



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

*FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO*

**Pablo Salinas o la Múltiple Expresión de  
la realidad Mexicana a través del Teatro**



**TESIS**

*QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN LETRAS  
(LITERATURA IBEROAMERICANA)*

*PRESENTA:*

**AMADO DE JESUS LOPERA GARCIA**

*MEXICO, D. F.*

*MARZO 1986*

M. 53712



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Al Doctor CARLOS SOLORZANO,  
director del presente trabajo,  
por su invaluable asesoría.

Al escritor PABLO SALINAS,  
por su asequibilidad y colaboración  
en el préstamo de sus obras inéditas  
y demás material bibliográfico.

**A los señores miembros del jurado:**

**DOCTOR CARLOS SOLORZANO**

**DOCTOR JOSE BAZAN**

**MAESTRA DOLORES BRAVO**

**MAESTRA MARGARITA PEÑA**

**MAESTRO IGNACIO DIAZ RUIZ,**

**por su valiosa participación en la lectura,  
corrección y aprobación de la presente tesis.**

**PABLO SALINAS O LA MULTIPLE EXPRESION DE LA REALIDAD MEXICANA  
A TRAVES DEL TEATRO.**

**INTRODUCCION**

<b>I. PANORAMA GLOBAL DEL TEATRO MEXICANO DE LA POSGUERRA Y UBICACION DEL AUTOR DENTRO DE ESTE CONTEXTO - - - - -</b>	<b>1</b>
<b>II. ANALISIS DE LAS OBRAS DRAMATICAS DE PABLO SALINAS - - -</b>	<b>40</b>
<b>A. Obras de carácter histórico - - - - -</b>	<b>40</b>
1. Maxtla - - - - -	41
2. Tizoc emperador - - - - -	45
3. Tres días sin historia - - - - -	51
<b>B. Obras de contenido religioso - - - - -</b>	<b>55</b>
1. El cordón de San Benito - - - - -	57
2. La ira de Dios - - - - -	62
3. Los guardianes del cielo - - - - -	68
<b>C. Obras fundamentadas en la picaresca popular- - - - -</b>	<b>72</b>
1. Las ladinas - - - - -	74
2. Sonata en miau menor para gato indiferente - - -	78
3. La hora de las locas - - - - -	86
4. A caza del amor - - - - -	91
<b>D. Obras de intención didáctica ejemplarizante- - - - -</b>	<b>97</b>
1. Sueños de papel - - - - -	98
2. La hora de los hombres - - - - -	103
3. La estrella adolescente - - - - -	108
4. Un día de paz - - - - -	114

<b>E. Obras que tienden a revelar el carácter de</b>	
los habitantes de México - - - - -	115
1. Los hombrecillos de gris- - - - -	121
2. El gigante y el enano - - - - -	126
3. La madre y el muro - - - - -	128
4. Entre ratas - - - - -	131
5. Extraña relación erótica- - - - -	135
6. Las bellas imágenes públicas- - - - -	139
<b>III. TESTIMONIO DEL AUTOR - Entrevista - - - - -</b>	<b>144</b>
<b>IV. CONCLUSIONES - - - - -</b>	<b>162</b>
<b>CITAS BIBLIOGRAFICAS - - - - -</b>	<b>167</b>
<b>BIBLIOGRAFIA - - - - -</b>	<b>175</b>
<b>A. OBRAS DEL AUTOR - - - - -</b>	<b>175</b>
<b>B. ARTICULOS PERIODISTICOS SOBRE EL AUTOR - - - - -</b>	<b>177</b>
<b>C. BIBLIOGRAFIA INDIRECTA - - - - -</b>	<b>178</b>

