriores a la Conquista se decide trasladarlos a la escritura, a las grafías y a los mecanismos de pensamiento de los misioneros españoles. Se nos muestra la flor, pero no la raíz, y en aquel mundo distante, la flor era apariencia y la raíz, verdad. No podía entenderse la flor sin la raíz. No obstante todas estas consideraciones, nos encontramos frente a un texto de enorme valor cultural, histórico y estético, de carácter universal.

Lo descrito en el *Rabinal Achí* va más allá de la exaltación del héroe victorioso; es, sobre todo, el drama del cautivo. La obra concluye, lo hemos comentado, con su inmólación en la piedra de los sacrificios. Es un homenaje al vencido. Cuando uno se pregunta, qué pudo influir de manera decisiva para que

este drama y no otros permaneciera en la memoria colectiva, al punto de haber mantenido oculta su existencia más allá del periodo colonial, ese elemento debió ser éste y la identificación consecuente del pueblo sometido con el héroe cautivo. Los rabinales se hicieron, se convirtieron en quichés; en Mesoamérica, todos nos hicimos quichés. Todos somos Cauek Queché, el nombre del guerrero vencido.

La obra se desarrolla en el escenario de una guerra regida bajo valores de cortesía que bien podemos llamar caballerescos. La dignidad impecable del guerrero vencido se refleja en la del vencedor y que hace dudar, en el escenario de su juicio, a su enemigo y al gobernador de la necesidad de inmolarlo. La duda los lleva primero a insinuar y luego a ofrecerle el indulto a través de crearle un conveniente parentesco político, convertirlo en el querido yerno o el cuñado para eludir su destino, a lo cual Cauek Queché declinará de manera tajante, cuando se le pide inclinarse y arrodillarse ante el gobernador extranjero, el jefe "Cinco lluvias". Mantener intacto su honor es más importante que conservar la vida misma, amén de que la distinción de ser inmolado en la piedra es parte de ese honor. Acaso, el ofrecimiento y su negación, dado el tono irónico de algunos momentos de la representación, formen parte del ritual, de la puesta a prueba de la entereza del rival. Lo que sí aceptará el cautivo es el cumplimiento de los deseos a los que tiene derecho como sentenciado: comer, beber, brindar, bailar. Nada como beber y brindar con el enemigo, en copas en las que cree identificar, además, la calavera de su padre, una, y la del abuelo, otra; nada como bailar con la musa del adversario, y ser inmolado por los condecorados guerreros águila y jaguar. Nada como vestirse con las mejores prendas de sus rivales, como premonición del desollamiento previsto después de morir. Nada como danzar con la muerte. He aquí un símbolo universal, como el de Príamo quien besa las manos del asesino de su hijo o el Quijote y su lucha en contra los molinos de viento o Lady Macbeth, quien lava sus manos asesinas, sin lograr quitarles las manchas de sangre de quienes ha traicionado.

En la presentación de la obra, Luis Cardoza y Aragón recuerda cuando alguna vez asistió a la representación del *Rabinal Achi* y confiesa su profundo aburrimiento; dudaba de las posibilidades escénicas de la obra en la actualidad. Una de las razones de esto es la incesante repetición de las intervenciones previas de cada actor, antes de ofrecer los siguientes argumentos, lo cual, sin duda, le quita fluidez al texto. Hay, además, una serie de frases retóricas repetidas de manera recurrente. Por ejemplo, cuando se habla del “hijo de mi lanza y de mi escudo”, para referirse a las habilidades ofensivas (con la lanza) y defensivas (con el escudo) del guerrero en el campo de batalla; “a la faz del cielo, a la faz de la tierra”, o “bajo el cielo, sobre la tierra”, para aludir, sugestivamente, en el primer caso, a lo que se les dice a los dioses y a los hombres, y para situar lo dicho en el espacio de la realidad, en la siguiente frase; “a mi boca, a mi faz”, para distinguir, posiblemente, el ser y el espíritu del guerrero, lo que después, en el mundo mexica, habrán de ser las tareas básicas de su aprendizaje: forjar el rostro y templar el corazón; “mi desafío, mi grito”, cuyo sentido se relaciona con la declaración de guerra y el acto posterior de la batalla; “las tierras nuevas, ancianas”, las tierras en disputa, propias para el cultivo y por eso más valiosas; “Ya no te acaecerá más de día, de noche, descender, salir de Tus montañas, de Tus valles”, para indicarle al guerrero su muerte próxima, como cesación del suceder del día y la noche y todo lo que ello acarrea, y así, una diversidad de parejas conceptuales, paralelas y complementarias, los cuales funcionan como metáforas fijas, al modo de las *kenningar*, de la antigua literatura germánica, y en consecuencia, nos permiten suponer —es evidente— que los espectadores estaban habituados a esa sofisticación retórica y apreciaban el juego de equilibrios bajo los cuales se desarrollaba la escenificación. Esto, además, se explica por los paralelismos habituales en la lengua y en el pensamiento indígena, a lo cual conviene agregar, tal vez, una explicación de mayor peso, olvidada en los aciagos tiempos de la colonización, relacionada con el contexto cultural y verbal en el que se repre-

sentaba la obra en su origen. Sabemos acerca de la diversidad de lenguas que caracterizaba el espacio mesoamericano, mayor a la existente en el mundo europeo en el momento de la Conquista. La obra, muy probablemente, se presentaba, simultáneamente, en la lengua de los vencedores y vencidos, en la lengua de un pueblo y en la de sus vecinos, y el uso de este recurso escénico de la repetición, probablemente en lenguas distintas, además de justificar el hecho y explicarlo, eliminaba la monotonía, y, permitía a espectadores de distinta lengua, común, tal vez, en ese contexto histórico, pudieran seguir la escenificación sin mengua de su comprensión, recurso que agregaba, tal vez, una función pedagógica a la representación, acerca de los usos idiomáticos de una sociedad y otra, de la que carece el teatro actual.

¿Se trata de una obra costumbrista o de un texto que enaltece el ideal guerrero? Posiblemente tenga ambas atribuciones. La guerra como debiera ser, la cortesía frente al rival, por encima de cualquier ambición terrena, el arte de la inmólación, donde el sentido del honor se encuentra por encima del apego a la vida, y la serenidad que debe prevalecer frente al mortífero pedernal; lo eterno antes que lo fugaz. No obstante, la lógica de ese lenguaje no es la lógica del nuestro. Acostumbrados al tiempo lineal, percibimos el presente como la consecuencia natural de una serie de sucesos acaecidos tiempo atrás. No es la lógica del quiché ni de las lenguas indígenas que abrevan en la lógica del tiempo circular. En este texto "costumbrista", el *Rabinal Achí*, el pasado es consecuencia del presente; mejor dicho, bajo esa mentalidad, los sucesos previos se organizan a partir del presente. Desde Proust y sus magdalenas, posiblemente, esto ha dejado de parecernos absurdo: el pasado definido y encausado por el presente. Reynaud nos propone un ejemplo como el siguiente para explicarlo: "Como venado, luego, lo cacé, lo perseguí, lo imaginé." Qué actual, ¿no? Ya lo decía Salvador Novo: el arte mesoamericano es cada vez más moderno ("el arte precortesiano en México tiene la desgracia de ser tan futurista que desdeña,

por regla general, la figura humana”, *En defensa de lo usado*, 1938). El *Rabinal Achí* se inicia cuando Cauek Queché se encuentra prisionero de su enemigo Rabinal Achí. Luego vendrá la exposición de su captura, luego, las causas de la guerra. Al final, la piedra como destino, definido, ya, desde el mismo momento de su sujeción; lo que hacen los guerreros, pues, es dialogar en la obra si acaso es posible evadir el destino. Está implícito, lo saben ellos y lo sabían los espectadores, alterar el destino tendría consecuencias catastróficas: lo robado por Cauek Queché, causa de la guerra, también le será negado a sus captores. El héroe de Rabinal y su pueblo dependen de la entereza del cautivo. El universo mismo.

Esta relación de dependencia entre vencedor y vencido (en este teatro, el honor depende del enemigo y no de la mujer, como en el teatro español del siglo de oro) lo percibió con mucha nitidez Sergio Magaña (1924-1990) en su “versión libre” de la obra mesoamericana *Los enemigos* (1990), cuando al Varón de Rabinal le hace decir a su rival: “¡Varón de Queché, a ti debo mi gloria!” Es evidente que el dramaturgo es consciente del rasurado que a lo largo de siglos fue sometida la obra (como un edificio cuya decadencia al paso del tiempo termina por convertirlo en una ruina maravillosa), de tal manera, Magaña en su versión procura imaginar aquello que habría sido borrado. Aparecen, reaparecen, los dioses como fondo del drama; lo femenino adquiere una nueva presencia, soslayada en el “original”. Se equivoca, en este sentido, su amigo Emilio Carballido cuando nos dice que Yamanic Mun, el personaje central femenino en esta versión, es una aportación completamente original de Magaña. En el texto, el dramaturgo fusiona la doble imagen, ambigua, de princesa y esclava a la vez, que el *Rabinal Achí* nos lega acerca de la doncella Yamanic, quien cumple el deseo del cautivo de bailar con ella, antes de bailar con la muerte. Único deseo, por cierto, del que no profiere queja alguna, a diferencia del porte de los guerreros rivales, la comida y la bebida, la vestimenta, los cuales cree inferiores a los de su tierra, pero no Yamanic.

La sutil y breve participación de Yamanic en el drama maya, la convierte Magaña en uno de los diálogos amorosos más extraordinarios de la literatura mexicana:

MUN: ¿Me miras guerrero?

QUECHÉ: En ti veo la noche.

MUN: ¡Soy el día, caudillo triunfante!

QUECHÉ: Eres la mujer que me robó los ojos.

MUN: ¡Ah, los guerreros sólo ven la victoria! Este hombre olvida quién soy.

QUECHÉ: No lo olvido, señora. Eres hija la más amada de la gente de Rabinal. Princesa, hija de Obtoj, no lo olvido. Eres mi muerte.

El dramaturgo hace de la mujer el símbolo precioso de la muerte del cautivo. Muere por su causa, pero también muere por amor, puede decirse. Si examinamos el papel de Yamanic en el drama quiché, es presentada como una gema casta, sometida a las condiciones del rito masculino. Al bailar con Cauek Queché, lo hace ella delante y volteando sugestivamente hacia su compañero, mientras él zapatea tras de ella, zapateado que aún se conserva en los sones populares de México y, sabemos, simboliza el cortejo. El cortejo recorre las cuatro esquinas del escenario en donde parece consumarse el delirio amoroso, sin traspasar su ambigüedad. En *Los enemigos*, en cambio, Sergio Magaña renuncia a la ambigüedad de la propuesta original y el sugerente deseo de bailar, derecho del condenado a la muerte divina, lo convierte en petición de matrimonio con Yamanic Mun, lo cual la ley de los hombres y de los dioses conceden. El escritor hace del texto un drama en donde se lucha por el poder, pero es un poder que tiene dos dimensiones, la real y la simbólica. Rabinal Achí, el varón triunfante obtendrá el primero, el poder real; pero su rival, en cambio, al obtener a Yamanic Mun y ser inmolado con su honor a salvo, obtiene la gloria, el poder simbólico de trascender su condición humana. Todos dependemos, como de Cristo, que él sea sacrificado.

Estos contrastes se le dan muy bien a Sergio Magaña y con ellos juega. En *Cortés y la Malinche*, por ejemplo, convierte a

la aliada de Cortés, en una Medea nativa; en *Santa*, la adaptación que le solicitara Héctor Mendoza de la obra de Federico Gamboa, enfatiza a tal punto los caracteres, que hace de Hipólito, el ciego, el único que ve con claridad y a la más querida del burdel, la única “Santa”, o *Santísima*, como la tituló, finalmente, el director de teatro universitario; o como en *Ana la americana*, comedia en un acto, en donde Magaña hace de la honorabilidad de una decente familia “americana” dependa, en una fina ironía, de la prostitución a la que se somete su hija, el personaje quien da título a la comedia. Con *Los enemigos* sucede algo similar a lo ocurrido con *Santa*, pedida por encargo, esta vez de Luis de Tavira (sin embargo, la dirección de la obra aparecería a cargo de Lorena Maza), quien ha colaborado en diversas ocasiones con Mendoza. La escenificación (1989) de *Los enemigos. La invención de América* (el subtítulo agregado, implicaba ya modificaciones sustanciales al texto propuesto por Magaña), en el palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, fue deslumbrante. Una puesta de escena impecable y lujosa, hasta en el programa de mano, que bien merecía, sin duda la propuesta de Sergio Magaña. El texto, no obstante su indudable calidad y riguroso equilibrio formal, fue segado considerablemente. Pareciera, qué ironía, el destino de la obra, el de ser “arruinada”. *Los enemigos* de Magaña puesta por los “enemigos” de Magaña. Sin embargo, conviene resaltarlo, los espectadores, quienes en su abrumadora mayoría se encontraban al margen de estas divergencias, salían convencidos de que habían contemplado una puesta en escena excepcional. Finalmente, podían penetrar en y seguir los enigmas del drama baile quiché y acercarse a los avatares de los sucesivos descubrimientos del texto.

Por fortuna, el principio del drama de Magaña se conservó íntegro y aparece ante nosotros el espléndido diálogo amoroso entre Yamanic Mun y su “enemigo”, el Varón de Queché, quien la contempla desnuda, —no merece tocarla—, en donde la seducción femenina, el poder de la luna, es la contraparte del drama militar, el poder del sol. Su alianza con el cautivo será, por lo

mismo, la venganza de Yamanic frente a su situación de dependencia de los varones de Rabinal, su único modo de elegir y trascender su condición de esclava. “Mun”, agreguemos, tiene el sentido, en quiché, de esclava, pero el dramaturgo advierte que, eufónicamente, significa “luna”, dualidad con la que el dramaturgo mantiene la doble condición del personaje, decíamos, de princesa y esclava, concepción con la que ya se había enfrentado el autor en la personificación de la Malinche.

El subtítulo irrumpe plenamente en el sentido de la obra, al abordar, de modo escéptico, la dificultad de que la obra en verdad se hubiera mantenido incólume de cualquier influencia ajena al contexto mesoamericano. La mirada europea de lo nativo implícitamente construye el mestizaje inicial. La idea de que ese “ojo” es quien inventa la obra. El ojo que a veces es, sucesivamente, el de Bartolo Ziz, el del Abad, el de Magaña, el de de Tavira, el ojo del espectador. El ojo de un dios inventando la irrealidad de la realidad. “La invención de América” del subtítulo alude, por supuesto, a la propuesta hecha por el historiador Edmundo O’Gorman, de que antes que “descubierta”, América (y con ella los americanos) fue inventada. En el escenario, en consecuencia, con gran fortuna, las vestimentas de los personajes simulan aquellas evocadas por la imaginación europea (estampas del siglo XVI y XVII) y con las cuales vistió a los indios del “descubrimiento”, antes que las “reales” (cuál realidad es más verdadera, se nos pregunta). Una iglesia encima de un cenote y una mujer persignada ante el “cadáver” del sacrificado, dan cuenta del sincretismo en la América media, hacia 1855. Y lo más llamativo del acto en escena, a la historia contada por Magaña, una historia montada sobre otra historia, se le agrega la que provee la percepción de su “descubridor”, el Abate Brasseur, quien pide a los indios de Rabinal que la escenifique como se hacía en los tiempos antiguos. El siglo XII, el XVI, el XIX y el XX, en escena. Eran días (finales de los ochenta) en los que se debatía acaloradamente acerca de la posmodernidad y se hablaba de la superposición de estilos y de épocas como una característica

inherente. Teníamos, pues, la composición de un verdadero montaje posmoderno. México, por azares del tiempo circular, convertido en ejemplo de posmodernidad, una constante superposición, muchas veces sin mezclarse, sin encontrarse, de razas y tiempos en la que igual conviven, lo dice el imprescindible López Velarde: “Católicos de Pedro el Ermitaño/ y jacobinos de época terciaria./ (Y se odian los unos a los otros/ con buena fe.)” (*La sangre devota*, 1916)

El drama se desenvuelve con gran habilidad en sus diversos niveles de representación en donde, en el fondo, se dibuja, en la originalidad del enigma propuesto, el drama quiché. Tal vez, no podría ser de otra manera. El clímax, en esta particular representación (representación de una representación, de una representación), se traslada al momento cuando al Abate se le ha dado a ingerir una bebida desconocida y alucinógena, como la obra, en su interés de que se represente fiel a su origen, se produce entonces la consumación “real” del sacrificio del Varón de Queché. “Qué le están haciendo”, pregunta, incrédulo, el Abate, cuando al “personaje” le están sacando el corazón. De la actuación se propone pasar a la ejecución (ejecución representada), pues es lo que la mirada del Abad no resistiría (de ahí la risa cómplice del espectador, antes que “involuntaria” o burlona, como supuso Emilio Carballido), como tampoco lo resistiría la nuestra, porque ese “claro del bosque” ya no nos pertenece, no podemos regresar a él.

Acaso, un hecho accidental cobra fuerza con el tiempo, modifica poco a poco nuestro pasado. Lo irrelevante cobra matices definidos y un hecho secundario se transforma en la causa primordial de nuestro devenir. El presente prefigura el pasado, es el método que construye al *Rabinal Achi*. No sabemos el momento en el cual comenzó su influencia. Su traducción al español, a partir de la versión al francés de Raynaud, la publica apenas en 1929 Luis Cardoza y Aragón. Eran los años del vigoroso renacimiento de la cultura nacional en México, resultado del empuje del movimiento revolucionario que refundó al país en la primera

mitad del siglo XX. En los cuarenta, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM se encuentra en el edificio de Mascarones y en la cafetería del lugar, recuerda Carballido, se encontraban cotidianamente Rosario Castellanos, Dolores Castro, Rubén Bonifaz Nuño y la tribu centroamericana de Tito Monterroso, Ernesto Cardenal, Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez y Otto Raúl González. En otras ocasiones, en el café París o en casa de María Izquierdo, no era difícil que se agregaran las figuras de Rulfo, Arreola y Cardoza y Aragón, Rubén Salazar Mallén, Juan Soriano o a Jorge Portilla, además de las de Magaña y Carballido. Después, en el teatro, uno se encontraba con Agustín Lara, el maestro Salvador Novo, Guillermina Bravo, Luisa Josefina o Amalia Hernández. A falta de suficientes editores o por la prisa de compartir temas e ideas, todos se leían todo lo que hacían. En especial Portillo y Magaña, quienes leyeron a amigos y desconocidos muchos de los textos que jamás publicaron. Ahora que algunos escritores se esconden en la neblina de Londres, en un suburbio de Barcelona o de París, para que nadie pueda copiar su ingenio. Por esos años, los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, se infiltró, pudo infiltrarse, entre copa y sorbos de café, entre nosotros el *Rabinal Achi*.

No resulta extraño, en consecuencia, que su estructura narrativa, aquella en la que el presente precede al pasado, la advirtamos en *Pedro Páramo*, de influencia decisiva, a su vez, entre muchas otras propuestas literarias y artísticas en general, en la concepción de *Cien años de soledad*, según confesaba Gabriel García Márquez, quien, de entrada, leyera la novela de Rulfo ocho veces de golpe, después de recibirla de su amigo Alvaro Mutis, en los comienzos de los años sesenta, “para que aprenda”. Y el Gabo aprendió, porque, explicaba en otro momento, los escritores como él son lectores muy extraños, pues antes que hundirse en la trama de una novela, les interesa saber cómo están escritas. En la novela de Rulfo, un muerto cuenta la historia desde la tumba, su muerte define los acontecimientos previos. Su primer recuerdo son sus manos aferradas a las manos

muertas de su madre que antes le ha hecho prometer que buscará a su padre, de quien hasta entonces no sabía nada: “No le pidas nada, exígele lo nuestro”, le clama la madre moribunda, y sólo entonces la cabeza se le “fue llenando de ilusiones” por conocerlo y por conocer su origen; el “Páramo de Pedro”, como describiera Paz esas ilusiones fallidas que construye la novela (*Corriente alterna*, 1967). De modo semejante, en la obra de García Márquez, la fundación del pasado, mítico y real simultáneamente (“el mundo era tan reciente, que las cosas carecían de nombre”), se concibe en la intermitencia de un hombre, el coronel Aureliano Buendía, “parado frente al pelotón de fusilamiento”. Cuánto de la Yoknapatawpha de William Faulkner y ese pasado asentado en el Sur, emblemático en el autor, sigue vivo (frente al Norte estadounidense que funda en la actualidad la única realidad a considerar), se vio infiltrado, por caminos secretos, por el drama quiché, menos inciertos que los vislumbrables en la novelística de Miguel Ángel Asturias o en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, debido más a la francofilia de ambos, curiosamente, que a las fuentes directas, pues, a fin de cuentas, la primera influencia del texto maya fue en este idioma y su literatura, antes que en el español y sus literaturas. Y un poco, tal vez un poco, en la invención que las vanguardias han hecho en el mundo contemporáneo del futuro, a partir de sus incursiones en lo “primitivo” de las culturas marginales, llámese surrealismo, ultraísmo o futurismo. Nos lega la obra, quizás, un pasado casi desconocido, imprescindible y valioso para nuestro futuro. El código de honor de vencedores y vencidos. Ese otro, nuestro “hermano menor”, puede ser derrotado y condenado, jamás humillado o deshonrado, porque su honra es la nuestra; dependemos de él. Esto es algo que olvidamos practicar en los últimos quinientos años, dedicados, en una parte significativa, a la supresión y exterminio del quienes no somos o no creemos ser. El *Rabinal Achí* ilumina ese espacio vacío en donde es posible entendernos, bailar, con el enemigo.

EL GESTICULADOR:

ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA.

TOMÁS BERNAL ALANÍS *

“El acontecimiento revolucionario es múltiple, extrahistórico, contra todas las épocas, en el pasado hecho de olvido contra el pasado fechado eternizado, en el futuro hecho de olvido contra el futuro subordinado”.

Pierre Bertrand

TEATRO E HISTORIA

Las manifestaciones teatrales se encuentran en la noche de los tiempos. El teatro aparece en las primeras pesquisas del hombre sobre su mundo, su realidad, llenas de una inmensa capacidad de admiración y enjuiciamiento en su relación a su entorno espacial y temporal.

Para el historiador del teatro Jean Jonvet:

“El teatro nace en Grecia, pero antes de su nacimiento ya existían manifestaciones teatrales en el mundo: los bailes, las danzas, que constituyen las más remotas formas del arte escénico”.¹

Manifestaciones que encuentran eco en las mayores tradiciones que el hombre ha logrado construir a través del tiempo: la lengua, la poesía, el mito, la historia, la memoria, entre otros

* Profesor-investigador del Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Jonvet, Jean, *El teatro y su historia*, Barcelona, Ediciones G P., 1963. p. 3.

factores, que ha hecho posible guardar esa historia que discurre por los laberintos del tiempo.

Son las grandes exploraciones del alma humana llevadas a cabo por los dramaturgos griegos en las tragedias centradas en la relación indisoluble entre los hombres y los dioses. Esquilo, Sófocles y Eurípides, trinidad que sienta las bases de los orígenes del teatro como una expresión de sometimiento a los designios divinos sobre los hombres.

La fuerza prometeica simboliza esta lucha por acceder a otros espacios de conocimiento y representación de la condición humana sobre su paso en la Tierra.²

Con ello aparece un medio ineludible de expresión: el lenguaje. El lenguaje que condensa el afán de comunicación que tiene el hombre con sus semejantes. El lenguaje se convierte en el móvil por excelencia para expresar ideas sobre uno y el otro.

Esta interacción que se presenta en un escenario donde los distintos elementos (actores y público) intercambian una infinidad de lenguajes en un espacio temporal acotado, es lo que le preocupaba al escritor francés Antonin Artaud para desarrollar la definición de un arte creativo y rebelde:

“El teatro que se vale de todos los lenguajes reencuentra su camino justamente cuando el espíritu, para manifestarse, siente la necesidad de un lenguaje”.³

El teatro significa eso, una multitud de lenguajes. Desde la mímica, el gesto, el movimiento, la sombra, que le dan vida a una historia, a un mito, a un pasado, a la añoranza del edén perdido y a la incertidumbre que tiene todo hombre con su tiempo.

² Para una mayor comprensión sobre el acto creador y su significación en el tiempo. Véase Blas Raúl Gallo, *El teatro y la política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

³ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, México, Editorial Tomo, 2002, p. 12.

Y así desde las inmemoriales tragedias griegas el teatro se ve enlazado con la Historia. Esa historia que los dramaturgos han construido a lo largo del tiempo y que rescatan en sus páginas de oro tantos y tan diversos autores, que dan brillo a las distintas épocas del Teatro.

Podemos recordar, sólo por mencionar a algunos dramaturgos a Pedro Calderón de la Barca, Cristhoper Marlowe, William Shakespeare, Lope de Vega, Johan W. Goethe, Moliere, Jean Racine, Henrik Ibsen, Gerhard Hauptmann, Maurice Maeterlinck, José Echegaray, Jacinto Benavente, George Bernard Shaw, William Butler Yeats, Federico García Lorca, Eugene O'Neill, Luigi Pirandello, Rabindranath Tagore, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Samuel Beckett, Wole Soyinka, Dario Fo, etcétera.

Todos ellos con sus voces, con su vida particular del teatro y su representación dejaron huella en el espacio escénico para llevar a una creación artística, como lo es la actividad teatral, los problemas del hombre en distintos rangos.⁴

Niveles que comprenden los más variados temas y problemas del hombre a través del tiempo: su relación con Dios, con los humanos, su miedo a la muerte, el desarrollo y análisis de las pasiones humanas como la verdad, la justicia, la libertad, entre otras.

Por lo tanto, esta diada, entre Teatro e Historia es una relación intemporal, dialéctica, llena de una continuidad en el horizonte cultural de los pueblos. La Historia ha sido representada como Teatro, y el mismo Teatro, ha configurado una Historia de cada pueblo, de cada Nación o Estado que se ha visto representado por medio del teatro, su vida y su tiempo.

El Teatro y la Historia, dos símbolos del paso fugaz del hombre por el tiempo y el espacio, de sus acciones individuales y

⁴ Uno de los primeros intentos por realizar una revisión completa sobre el desarrollo del teatro es la obra en cinco tomos de *Historia del teatro europeo*. Nos referimos en especial al quinto tomo de S. Ignatov. *Historia del Teatro Europeo. Los contemporáneos*. Buenos Aires, Futuro, 1957.

colectivas, que hacen de cada obra de teatro un mundo condensado de las esperanzas y desilusiones del hombre en su interminable andar por su historia.

PODER Y TEATRO

Toda representación teatral es un ejercicio del poder. En ella se vislumbran las múltiples relaciones de poder que se pueden expresar en el hombre y su mundo. Las relaciones sociales, con el Estado y sus mecanismos de poder, solidifican las pautas a seguir para consolidar el poder.

El poder de la actuación resignifica una posición en la sociedad, un papel a desarrollar en un tejido social lleno de significaciones. El actor se encumbra sobre el auditorio para manifestar su visión del mundo. Las clases sociales se mueven en un escenario lleno de paisajes sociales y contradicciones, que hacen de su papel un acontecer microscópico de la vida social.

Orden y anarquía, coacción o libertad, totalitarismo o libre albedrío, desafíos entre el individuo y el poder, encuentros y desencuentros son los retos que muestran los contactos entre el Poder y el Teatro, así lo establece Blas Raúl Gallo:

“Entender el teatro político como una categoría social y no como una estética formal posibilita la libertad formal sin renunciar a la categoría social”.⁵

El poder se convierte —en palabras de Antonin Artaud— en el ropaje de las ideas. Ideas que se desenvuelven en un espacio social regido por normas o conductas sociales aprobadas por un poder político.

⁵ Raúl Gallo, Blas, *op. cit.*, p. 70. Donde el autor realiza un recorrido crítico por la historia para explicar las distintas vertientes que ha asumido el teatro como componente esencial de los cambios sociales y su expresión en el campo estético de una determinada organización política, que corresponde a cierta fase o desarrollo histórico.

Así parecen formarse los grandes arquetipos o símbolos de las culturas: el complejo de Edipo, de Electra, Romeo y Julieta o el amor puro y eterno, Hamlet o el problema del ser o no ser, entre otros ejemplos, que rigen y moldean el actuar de los individuos en un campo social, o sea, la sociedad.

La interacción que se establece entre el poder y el teatro refleja las contradicciones a que está sujeta una sociedad en un determinado momento histórico. La historia comparte el dolor del hombre, por ver aparecer nuevas formas de sujeción y control por parte de un poder más amplio y reconocido: el Estado.

El teatro de protesta, el revolucionario, el de crítica social, del absurdo, son manifestaciones de un acontecer lento pero progresivo, por establecer posibilidades diferentes en el encuentro y relación de los hombres. No queriendo decir con esto, que un teatro que subvierte un orden social no pueda ser después un teatro que conserva lo conseguido.

El arribo al poder y a sus mecanismos de control denotan en el teatro posibilidades de rebelión, pero a la vez, de configuración de un nuevo orden social que establezca más unas reglas de estabilidad que de cambio.

Así por ejemplo, el teatro del realismo socialista en la década de los treinta del siglo XX, al llegar al poder se convierte más en una ideología que en una propuesta estética de cambio en el amplio mundo de la expresión teatral.⁶

El poder se transforma en un ejercicio de la represión de las ideas o críticas que se pueden dar en el escenario teatral como propuestas de otros mundos, otras situaciones, en pocas palabras, de echar andar una maquinaria de censura, que corte las alas de la imaginación y la creatividad individual o colectiva frente a un poder omnipresente y avasallador.

⁶ El teatro se convierte en una fuerza de contención por generar un proceso de aniquilamiento y purga de actores e ideas que rechazan o se mueven en sentido contrario a los ideales de sociedad aprobados por un poder avasallante, que puede utilizar el lenguaje teatral como una máscara de la mentira al mejor estilo orwelliano.

El poder y el teatro se renueva en sí, en una arena de lucha política, donde la creación artística se convierte en un puñado de dogmas ideológicos, que dominan la mirada y modelan la acción social.

MITO E HISTORIA

Como alguna vez lo expresó el estudioso rumano sobre la historia de las religiones, Mircea Eliade, el mito se convierte en un acto fundante, o como expusiera el antropólogo Claude Lévi-Strauss, el mito sirve para estructurar un orden social, la sociedad.⁷

Mito e historia, son variaciones de un mismo tema: la búsqueda del origen, del orden, de la posibilidad de crear un presente por medio del pasado, en pocas palabras, de hacer una reconstrucción o interpretación de algo lejano que tenemos cercano.

La pregunta pertinente es ¿dónde empieza el mito o inicia la historia? Caminos diferentes en la amplia avenida del desarrollo humano, el Mito y la Historia se comportan como dos corredores que intentan llegar a la meta de la verdad.

Problema indisoluble hasta nuestros días. En una relación dialéctica constante, el Mito y la Historia, representan la lucha por el poder de la interpretación y desarrollo de la vida de un pueblo. Sus niveles de significación se mueven en los campos de lo individual y lo colectivo.

En este sentido la construcción de lo social, como apunta Gilbert Durand es un ejercicio intelectual:

“[...] lo ‘social’ se convierte de alguna manera en el refugio, serio, no confesado, disfrazado de ‘física’ o ‘fisiología’ sociales, de lo imaginario y del sueño utópico”.⁸

⁷ Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 1986 y Claude Lévi-Strauss, *Mito y Significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

⁸ Durand, Gilbert, *Mitos y Sociedades*, Buenos Aires, Biblos, 2003, p. 23.

Los niveles de lo arquetípico, de lo imaginario, del inconsciente, se expresan de forma contundente en el acontecer social de los individuos, en su papel histórico.

Para el estudio del México posrevolucionario la construcción de figuras míticas está presente: el Monumento a la Revolución, el Monumento a Obregón, entre otros, nos muestra el lado oficial y mítico, que adquieren los hechos y hombres que dejaron marca en la historia de México.⁹

El mito se convirtió en esa historia-ficción-verdad que hizo de la Revolución mexicana, en hito fundante del México contemporáneo. Como toda historia, la mexicana, en su periodo posrevolucionario identifica un pasado con un presente. Se tejieron los telares de la memoria con hechos pretéritos que dieron vida al nuevo momento actual.

Se edificó otra historia. La lucha armada de 1910 transformó la realidad de México, y a la vez, mostró el rostro desfigurado de una lucha feroz y cruenta. La revolución enmarcó un acontecimiento de múltiples facetas de la vida nacional.

El escenario de la violencia y la reconstrucción nacional en la década de los veinte mostró el interés por parte del Estado de configurar otra historia, otra máscara de nuestra realidad. La revolución también se convirtió en Teatro de la ficción y la verdad.

MÁSCARAS

La obra teatral *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, estrenada en 1947, significó el más alto grado por alcanzar la invención de la identidad, de la historia, en fin, de los mitos.

Su escritura data de 1938, aunque se estrenó en el Palacio de las Bellas Artes en 1947. *El gesticulador* con el paso del tiempo

⁹ Un excelente trabajo sobre el tema mítico revolucionario es el de Thomas Benjamin, *La Revolución Mexicana. Memoria, Mito e Historia*, México, Taurus, 2003.

se ha consolidado como una épica del pueblo mexicano por construir su identidad y su creador Rodolfo Usigli, es un verdadero maestro en el buceo del alma mexicana.

Como alguna vez lo expresó el poeta Octavio Paz en su memorable libro de ensayos *El laberinto de la soledad*:

“Mentira por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero también para ocultarnos y ponernos al abrigo de intrusos”.¹⁰

La historia de los pueblos, la construcción de naciones, o la “invención de la tradición”, según los historiadores Erik Hobsbawm y Terence Ranger, es un proceso incesante por edificar una historia oficial.

En el caso concreto de *El gesticulador*, Rodolfo Usigli realiza un montaje de la política mexicana. El momento histórico obedece a los años turbulentos de la lucha armada de 1910, en donde los caudillos aparecen en la escena de la política como ejercicio teatral de configurar acciones llenas de vitalidad, de realidad pero también de ficción.

Con la obra de Usigli, se desmonta una ética revolucionaria, basada en la honradez y la verdad de los hechos, para transformarse en una sátira política de una realidad transfigurada en intereses personales o de grupo. La historia se escribe en función de esa capacidad, para hacer del mexicano un personaje de máscaras y situaciones.

Y como señala el crítico teatral Peter Brook:

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”.¹¹

¹⁰ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. Ensayo alusivo al ser mexicano en su complejidad histórica y psicológica como un pueblo en busca de su expresión cultural.

¹¹ Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península, 2002. p. 11.

El gesticulador inicia su fuerza teatral al encuentro de dos visiones sobre la historia de México: el profesor (general) César Rubio y el profesor norteamericano Oliver Bolton. El primero, que reniega de la acción bienhechora de la Revolución mexicana, y el segundo, que investiga a un personaje revolucionario para explicarle el derrotero de dicho proceso revolucionario.

Uno con los ojos del que vive los “efectos históricos” en la vida cotidiana, y el otro, que tiene una mirada externa sobre México. Los dos, a su manera, indagan en el alma del pueblo mexicano, en busca de su identidad como un largo proceso, que nos lleva a la trascendencia de ese efecto del sincretismo como síntesis cultural.

Como lo ha planteado el historiador del teatro Agustín del Saz:

“El mexicano Usigli, en una de sus obras más fundamentales, *El gesticulador*, nos da las más puras esencias—grandeza y pequeñez— de la tipología criolla. Hasta el título del drama supone un verdadero acierto de comprensión. Usigli denuncia los males que provienen de la Revolución mexicana. El general, el político y el profesor que miente hasta absorber una vida ajena y vivir y morir como un héroe revolucionario, sin olvidar a la multitud, son los tipos criollos más extraordinarios.”¹²

El gesticulador se convierte por derecho propio en el drama por antonomasia de una identidad vulnerada por la mentira y la traición. La imposición del profesor César Rubio en el general del mismo nombre, nos lleva al proceso inevitable de reconstruir la historia, de por lo menos, tener en el escenario las posibilidades de los efectos de otra “posible historia” La impostura se vuelve el detonador de un mero juego de la política, los intereses y las pasiones.

La corrupción y desilusión invade la historia del México posrevolucionario, como lo expresa el estudioso de la obra de Rodolfo Usigli, Peter Beardsell:

¹² Saz, Agustín del, *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Labor, 1967, p. 37.

“Rubio es culpable de la misma hipocresía que condena en la nación en conjunto: Y desde luego su propia conciencia (la justificación de su acto al sostener que es común) revela cuán profundamente arraigado está el problema”.¹³

Es esta desilusión la que hace emprender al profesor César Rubio la aventura de una impostura, por venir el pasado de un jefe revolucionario que se perdió en las noches de la rebelión armada. Pero su rescate, sirve para reavivar a la misma fe revolucionaria en un pueblo sumido en la incredulidad y el descontento.

Este descontento, este permanente juego de máscaras, donde escondemos, en lo más interno de nuestro ser los problemas de una identidad fragmentada y traicionada por nuestros gobernantes y por nosotros mismos. Así como lo expresa Usigli en voz del profesor César Rubio:

“Mira a los que llevan águila de general sin haber peleado en una batalla; a los que se dicen amigos del pueblo y lo roban; a los demagogos que agitan a los obreros y los llaman camaradas sin haber trabajado en su vida con sus manos; a los profesores que no saben enseñar, a los estudiantes que no estudian”.¹⁴

La obra es un acto de identidad donde la realidad se enfrenta con una constante ficción por construir otros mundos posibles al oficial, al que se estructuró desde el Estado, a esa historia de bronce, que homogeneiza el pensamiento y la memoria. La que sirve para edificar esa visión centralizada de los mitos nacionales: el héroe, la historia nacional.

Pero también está la crítica al interior de la familia donde su hijo Miguel cuestiona la actitud del padre, al ver que éste toma una historia que no le pertenece:

¹³ Beardsell, Peter, *Teatro para canibales. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*, México, Siglo XXI, 2002, p. 58.

¹⁴ Usigli, Rodolfo. *El gesticulador*, México, SEP/FCE, 1983, p. 35.

MIGUEL: ¿Te parece poco? Robar la personalidad de otro hombre, apoyarse en ella para satisfacer sus ambiciones personales.¹⁵

Miguel quiere una vida normal, prefiere una realidad por más cruda que sea, que una ficción. El hijo se convierte en la conciencia de un pueblo que no admite una mentira, por más generosa que ésta pueda ser.

Y esto lo expresa con una gran carga dramática al final de la obra. Después del desenlace del proceso electoral en el cual, sale vencedor César Rubio, su contrincante Navarro manda asesinarlo, para remitir la historia a su favor y construir su futuro gobierno sobre la sangre de un mártir más: el profesor César Rubio.

Y en ese intercambio de ideas y posiciones respecto al papel de la historia y de su posible verdad, Miguel y Navarro se enfrentan a un verdadero escenario teatral donde la verdad y la ficción, la creencia y la duda, juegan un papel fundamental para construir la historia, para darle vida al mito y a la leyenda.

MIGUEL: Y para mayor seguridad, lo mataron. Para borrar todas las pruebas. Mató usted a mi padre y a su asesino material, como mató usted a César Rubio. ¡Lo oí todo!...

NAVARRO: ¿Está usted loco? Su padre era César Rubio. ¿Cómo va usted a luchar contra un pueblo entero convencido de ello? Yo mismo no luché.

MIGUEL: Usted mató. ¿Era más fácil?

NAVARRO: Su padre fue un héroe que merece recordación y respeto a su memoria.

MIGUEL: No dejaré perpetuarse una mentira semejante. Diré la Verdad ahora mismo.

NAVARRO: Cuando se calme usted, joven comprenderá cuál es su verdadero deber. Lo comprendo yo, que fui enemigo político de su padre. Todo aquel que derrama su sangre por su país es un héroe. Y México necesita de sus héroes para vivir. Su padre es un mártir de la revolución.¹⁶

¹⁵ Usigli, Rodolfo, *ibidem*, p. 69.

¹⁶ Usigli, Rodolfo, *ibidem*, pp. 77-78.