## INTRODUCCION.

Pablo Salinas es un escritor vivo. Y a pesar de sus méritos como dramaturgo -hecho que he comprobado en la presente investigación-, es casi desconocido en los círculos académicos literarios e injustamente olvidado en el medio teatral mexicano. La obra de Pablo Salinas consta de 27 piezas de teatro originales, siete adaptaciones teatrales y un guión de cine (el de la película "Volantín"). De esta voluminosa producción, le han sido publicadas cinco obras y la adaptación teatral del cuento "El cerro de los Jumiles". En diciembre de 1985, la U.A.M. le publicó "Tizoc emperador" en su colección de "Teatro mexicano", serie "Dame el pie". La mayoría de estas piezas han sido estrenadas por grupos teatrales aficionados, estudiantiles y algunos por el teatro profesional (su último estreno fue "La hora de las locas", en agosto de 1985). Ha obtenido premios y reconocimientos honoríficos por sus escenificaciones -entre ellos, el premio "Juan Ruiz de Alarcón", en 1965-. Rescatar para la literatura este material inédito y contribuir en alguna medida con el escritor en su lucha contra el tiempo, tejedor natural del olvido, serán algunos de los objetivos finales de este estudio.

El trabajo consta de tres capítulos. En el primero estudiaremos, con un criterio histórico, los dramaturgos más representativos del periodo llamado "teatro de la posguerra en México", al cual pertenece el autor. A partir de consideraciones generales, estableceremos luego las características particula-



res de cada escritor, y entre ellos ubicaremos a Pablo Salinas.

En el segundo capítulo analizaremos las obras dramáticas de Pablo Salinas -un total de veinte, las más representativas- a partir de la lógica formal aristotélica, debido a que su trabajo se ajusta a esta dirección del pensamiento. Desde este punto de vista, analizaremos en cada obra los elementos de fondo y de forma: fábulas, personajes, contenido ideológico, y estilo, teatralidad y relaciones del individuo con la sociedad, respectivamente. Por la carencia de una constante temática unificadora dentro de su copiosa producción, ordenaremos -- sus obras en varios grupos con alguna afinidad en común. El estudio de estos grupos nos permitirá establecer deducciones de índole general que puedan a la vez particularizarse en cada -- pieza con relación a la múltiple realidad del país, objetivo -- central de la tesis.

En el último capítulo reseñaremos el propio testimonio del escritor por intermedio de una entrevista. Orientaremos el sentido de esta conversación especializada hacia aquellos elementos esclarecedores de la relación esencial del escritor con su trabajo literario. Para indagar de qué manera -- los acontecimientos vitales de su existencia encuentran expresión en su obra dramática.

## **CAPITULO I**

**PANORAMA GLOBAL DEL TEATRO MEXICANO DE LA  
POSGUERRA Y UBICACION DEL AUTOR DENTRO DE  
ESTE CONTEXTO**

I. PANORAMA GLOBAL DEL TEATRO MEXICANO DE LA POSGUERRA Y UBICACION DE PABLO SALINAS DENTRO DE ESTE CONTEXTO.

No existe unidad de criterios entre los historiadores y críticos de teatro en México. Esto es explicable, en parte, por la antinomia -hasta ahora irreductible- de las dos tendencias dominantes en el teatro mexicano de la posguerra: la corriente realista, y la que utiliza formas no realistas. Al no existir en el medio una crítica independiente y profesional -salvo con pocas excepciones- los mismos autores hacen las veces de críticos. Y, obviamente, cada cual defiende su propia concepción del teatro, acorde con su visión del mundo. El efecto ha sido una disparidad de enfoques y clasificaciones del hecho teatral en este lapso, que nos ha dificultado la obtención de un hilo unificador en la realización del primer capítulo en torno a Pablo Salinas y el teatro de la posguerra.

Antes de entrar en observaciones particularizantes, veamos algunas de estas consideraciones de los críticos-autores, con el fin de irnos ubicando en el complejo mundo teatral mexicano. Héctor Azar, dramaturgo y director escénico, divide el teatro mexicano en tres sectores atendiendo más a las finalidades del hecho escénico total que a características formales y literarias. Estos tres sectores son: "el teatro oficial, el teatro comercial y el teatro experimental" (1). Cada uno posee su propia dinámica de contradicciones internas y también entre sí, en su relación de convivencia en la vida teatral del país.

El teatro oficial, patrocinado por el Estado mediante el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Mexicano -- del Seguro Social y el Centro Universitario de Teatro de la - UNAM, debe tener una finalidad de comunicación artística-educa cional, según Azar. Verdaderos pilares del movimiento teatral\_ mexicano de la posguerra, estas tres instituciones han servido tambien para configurar grupos de poder y de presión al servi- cio de alguna de las dos tendencias del aspecto formal del tea- tro, anotadas al comienzo de este capítulo. Al frente de ellas han estado muchos de los autores sobresalientes en esta etapa\_ (Carballido, Azar, Mendoza, Solórzano, Novo, Gorostiza, Cantón, Magaña Esquivel). Y desde allí han impulsado su obra y la de - los que guardar afinidad con su visión del teatro.