En este diálogo intenso, entre el político heredero de los triunfos revolucionarios y el hijo de un farsante, se encuentra uno de los momentos más trágicos y emocionantes de la desilusión y corrupción, que significó la construcción de la “verdad revolucionaria” para las nuevas generaciones.

La herencia revolucionaria consolidó a una serie de héroes y traidores, de recuerdos y olvidos, de verdades y mentiras. La clase política y los caudillos hicieron de la interpretación de la revolución un acto de creación y mitificación de lo que a lo mejor no fue, pero quedó grabado en la memoria del pueblo como prueba de que esa era la verdad en este país de gesticuladores.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, México, Editorial Tomo, 2002.
- BEARDSSELL, Peter, *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*, México, Siglo XXI, 2002.
- BENJAMIN, Thomas, *La Revolución Mexicana. Memoria, Mito e Historia*, México, Taurus, 2003.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Ediciones Península, 2002.
- CÁRDENAS DE BECÚ, Isabel, *Teatro de vanguardia: Polémica y vida*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1975.
- DURAND, Gilbert, *Mitos y sociedades*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- FERNÁNDEZ OLIVEROS, Ramiro, *La fiesta teatral*, Madrid, Doncel, 1972.
- GALLO, Blas Raúl, *El teatro y la política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- IGNATOV, S., *Historia del Teatro Europeo. Los Contemporáneos*, t. 5, Buenos Aires, Futuro, 1957.

- JONVET, Jean, *El teatro y su historia*, Barcelona, Ediciones G. P., 1963.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mito y Significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- MORALES, Dionicio, *La palabra y la imagen*, México, UNAM, 1995. pp. 297-309.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2002.
- RODRÍGUEZ ROBLES, Raúl, *Análisis de la identidad nacional en la dramaturgia de Rodolfo Usigli*, México, UAM-A, 2002.
- SAZ, Agustín del, *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Labor, 1967.
- SOLÓRZANO, Carlos, *Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.
- USIGLI, Rodolfo, *Conversaciones y encuentros*, México, Novaro, 1974.
- , *El gesticulador*, México, SEP/FCE, 1983.

RODOLFO USIGLI: LA FAMILIA CENA EN CASA

O SOMBRAS TEÑIDAS DE MUJER

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA*

1

[n el tercer acto de *La familia cena en casa*, Rodolfo Usigli hace decir a la señora Torres-Mendoza:

—Pobre Carlos. Le costará trabajo comprender que necesita casarse con una mujer que sea inferior a él en clase y superior en voluntad.¹

Y esta expresión es una sentencia que resume, por un lado, una visión de la experiencia de la vida y, por otro, la concepción de un universo cultural que comparte, de una u otra manera, la civilización occidental. ¿Es necesario repetir que el peso real de las relaciones humanas, a partir de la familia, recae en la figura femenina? Por eso el sentido práctico que posee la señora Torres-Mendoza. Su hijo debe casarse con alguien “inferior en clase

* Profesor e investigador del Departamento de Humanidades, UAM-A. Área de Literatura. Coordinador del Eje Curricular de Habilidades Comunicativas.

¹ Rodolfo Usigli, *La familia cena en casa*, p. 118. Cito por la edición que apareció en *El hijo pródigo*, en los números 21, 22 y 23, donde se incluyen, en cada uno de éstos, uno de los tres actos de la obra. El 21 es de diciembre de 1944; los otros dos, de enero y febrero de 1945. Mi edición es la que publicó, de manera facsimilar, el FCE en 1983.

y superior en voluntad". Ardoroso deseo de mantener un equilibrio, así sea precario.

Deudora agradecida de la herencia helénica, la parte del mundo que nos tocó vivir acepta, repite y recrea las interrogantes y respuestas que se plantearon los griegos. Para Robert Graves, un mito crucial es el de Orestes y Clitemnestra porque "el olimpismo se había formado como una religión de compromiso entre el principio matriarcal prehelénico y el principio patriarcal helénico".² Entonces, a partir de las circunstancias de los personajes, "la intención de los sacerdotes era invalidar de una vez por todas el axioma religioso de que la maternidad es más divina que la paternidad".³ Es decir, ajustar cuentas con la historia para abrir el momento de la irrupción decisiva del principio masculino.

Pero los tiempos se juntan y los límites se tornan imprecisos. La figura femenina, como principio y fin de la comprensión del mundo no ha dejado de erigir su presencia para creación de mitos. Y si "por mito auténtico —como apunta el propio Graves— se puede definir la reducción a taquigrafía narrativa de una pantomima ritual representada en festivales públicos y recogida pictóricamente en muchos casos en las paredes de templos, vasijas, sellos, tazones, espejos, cofres, escudos, tapices, etcétera",⁴ los rasgos más notables de una suerte de teatralidad femenina han dado para un acervo cuantioso.

Por eso los mitos resultan prácticos, "aunque sea difícil reconciliarlos con la cronología".⁵ Por eso las tres fases de la luna —nueva, llena y menguante— remiten a las tres edades claves de la mujer —niña, doncella y vieja— y siguen siendo un referente ineludible. Los griegos se exigieron una reelaboración de la historia mítica y consiguieron enriquecer el universo mítico. El hombre se adueñó de la tragedia en un intento por darle sentido

² Robert Graves, *Los mitos griegos*, t. 2, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ *Ibid.*, t. 1, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

racional a la historia; la mujer hizo suyo el territorio del mito y la teatralidad. De ahí la fuerza y la pesadumbre de la historia cultural.

Estos datos se han corroborado con el paso de los siglos. Los ejemplos sobran y un recuento somero sobrepasaría la intención de estas líneas. Baste decir que con el siglo XX, en México, el mito femenino alcanzó niveles asombrosos, sobre todo si nos acercamos a la expresión cinematográfica como catalizadora de experiencias vitales. Las figuras femeninas, en el cine nacional, llegan a ser arquetípicas. Sara García, Emma Roldán, *Chachita*, Miroslava, Marga López, Blanca Estela Pavón y hasta María Félix son, más que nombres, una manera de sentir que comparten los espectadores porque pueden verse en espejos fieles y, no pocas veces, inconfesados.

No de otra manera ocurre con la experiencia dramática, el arte teatral. El ojo de nuestros dramaturgos ha sido por demás certero. Al mismo tiempo que han sido curiosos para estar al tanto de los movimientos del teatro universal, no han perdido de vista su entorno. Esto ha dado como resultado una cantidad de obras con elevado rigor formal y agudo sentido crítico. Rodolfo Usigli es, quizás, uno de los dramaturgos mexicanos más generosamente dotados, tanto para los aspectos formales como para la aguda observación de la realidad. *La familia cena en casa* es una de sus obras. Vale la pena un acercamiento, así sea un tanto apresurado.

2

Rodolfo Usigli (1905-1979) nació y murió en la ciudad de México. Realizó estudios en el Conservatorio Nacional y en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale. En 1924 comenzó a escribir crónicas teatrales en la revista *El Sábado*. Fue profesor (1933-1947) y director de Cursos de Teatro de la UNAM (1937), así como profesor de la Academia Cinematográfica (1942); director de Prensa de la Presidencia de la República (1936);

director del Teatro Radiofónico de la SEP (1938) y del Departamento de Teatro de la Dirección de Bellas Artes (1938-39) y director del Teatro Popular Mexicano (1972-75). Ingresó al cuerpo diplomático y se desempeñó como agregado cultural en Francia y embajador en Líbano (1956-62) y en Noruega (1962-71). Fue delegado de México en los festivales cinematográficos de Bélgica, Checoslovaquia, Venecia (1950) y Cannes (1949 y 1950).

Es autor de las obras teatrales *Quatre chemins* (1929), *El apóstol* (1930), *Falso drama* (1932), *Noche de estío* (1933), *La última puerta* (1934-35), *Estado de secreto* (1936), *El niño y la niebla* (1936), *Alceste* (1936), *Medio tono* (1937), *Mientras amemos* (1937), *El gesticulador* (1937), *Otra primavera* (1938), *La mujer no hace milagros* (1939), *Aguas estancadas* (1939), *Vacaciones* (1940), *Sueño de un día* (1940), *La familia cena en casa* (1942), *Corona de sombra* (1943), *Dios, batidillo y la mujer* (1943), *Vacaciones II* (1945), *La función de despedida* (1949), *Los fugitivos* (1950), *Jano es una muchacha* (1952), *Un día de éstos* (1953), *La exposición* (1959), *La corona de fuego* (1960), *La diadema* (1960), *Corona de luz* (1964), *Un navío cargado de...* (1966), *Las madres* (1966), *El encuentro* (1966), *El testamento y el viudo* (1966), *El gran circo del mundo* (1969), *Carta de amor* (1972), *El caso Flores* (1972) y *Buenos días señor presidente* (1972). Publicó también el poemario *Conversación desesperada* (1938), las novelas *Ensayo de un crimen* (1944) y *Obliteración* (1971), así como los ensayos *México en el teatro* (1932), *Caminos del teatro en México* (1933), *Itinerario del autor dramático* (1940), *Antonio Ruiz et L'art dangereux de la peinture* (1960) y *Anatomía del teatro* (1966).

Gran parte de su obra ha sido traducida al francés, noruego e inglés. Obtuvo el Premio América (1970) y el Premio Nacional de Letras (1972). Fue condecorado por los gobiernos de Líbano (1962) y Noruega (1971). De madre polaca y padre italiano, su criollismo es particular. Además, la ciudad de México y el contacto con la fase armada de la revolución en su infancia y ado-

lescencia, y crecer dentro de un sector no muy favorecido de la pequeña burguesía, le van a conferir esa peculiar mirada con la que supo escudriñar la realidad mexicana. Dice de sí mismo:

Nacido en México, de padres europeos no españoles, he descubierto por ejemplo que nada me separaba de esta tierra; que disfruto, para ver sus problemas, de una perspectiva extraordinaria, orgullosa y apasionada y de una presencia sin retorno a Europa.⁶

Esta confesión bien puede resumir una actitud que da como resultado su posición, reconocida por sus críticos: una profunda mexicanidad con dimensión universal. Es decir, el conocimiento de su realidad, la autenticidad y la fidelidad a sus convicciones le permitieron entender la historia del hombre en su trayectoria universal. Su herramienta más entrañable fue el teatro. Como escribe Daniel Meyran:

[...] consagró su vida entera al teatro y luchó para ostentar al mundo un teatro mexicano, “una comedia humana”, un fresco de la historia y de la sociedad mexicana, porque para él era el teatro del mundo y el mundo era un teatro “y todo lo demás es batalla y diálogo”.⁷

Éstas son palabras de Usigli:

Lo que quisiera señalar es que desde la casa de vecindad de mi infancia, ya me valiera yo de títeres de barro o, sin dinero para comprarlos, hiciera dialogar a mis dedos (el meñique era el paje, el anular la princesa o la reina, el cordial, el rey, el índice el príncipe, general o primer ministro o confesor, el pulgar el bufón, el traidor) y en cada uno existe un país, una nación, un Estado, una corona, y todo lo demás es batalla y diálogo. Desde entonces no ha habido en mis sueños o en mis realizaciones dramáticas más que un solo héroe, un solo personaje central, un centro del equilibrio y de la vida. Éste es el único personaje que me ha interesado crear para el drama evolutivo de la vida, de la cultura y de la grandeza del país en que nací, porque “un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”. Por eso repruebo y rechazo

⁶ Citado por Daniel Meyran, *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

todo aquello que lo adultera o desfigura y traiciona y lo convierte en un payaso barato y sin raíces. [...] O teatro o silencio. O teatro o nada.⁸

Y ahora que un nuevo aldeanismo, en pleno siglo XXI, afecta a ciertos sectores del hacer literario mexicano, que buscan ubicar sus ficciones en Europa para parecer “cosmopolitas”, estas palabras del autor de *El gesticulador* resultan ardorosamente actuales. Como voluntad y resultados, la obra dramática de Usigli es mexicana sin pintoresquismos. Del mismo modo que lo son los esfuerzos de López Velarde y sus escenarios de aldeanas y liturgia católica o los campesinos de Rulfo, por sólo mencionar dos ejemplos cimeros. Tomarle el pulso a la propia realidad y someterla a la prueba del sentir de todo el mundo es un acto de congruencia estética y verdad humana. Para ser buen mexicano hay que ser provechosamente universal, le escribe Alfonso Reyes a Héctor Pérez Martínez,⁹ dándole vuelo —y completando— esta necesidad vital de ser inteligentemente auténtico.

En este sentido, Daniel Meyran rechaza que el teatro de Usigli sea “nacionalista”, puesto que es mexicano.¹⁰ Aquél es un adjetivo que rezuma folclor (para castellanizar ese “habitual barbarismo”, citando de nuevo a Reyes); éste implica una suerte de justicia poética y exactitud. Así, “hablando de la vida, hablando del hombre, hablando del tiempo histórico, hablando del ser mexicano y del mito, Usigli alcanza la inmortalidad.”¹¹ Héctor Azar lo escribe de este modo:

El dramaturgo emprende el esfuerzo de trasladar a la escena aspectos característicos del ser y del estar mexicanos para proyectarlos en su universalidad caracterológica. Sí, un teatro de caracteres el de Usigli que parece haberse iniciado hace 300 años en las sutiles presencias del gran novohispano del siglo XVII que fue Ruiz de Alarcón, presagiando la configuración de un

⁸ Citado por *ibid.*, p. 9-10.

⁹ Véase Alfonso Reyes, *A vuelta de correo*.

¹⁰ Daniel Meyran, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ *Loc. cit.*

nuevo ente universal —el mexicano— que furtivamente aparecía en algunas de sus obras.¹²

Otro aspecto que debe destacarse es la modernidad de Usigli. Sus críticos coinciden en su poderosa formación autodidacta, en su amplio conocimiento de su herencia cultural. Así, traduce a Musset, a Elmer Rice, a Bernard Shaw, a Bernstein... Se dice que hablaba francés mejor que Villaurrutia y Torres Bodet. Es, asimismo, ejemplar su traducción de “El poema de amor de J. Alfred Prufrock”. Y fue un profesional del teatro, un “ciudadano del teatro”, que en el ensayo teórico dejó textos memorables. Todo esto habla de su modernidad. Escribe Octavio Paz:

Creo que tanto por su poderosa imaginación teatral como por la eficacia de su lenguaje, las obras de Usigli tienen un sitio aparte, al lado de las más grandes, en el teatro de lengua hispana del siglo XX [...] La obra de Usigli está en la tradición del gran teatro universal.¹³

Para el investigador Daniel Meyran, “imaginación teatral” y “eficacia de su lenguaje” son dos atributos de la universalidad del teatro de Usigli, pero también de su modernidad.¹⁴ Y ésta se manifiesta desde el punto de vista de la dramaturgia y desde el de la temática. *La anatomía del teatro* y *El itinerario del autor dramático* son escritos teóricos fundamentales para la creación y el trabajo teatral en una perspectiva de formación. E implican “las relaciones estrechas entre el teatro y el hombre, la voluntad vital de vivir el teatro por parte de Usigli”.¹⁵

Estos textos responden a una doble necesidad, la del profesional y del teórico y la de informar y formar al público. Así, *Itinerario* —afirma Meyran— es el único manual de composición dramática existente en México y enfoca a la vez en el teatro

¹² *Cit. por ibid.*, p. 10-11.

¹³ *Cit. en ibid.*, p. 20.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Loc. cit.*

el papel del autor, del actor, del director, así como una teoría de los diferentes estilos.¹⁶

Y como teoría y práctica no pueden separarse, un punto central de la modernidad de Usigli es la innovación.

Innovador lo es Usigli en el lenguaje dramático valiéndose de “mise en abyme”, pieza dentro de la pieza, juego con los espacios dramáticos, utilización de la utilería. Innovador porque, aunque se inscriba en una tradición universal, en una cultura teatral que va de Aristóteles a Pirandello, pasando por Shakespeare, Molière, Ibsen y Bernard Shaw, Usigli reivindica, por primera vez en México, el aprendizaje de una técnica dramática rigurosa. Innovador lo es porque habla como un profesional del teatro y porque integra al espectador, al público dentro de su concepción dramática.¹⁷

Finalmente, Meyran apunta un dato de particular importancia:

Moderno e innovador también porque el objeto teatral concebido por R. Usigli rompe con la costumbre logocéntrica de considerar el teatro como hecho esencialmente textual y literario. El objeto teatral se manifiesta en un texto representación que es un signo complejo a la vez textual y visual que se construye según una dialéctica, la del *nombrar* y del *mostrar*.¹⁸

3

Los grandes movimientos teatrales se dan cuando las civilizaciones se encuentran en un estado pleno de madurez. El apogeo de una civilización trae consigo un arte teatral decisivo como referente necesario para la historia de la humanidad. Quizás porque es capaz de depurar su capacidad de ser espejo y poner en tela de juicio las complejidades del espíritu en un momento determinado de la historia del mundo... y, por lo mismo, ser capaz de trascenderlo. La tragedia griega, el teatro isabelino y el Siglo de Oro

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

español son ejemplos de esa voluntad de permanecer como expresión y suma de una colectividad.

En México, es obvio decirlo, no se ha alcanzado la madurez. Y posiblemente Balbino Dávalos tenía razón cuando afirmaba que aún somos un país muy joven en comparación con los que han seguido el curso de su desarrollo a través de muchos siglos. Es posible. Sin embargo, aun cuando no se pueda observar en nuestra historia algún momento señalado por un movimiento teatral importante, sí se pueden advertir denodados esfuerzos, individuales y de algunos grupos, por dotar a la escena mexicana de personalidad y permanencia.

Después de Juan Ruiz de Alarcón, el siglo XIX vio, con las luchas armadas, una voluntad de apoderarse de ese espejo para interpretar la realidad. De Fernando Calderón a Manuel Acuña, por ejemplo, la búsqueda de referentes para decir algo muy parecido a nuestra identidad no cesó. Pero es hasta la vigésima centuria que los esfuerzos parecen tener una mayor certidumbre. Durante la primera mitad del siglo pasado, Usigli, “queriendo renovar la práctica teatral, como sus amigos dramaturgos, Bustillo Oro, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza, se enfrentan con una cultura “nueva” pero estancada donde el teatro no tiene su sitio”.¹⁹

Desde luego el teatro no es como lo pintan las compañías profesionales que trabajan en México. Sucios locales, viejos actores, anacrónicas decoraciones e imposibles repertorios... he aquí los síntomas de la enfermedad que no es lo bastante fuerte para acabar con el teatro, pero sí lo bastante aguda para hacerlo arrastrar una existencia cubierta de llagas, unas llagas cubiertas de harapos. No obstante, el público, practicando inconscientemente una de las llamadas obras de misericordia, acude a visitar al enfermo. ¿Por qué lo hace? Sucede que el público acude a las representaciones que los teatros comerciales le ofrecen, porque está decidido a divertirse y, pues ha pagado por entrar, ríe la mala comedia o se interesa en el drama mediocre. Finge que se divierte y, algunas veces, se divierte fingiendo. El

¹⁹ *Id.*, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli*, p. 217.

teatro se ha instalado en la sala, los actores ocupan las lunetas, el escenario se halla, en cambio, vacío...²⁰

Aun si consideramos el tono un poco exasperante del autor de *Nostalgia de la muerte* —tan propio de él y de sus compañeros de viaje, los Contemporáneos, obsesionados con su idea de juventud y modernidad—, éste tiene razón. Y aún más: a casi un siglo de distancia las cosas parecen haber cambiado muy poco en nuestros días. Abunda Villaurrutia:

El teatro se agota por exceso de conservación. Todo en él es caduco: locales, actores, decorado, repertorio y —por qué no decirlo— público. Todos los malos hábitos y las vencidas costumbres de la tradición teatral española del siglo XIX pesan sobre las compañías que habitualmente trabajan en nuestros teatros. La vejez parece ser su atmósfera necesaria; la improvisación, su único método; la incultura, su contenido...²¹

Para Daniel Meyran éstos son los temas de la crítica usigliana a propósito de una nueva manera de hacer crítica y una nueva manera de hacer teatro. Y por su crítica en acción sobre el escenario y fuera del escenario, Usigli se adelanta a la argumentación de Villaurrutia y sitúa su discurso en un nivel ideológico y en un nivel político

Por eso muchos de los personajes del teatro de Rodolfo Usigli están ubicados con una referencia al código social por el uso del nombre común (“el portero”, “la secretaria”, etcétera), que es un símbolo. Meyran encuentra que esos “modelos de comportamiento” pertenecen a la burguesía mexicana entre los años de 1930 y 1950, con un predominio de la pequeña y media burguesía o clase media “con 142 ocurrencias de personajes”.²² Así pues:

²⁰ *Cit. en loc. cit.*

²¹ *Ibid.*, p. 218.

²² *Ibid.*, p. 219.

En el teatro como en la vida, el personaje está interpelado ideológicamente en la medida en que responde a una expectativa, en el teatro esa interpelación es doble, ya que se refiere, a la vez, al personaje de la obra exterior y al de la obra interior, obligando, en cierto modo, a este último a reproducirla para sobrevivirle mejor.²³

Para Usigli la revuelta armada de 1910 permitió el establecimiento de una formación ideológica que llamó la clase dirigente y la clase dirigida, con tres componentes o posiciones de clase, si bien heterogéneos, con un punto en común: la ideología dominante como defensa del interés personal: la vieja clase rica, la nueva clase rica y la clase media.²⁴

La nueva clase rica se refiere esencialmente a los industriales, a los hombres de negocios, los comerciantes prósperos, mexicanos salidos de la burguesía nacional o extranjeros. Pero siempre aliados a la familia política y con hijos que estudian en el extranjero. No son raros los prestanombres. La clase media está integrada moral y económicamente al modo de producción capitalista nacional; viviendo siempre en un eterno conflicto de intereses, siempre desplazada y marginada, en busca de modelos.

De la vieja clase rica dice Usigli que fue la menos tocada por la revolución. Escribe:

La vieja clase rica, más rica que aristócrata, más aristócrata que mexicana... Todas sus características son muy siglo XVIII: emigración, indignación distinguida, incredulidad en el triunfo de los rebeldes.²⁵

El juego de esta clase estaría representada por la familia Torres-Mendoza de *La familia cena en casa*. Y como

Una sociedad se compone no sólo de todas sus clases y de todas sus actitudes ante la vida, sino también de todos sus tiempos o épocas, representados por las diversas generaciones, y una obra dramática es una sociedad reducida y amplificada en la medida del arte²⁶

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Cit. en loc. cit.*

²⁶ *Loc. cit.*

es fácil que en México —entre sus clases sociales—, en el teatro y en *La familia cena en casa* los límites parezcan inestables, como dice Fernando en el tercer acto, aludiendo a la “clase” de la familia Torres-Mendoza: “—No tiene clase (...) No hay raíces, no hay tierra. Es una frontera infinita”.²⁷

4

La familia cena en casa está fechada en 1942. Aparece publicada por entregas en *El Hijo Pródigo*, en los números 21, 22 y 23. El primero es de diciembre de 1944; los otros dos, de enero y febrero de 1945. Es la época de la presidencia de Manuel Ávila Camacho. Esa “vieja clase rica” a la que alude Usigli²⁸ se encuentra más que satisfecha. No sólo no fue tocada por la revolución, sino que ha visto acrecentar sus privilegios. La llegada de extranjeros —entre ellos los refugiados españoles durante el cardenismo— le han dado colorido a esa sociedad mexicana, donde las muchachas no tienen nada qué ver con las de la “falda bajada hasta el huesito”, y más bien se parecen a aquéllas de la “Quinta Avenida” cuyos paseos intimidaban a Tablada.

Clase ardorosamente ensimismada, ve transcurrir su vida entre viajes al extranjero y recepciones. Y es capaz de soportarse porque el imperativo de su vida es que la vean. Clase que le permite a Rodolfo Usigli desplegar sus agudas dotes de observación, su oído atento a los giros del habla, su ironía sin concesiones, su desolado conocimiento de la sociedad y su sabiduría de la composición dramática.

Escribe Antonin Artaud:

¿Cómo es posible que el teatro, tal como se lo conoce en Europa, o mejor dicho en Occidente, hay menoscabado todo aquello que es propio de lo

²⁷ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, tercer acto, p. 115.

²⁸ Véase *supra*.

teatral, es decir, todo lo que no puede expresarse a través de palabras o, si se pretende, todo lo que no cabe en el diálogo y aun el diálogo mismo, como posible de ser sonorizado expresivamente en escena y las “exigencias” de tal proceso?²⁹

Independientemente de las conclusiones a las que llega el autor de *El Momo y otros poemas*, respecto de su propuesta estética, su pregunta me sugiere posibilidades de interpretación para *La familia cena en casa*. Sobre todo si se considera que la parte medular del discurso recae en las mujeres. En este sentido, no es casual que la señora Torres-Mendoza dirija y decida la vida de los demás personajes; ni que Beatriz resuelva el conflicto creado con su irrupción justamente con su presencia. Es decir, la preponderancia del principio femenino, fuertemente enraizado en la cultura mexicana —como parte de occidente—, sin importar la clase social: la aceptación del mito femenino sin apelación posible.³⁰ Es lo que no se expresa en los diálogos, pero que subyace como una manera de ver el mundo.

El conflicto de *La familia cena en casa* es muy sencillo, pero tan cuidadosamente desarrollado que le permite a Usigli hacer apuntes sobre la sociedad de su tiempo, señalar formas de ser, encontrar datos que explican modos de relacionarse y redescubrir que el soporte de la familia —y de la sociedad— es una mujer.

La señora Torres-Mendoza recibe en su casa a todo aquel que deba ser recibido. Es parte de su éxito. En su salón se dan cita todas las personalidades de la alta sociedad. Por eso Carlos, su hijo, elige una de esas recepciones para anunciar su boda con Beatriz, una cabaretera del *Waikiki*. La conmoción, como es fácil suponer, es mayúscula. Sólo después se sabe que la intención de Carlos era salvar el buen nombre de su padre. Y qué mejor que ocasionar un escándalo para que se acabara la vida

²⁹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 37.

³⁰ Véase *supra*.

social de la familia. Sólo que el joven era muy atolondrado. Pero allí estaba la madre para salvarlo.

La señora le descubre su error y lo aclara todo. Pero eso es lo menos importante. Esta primera solución al drama sólo prepara la segunda, cuando Beatriz deja la casa después de que descubren todos que se estaban mirando en el mismo espejo. Entre tanto, los diálogos y las situaciones ofrecen un fresco monumental de un tiempo y un grupo humano ocioso, arribista y oportunista, aunque retratado con cierta simpatía.

Como todo ocurre en la casa de la señora Torres-Mendoza, esta unidad de espacio permite seguir a los personajes. Julieta, Estela y Gilda son las hijas de la viuda señora Torres-Mendoza. Y son libres y “modernas”. Sin grandes esfuerzos de memoria se podría pensar en las jóvenes de *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón. Y cada una es, a su modo, una parte de Crisótemis, la hermana de Electra caracterizada por su apego a la institución familiar, dóciles acaso por comodidad. La prima Dolly funciona como una suerte de contrapunto, casi como un coro por la necesidad de traducirle a su gringo marido. Esto le permite al dramaturgo hacer énfasis en detalles irónicos. Los demás personajes, aun con nombres propios, responden a los “modelos de comportamiento” a los que se aludió líneas arriba.³¹ Hay una condesa, un embajador, un boxeador, un torero, un aspirante a novelista... excepto Beatriz quien, con la señora Torres-Mendoza, configura la idea del mito femenino en su supervivencia más encarnizada.

Así es. La señora es una Clitemnestra al revés. No mata a su marido, sino que lo hace vivir en la memoria de todos... porque le conviene para su vida social. Así es respetable y, sobre todo, adinerada. Y lleva con elegancia el peso de la familia. Se hace cargo de todos los problemas y les da solución. Ella decide la fiesta definitiva para demostrar que su importancia social es capaz de vencer todos los obstáculos, aun el de que su hijo se haya

³¹ Véase *supra*.

casado con una cabaretera. Y se da a la tarea de convertir a Beatriz en una “dama de sociedad”. ¿El mito de Pigmalión puesto de revés?

La señora Torres-Mendoza es Lisístrata decidiendo sobre la guerra social. Es la tía Tula conservando unida a la familia. Es doña Perfecta en la medida que tiene todas las soluciones. Es Bernarda Alba porque mantiene incólume el prestigio social. Es Sara García en *Los tres García*, símbolo de adoración y respeto. Es Emma Roldán en *Los hijos de María Morales*, fuerte, voluntariosa e invencible. Es el mito femenino como soporte y resguardo de la historia del hombre.

Beatriz, por su parte, no puede tener un nombre más sugerente. Es la que guía a los hombres por un cielo más apetecible: el Waikiki. Es joven, hermosa y mantiene su virtud intacta. Como en los dramas hipocritones del cine nacional, trabaja en un cabaret pero no se ha corrompido. Al contrario, esa experiencia de la vida le permite, primero aceptar el juego de casarse con Carlos, después comprender a la señora Torres-Mendoza y, finalmente, elegir a Fernando para “inventar su clase” en una suerte de parodia del *happy end*. Beatriz, así, es la otra cara del mito. Sí, la de Dante, pero también la *fiametta* de Bocaccio. O Silvia Pinal en *El rey del barrio*. O Rosario de la Peña y la Güera Rodríguez al mismo tiempo. Acaso Santa arrepentida antes de todo.

De este modo, Usigli deja ver lo que no dicen los personajes. Claro, yo he aceptado el riesgo de leer la obra escrita y de leer entre líneas. Otro asunto sería el de presenciar la puesta en escena.³² Con todo, vale la pena citar las palabras de Beatriz en el segundo acto:

—Yo tampoco lo entendí muy bien al principio. Pero luego descubrí que los hombres van al cabaret a hacerse ilusiones, a bailar, a platicar, o a

³² Para el estudio de la especificidad dramática, remito al libro de Daniel Meyran, *El discurso teatral de RU*.

prepararse para otra cosa. Una no es para ellos más que un manequí con el que bailan pensando en una mujer de su pasado o en una mujer de su futuro. Buscan compañía [...] invitan copas, quieren que se ría una de sus chistes o que se interese en sus problemas. Son como niños [...] niños con bigote, con cara de viejos a veces. Toman copas más o menos verdaderas, y se hacen la ilusión de que están con una amiga. A veces nos cuentan más secretos que a sus mujeres, o a sus novias, o a sus madres. Nosotras aceptamos al amigo y nos hacemos la ilusión de que tomamos una copa. En realidad tomamos agua teñida de coñac o de piper como ellos toman sombras teñidas de mujer. A veces piden algo más [...].³³

¿Y no es ésta la función del mito? Aunque sepamos que tenemos sombras de sombras de sombras, siempre pedimos algo más. El teatro es otra suerte de la ilusión. Con ella conocemos al mundo. O a su sombra.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Trad. José R. Lieutier. México, Grupo Editorial Tomo, 2003.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*. Tomo 1. Trad. Esther Gómez Parro. Madrid, Alianza Editorial, 2001, 501 pp. (El libro de bolsillo, H 4100)
- , *Los mitos griegos*. Tomo 2. Trad. Esther Gómez Parro. Madrid, Alianza Editorial, 2001, 549 pp. (El libro de bolsillo, H 4101)
- HAYMAN, Ronald, *Cómo leer un texto dramático*. Versión al español de Susana Ibarra-Puig. México, UAM, 1998, 135 pp. (Molinos de viento, 123)
- MEYRAN, Daniel, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli. Del signo al discurso*. México, INBA-CITRU, 1993, 284 pp.
- , *Tres ensayos sobre teatro mexicano*. Roma, Bulzoni, 1996, 141 pp.

³³ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, II acto, p. 47.

- USIGLI, Rodolfo, *La familia cena en casa*. Acto I. *El hijo pródigo*, número 21, diciembre de 1944, en *El hijo pródigo*. Edición facsimilar. México, FCE, 1983. (Revistas literarias mexicanas modernas)
- , *La familia cena en casa*. Acto II. *El hijo pródigo*, número 22, enero de 1945, en *El hijo pródigo*. Edición facsimilar. México, FCE, 1983. (Revistas literarias mexicanas modernas)
- , *La familia cena en casa*. Acto III. *El hijo pródigo*, número 23, febrero de 1945, en *El hijo pródigo*. Edición facsimilar. México, FCE, 1983. (Revistas literarias mexicanas modernas)

EL HOMBRE QUE SE CONVIRTIÓ EN ZOPILOTE:

UNA LEYENDA EN EL TEATRO INDÍGENA COMUNITARIO MEXICANO DE LOS AÑOS NOVENTA.

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI*

EL ACTO DE VIAJAR Y EL ARTE DEL TEATRO

[El arte y la literatura suelen estar profundamente vinculados con la idea de viajar, y viajar tiene también una connotación existencial muy precisa: la búsqueda o la pérdida de una identidad. Se viaja para perderse o para encontrarse a uno mismo.

El teatro y su correspondiente dramaturgia es ya en sí mismo, un viaje hacia las fronteras de la ficción en donde lo que ocurre en escena pertenece a los terrenos de lo verosímil, que en resumidas cuentas se manifiesta ante nuestros ojos de espectadores como una realidad “virtual” que nos permite poner en cuestionamiento nuestra propia realidad cotidiana, como individuos y como parte de un espacio social en el que interactuamos.

De la misma manera puede decirse que la idea de traspasar fronteras, implica también una confrontación con la realidad que vive el individuo. Las fronteras marcan no sólo los territorios de un país o una nacionalidad, sino ante todo, delimitan hasta cierto punto culturas e identidades.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

En el caso de las culturas marginales, como ocurre con las etnias indígenas de México, las fronteras y el sentido del viaje están relacionadas también con una vinculación con el entorno de la naturaleza y, de manera principal, con el mundo de los mitos que le dan sentido y razón de ser a cada cultura. Existen en el entorno fuerzas tutelares o espíritus de animales que ayudan a conformar la identidad de cada ser, así como en el caso contrario a perderla y a transfigurarse.

Este fenómeno, está presente de manera constante en el amplio espectro de las literaturas indígenas, tanto tradicionales, como contemporáneas, al igual que en su teatro.

En el caso del arte escénico, este viaje identitario ha sido plasmado en la historia del hombre convertido en zopilote, en diversas versiones, de la misma manera en que esta leyenda aparece en diferentes culturas indígenas, lo mismo nahuas, que tojolabales y otomies.

El viaje se presenta así, no como el acto físico de trasladarse de un espacio concreto a otro, sino, como una acción que se opera en el imaginario y trasciende las fronteras de la identidad individual y cultural. Se trata en todo caso de un viaje prodigioso hacia las fronteras de uno mismo.

El propósito de este trabajo, por ello, es apuntalar algunas de las características del teatro indígena mexicano contemporáneo y su particular relación con la idea del viaje y el encuentro y/o la pérdida de identidad, por medio de una obra teatral maya titulada *El haragán y el zopilote*.

UN PANORAMA PRELIMINAR SOBRE EL TEATRO INDÍGENA ACTUAL

Muchos espectadores quizá habrán tenido la oportunidad de presenciar o de haber leído o escuchado algo acerca de los espectáculos realizados por el Teatro Indígena y Campesino de Oxo-

lotán, Tabasco, dirigido por María Alicia Martínez Medrano, hace ya algunos años. Al menos todos hemos tenido noticias del éxito obtenido por ese grupo con el montaje de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca. Para muchos pareciera ser el único testimonio del teatro indígena mexicano moderno, como también ocurre con el ya tradicional montaje del mito de *La Llorona*, en la versión teatral de Maricela Lara; que sin ser otra cosa que una apropiación —a veces burda— de la *Medea* euripideana, nos muestra con ambiente de plumas y danzas concheras, la historia de la mujer indígena seducida por el conquistador, para luego ser despreciada.

Ambos ejemplos, importantes en el panorama teatral mexicano, no inauguran ni cristalizan un movimiento de teatro de raíces autóctonas en México. Más bien, se ha tratado de un par de ejemplos de las experiencias escénicas entre las que se desarrollan aproximadamente cincuenta etnias indígenas que pueblan el territorio mexicano. Sin que nos veamos en la necesidad de tener que determinar si en realidad ambos modelos son teatro indígena o un teatro hecho con elementos nativos para turistas o con fines artísticos que descontextualizan un ambiente cultural específico.

No es fácil hacer una caracterización del concepto de teatro indígena, por la ambigüedad y amplitud del concepto que se pueda llegar a tener de “lo indígena”, en términos estrictamente culturales y lingüísticos y no propiamente raciales. Bástenos comentar que lo llamado teatro indígena actual, es aquella forma escénica que ha logrado conjuntar lenguaje, tradición, usos y costumbres, con el lenguaje del teatro más o menos aristotélico. Es decir, una manifestación escénica que se ha apropiado de la herramienta del teatro para comunicar y reflexionar en torno de aspectos identitarios y culturales de determinada etnia o grupo social. Existe, en cualquier forma, una tradición teatral indígena que parte por un lado, de tradiciones rituales y culturales propias la cual se entrelaza con la tradición adaptada y adoptado del teatro de evangelización promovida por misioneros franciscanos desde el siglo XVI (Araiza: 2002, pp. 614-615).

Actualmente, uno de los ejemplos más reconocidos de teatro indígena contemporáneo en México podría ser el que se ha llegado a realizar en las llamadas comunidades zapatistas en el estado de Chiapas entre etnias tzetzales y tzotziles.

Muestra de ello es el ya internacionalmente famoso espectáculo *De todos para todos*, que montó en 1994 el grupo de teatro *Lo'il Maxil* ("La Risa de los monos", en lengua tzotzil), el cual alejado de todo folklorismo indigenista que pudiera esperarse de este teatro, expone en la escena los conflictos que dieron origen al levantamiento armado en Chiapas en enero de ese mismo año. Pero tampoco se trató de un espectáculo de carácter militante o panfletario, es una reflexión, desde la perspectiva indígena, de los desequilibrios sociales y la explotación irracional de lo que la naturaleza ofrece a la humanidad.

En la misma obra aparecía un espíritu ancestral, El Dueño de la Tierra, quien promueve recuperar la armonía en el reino de los hombres y su relación con la naturaleza.

"¡Retoños de la tierra —les dice el Dueño de la Tierra, a los indígenas levantados en armas y a los soldados— ¡Detengamos esta matanza! ¡Que no corra más sangre! ¿No ven que todos ustedes son hermanos? [...]" (Frischmann, 1995, pp. 46-51).

Este grupo de teatro *Lo'il Maxil*, que ha trabajado en donde el gran teatro de las ciudades nunca ha llegado, realiza sus espectáculos en lenguas autóctonas y participa de las actividades de la famosa Casa del Escritor Indígena *Sna Jtz'ibajom*, A. C. de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Isabel Juárez Espinosa, de Aguacatenango, Chiapas, ha sido desde hace varios años una de las más decididas impulsoras de la recuperación y las expresiones orales de la cultura tzeltal; es asimismo escritora, cuyos relatos ofrecen muchos aspectos autobiográficos y testimoniales de la vida cotidiana tzeltal en comunidades aledañas a San Cristóbal de Las Casas. Su dramaturgia posee ese mismo sentido; aunque por la falta de dominio de una técnica dramática, muchas de sus obras no sobrepasan el

de ser un mero ejercicio de sociodrama, como en el caso de dramas como *Los juguetes*, *Cargando leña*, *Migración* o *El padre*.

Otro autor y director de teatro indígena contemporáneo es Feliciano Sánchez Chan, quien después de haber participado como actor y director en Arte Escénico Popular con Rodolfo Valencia en los años ochenta, fue uno de los grandes impulsores del teatro en lengua maya en la península de Yucatán en el movimiento de teatro comunitario conocido como TECOM. Actualmente, Feliciano Sánchez Chan ha publicado una antología de teatro maya y dedica su tiempo no sólo a impulsarlo, también se ocupa de la literatura escrita en lenguas autóctonas en nuestro país.

Podemos mencionar aquí brevemente el teatro de las comunidades zapotecas, como los grupos de la sierra sur de Oaxaca o el grupo Tehuantepec, de la ciudad del mismo nombre que bajo la dirección de Marco Antonio Petriz, ha sabido recuperar un sentido de teatralidad propio de su región y de la cultura del istmo. Algunos de los montajes de este grupo como *Ayer pasé por Tehuantepec*, de 1992, han tenido la suerte de haber sido vistos por espectadores de diversas partes de la República. Otros espectáculos importantes de este grupo son *Boda Istmeña*, *En la sombra del viento* y su versión de *La Llorona*, que llegó a representarse en los años noventa en un festival de teatro latinoamericano en Argentina.