Al amparo del IMSS, de los festivales de teatro del - INBA o del semillero de la Facultad de Filosofía y Letras de - la UNAM, han surgido la mayoría de las gentes de teatro de la\_ presente generación. Sin embargo, los esfuerzos de estas insti- tuciones no han estado unificados. Asumen con frecuencia acti- tudes competitivas que someten al teatro a múltiples oscila- ciones y debilitan por tanto su cabal desarrollo.

El teatro comercial, regido por la oferta y la deman- da y por la complacencia a su público, utiliza el teatro como - objeto de comercio. A este teatro no le interesa la calidad ar- tística de los textos, ni si es teatro mexicano o extranjero, - de vanguardia o costumbrista. La ley que lo sustenta es la de -

( 3 )

las entradas. Hasta el punto que muchos empresarios mexicanos van al exterior -París, Nueva York, Londres- a buscar las obras de mayor éxito con tal de asegurar el lucro comercial. No le conviene a este teatro poner obras de dramaturgos mexicanos para no tener que pagar los derechos de autor.

Etiquetado en la mayoría de las veces como "profesional" y directamente relacionado con la televisión comercial, - el cine y la farándula, es el imán atractivo para autores y - "artistas de la bolsa de valores" (2). Abundan en él toda índole de espectáculos melodramáticos, de desnudismo inmotivado y de travestismo, para adormecer a cualquier clase de público.- Empero, su dinamismo y su vigor coadyuvan a mantener vivo el entusiasmo por el teatro.

Igual que otros críticos, resalta también Azar la -- importancia del teatro experimental, por ser el verdadero semillero de la renovación del teatro en México. Se conjugan en él la frescura, la innovación y la inconformidad con las formas tradicionales del teatro. Efímero y antiinstitucional, es puerta de entrada para las nuevas corrientes vanguardistas, campo de iniciación para los nuevos valores de la renovación teatral.

Cada uno de estos sectores posee su propio público, - sus autores, directores, actores y escenógrafos con su correspondiente movilidad de un sector a otro.

( 4 )

Carlos Magis, crítico literario, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y no propiamente un hombre de teatro, clasifica el teatro mexicano de los últimos veinte años en cuatro corrientes o tendencias: 1. "un neorrealismo cargado a veces de humor trágico". Ubica en esta tendencia a Emilio Carballido, Luis G. Basurto, Héctor Azar, Jorge Ibargüenguoitia, y Sergio Magaña. 2. "piezas asimilables a un teatro social en el que la protesta ha sido desplazada por la humanísima adhesión al dolor de los desheredados"; destaca en esta corriente a Luisa Josefina Hernández, Héctor Mendoza y Hugo Argüelles. 3. "un especial teatro de ideas con marcadas -- afloraciones de vivencias existenciales"; ubica a Carlos Solórzano y a Miguel Barbachano Ponce como sus principales animadores. 4. "un teatro del absurdo en línea Ionesco" (3) representado por Elena Garro.

Podemos observar que esta clasificación carece de -- claridad y hace alusión de nuevo a las mismas dos tendencias -- predominantes de que venimos hablando. Los dos primeros numerales son sólo diferencias de matices y los autores seleccionados en ambos puntos han sido catalogados por otros autores dentro de la corriente realista. Igual ocurre con el tercer y el cuarto numeral, que se pueden agrupar en uno solo: la corriente vanguardista.

Alejandro Jodorowsky, mimo y director de teatro, uno de los fundadores, con Fernando Arrabal del efímero movimiento

de vanguardia "Pánico", distingue en el teatro de posguerra en México, como en todo el mundo, dos clases de teatro: "a) Teatro de adormecer hecho por abarroteros, proxenetas, impotentes y fabricantes de salchichas... Allí va la gente a digerir, roncar, ver piernas y muslos como en los caldos de Zenón. b) Teatro de despertar. Allí se asiste con el mismo espíritu con que se va a una ceremonia religiosa". (4)

Este esquema de Alejandro Jodorowski no es propiamente una clasificación formal del teatro mexicano, sino más bien una categorización radical sobre dos maneras de concebir el teatro. En el fondo apuntala la pugna entre las dos tendencias dominantes en el teatro actual.