Mencionaremos también trabajos realizados de manera más amplia y sistemática, como el que durante la década de los noventa pudo efectuar el colectivo Comparsa, bajo la coordinación de directores y promotores teatrales con estudios universitarios como Roberto Villaseñor o Luis Cervantes; así como el colectivo Martes, coordinados por Francisco Navarro, Israel Franco y Guillermina Fuentes, el cual ha brindado asesoría y capacitación en teatro comunitario y que, en la comunidad de San Juan Tabáa en Oaxaca, realizaron un proyecto escénico vinculado con la reflexión sobre la identidad tradicional de la cultura indígena zapoteca, en confrontación con la de quienes emprenden la bús-

queda de mejores oportunidades de vida hacia el Norte y regresan a su lugar de origen, después de haber alcanzado una cierta estabilidad económica; habiendo asimilado también en sus usos y costumbres aspectos propios del pragmatismo de la cultura norteamericana.

Otro impulsor del teatro indígena comunitario es Francisco Acosta Báez, quien trabajó con Rodolfo Valencia desde el Teatro Conasupo de Orientación Campesina, y actualmente combina su labor de creador e impulsor del teatro en lengua totonaca y náhuatl, con la de investigador de las artes escénicas tradicionales.

Una creadora de teatro indígena ya reconocida es también María Luisa Góngora Pacheco de Ochcuchcab, en Yucatán, quien ha realizado un trabajo admirable, como se constata en su espectáculo *Nuestra vieja Pobreza* de 1994.

El teatro indígena contemporáneo, tiene una riqueza y variedad extraordinaria, tanto en lo relativo a la manera de concebir un espectáculo, como en la recuperación que hace de las manifestaciones culturales de sus propias comunidades, (sus leyendas, su historia, sus grandes mitos,) y posee además una versatilidad singular: los espectáculos en su mayoría suelen presentarse en su lengua de origen o en español, según el tipo de público, además de que pueden adaptarse por lo regular a cualquier tipo de espacio escénico.

Muchas de estas manifestaciones teatrales, tanto en lo tocante a sus autores como a los movimientos y fiestas de teatro que se realizan en diversas regiones del país, provienen de las experiencias de teatro popular promovidas por el Estado mexicano en los años 70 y 80 (Frischman, 1990), como lo fueron el Teatro Conasupo de Orientación Campesina, Arte Escénico Popular, Teatro Popular INEA y las actividades de promoción teatral gestadas años después por las Unidades Regionales de Culturas Populares de la SEP. Pero también es cierto que muchas de las experiencias teatrales, se han ido forjando bajo el amparo de Organizaciones no Gubernamentales como TECOM (Acosta, 1995), y otras asociaciones como las mencionadas anteriormente.

El llamado teatro indígena en particular, a diferencia de multitud de experiencias de teatro campesino comunitario o popular, mantiene una fuerte relación con el ámbito de la literatura, en especial con el de la tradición oral; el mundo de las leyendas, de los viejos cuentos o de los mitos de origen o de creación, alcanzan en su escenificación una fuerza plástica y espectacular que diverge de la teatralidad propia de un teatro de guerrilla de denuncia política o de las experiencias del teatro callejero. El teatro indígena tiende a ser más narrativo que espectacular, el conflicto dramático subyace en medio de la palabra, la cual narra una leyenda, una fábula y en donde la confrontación entre los personajes puede no darse de manera directa. Quizá esto se deba a una tendencia a presentar hechos que vinculan al espectador con un universo identitario, más complejo o sutil que el del mundo del mestizo, como es de los mitos.

Y esto es, en buena medida, lo que relatado en la leyenda tradicional conocida en diversas etnias como *El haragán* y *el zopilote* y que en sus distintas versiones teatrales suele llevar como título el de *El hombre que se convirtió en zopilote*, expresa por un lado la síntesis de la fábula que contiene, así como el viaje identitario del hombre que renuncia a sí mismo y por lo tanto pierde a su nahual y el propio sentido de su existencia.

EL HARAGÁN Y EL ZOPILOTE, LA LEYENDA Y ALGUNAS DE SUS VERSIONES TEATRALES

El argumento de esta pieza dramática, parte de una leyenda bastante recurrente, como se ha mencionado en la tradición de muchas culturas indígenas y que, en la versión literaria tojolabal, inicia de manera poética: “Hubo una vez un hombre cuya vida en este mundo fue una cuesta empinada porque era haragán” (Hernández López, 1999, p. 361).

Cuenta la historia de un hombre, trabajador de la tierra, que siente una enorme pereza por realizar sus faenas, mira al cielo y observa cómo los zopilotes o buitres planean suavemente por el azul del cielo; se imagina lo hermoso que sería transformarse en uno de ellos para vivir por siempre libre de preocupaciones sin necesidad de trabajar la tierra ni de otra cosa, sólo volar y planear. El campesino es escuchado y uno de los zopilotes baja y le propone el cambio: el ave asumirá la personalidad del campesino y éste se irá a volar con los demás zopilotes. Pasado un tiempo, el zopilote se encuentra feliz viviendo una vida humana con la esposa, los hijos y la tierra del campesino y el hombre se lamenta de su estúpida decisión, pues ahora debe planear y planear en busca de carroña para sobrevivir, pues es lo único que hacen las aves de las que él ahora forma parte.

En esta versión literaria tojolabal de Roberto Hernández López el encuentro entre el zopilote y el haragán se da casi de manera inmediata, mientras que en la versión teatral tzotzil del grupo *Lo 'il Maxil*, la mujer, en un monólogo, a manera de didascalia, da cuenta de aspectos de la vida cotidiana y del carácter de su marido el campesino, como aquí se muestra:

ESCENA I

(Un campo cercano a Zinacantán. aparece una mujer zinacanteca cargando un pesado bulto de ropa. Mientras camina, se dirige hacia el público, como si hablara con sus amigas que la acompañan al río).

MUJER: ¡Ay, Dios, no sé qué hacer!...Desde que nos casamos mi marido no parece tener ningunas ganas de trabajar...Se levanta muy tarde en las mañanas y casi ni habla..., como que siempre anduviera cansado. Yo le preparo el café, le preparo su almuerzo, para ver si así le dan más ánimos, pero nomás se pone a comer sin mirarme, como si le diera vergüenza de algo (...)
(Renacimiento del teatro maya...v. I, p. 121)

Aunque justo es decir, que el monólogo de la mujer al principio de la obra en vez de mostrar el conflicto humano en que se encuentra lo explica, denota en los autores una falta de dominio

de una técnica dramática o al menos de sentido de la teatralidad, puesto que para el espectador, sería mucho más impactante en todo caso, presentar la haraganería del campesino y la poca valoración que éste hace de los esfuerzos por contentarlo de su mujer. Pero también es cierto, que la presencia en sí misma de la mujer al principio de la obra y no del zopilote o el campesino, da muestra del interés por mostrar una situación real concreta: la condición social de la mujer indígena.

El haragán y el zopilote ha sido presentada por el grupo *Lo'il Maxil*, desde finales de los años ochenta en diversos escenarios de Chiapas, al parecer en lengua castellana y en lengua tzotzil, como suele ocurrir con muchas de las manifestaciones de teatro indígena contemporáneo.

En algunas versiones teatrales, el campesino se reencuentra con el zopilote y le exige volver a su antigua forma, pero el zopilote se niega y en otras acepta romper el trato; eso dependerá del discurso teatral que el autor o el grupo teatral desarrolle con la fábula, y ciertamente, la historia puede transformarse y dirigirse en diferentes sentidos.

Un grupo de teatro indígena totonaca por ejemplo, en un taller de teatro comunitario en 1990 realizó una versión bastante cómica, en donde se presentaban escenas de la vida doméstica del zopilote con la antigua esposa y familia del campesino; así por ejemplo, el avechicho se muestra con poca destreza a la hora de sentarse a la mesa para comer, y acostumbrado a sus antiguos hábitos opta por encaramarse en la silla y comer a picotazos del plato que le sirve su extrañada esposa. Mientras que el campesino, por su parte, comete torpeza tras torpeza en su difícil aprendizaje a volar en su nueva vida como zopilote.

Esta ridiculización de los hábitos humanos en contraposición con el de las aves, deja entrever una idea muy clara: Cada quien en su propio mundo y realidad.

En la Fiesta Nacional de Teatro Comunidad en 1991, celebrada en Amecameca, Estado de México, un grupo de la ciudad de Oaxaca optó por realizar una versión del *Hombre que se con-*

virtió en zopilote en la que se hacía énfasis en la incapacidad del campesino de valorar lo que la vida le ofrecía; por lo tanto la teatralidad contenida en esta versión se orientaba en la vida de los zopilotes, así, la solución escénica que encontraron fue utilizar zancos con negros trajes y máscaras de zopilotes que aleteaban en una danza grotesca alrededor del campesino desilusionado de su vida, incapaz de luchar por una vida digna.

Y en la Fiesta Nacional de Teatro Comunidad en 1992 realizada en Tlacolula, Oaxaca, otro grupo de la ciudad de Oaxaca, urbano y no propiamente indígena presentó todavía otra versión, muy sugerente: El personaje del zopilote al asumir la personalidad del campesino, no sólo se transforma en un hombre trabajador, sino que además seduce con una extraña sensualidad a la mujer, quien descubre en su nuevo marido placeres nunca imaginados por ella. Para esto, el grupo opta por una solución escénica bastante arriesgada para un teatro callejero y ambulante, pero bastante convincente: la mujer aparece en un momento dado, vestida sólo con un ligero vestido de manta, que no oculta la sensualidad de sus senos y el zopilote personificando ya al campesino se acerca hacia ella y con una jícara humedece su cuerpo y la acaricia. Todo en una escena lenta y muda que de manera teatralmente eficaz sorprendió a los espectadores.

Sé de otras teatralizaciones de esta célebre leyenda y de seguro se habrán hecho muchas otras más, pero basta por el momento con estos ejemplos.

Como aspecto curioso, cabe mencionar aquí la versión teatral a una leyenda cercana en tema y personajes a la de “El haragán y el zopilote” y que realizara el dramaturgo Emilio Carballido como un ejercicio de teatro breve para una antología de piezas cortas mexicanas, en la cual el célebre dramaturgo sin aprovechar del todo las posibilidades del tema, básicamente realiza una versión dialogada de la leyenda,¹ en este caso ubicada dentro de la

¹ Esta pieza, por su temática y características mantiene una cercanía mayor con *El sombrero* (1930) de Bernardo Ortiz de Montellano que con el teatro

cultura indígena otomí, del estado de Querétaro. La obra se titula *Ndo Zone*, sin traducción al castellano, dejando al lector/espectador la idea clara de que se trata de un texto dramático legado de una tradición indígena. (Carballido, 1997, pp. 17-20)

NOTAS ÚLTIMAS

El teatro indígena contemporáneo tiene desde luego muchas otras perspectivas y variantes; sería excesivo definir aquí al *Haragán* y el *zopilote* como el paradigma de esta manifestación escénica, cuando sabemos que en este ámbito sociocultural, los elementos de representación teatral y de elementos representacionales en las prácticas rituales y religiosas son amplias, contradictorias y por añadidura, en ocasiones se entrecruzan una práctica con otras. Pero sí podemos afirmar que la teatralización de esta leyenda representa al menos a una corriente: aquélla que retoma la historia y la tradición oral para escenificarla, para convertirla en una práctica social por medio del teatro y como afirma Donald Frischman: “un teatro que persigue fines de recuperación cultural y de tender puentes culturales, o sea, la construcción del sujeto indígena frente al sujeto mestizo o ladino” (Frischmann: 2002, 76).

Pero está mejor expresado en palabras del escritor tojolabal Antonio Gómez Hernández:

Ahora, se nos ha hecho la cabeza de piedra [...] la cabeza de muchos de nosotros, los tojolabales se nos ha convertido en piedra ¿a dónde se han ido todas las cosas que dejaron los antiguos hombres? [...] Día tras día estamos olvidando, enterrando y vomitando el conocimiento de nuestros padres y abuelos.

Es por eso que quisimos rescatar las palabras de los antiguos [...] se vertieron en letra para que permanezcan; para que nosotros, los que somos

indígena contemporáneo, se trata a todas luces de una muestra interesante, de cómo las culturas autóctonas contemporáneas han influido también en los artistas y creadores de ámbitos urbanos y mestizos.

jóvenes, aquéllos que no conocemos la voz de los antiguos, la escuchemos, y también para que puedan conocerla los que aún no nacieron...” (*ja slo 'il ja kaltiltikoni...*, 1999: pp. 19-22)

Palabras, voces y sabiduría, que vienen ahora a ocupar no sólo espacio en el papel, sino también en el arte escénico, que ayudan e impulsan a realizar un viaje de regreso a la identidad ancestral, a los orígenes sin olvidar el presente y los retos de la realidad actual.

Por ello no queda aquí más que una pregunta relacionada con esta leyenda de *El hombre que se convirtió en zopilote*:

¿Qué podrá haber todavía detrás de la máscara o de la figura del nahual zopilote en las próximas versiones teatrales de esta historia de la tradición oral indígena de México?

OBRA CITADA O CONSULTADA

- ACOSTA, Francisco, 1995, “Teatro comunidad”, en *La escena latinoamericana*, núms. 5/6, feb.-oct. 1995, pp. 52-57
- ÁLVAREZ Q., Francisco, 2002, “El teatro maya brevísimamente: semblanza histórica, su situación actual y problemática”, en *Reencuentro, análisis de problemas universitarios*, núm. 33, mayo 2002, pp. 73-89.
- ARAIZA, Elizabeth, 2000, “La puesta en escena teatral del rito ¿una función metarritual?”, en *Alteridades*, año 10, núm 20, jul-dic de 2000, pp. 75-83
- , 2002, “Figuras emblemáticas del poder en el teatro indígena”, en Meyran, Daniel, Alejandro Ortiz y Francis Sureda (eds.), *Théâtre et Pouvoir/Teatro y poder, Actes du IVème. Colloque sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France/ Actas del IV Coloquio Internacional sobre teatro hispánico, hispanoamericano y mexicano en Francia, octubre de 1998*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP (Collection Etudes) 2002. pp. 613-622.

- AMMAN, Ana Beatriz y María José VILLA, 1995 “ ‘México en Córdoba’. Una experiencia comunitaria para recrear el mito de La Llorona”, *La escena latinoamericana*, núms. 5/6, feb.-oct. 1995 pp. 35-40
- CARBALLIDO, Emilio, “*Ndo Zone*”, en *Art Teatral, cuaderno de minipiezas ilustradas*, núm 9, 1997, pp. 17-20.
- FRANCO, Israel, 1998, *Las tradiciones en el teatro comunitario, ingredientes para una tensión duradera*, ponencia presentada en el Primer Foro Interdisciplinario de Oralidad, Tradiciones y Culturas Populares y Urbanas, Universidad Iberoamericana, octubre de 1998.
- , 1999, *Amores imposibles en el teatro de Oaxaca*, ponencia presentada en el III Congreso de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), México, D.F.-UNAM; marzo de 1999.
- FRISCHMANN, Donald, 1990, *El nuevo teatro popular*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1990, 310 pp.
- , 1995, “La montaña chiapaneca es el teatro: Lo’ ilMaxil presenta *De todos para todos*, en *La escena latinoamericana*, núms. 5/6, feb.-oct. 1995, pp. 46-51.
- , 1997, “El teatro de comunidad en México: teoría y praxis”, conferencia plenaria en el Congreso Mundial de la FIRT, Cholula, México, julio de 1997.
- , 2002, “La construcción del sujeto poscolonial en el discurso escénico maya contemporáneo en México”, en Meyran, Daniel, Alejandro Ortiz y Francis Sureda (eds.), *Théâtre et Pouvoir/Teatro y poder, Actes du IVème. Colloque sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France/ Actas del IV Coloquio Internacional sobre teatro hispánico, hispanoamericano y mexicano en Francia, octubre de 1998*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP (Collection Etudes) 2002. pp. 71-82.
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, Roberto, 1999, “El zopilote y el haragán”, en *ja slo’ il ja kltziltikoni /Palabras de nuestro corazón*.

- Mitos, fábulas y cuentos maravillosos de la narrativa tojolabal* (Antonio Gómez Hernández, María Rosa Palazón y Mario Humberto Ruz, eds.), México, UNAM (IIF-Estudios Indígenas), UACH, 1999, pp. 361-364.
- JUÁREZ ESPINOSA, Isabel, *Cuentos y Teatro Tzeltales/A'yejetik sok Ta'jimal*, México, Ed. Diana, 1994. 205 pp.
- MEYRAN, Daniel, 1994, *El teatro mexicano visto desde Europa, (actes des Ires. journées internationales sur Théâtre Mexicain en France, 14, 15 et 16 juin, 1993, Université de Perpignan)*, (Daniel Meyran et Alejandro Ortiz ed.), Perpignan, Université de Perpignan-CRILAUP, 1994, 316 pp.
- , 1996, *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, Roma, bulzoni Editore, 1996, 141pp.
- , Alejandro Ortiz y Francis Sureda (eds.), *Théâtre, Public, Société, Actes du IIIème. Colloque sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan*/Teatro, Público, Sociedad, *actas del III Coloquio Internacional sobre teatro hispánico, hispanoamericano y mexicano en Francia, 10, 11 y 12 de octubre de 1996*, (coeditor), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP (collection Études), 1998, 559 pp.
- , Alejandro Ortiz y Francis Sureda (eds.), *Théâtre et Pouvoir/Teatro y poder, Actes du IVème. Colloque sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France/ Actas del IV Coloquio Internacional sobre teatro hispánico, hispanoamericano y mexicano en Francia, octubre de 1998*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP (Collection Etudes) 2002. 730 pp.
- Ja slo'il ja kiltzilitikoni /Palabras de nuestro corazón. Mitos, fábulas y cuentos maravillosos de la narrativa tojolabal* 1999, (Antonio Gómez Hernández, María Rosa Palazón y Mario Humberto Ruz, eds.), México, UNAM (IIF-Estudios Indígenas), UACH, 1999, 500 pp.

- Renacimiento del teatro maya en Chiapas, México*, INI-Sna Tzibajom, 1996.
- TENORIO, Miguel Ángel, 1977, "El teatro en Oaxaca: entre lo efímero y lo perenne", en *Latin American Theatre Review*, 31/1 (fall, 1997), pp. 107-111
- UNDERINER, Tamara L. 1998, "Incidents of Theatre in Chiapas, Tabasco, and Yucatan: Cultural Enactments in Mayan Mexico", *Theatre Journal* 50 (1998) 349-369.

PORQUE HAN DE SABER USTEDES...

ACERCA DEL DRAMATURGO MARCELINO DAVALOS, POR EL AMBIENTE TEATRAL DEL BARRIO DE LA GUERRERO EN LAS POSTRIMERIAS DE LA *BELLE EPOQUE* PORFIRIANA¹

JOSÉ SANTOS VALDÉS MARTÍNEZ*

Allá por la década de los años sesenta del siglo pasado, el dramaturgo Wilberto Cantón, narraba sus primeros contactos con el teatro en su natal Mérida. Decía que en cierta ocasión, cuando niño, sus padres lo llevaron a presenciar una obra de teatro en donde actuaba la eximia Virginia Fábregas, de gira entonces por aquellos lares. Días después de modo fortuito, prácticamente se tropezó con ella que salía del teatro y a punto de perder el equilibrio. Cantón quedó vivamente impresionado. Contaba que en vez de toparse con la majestuosidad personificada, o por lo menos eso dio a entender, se enfrentó con una mujer obesa y enferma, cuyas piernas se negaban a sostenerla. Con esto me fueron así precozmente reveladas —decía— las dos caras del teatro: su esplendor y su miseria.²

* CITRU-INBA.

¹ Marcelino Dávalos nació en la ciudad de Guadalajara, Jalisco en el año de 1871 y murió en la ciudad de México en 1923. Fue dramaturgo, escritor, poeta y periodista. Además de las obras mencionadas en este trabajo escribió *Regalo de Bodas*, *Lo viejo*, *Guadalupe*, *Jardines trágicos*, *El último cuadro*, *¡Indisoluble!*, entre otras más.

² Cfr. *¿Qué pasa con el Teatro en México?* México: Novaro, 1967, pp. 175-176.

Lo mismo pudo haber pensado Marcelino Dávalos y con mayor razón de la actriz que le habría confiado parte de su vida y a la que inmortalizaría en su obra *Así pasan... (las glorias del mundo)*, estrenada en el año de 1908.³ Una actriz que, según el argumento, después de haber sido primerísima figura en los principales escenarios nacionales cuando joven, en el peor de los casos acabaría su carrera en un mísero teatracho de barriada como segunda o tercera tiple si las hubo, cuando madura, y con todo un drama sentimental a cuestas. Y aquí me viene a la memoria lo que contaba José Clemente Orozco en su autobiografía cuando describía el nauseabundo ambiente del Teatro María Guerrero, de Peralvillo, de principios de siglo, y que al referirse a las actrices de este teatro decía que eran todas antiquísimas y deformes. Y yo me pregunto, cuántos dramas no se pudieron haber escrito con base en la vida de estas actrices las cuales alguna vez fueron jóvenes, de haber existido un Dávalos que las inmortalizara.⁴

Porque a ver, dónde pudo haber encontrado Dávalos su modelo si no en este tipo de teatros, reductos del género chico mexicano. Pues han de saber ustedes que cuando Dávalos empezó a radicar aquí en la capital, a principios de siglo, y no obstante que casi de inmediato frecuentó los altos círculos teatrales, traía la costumbre desde su natal Guadalajara de frecuentar también los barrios bajos. Desde luego no afirmo que fuera asiduo del Teatro María Guerrero. En todo caso Orozco, nuestra gloria de la pintura, sí lo fue. Y el María Guerrero no fue el único en su tipo, si acaso fue pionero.

También han de saber ustedes que Dávalos vivió aquí en la capital en el número 93 de la calle Héroes. En el mero corazón

³ Marcelino Dávalos, *Así pasan...*, prólogo de José Rojas Garcidueñas, 2a. ed., México, UNAM, 1994. Biblioteca del Estudiante Universitario Núm. 60.

⁴ Apud. "Carpas" en *Revista de revistas* (s.p.i.) s/f. Columna Agenda Cultural.

de la colonia Guerrero. En el cruce de Héroes con Magnolia. Y el María Guerrero se encontraba a tan sólo ocho cuadras de distancia de su domicilio, en Rayón y Peralvillo. Este teatrillo estaba funcionando, según cuentan los cronistas, desde principios de siglo. El relajamiento de las costumbres que se dio en la última etapa del porfirismo y que se acentuaría en el maderismo, y no se diga en el huertismo que lo promovió, tuvo en este teatro su más pura expresión. Hay unas frases que pintan de cuerpo entero a los asiduos a este teatro y a sus espectáculos, debidas a la pluma de José Clemente Orozco. En sus crónicas sobre las noches del huertismo entre otras cosas decía: “a este teatro asistía a más de intelectuales, soldados, artistas y burócratas, lo más *soez* del peladaje y el ambiente era denso y nauseabundo”. Todo un espectáculo. Aquí fue donde empezaría a labrar su prestigio el *Cuatezón* Leopoldo Beristain y que lo consolidaría más tarde en otro teatrillo de barrio, el Apolo, de feliz memoria.⁵

Porque han de saber ustedes también que el Teatro Apolo, éste sí ya dentro del perímetro del barrio de la Guerrero, empezó a funcionar en el año de 1902. Se ubicaba en Mosqueta a la altura de Galeana. Su especialidad fueron las operetas, o más bien parodias de ellas, las zarzuelas, españolas y mexicanas, los sainetes con música y sin música, y las revistas, políticas, musicales y sicalípticas, por no decir pornográficas. Por cierto, fue clausurado varias veces por ridiculizar a altos personajes de la política, en una de ellas nada menos que a Victoriano Huerta, y por atentar al pudor en sus espectáculos, aparentemente sin freno como secuela de la inestabilidad política dada en la ciudad a partir de Madero y que se prolongó hasta los gobiernos de la Convención. Pues bien, han de saber ustedes que esta catedral

⁵ *Cfr.* El delicioso retrato de las noches de la ciudad de México en la dictadura huertista debida a la pluma de José Clemente Orozco, y cuyos pasajes relativos al teatro recoge Armando de María y Campos en su *El Teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, CNCA, 1996, pp. 153-156.

de la leperada, como lo bautizó Enrique Alonso,⁶ se encontraba a tan sólo cinco calles de la casa de Dávalos, más allá del mercado Martínez de la Torre.

Puesto que el tercer acto de *Así pasan...* transcurre en el año de 1908, quiero suponer que todavía alcanzó el Teatro Manuel Briseño, como posible fuente de información. Este fue inaugurado en 1907, sobre la avenida Guerrero, entre Sol y Camelia. Como todos, teatro para familias primero, y a continuación los albures, las leperadas, la escasez de ropa, se convierte en la tónica de sus revistas cuando alguna compañía de género mexicano va a sentar sus reales allí. Pero esto ya fue posterior a la escritura de *Así pasan...* No obstante, este teatro se situaba a cuatro calles del domicilio de Dávalos. Después de la muerte del Chelino, el local siguió funcionando ya como cine, mucho, pero mucho tiempo más, tanto, que lo acaban de derruir este 2004. Casi cien años.⁷

Ya nada más para enmarcar un ambiente de los varios donde se desarrolló Dávalos, a dos calles de su casa, en el cruce de Mosqueta y Guerrero, en 1909 abrió sus puertas el Teatro Vicente Guerrero. Era de madera, que era lo común. Pero al contrario de los teatros anteriormente citados, no existe imagen la cual nos permita saber por lo menos qué apariencia tenía. Ya se imaginarán el tipo de espectáculos presentados para estar en igualdad de circunstancias y poder competir con los teatros anteriormente referidos.⁸ Y hay que imaginárselo porque prácticamente no

⁶ Enrique Alonso, otra gloria que muchas veces deambuló por este barrio bravo de la Guerrero en sus mocedades. Salvador Novo, ni se diga.

⁷ Este Teatro Briseño era un teatro grande para más de 1000 espectadores. Originalmente fue de madera hasta que se quemó en 1955. Sus dueños eran industriales y comerciantes de allí que ya desde los años veinte empezara a incursionar en la exhibición de películas, un negocio más remunerativo que el teatro. Cine cine lo es a partir de 1932 hasta su demolición en este 2004.

⁸ En contra de la tradición que tiende a encasillar a estos teatros como teatros frívolos con espectáculos estrictamente para adultos, lo cierto es que sujetos como estaban a la ley de la oferta y la demanda, así como a esa otra ley

hay mucha información disponible al respecto. Pero de que eran parecidos los espectáculos a los de otros teatros se infiere de una nota del cronista Pablo Prida citando los nombres de algunas de las actrices que trabajaron en este local, pero que curiosamente también actuaron en los demás teatros. Entre otras, menciona a la bella Elena Luca, en algún momento atractivo del Briseño, y a la no menos bella Amparo Pérez, estrella del Apolo.⁹

Finalmente, a una cuadra de Héroes 93, en Magnolia y Guerrero, por esos años empezó a funcionar el Teatro Casino. Un auténtico teatro. Tenía una fachada de estilo neoclásico. Un frontón triangular sostenido por columnas. Según testimonio de Enrique Alonso, tenía lunetario, plateas y palcos. Por otras fuentes sé que contaba también con anfiteatro y galería. Su aforo era para casi 1500 espectadores. Y no obstante, dice Alonso que originalmente había sido arena de boxeo.¹⁰ Según una fotografía de la época en su frontispicio se alcanzaba a leer: Salón, Casino, Cine y Variedades. De todos los teatros del barrio de la Guerrero, éste fue el que tuvo mayor continuidad, a pesar de haberse quemado en 1912. Y es que mientras que teatros como el María Guerrero, muy cerca del barrio de la Guerrero, el Apolo y el Briseño, abrían, cerraban, los clausuraban, volvían a abrir, es decir, llevaron una existencia muy accidentada y discontinua, el Casino, una vez reconstruido, se mantuvo con un tren de actividades permanente y por si fuera poco, con una amplia variedad de espectáculos. En su escenario alternaron temporadas de ópera y zarzuela, de revista, de variedades, de teatro infantil, de

de apertura y licencia o de censura y represión por parte de las autoridades, también presentaban temporadas de espectáculos para familias. En este sentido, cuando al Teatro María Guerrero lo manejaron los hermanos Lelo de Larrea, sus espectáculos fueron blancos. Lo mismo puede decirse del Teatro Apolo, cuando estuvo bajo la empresa de la tiple española Rosa Fuertes. No se diga el Briseño. Y así los demás.

⁹ Cfr. Pablo Prida Santacilia, "Los teatros de rompe y rasga", en *Excelsior*. México, 20 de marzo de 1963, s/p.

¹⁰ Cfr. Enrique Alonso, *Conocencias*, México, Escenología, 1998, p. 89.

culpa tengo de que te enfermes de bronquitis tan seguido?” —le dije. Pero ella no hizo caso, no se trataba de razonar, sino de provocarme, así que continuó con sus recriminaciones: “Eres un farsante... te la vives engañando a los otros, payaseando para llamar la atención, creándote una imagen de simpático y de buena persona, que ni tú mismo te la crees.” “Me cago en tu pinche éxito, tus escritos no valen nada, eres un mediocre, tienes miedo de triunfar, de tener éxito, de ser alguien. Acepta, pen-dejo. Acepta que te enmascaras de una vez por todas, que en realidad eres un cobarde y que tienes miedo a vivir. ¡Acéptalo!”.

Yo dormía en el tapanco, o como le dicen en Francia, el mezzanine, desde que decidí que sería mejor para ambos dormir separados, porque por otra parte, yo no tenía a dónde ir y tampoco podía echarla de ahí en el estado en el que se encontraba y lejos de su familia. Sonia estaba físicamente enferma y con una crisis nerviosa... y perdida de sí misma. Levanté un poco la cabeza sobre la almohada de tal forma que pudiera verla; y fue entonces cuando vi el peso del cuchillo en su manga derecha, pues era zurda. Me incorporé entonces sobre la cama, guardando la calma y tratando de seguirle la corriente.

Había algo de cierto en lo que ella decía de mí, pero no era el momento de poner en la mesa de discusiones mi estado interior ni mis angustias existenciales, sino de apaciguarla y de no caer en la trampa que ella me tendía. Me lamentaba tener que pasar toda la noche sin dormir escuchando su infatigable parloteo; sólo que esa noche ella llevaba un cuchillo y traía intenciones de provocarme. Quería violencia. No era igual que otras noches, no lo

Porque finalmente han de saber ustedes que allí está el tercer acto de *Así pasan...*, como prueba de la familiaridad que tenía Dávalos con ese tipo de teatro. Acto ambientado en un teatro popular, a una velocidad y de un ritmo tan agil, ni más ni menos que como la velocidad a la que solía transcurrir el acto final de las revistas de aquellos teatros de entonces como preparación para el desenlace final.¹⁴

||

Y unieron sus labios en un beso tierno y dulce, saboreando por anticipado las mieles de la dicha, de una dicha robada por tanto tiempo...etcétera, etcétera, etcétera. Así me habría gustado que Dávalos hubiera concluido su melodrama de *Así pasan...* no que al mencionar a un vetusto y prostituido escenario donde tiene lugar el simple amoroso abrazo final, me dio la pauta para tratar de identificar a ese teatro entre los que se podría decir que ya eran vetustos en 1908, año del estreno de *Así pasan...* Pero a donde me condujo más bien esa investigación fue al subtexto de la obra. A su trasfondo político, y es que detrás de la biografía de la actriz se deja traslucir la intención de Dávalos por mostrar en contraste la atmósfera moral y política que se respiraba en tres momentos claves en la historia del país: en el Imperio de Maximiliano, luego en la República restaurada y finalmente en la Dictadura porfirista, todo ello reflejado en la vida teatral. Un

y yo éramos noctámbulos incorregibles, el aire fresco de muchas madrugadas nos sorprendió años enteros paseando tranquilamente por los barrios bajos de Guadalajara o en veladitas de 'pozole' y cerveza de 'mecatito'." Apud. Armando de María y Campos, *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto de Estudios Históricos de la *Revolución Mexicana*, 1957, p. 87.

¹⁴ Cfr. Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, CNCA, 1996. Passim.

subtexto que fácilmente pasaría desapercibido o sería minimizado si no fuera por los datos aportados por el propio Dávalos en otro de sus trabajos, y de los cuales hablaré a continuación. Finalmente tenía razón Emilio Carballido sobre este punto del cariz político de la obra, que no lo seguí de entrada porque no me pareció tan evidente como a él le parece que es.¹⁵

Es muy posible que el teatro que se menciona en el tercer acto de *Así pasan...* y al que se califica de vetusto al final de la obra, haya sido el Teatro Hidalgo, de la calle Corchero. Y es que en su *Monografía del Teatro*, material de lectura que Dávalos preparó en tanto impartía o después de dar un curso de Lectura Escénica en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación en el segundo decenio del nuevo siglo, a ese teatro lo califica precisamente de vetusto. Ya de por sí viejo en 1908 y más viejo aún al tener como antecedente al Teatro de la Fama y al de la Esmeralda.¹⁶ No obstante, creo que ya no importa si fue éste o aquel teatro el que figura en el último acto de la obra. Es más, tampoco importa si la actriz venida a menos en la obra fue una de carne y hueso o pura invención de Dávalos. Más bien creo que fue esto último. Lo importante ahora es la atmósfera, el ambiente y determinadas actitudes que pinta Dávalos en cada uno de los tres actos, pero, principalmente, importa conocer las fuentes de las cuales se sirvió para retratarlas. Pues bien, dejando aparte el tercer acto por saber ya de qué fuentes proviene, a continuación cito ciertos pasajes de su *Monografía* que se refieren a hechos de la vida real, de los cuales no tengo la menor duda, Dávalos tomó los elementos que le interesaba destacar en los actos primero y segundo de la obra.

¹⁵ Cfr. Emilio Carballido, "Marcelino Dávalos y sus críticos", en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*. Xalapa/CANDEM/Universidad Veracruzana, núm. 58, enero-marzo de 1999, pp. 96-98.

¹⁶ Cfr. Marcelino Dávalos, *Monografía del teatro*, México, Oficina Imp. de Hacienda, 1918, vol. 2, p. 197.

Como recordarán, el primer acto de *Así pasan...*, fechado en 1864, transcurre en la casa de la actriz en el momento de que se dispone a celebrar el éxito de un montaje muy comprometedor para ella y para el autor, ya que parece ser contenía alusiones contra el gobierno imperial de Maximiliano de Habsburgo, incluso hablaba de la reacción del pueblo contra un gobierno impuesto e ilegal, de aquí su título: *El despertar del león*.

Pues bien, en su *Monografía*, Dávalos narra lo que sigue a propósito del estreno de la obra *El triunfo de la libertad*, de Felipe Suárez, y del montaje en el Teatro Nacional de *La muerte de Lincoln*, por parte de un tal Mateos. Supongo que se refiere a Juan A. Mateos. Este pasaje lo sitúa Dávalos en el mes de julio de 1867. Es presumible que ya para esta fecha el Imperio había llegado a su fin.

“No solamente los públicos del viejo mundo pueden jactarse de haber prohiado al ‘monstruo’: más de alguna vez han demostrado los nuestros que en cada unidad de la multitud duerme una partícula de bestia, y cuando la ocasión llega y las pasiones azuzan, levanta su cabeza el tradicional ‘monstruo’. Dígalo si no el que llenaba de bote en bote nuestro Teatro Nacional el 21 de ese mes, que a voz en cuello reclamaba de Concha Méndez entonar el *Adios mamá Carlota* o *Los cangrejos* aunque fuese a lo que ella se negó entre lágrimas. Si la infeliz demente de Miramar hubiese podido, no por lo que a ella tocase, sino por honor ael sexo, hubiera dedicado a la artista la más espiritual de sus sonrisas. En medio de silbidos y gritos tabernarios abandonó Concha el escenario, bañada en lágrimas.”¹⁷

Este dormir del monstruo y de repente su despertar es precisamente el motivo que recrea Dávalos en *Así pasan...*, en primer lugar, como tema y título del supuesto montaje que tiene lugar en el primer acto. Recuérdese que ese montaje se llamaba *El despertar del león*. Y en segundo lugar en los mensajes de felicitación a la artista después de su triunfo, felicitaciones en las que se sobreentiende que efectivamente el león estaba despertando con su montaje.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 201-202.

Respecto de la anécdota a destacar en el segundo acto de *Así pasan...* cuenta Dávalos en su *Monografía* que ese mismo año de 1867 arribó al país el eminente actor español José Valero con su esposa Salvadora Cairón, quienes junto a otras circunstancias las cuales no viene al caso mencionar, vinieron a vigorizar el teatro nacional. Dice Dávalos que tuvieron varias temporadas triunfales, y en una de ellas *el rectilíneo Juárez* no pudo menos de hacerles gracia de la vida de un hombre condenado al patíbulo.

“Dicen los que tal acontecimiento presenciaron que Valero y la Cairón, sin despojarse siquiera de los trajes que la obra demandaba entraron en la platea y se arrojaron a los pies del patricio. ¿Cómo negar la merced de la vida de un hombre al genio arrodillado? Esa noche, el público tributó una delirante ovación a los monarcas de la escena española y al Benemérito de las Américas.”¹⁸

Del mismo modo en el segundo acto de *Así pasan...*, Victoria de Alba, el personaje central, en plena función y en medio de su propio drama personal, sale en uno de los intermedios a abogar ante Juárez, presente en la sala, por un hombre que había sido condenado no al patíbulo sino al destierro. Y nada más por esta intercesión fue también perdonado. Por cierto que la acción sucede en 1871, cuatro años después de la acción modelo, no podía haber sucedido después precisamente porque Juárez habría muerto en 1872. De donde se desprende que Dávalos tenía efectivo interés en destacar de alguna manera el gobierno liberal de aquél, para contrastarlo con el represor e intolerante de Maximiliano, y con el corrupto de Díaz, aun a costa de la simetría temporal de la obra. Díganlo si no las fechas de cada uno de los actos: 1864, 1871 y 1908.

Pero por supuesto que también a pesar de la verdad histórica en el sentido en que la manejó Enrique de Olvarría y Ferrari —congruencia histórica— cuando en sus apreciaciones al estreno de 1908, acusó a Dávalos de haber sido infiel a ella preci-

¹⁸ *Ibidem*, pp. 203-204.

samente por haberse tomado licencias de ese tipo y que lo hacen caer en anacronismos. Pero para decirlo de una buena vez, Dávalos está en esos pasajes recreando hechos históricos, no como historiador sino como dramaturgo, y ésto con una intención bien definida. Por ejemplo, ¿había libertad de palabra y de acción en el Imperio? ¿La gente estaba contenta? ¿No? Bueno, pues esto es lo que le interesaba destacar a Dávalos en el pasaje del periodo de Maximiliano, aun a costa de la pretendida “verdad histórica”.¹⁹

Finalmente, está el siguiente pasaje que habla de la preocupación de Dávalos por el ingrato destino de nuestras glorias, en este caso destino póstumo. El pasaje se refiere a la muerte de la célebre Angela Peralta, acontecimiento que quizá haya utilizado para articular la anécdota central de *Así pasan...*

“El día 2 de septiembre de 1883, supo México, en medio de la mayor consternación que el 30 de agosto, víctima de la fiebre amarilla, había fallecido la más alta de las artistas mexicanas, la nunca bien llorada Angela Peralta que hasta hoy día de la fecha no tiene en la República un monumento digno de su gloria.... ¡*Sic transit gloria mundi!* (Así pasan las glorias del mundo).”²⁰

III

Tengo noticia de que a mediados de los años cincuenta en el número 157 de la calle Magnolia en la colonia Guerrero inició operaciones un teatrillo que pertenecía a una sociedad cultural

¹⁹ Olavarría se refiere concretamente a que en el Imperio nunca se persiguió a ninguna actriz ni a ningún autor por haber montado alguna obra incendiaria como la de que se habla en *Así pasan...* De acuerdo. En esto fue Dávalos infiel a la verdad histórica. Pero luego, a continuación, Olavarría agrega que una representación de ese tipo la censura oficial jamás lo hubiera permitido. ¡Ajá! Entonces había censura. Bueno, pues este era el punto. *Cfr.* Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, 3a. ed., México, Porrúa, 1961, vol. 5, pp. 3100-3101.