Celestino Gorostiza, Francisco Monterde y Antonio Magaña Esquivel -en los prólogos a las ediciones del Teatro Mexicano del siglo XX, cinco tomos, Fondo de Cultura Económica-, hacen importantes referencias históricas sobre los principales --gestores del movimiento teatral mexicano de la posguerra. Reseñan antecedentes, influencias, obras, actores, directores, escenógrafos y autores, pero no establecen propiamente caracterizaciones de corrientes o tendencias del aspecto formal y temático del teatro en esta etapa. Pertenecientes los tres a una generación distinta a la presente, es explicable su preferencia por la corriente realista a la que pertenecen sus obras. No obstante, esta marcada diferenciación no impidió que reseñaran -sin mucho entusiasmo- obras y autores pertenecientes a las corrien-

tes vanguardistas.

El crítico-autor que más ha profundizado en la problemática del teatro de la posguerra en México es Carlos Solórzano. Distingue Solórzano -impulsor de las corrientes de vanguardia- dos tendencias fundamentales en el movimiento teatral mexicano: una tendencia realista de intención crítica, con visos de costumbrismo provinciano, y otra tendencia... "que trata de indagar procedimientos modernos de expresión y que sin perder el arraigo con el propio suelo presenta problemas comprensibles a los espectadores de otras latitudes" (5). Como autor se inscribe dentro de esta corriente. Establece en su caracterización algunos matices particularizantes con relación a algunos autores -caso de Luis G. Basurto que perteneciendo a la corriente realista, asume en su obra actitudes melodramáticas y populacheras -- que lo emparentan con el teatro comercial.

Caracterizaré brevemente a los principales autores -- del teatro de la posguerra -- entre ellos Pablo Salinas -- siguiendo la clasificación que hace Carlos Solórzano. Sólo me referiré, en forma también muy breve, a una o dos obras de cada autor, a las más representativas dentro de su producción.

A manera de introducción, expondremos antes algunas particularidades del teatro de la posguerra en México y Latinoamérica. Consideramos, de acuerdo con Solórzano, que el teatro de América Latina participa a partir de la posguerra de similar



problemática a la del resto del mundo.

A partir de 1950, los mundos se han juntado. La revolución tecnológica-electrónica y las comunicaciones han reducido las distancias entre América y Europa. No obstante los adelantos técnicos alcanzados por la civilización actual, los recuerdos de la guerra aún recorren el mundo. Esa es la gran paradoja de la segunda mitad del siglo, "civilización" y deshumanización. La esencia del hombre, sus fines, sus proyectos de conocimientos transformadores de la realidad y su ser mismo han sido reemplazados por el poseer, por el consumismo.

Los vigilantes del espíritu, los artistas, pronto reflejaron estas realidades en sus obras. La razón y la linealidad de la vida, tan socorridas en esta civilización, fueron colocadas en entredicho. Negadas, denunciadas y escarnecidas por las diferentes fuentes del arte. El teatro fue una de esas fuentes. Tal vez la más radical. La línea de la esperanza acerca de los fines de la sociedad de consumo se fue quebrando en los espíritus más lúcidos. Luego la ruptura se extendió a otros espíritus e invadió otras latitudes. América Latina también vivió esta sacudida, y más México, que participó como invitado involuntario en la gran guerra europea, debido a los compromisos adquiridos por sus gobernantes con el imperio del Norte.

El absurdo preconizado con hondura filosófica por Ca-

mus en sus obras, pronto fue retomado por otros autores -Beckett, Ionesco- hasta incorporarlo al aspecto formal del teatro. Se re-  
vivieron otras propuestas del periodo anterior de entreguerras\_  
-expresionismo y surrealismo-; tambien las profecias de Artaud\_  
comenzaron a materializarse. En fin, el teatro sacudió su adormecimiento. Pero este despertar no se dio como un todo homogé-  
neo. En el fondo seguía subsistiendo la línea del continuismo.-  
La forma aristotélica seguía alentando.