²⁰ *Ibid.*, p. 221.

denominada Ateneo Maurice Maeterlinck. También era conocida la salita como Teatro Estuche, esto seguramente por su cupo que era de tan sólo 42 localidades. Para la siguiente década se anunciaba como Sala Maeterlinck. Salvo dos o tres notas periodísticas acerca de sus montajes, no hay más información que nos permita establecer qué clase de teatro era. Y mucho menos desde cuándo empezó a funcionar el Ateneo. Hoy no queda el menor rastro de ellos, del Ateneo y de su teatro. La vecindad que los acogía desapareció con los sismos de 1985. Los habitantes del inmueble de interés social que ahora se levanta en ese predio son inabordables por el ambiente de clandestinaje que campea allí y en sus inmediaciones. Si lo traigo a colación aquí es porque el lugar se sitúa a unos pasos de donde vivió Marcelino Dávalos, a la vuelta. Y si bien es cierto que Dávalos murió en 1923, con todo lo descabellado que pueda parecer, no puedo dejar de pensar que el Ateneo Maurice Maeterlinck haya sido de alguna manera producto, no importa cuántos años después, de la divulgación que del escritor belga haya hecho por el barrio Dávalos en vida. Porque ¿Maeterlinck en la Guerrero?²¹

Ciertamente Marcelino Dávalos sabía de la existencia de Maurice Maeterlinck. El haberlo mencionado en el apartado dedicado al teatro francés en su *Monografía del Teatro* así nos lo hace suponer. Pero según parece, no fue sólo un conocimiento nominal.²² Vayan los siguientes detalles de algunas de sus obras

²¹ Cuenta De María y Campos que cuando conoció a Dávalos en 1916 “era sencillo, afable, de excelente humor. Tocaba la guitarra. En su casa, por alguna calle de la colonia Guerrero que ahora olvido, recibía a los estudiantes que acudían a conocerlo por curiosidad o atraídos por su fama de excelente cancionero, recostado sobre almohadones.” Armando de María y Campos, *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957, p. 83.

²² Dice De María y Campos que *Monna Yanna* de Maeterlinck, fue conocida en México en 1902 en traducción del ilustre poeta Balbino Dávalos. Cfr. Armando de María y Campos, “*El pájaro azul* de Maeterlinck....”, en *Veintiún*

como muestra de un conocimiento más profundo: la atmósfera onírica en la que transcurre su poema dramático *La sirena roja*; los nexos que otros investigadores han hallado del personaje de la sirena con el de *El pájaro azul* del propio Maeterlinck,²³ el uso de recursos poéticos, tales como el símbolo, la metáfora y la alegoría no sólo en *La sirena* sino también en *Aguilas y Estrellas* posterior; y por supuesto, también en la fábula dramatizada *La gaviota muerta*. Porque han de saber ustedes que más que autor dramático Dávalos fue ante todo un poeta, de aquí su sensibilidad para captar, por medio de Maeterlinck, los aportes de la Escuela Simbolista. Después de todo ese Colegio se caracterizó precisamente por haber marcado la irrupción de los poetas en el teatro.²⁴

años de crónica teatral en México. México: INBA, CITRU, IPN, 1999. 2a. Parte p. 1497. Mientras que Teresa del Conde dice que *El pájaro azul* se editó en México en un tiraje reducido en 1907. Cfr. Maurice Maeterlinck, *El pájaro azul*, México, Porrúa, 2000. Colección Sepan cuántos..., núm. 324, p. XVI.

²³ Cfr. Marcela del Río, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, 2a. ed., México, FCE, 1997, Tezontle, pp. 57 y ss.

²⁴ Sobre los aportes de la Escuela Simbolista. Cfr. Ricard Salvat, *Historia del Teatro moderno*, t. I, Los inicios de la nueva objetividad, Barcelona, España, Editorial Península, pp. 209 y ss.

ANOCHÉ SOÑÉ CON GURUMAYI

(SAINETE POSTMODERNO)

URBANO RURAL

Unipersonal recitado intercalando un diálogo entre dos expertos en informática, una conferencia de Fernando de Toro, la presencia de su hermano Alfonso y los sabios consejos de Gurumayi

PERSONAJES:

El personaje
Gurumayi
Experto I
Experto II
Alfonso de Toro
Fernando de Toro
Penelopez

(El personaje está en su cama. Duerme y llora dormido. Viene a su lado Gurumayi y le canta un arrullo. El personaje se tranquiliza, habla).

PERSONAJE: Esta noche no había llovido, ni hacía frío, ni el miedo se apareció en mi ventana. Sólo esperé a que mis tripas comenzaran a hablar y me pudieran decir por qué no se ha inventado todavía un detergente para lavar el cuerpo por dentro...

Ahora sé, al menos, que las respuestas no siempre vienen, a veces llegan como casualidad del destino...

GURUMAYI: Duerme, ya pasó, duerme, descansa...

PERSONAJE: Debo iniciar mi monólogo, ya es la hora.

GURUMAYI: Primero descansa, te has agitado mucho...

PERSONAJE: He andado buscando caminos, abriendo brechas, recogiendo experiencias y preguntando, siempre preguntando... Por eso para mí, ella era una respuesta a una pregunta formulada tiempo atrás...

GURUMAYI: Lo importante está en saber que todas las respuestas ya están dadas; sólo hay que encontrar la pregunta adecuada...

PERSONAJE: Cuando lleguemos al nudo o catástrofe, llegas tú y diciéndome palabras dulces y cantándome canciones ricas en espiritualidad, me salvas del suicidio. ¿De acuerdo? No antes, por favor...

GURUMAYI: Duerme mi bien, duerme en mi regazo...

PERSONAJE: Por ejemplo, me pregunté un día, por qué me había enamorado de Sonia, si desde siempre sabía que me haría daño. ¿Por qué acepté entrar al juego de los desgarramientos y los escupitajos?... ¿Cuándo vendrán las respuestas?

GURUMAYI: Uno no es el hacedor...

PERSONAJE: Después me dices eso, no ahora...

GURUMAYI: Aprende a esperar, las respuestas llegarán cuando sea necesario, no antes...

PERSONAJE: Eres tú quien debe aprender a esperar, todo eso lo dices al final y no al principio.

GURUMAYI: Duerme, profundiza y descansa...

PERSONAJE: ¡Putra madre! Así no puedo seguir. *(Se mete bajo la cama)*.

GURUMAYI: No se vayan, vamos a un corte comercial y regresamos.

(Aparece Alfonso de Toro vestido en su propio estilo y lleva una tarjeta de crédito American Express en la mano).

ALFONSO

DE TORO: *(Improvisa una respuesta imaginaria de los espectadores)*. ¿Me conocen? ¡Desde luego que no! Es difícil que alguien conozca a una celebridad como yo. Pero cuando viajo por el mundo, siempre llevo conmigo mi tarjeta American Express, la llave del mundo. Gracias a mi tarjeta American Express, me curé una diarrea la última vez que estuve en México.

PERSONAJE: *(Resurgiendo del fondo de su cama)*. Esa noche, creí que ella me mataría. Había ya decidido que durmiéramos separados, pues el hoyo negro de su corazón iba en camino de absorberme por completo. Ese fue el pretexto para evitar su imparable perorata mística que me quitaba el sueño. Yo dormía y escuché sus pasos, sentí cómo se acercó hacia mí y de inmediato comenzó a insultarme, como si

estuviera dando respuesta a algún comentario mío. Intentaba provocarme con el fin de que yo me exaltara y la golpease y tener así una coartada perfecta para poder sacar el cuchillo de cocina que traía bajo la manga de su pijama y...

GURUMAYI: ...Por aquí profesor De Toro, puede usted continuar con su sección *Innovaciones*...

ALFONSO

DE TORO: Gracias. ¡Flores de laboratorio!. Muchas personas no quieren tener flores por los cuidados que precisan. Al parecer, esto ya no es problema. La compañía Flora Dream Sarl (33 93 75 52 41, de Francia) ha puesto en París, rosas, claveles y tulipanes que no necesitan mantenimiento: ni regarlos ni que les dé el sol. “Son flores con apariencia de frescas y que mantienen su fragancia durante al menos doce meses”, explica su presidente, Lars E. Sellegaard. Utilizan un proceso que implica un pequeño cambio en el citoplasma de cada célula, de forma que la flor pueda absorber una solución que la mantendrá con apariencia de fresca.

PERSONAJE: Aquella noche, Sonia se encontraba extrañamente exaltada, no eran los arranques de histeria y de agresividad incontrolables, se trataba de un sutil frenesí y agitación interna los cuales provocaban que el tono de su voz, sus gestos y sus ademanes fueran como de otra persona. Me obligó a que abriera los ojos y que diera signos de estar escuchando, encendió la luz e inició su cantata: “Ya sé que te quieres deshacer de mí, pero no creas que será tan fácil...¡Tú has hecho que me enferme, tengo los pulmones adoloridos por culpa tuya!”...”¿Yo? ¿Qué

cine, de box y lucha, de títeres y hasta de comedia. Donde ahora se levanta una clínica de La Prensa, allí estuvo este Teatro Casino, después Teatro Capitolio y finalmente Cine idem.¹¹

Como ustedes se han podido dar cuenta, he mencionado no sólo teatros sino también calles casi tan viejas como la colonia, Sol, Camelia, Guerrero, Héroes, Magnolia. A éstas por los años cuarenta o cincuenta las inmortalizó el antropólogo Oscar Lewis en su célebre *Los hijos de Sánchez*. La sobrevivencia y supervivencia cotidianas en el barrio, en sus calles, en sus vecindades, en el *camello* y en el hogar. No importa que la Guerrero fuera sólo una prestanombres de la Morelos en la investigación.¹² En ese sentido, esto es, en la vida de barrio, nada tiene que pedirle la Guerrero a la Morelos, de la misma manera que en la vida del teatro nada tuvo que pedirle el Apolo al María Guerrero, ni mucho menos al Briseño, ni al Vicente Guerrero, ni al Casino.

Porque han de saber ustedes que acabo de estar en Héroes 93. A ver si quedaba algún recuerdo, alguna remembranza sobre el Chelino. Y nada. El barrio sigue siendo tan aguerrido, que me pregunto cómo pudo el abogado, el escritor, el poeta, desenvolverse en este ambiente. Sin embargo, allí está esa experiencia de vida bohemia en Guadalajara, ese deambular por los viejos barrios, como yo cincuenta años después lo haría también, por San Juan de Dios, por El Santuario, por San Pedro, por El Batán.¹³

¹¹ La conversión en cine de estos teatros en los años posteriores parece que fue la norma, véase si no, el María Guerrero se convirtió en el Cine Máximo, el Apolo en el Odeón, el Briseño en el cine del mismo nombre, el Teatro Vicente Guerrero en el cine del mismo nombre, el Casino en el Capitolio. Después de haber sido un barrio de teatros la colonia pasó a ser un barrio de cines, pues después vendrían el Monumental, el San Hipólito, el Soto, el Venecia, el Isabel y hasta un Apolo, muy recientemente, de seguro en homenaje al viejo Teatro Apolo, que de existir hoy, ambos estarían uno detrás del otro, ya que la fachada de uno estaría sobre Mosqueta y la del otro sobre Santa María la Redonda.

¹² Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*. México, Grijalbo, 1982.

¹³ Sobre esta faceta de Marcelino Dávalos véase lo que contaba el historiador tapatío José R. Benitez que fue amigo de la infancia de Chelino: "Marcelino

era...Le dije entonces: "Sí, tienes razón. Soy un mediocre y le tengo miedo al éxito...¡Buenas noches!" —Y me volví contra la pared fingiendo que me dormiría. Pero Sonia no se dio por vencida tan fácilmente: "No te duermas. ¡Escúchame!

GURUMAYI: Duerme, deja que el sueño te lleve a otro estado de conciencia. No gastes tu energía... duerme.

(Aparecen dos expertos en informática y conversan apasionadamente).

EXPERTO I: Timbuktu lets Macintosh users view and operate each others' computer systems on Apple Talk. The programm establishes a link between Macs on the network which lets a host share his or her cumputer with a guest. When connected by Timbuktu, the guest's sceen displays the same contents as the host's any change as the host's screen changes...Te lo aseguro, amigo del alma.

EXPERTO II: Cómo voy a dudar de tus palabras, sabes que siempre he confiado en tí. Por eso hemos sido amigos durante tanto años; pero he pensado últimamente que para poder tener éxito en lo que emprendemos se requiere ante todo de la capacidad de intentar y de intentar hasta conseguirlo. Siempre hay la posibilidad de encontrar la solución a los problemas y retos que se nos presentan. Por ejemplo: If you're working with a very large topic, you may want to reduce it to a manageable size, to avoid crowding the rest of the out line from the screen. If you choose "Shrink topic" you cause the topic to shrink. All except the first line of text will disappear, and a downward-pointing arrow show the topic has been

shrunk. "Grow topic" will cause the topic to grow; it will revert to its former state...¿Te das cuenta de que finalmente eso se puede hacer? ¡Es fantástico! La vida nos sonríe.

EXPERTO I: Es realmente conmovedor, pero por si acaso you are trying to do too many Appple Talk activities at the same time...yo te podría recomendar lo siguiénte: There is a limit to how much Apple Talk can do once on one Macintosh. Try shutting off electronic mail, your file server, or other network software wich is running in your Macintosh.

EXPERTO II: En cualquier forma siempre será una cuestión de precisión, de saber cómo actuar en el momento preciso. Hay ocasiones en que uno cree haber hecho lo correcto. Uno aplica lo aparentemente adecuado y hay algo, dificilmente comprensible a primera vista, lo cual hace que las cosas no resulten.

EXPERTO I: ¡Por supuesto! El password rejection...

EXPERTO II: ¿El qué?

EXPERTO I: El password rejection. If Timbuktu rejects your password even though you have typed it in correctly, your shift-lock or caps-lock key may be down. Timbuktu does distinguish between uppercase and lowercase letters: "Fred", "fred" and "FRED" are different passwords.

EXPERTO II: Ah, ya veo. Hay que reintentar...

PERSONAJE: *(Que ha estado deambulando entre los expertos en informática, ha narrado ya una parte de*

su historia). Sonia intentó hacerse daño y hacerme daño, en multitud de ocasiones.

EXPERTO II: Just try it again, and once again...

PERSONAJE: Me he equivocado tantas veces...incluso cuando a mi alrededor todos me felicitaban por mis aciertos; en realidad pienso que me equivoqué. ¿Cómo saber con certeza cuándo estoy en lo cierto y cuándo no?

EXPERTO II: Just press the button.

EXPERTO I: "Just press the button"...¡Vuelva a intentarlo!, regrese a su punto de partida, tómelo con calma, recuerde siempre que todo está organizado de manera que tenga una solución posible. Haga preguntas y recorra mentalmente cada una de las respuestas, no hay una sola manera de acertar. Existe la respuesta correcta, pero junto a ella existen también otros caminos que no son necesariamente los ortodoxos, pero que nos conducen a acertar.

PERSONAJE: Atajos, les llaman ¿no?

EXPERTO II: O también Path... path... path... ¡Reintente!... ¡Reintente! ¡Busque!... ¡Busque!... ¡Y acierte!...

EXPERTO I: ¡Y Gane!...

PERSONAJE: Reintente: Decía que ella buscaba provocarme; quería violencia. No era igual que otras noches, no lo era...Le dije entonces: "¡Sí soy un mediocre y le tengo miedo al éxito!...Buenas noches " —y me volví contra la pared fingiendo que me dormiría. Pero Sonia no se dio por vencida tan fácilmente:

“No te duermas. ¡Escúchame!”. Y comenzó a hablar, a decir cosas sin sentido. Yo no recuerdo cuánto me dijo; pero hubo un instante en que guardó silencio para pedirme después que la besara, que me acostara con ella, que hiciéramos el amor; que ella estaba así porque yo me negaba a hacer el amor. Recuerdo que me dijo: “Lo único que me calma es la intimidación contigo”. Pero no caí en la trampa: Si comenzábamos a besarnos y a tocarnos, ella podría comenzar a imaginarse que yo intentaría ejercer la violencia con ella y podría sacar entonces el cuchillo que tenía debajo de la manga de su pijama y encontré una buena excusa: Le dije que recordara su infección vaginal y que la última vez que estuvimos juntos en la cama a ella le había dolido.

Ella suspiró y dijo: “Estoy enferma de mi sexo, estoy enferma de ser mujer...” El cuchillo cayó de su manga, ella me miró y...

EXPERTO I: If an unexpected error (ID [number]) has occurred in [function name]...this error is a “catch-all” for errors which should actually never occur. Be sure to note the [number] and [function name] displayed in the message. If you see such an error, try restarting your system and try again. If it persists, try installing a fresh copy of Timbuktu and try again. If it still persists, up date your system and finder. If it still persists, report the error to WOS Data Systems...

EXPERTO II: Como siempre, como siempre. ¡Totalmente de acuerdo! (*Hacen mutis los expertos*).

PERSONAJE: Vivir es en muchos sentidos una carrera contra la frustración...y a veces, no es mas que un encuentro con la frustración...

GURUMAYI: El desaliento y la angustia son un espejismo; contempla tus sentimientos como quien viaja en un barco resistente sobre un río agitado y caudaloso. Siéntete seguro y contempla el paisaje de los sentimientos y descifra lo que hay detrás de ellos...

PERSONAJE: Yo sólo aspiro a ser escuchado. A recitar mi monólogo...

GURUMAYI:- Deja tu mente vagar, y dale oportunidad de expresarse. Inténtalo, de veras, ¡inténtalo!...

PERSONAJE: Try it...just press the bottom...Hasta el momento no existen pruebas irrefutables de la existencia de otros seres en el universo, similares a los hombres. Somos los únicos seres pensantes y civilizados; por ello podremos asumir que los humanos somos también animales depredadores. ¿No será acaso que somos un cultivo de la naturaleza, semejante a hongos malignos cuya misión es acabar con el universo mismo? La mejor prueba que puede presentarse sobre esta teoría es que la especie humana está comenzando a destruir nuestro planeta. Y si se tienen claras intenciones de ir a poblar de seres humanos el espacio exterior, como lo apunta Sagan diciendo que "el universo, y no sólo la Tierra, es el hábitat natural de los humanos" ¿Cuánto tiempo necesitaremos para comenzar por infectar y destruir el sistema solar? Nuestra primera escala en nuestra ruta depredadora... ¿Lo hice bien Gurumayi?

GURUMAYI:- Estamos aquí para amar la vida, no para destruirla. Pero lo importante ahora es lo que tiene que anunciarnos nuestro querido Alfonso de Toro.

ALFONSO

DE TORO: (*Aparece con un gran libro en la mano*). La prestigiosa editorial Reader's Digest ha lanzado a la venta uno más de sus éxitos. Se trata ahora del Diccionario Inverso Ilustrado, de la idea aproximada a la palabra precisa. Una herramienta muy útil para quien, de manera inmediata y práctica requiere encontrar el significado de un vocablo. Sinónimos, antónimos y ejemplos corrientes del uso de la palabra que busca. Recuerde que Reader's Digest no está en librerías. Solicite su ejemplar a nuestros agentes y consérvelo con usted sin compromiso durante quince días antes de decidirse a comprarlo.

PERSONAJE: Yo participé en la elaboración de ese diccionario.

ALFONSO

DE TORO: ¿Tú? ¡Imposible! El *Diccionario Inverso Ilustrado*, de la idea aproximada a la palabra precisa, que ha sacado a la venta la prestigiosa editorial Reader's Digest contó con destacadísimos especialistas del más alto nivel...

PERSONAJE: Sí, aquí en la contraportada está mi nombre... (*Señala el libro y se lo muestra a Alfonso de Toro*).

GURUMAYI: No derroches energía, profundiza en tu percepción y descansa. Duerme, duerme...Medita y canta para tí la Guru Gita.

(*El personaje obedece, se sube a su cama e intenta dormir*).

PERSONAJE: ¿Sirve de algo dedicarle tiempo a los sueños? A mí me han servido de refugio. Pero no sé la respuesta. Sonia parecía odiar los sueños. Decía que no soña-

ba. Yo pienso que más bien no exteriorizaba sus sueños para que los otros no descifraran ni su mundo interior ni sus pensamientos. Pero era probable que no soñara. Dormía con una pesadez de muerto que llegaba a dar miedo. Había ocasiones en que dormía hasta dieciocho horas y cuando despertaba, no hacía más que dejarse arrastrar por su hipocondría y vomitar mal humor e irritabilidad a cada paso que daba. En realidad yo me sentía atrapado por un mal sueño... Pero cuando sentí esa noche cómo Sonia alzaba el cuchillo contra mí y...

(Aparecen Alfonso y Fernando de Toro. Este último viene preparado y dispuesto para dar una conferencia con el tema de su especialidad).

FERNANDO

DE TORO: ¡Alfonso, mi hermano!

ALFONSO

DE TORO: ¡Fernando, mi hermano! ¿Qué tal el clima por allá?
¿Todo bien? ¿Estás listo para comenzar?

FERNANDO

DE TORO: Ya casi... Sólo me faltan los televisores, me resultan imprescindibles. No olvidemos nuestro carácter mediático.

ALFONSO

DE TORO: No lo olvido, ¿qué marca prefieres?

FERNANDO

DE TORO: ¡Qué sé yo!

ALFONSO

DE TORO: ¡Televisores marca Sony, por favor!

(Aparecen los dos expertos en informática y coloca cada uno un televisor en el escenario murmurando alguno de sus parlamentos informáticos).

PERSONAJE: Fueron días, semanas, meses muy duros. Intenté ayudarle a salir del estado en que estaba. La cuidé, en ocasiones le di de comer en la boca, la llevaba al médico, me quedaba con ella el mayor tiempo posible, pero parecía que Sonia gozaba con cierta perversión de su estado. A veces pensaba que ella disfrutaba enormemente esos estados de desquicie. Y no sé si yo también. Era como si alguna fuerza nos hubiera atado, encadenado el uno al otro.

FERNANDO

DE TORO: Por favor, caballero, le ruego que mantenga cerrada la boca mientras yo hablo. Considero que es una falta de respeto ponerse a discutir cosas que no tienen relación alguna con el asunto que se va a tratar en esta ocasión.

(Fernando de Toro comienza a leer su conferencia, la cual comienza escucharse en forma fragmentada como si estuviera dentro de un televisor y el audio fallara. Los televisores se encienden transmitiendo imágenes que no son más que humo o confeti. Estallan durante la conferencia sin que nadie lo note).

... fueron los paradigmas teóricos de los años sesenta y setenta, esto es, el estructuralismo y la semiótica, y solamente se comienza a trabajar en la Rezerptios-nästhetik, de origen germano, en los años ochenta,

y esta teoría de hecho data de finales de los cincuenta. Hoy, ante la post-semiótica, post-estructuralismo, nos encontramos aún con más retraso, puesto que la distancia crece por minutos.

PERSONAJE: En el tiempo de la espera se purifican el cuerpo y el alma.

GURUMAYI: Bien dicho. Haz entendido ya el significado de esperar.

FERNANDO

DE TORO: Estos cuatro modelos son descritos por medio de una red de categorías operatorias, tales como ambigüedad, discontinuidad, ritual, metadiscurso, deconstrucción, etc., las cuales sirven para establecer un modelo de convergencias/divergencias...

ALFONSO

DE TORO: “1)Teatro pluridimension o interespectacular: significados, interpretación, pero no tradicional...”.

FERNANDO

DE TORO: Te agradezco tus aportaciones, pero soy yo quien tiene la palabra:
...la captación de la doble codificación es de importancia, puesto que su correcta recepción permite la apertura del texto. El reconocer el origen de la apropiación y su nueva funcionalidad es central en el acto receptivo...

GURUMAYI: ¡Vayamos ahora a unos bellos comerciales! Adelante, Alfonso...

ALFONSO

DE TORO: ¿Me conocen? ¡Desde luego que no! Es difícil que alguien conozca a una celebridad como yo. Pero cuando viajo por el mundo, siempre llevo conmigo mi tarjeta American Express...

PERSONAJE: Ése ya lo dijo...

FERNANDO

DE TORO: ...Centrada en la desdoxidación (opinión pública) de las representaciones artísticas y culturales con el fin de politizarlas en un acto de distanciamiento. (Vervremdungseffekt)..."

ALFONSO

DE TORO: ¿Ha hecho usted la prueba del añejo?...

GURUMAYI: ¡No, alcoholes no!... El próximo mes en el Azram de Gurumayi en Nueva York, tendremos una extraordinaria seba con Shantantan Sabas Bathi. No olviden inscribirse y pagar su participación. Recuerden que nuestro Azram recibe monedas de todo el mundo y cualquier tipo de tarjetas de crédito. Gurumayi tiene el encuentro espiritual que esperaban. No nos pierdan de vista...

ALFONSO

DE TORO: Pero la mejor prueba es cuando ¡Usted lo prueba! Bacardi añejo, lo mismo en Kiel que en Ottawa...

Y ahora también en Leipsig, donde por cierto el rompop Santa Clara ganó el primer premio en la Feria Internacional de Alcoholes y Licores...

FERNANDO

DE TORO: Alfonso...

ALFONSO

DE TORO: Fernando...

FERNANDO

DE TORO: Ten la bondad de no interrumpirme. Es el momento en que puedes demostrar la esmerada educación que recibiste.

ALFONSO

DE TORO: ...En esta sección de *Innovaciones* tendremos el agrado de presentarles los avances tecnológicos en los sistemas de karaoke profesional.

FERNANDO

DE TORO: ¡Es inaudito...inverosímil! Nunca lo creí de tí. Me haz traicionado...

EXPERTO I: Allow to see your document as it will print. Clink anywhere in the preview window to zoom in on the document in a ctual size. Grab and more the document with the mouse while holding down the option key.

EXPERTO II: Multiple Connections in Timbuktu: The Go Between Host: While it is possible for more than one guest to connect directly to a host in Timbuktu, it is possible to involve more than two computers through indirect connections...

FERNANDO

DE TORO: (*Alzando la voz.*) ...Todo el fenómeno de la modernidad, respecto a la historia es una absoluta negación: el pasado no existe, creamos de cero, ex novo, tanto en arquitectura como en teoría literaria: el punto 0 de partida es cero...

ALFONSO

DE TORO: ¡Entra al mundo Marlboro...!

FERNANDO

DE TORO: ¡Cállate, por el amor de Dios!... Vas a conseguir que mis invitados se marchen.

EXPERTO II: The key tu such as a link-up is a computer which acts simultaneously as host and guest...

PERSONAJE: ...Con una mano logré quitarle el cuchillo...y con la otra le di una bofetada que la tiró en el suelo. Allí se quedó Sonia, lloriqueando, junto a mi cama, como un perro sin dueño. Pero finalmente conseguí salir con vida en esa ocasión...

FERNANDO

DE TORO: ¡A mí nadie me arrebatla la palabra cuando estoy dando una conferencia!...

PERSONAJE: Ella quiso irse un día de la casa. La encontré empacando sus cosas. Para mí esa situación me resultaba difícil de sobrellevar. Sonia había ya intentado arrojar al río y yo dudaba si su partida mejoraría o empeoraría la situación. En cualquier forma pesaba sobre mí una amenaza de suicidio y yo no sabía a ciencia cierta si Sonia podría ser capaz de ir a los hechos —como ocurrió con la historia del cuchillo—, así que por un lado su partida me liberaba, pero por el otro, yo no estaba seguro de lo que pudiese intentar... Le dije entonces que yo creía que era un error que ella se fuese, pensé que era mejor que estuviera a mi lado, a pesar de todo. Ella entendió o quiso creer que en realidad yo le suplicaba que se quedase porque la necesitaba... No quise

contradecirla. Después tuvo un ataque de histeria, escupió al suelo y gritó. Me insultó y se soltó a llorar; pero se apaciguó.

FERNANDO

DE TORO: (*Gritando a todo pulmón*). El discurso del otro está íntimamente vinculado al discurso (feminista) deconstructivista, puesto que es allí donde se plantea no sólo la pluralidad, sino también la crítica y la revisión de presupuestos fuertemente enraizados en la doxa...

PERSONAJE: Yo no podía soportar tan fácilmente esa situación, comenzaba a perder la calma, tenía crispados los nervios.

FERNANDO

DE TORO: Pedazo de farsante. ¡Ya cállate!

PERSONAJE: Yo no he terminado mi monólogo...

FERNANDO

DE TORO: Pero mi conferencia es más importante...

PERSONAJE: Aquí los personajes somos los más importantes...

FERNANDO

DE TORO: ¡No me digas! No me vengas con discursos pirandelianos hiperrebasados, incluso en la misma modernidad.

EXPERTO I: You can bring up the Set Multiple dialog box by clicking the button in the Topic Attributes dialog box, or by holding the option key down as you select the font or style menu...

PERSONAJE: Quiero seguir mi parte, por favor, déjenme llegar a mi intento de suicidio...

ALFONSO

DE TORO: Entra al mundo Marlboro... Marlboro lights... con todo el sabor de Marlboro...

FERNANDO

DE TORO: ¡Orden y progreso! ¡Silencio! orden... disciplina... rigor... orden... rigor... disciplina... rigor... rigor... rigor...

GURUMAYI: ¡Hare Chrisna, Hare Chrisna, Hare Chrisna, Hare Rama!

FERNANDO

DE TORO: ...Precisamente he invitado para el día de hoy a una estudiante brillante que ha desarrollado una espléndida teoría sobre el discurso feminista post-colonial. Penelopez, ha realizado un post-doctorado en post-teoría del discurso aplicado a la heurística postkierkegaardiana con relación al feminismo post-sesentas y setentas... Penelopez, ten la amabilidad de acercarte aquí al estrado...

(Entra Penelopez como una fállica tigresa).

PENELOPEZ: Soy feminista, marxista, deconstructivista... feminista; marxista deconstructivista...

FERNANDO

DE TORO: ¡Qué bien está esto! continúa, por favor.

PENELOPEZ: Antimimética...con estructuras evolutivas, pero con fragmentación anti-diegética... factótum... omnipresencia incondicional... marxista... deconstructivista

...parodia de lo cultural y social, pero centralmente por el rechazo...

FERNANDO

DE TORO: ...del lenguaje hablado....¡Muy bien! ¿Oyeron eso? Todo eso es muy serio, y no admite réplicas de ningún tipo...

(Los personajes en realidad han ido cayendo fulminados por el discurso de Penelopez, quien asesina a Fernando de Toro y sale relamiéndose los dedos con una sensación de gozo sexual propiamente sublime).

PERSONAJE: *(Se incorpora de entre los cuerpos que yacen por el suelo y se dirige a su cama). En realidad, qué bueno que no llegué al intento de suicidio... Yo solamente quería hablar, expresarme. Preguntarme cosas, hablar, sólo hablar y que alguien me escuchase... Voy a tratar de seguir durmiendo... (Se queda dormido roncando a tambor batiente).*

GURUMAYI: Hare Chrisna... Hare Chrisna... Hare Chrisna... Hare Chrisna... Hare Rama... *(Gurumayi se recuesta a su lado como si fuese en realidad la Sonia de la historia narrada por el Personaje).*

PERSONAJE: *(Despierta).* Anoche soñé con Gurumayi. Soñé contigo...

GURUMAYI: Duerme niño, no vale la pena despertar. Duerme niño, no vale la pena, despertar...

TELÓN

Barcelona, 1993-México D. F., 1994.

Hay en este texto dramático la postura de un autor no conforme en contar solamente una historia interesante, como resulta el comprensible empecinamiento de un adolescente que intenta aproximarse al origen mediante el rastreo de la borrosa huella de su progenitor, como buen detonante de una habilidosa motivación, que lo encamina a su vez, a la búsqueda de su propia estatura, ubicación y definición en los complejos derroteros de la vida.

Belice,¹ la obra de David Olguín no solamente es eso. Es también, atendiendo a la sumatoria de sus partes y al resultado total del ejercicio, un legible ejemplo de nuestro teatro mexicano a la altura de las expresiones mundiales más actuales.

En la pieza resaltan la estructura armoniosa y compacta que une trama y enunciación; es decir la anécdota, su planteamiento y la forma de su desarrollo lógico. Es también para destacarse, el uso de recursos como la fragmentación a través de la sugerente independencia de cada una de las tres partes que componen la obra, la intertextualidad basada en las alusiones —sutiles o abruptas— a otras literaturas, el desdoblamiento del personaje,

* Profesor en la Universidad Autónoma de Baja California, integrante del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

¹ David Olguín, *Belice*, El Milagro, Conaculta, Col. La Centena, México, 2002, p. 98.

los referentes al parangón cultural de la pluralidad idiomática y la puesta en crisis de todo ilusionismo anecdótico.

Lo que en principio detiene la atención, es la des-construcción del espacio convencional por medio de una propuesta de doble referencia: en primer plano un contenedor metálico para abarcar la dimensión ficcional el cual claramente delimita la coordenada de la acción presente, y al fondo la apertura hacia otro espacio dramático que permite el claro rompimiento de las líneas del discurso tradicional de los personajes, mediante la intrusión en la dramaticidad textual. Esta doble referencia da pauta para el juego de temporalidades por medio de la propia segmentación discursiva no con fines ilustrativos, sino como arriesgada apuesta por la focalización y participación activa del lector-espectador de la pieza.

Quiero resaltar la novedosa experimentación para comprender *Belice* como un texto global, pero que al tiempo se apuntala como un tríptico dramático con natural —no forzada— autonomía. Así, las partes nombradas como “La despedida”, “Aeropuerto Internacional” y “Belice” propiamente, pueden referirse en absoluta emancipación potenciando la división—visión ficcional—en perspectiva.

“La despedida” atiende a los momentos últimos de cercanía doméstica entre el muchacho y su madre por medio de un diálogo a todas luces más que por el desenmascaramiento, la reinención de la figura paterna gustosa por la vida libre marcada con el misterio, los tatuajes y cicatrices en el cuerpo. El progenitor, un “gringo atildado” o probablemente ciudadano inglés, perdido quizá en el anonimato de una fosa común de algún recóndito paraje del país centroamericano que da nombre a la pieza y produce todavía desconuelo en la madre que fue todo para él a pesar de las pocas semanas de drástica relación. A casi veinte años de distancia, la mujer guarda una breve nota y una fotografía de quien nunca recibió un solo cariño; y más: la denotada ausencia física que la marca a su vez con un imborrable tatuaje o una determinante cicatriz en el alma.

Por su parte, el “Aeropuerto Internacional” es la antesala al precipicio. El espacio liminal que fractura la realidad y la ficción del adolescente. Es lugar para el movimiento de los acontecimientos reales y la invención del miedo. También se presenta como un infierno frío, tierra de nadie, enclaustramiento o purgatorio. La lectura de esta parte intermedia recuerda pasajes de la controvertida novela antidogmática de Salman Rushdie que cuestiona toda racionalidad y el fundamentalismo religioso. Pero también “Aeropuerto Internacional” es la experimentación metafísica en donde el tiempo cronológico se detiene para anunciar otra temporalidad quizá más catastrófica que la convencional: si el avance de la coordenada temporal conduce a la muerte física de los mortales, la compleja innovación en el uso del tiempo detenido que aquí se presenta, obliga a los pasajeros a desenmascarar su inconsciente y a interactuar bruscamente en su propia pesadilla. El retraso en el vuelo de British rumbo a Londres, es motivo para el deambular insomne en los pasillos que conducen a otros corredores de otras salas que llevan a otros pasillos anónimos y desembocan en ominosas salas de espera, mientras se ponen a juicio los conceptos de duración, de puntualidad y de medición del movimiento. La exactitud realista no es aquí lo que se representa, sino una parte oscura y caótica por incomprensible ante la limitada experiencia del sujeto.

La evocada figura de un elefante en su hábitat natural con “orejas grandes para escuchar todo, trompa larga para percibir intenciones a distancia, patas de plomo que se hunden en la tierra...” recuerda al célebre rinoceronte koltesiano que en *Roberto Zucco* avanza imparabile destruyendo majestuoso lo que encuentra a su paso. Pero en la obra de Olguín, el cuadrúpedo gigante se jacta de su poderío; provoca el encierro obligado y la violencia racional como si esto último fuera un bien posible. El Viajero que intercepta al joven en su forzada escalada iniciática del viaje, no se conforma con arremeter físicamente a punta de bofetadas y puntapiés, sino que —en la más clara faceta del terror— agrede verbalmente a su contrincante y lo catapulta a una realidad que lo

atraviesa. El flagelo de la palabra lo hace aparecer como el mismo demonio de aquellos *Versos satánicos* que hacen escarnio en las buenas conciencias, que cavan con profundidad en la miseria de la creencia más redentora. El diablo encarnado en este inusual Viajero es también su contraparte: es el Todopoderoso que come con sus manos velludas, la conciencia y esperanza de sus hijos más devotos. Es la puesta de un arriesgado precepto que vence ante la concepción de bipolaridad cristiana; aquí no hay “arriba y abajo”, “bondad o malicia”, “pecado y penitencia”; el Viajero presenta el perfil de una agresividad a ultranza, de una risotada burlona que hace eco en medio de las más puras cortes celestiales; es el símbolo de la calamidad irremediable.

En la tercera parte del tríptico, el imberbe es ya un hombre de 35 años; o es —pudiera ser— su propio padre que se traslada sobre una balsa trazando una débil estela sobre un río lodoso de Belice. El barquero, Carón, lo hace transitar por espacios ambiguos mientras recita versos del Libro Sagrado. Y aunque aquí el peaje se paga en dólares, es —no hay duda—, la referencia cultural entre el mundo de los vivos y el terreno de las sombras. La sugerencia del autor por la probable resolución sobre una cama flotante, hace obligatoria atención hacia el movimiento perenne pero contrariamente detenido, pues resulta igual que la evolución de un molusco en el patio trasero de la casa convencional, en donde un trayecto de cien kilómetros es solamente la distancia que mide una zancada. La gran proeza de la humanidad no va más allá de una infinitesimal parte de un segundo cronológico.

La degradación en medio de alusiones y usos directos a drogas y ambientes prostibularios, consiguen la más radical cuota cuando el personaje se enfrenta a la ramera perfecta; esa que se transmuta a merced del propio cliente: masivamente gorda o perfectamente enjuta, enana o lagartona, rubia sajona o mulata de fuego, la prodigadora de placer que no solamente sabe de su oficio carnal, sino que posee las cualidades de una transformista que va más allá de toda realidad convincente, y puede ser hermafrodita, travestido o fémina con tres tetas.

Pero el protagonista al no resistir la tentación cae al precipicio cuando se tiene la posibilidad de enfrentamiento final con la mítica Rosa Turnaffe, cuyo apellido es directa alusión a las breves islas del Caribe y que refuerza en doble movimiento de tuerca, el título de la obra. En su encuentro es nuevamente motivo para la expresión de una violencia exacerbada. Intimidado por el regente de la pública, el personaje huye de la aparición y se refugia de nuevo en la balsa de Carón, ahora su verdugo. Ha perdido toda noción de aventura y entusiasmo en un estadio alterado producido en parte de la droga alucinante. Emprende, cual Ícaro que pretendía alcanzar al astro mayor, el trayecto final y sin retorno rumbo al abismo fangoso.

Delirio y confusión. Degradación en caída libre. Trayectoria que conduce a la destrucción. Paraje pleno de moscos, aguijones y plagas interiores. Nudos ciegos. Piquetes de avispa y pilosidades abruptas. Costras encarnadas o tatuajes sobre tatuajes indelebles. Oscuridad.

Belice, Premio Nacional de Teatro del INBA en 2001 y estrenada por su propio autor en 2002, ha abierto el nuevo siglo como una propuesta de infinitos alcances y lecturas. David Olguín brinda un texto de franca actualidad y recio trazo.

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA No. 23
correspondiente al segundo semestre de 2004
se terminó de imprimir en febrero
de dos mil cinco
El tiro consta de 500 ejemplares