Se trataba, pues, del enfrentamiento entre dos visio-  
nes del mundo, entre dos concepciones del teatro: los que creían  
en la razón, en la posibilidad de enmendarle el sentido al mun-  
do civilizado actual y aquellos que lo negaban por considerarlo  
un complot contra la naturaleza íntima del hombre. Para los se-  
gundos, esta pugna en el conti-nente de las ideas se manifiesta  
tambien en el continente de la forma. No se debe conservar la -  
misma expresión teatral, su forma aristotélica, coherente y or-  
ganizada, para expresar el sin sentido. Era necesario transgre-  
dirla. Esta corriente -designada con el paradójico término mili-  
tar de vanguardia-, asumió la superación de las fórmulas pro-  
puestas para el teatro por Aristóteles. Personajes, fábulas, len-  
guaje, estructuras y aún el mismo texto fueron girados de sen-  
tido. Algunos volvieron su interés hacia el pasado en busca de  
las fuentes rituales originales del teatro; otros proyectaron -  
mundos imaginarios aparentemente irracionales pero dotados de -  
sentido interno propio.

Esta pugna, originaria de los países europeos -aun que con notables anticipadores en América (caso Roberto Arlt)- también se reproduce en México. Aunque no se desarrolle en forma tan radical como en Europa, encuentra partidarios aquí. La nueva visión del teatro es introducida precisamente por aquellos artistas que han tenido la oportunidad de viajar a otras latitudes -Carlos Solórzano, Carlos Fuentes, Elena Garro-. También por las compañías y gente de teatro que vienen de paso o se arraigan en México -Seki Sano, Charles Rooner, André Moreau, Gilles Chancrin, Alejandro Jodorowsky, Miguel Prieto, Cipriano Rivas Cheriff y otros-.

La idiosincracia del país le da matices nuevos a esta oposición dialéctica entre las dos tendencias. México apenas está entrando en el proceso de industrialización ("modernización"). Su capital, el D.F., ha ido creciendo desmesuradamente en los últimos treinta años. Se ha llenado de humo y de fábricas. El proceso renovador iniciado con la revolución se ha estabilizado. Una potente burguesía organizada en un poderoso partido y en alianza con la burguesía multinacional norteamericana dirige los destinos del país. Los gustos y costumbres de la vecina civilización estadounidense se ha entrelazado con la local. Esto ha originado una actitud contradictoria. Al mismo tiempo que es aceptado el modo de vida norteamericano por el común de la gente, también es rechazado por las conciencias más lúcidas, entre ellos los artistas, comprometidos en darle al país su peculiar autonomía relativa. Toda esta problemática

es reflejada en las más de las veces por el teatro mexicano -- de la posguerra.

Si Usigli es considerado el principal impulsador del realismo en México, Villaurrutia es el anticipador de la corriente de vanguardia. Sus obras breves ya contienen tenues aproximaciones. Los continuadores de su obra son menos numerosos que -- los herederos de Usigli, pero muy sólidos en el convencimiento de renovar el ambiente teatral del país. Aun con impugnación y veto de la otra corriente han continuado sus esfuerzos. Algunas veces desde la dirección escénica; otras, desde la composición dramática.

Desde su cátedra de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, desde sus obras o desde el centro universitario de teatro -uno de sus fundadores y director de él por diez años-, Carlos Solórzano ha sido el principal impulsador de las corrientes de vanguardia en el teatro de la posguerra en México. Drama turgo de sólida cultura, se doctoró en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se especializó en teatro en Francia, en donde hizo amistad con Albert Camus, a quien admira; notándose luego esta influencia en sus obras. Investigador y hombre de teatro, ha publicado estudios sobre el teatro latinoamericano. Además de sus obras -traducidas y representadas en varias capitales del mundo- ha escrito también novelas en los últimos años. Doña Beatriz, la sin ventura es de 1952; El hechicero, 1954; - Las manos de Dios, 1956; Los fantoches, Mea culpa y El crucifi-

cado, 1958; El sueño del ángel y Cruce de vías, 1960. Las últimas cinco de esta lista son obras breves (en un acto).

Se caracterizan sus obras por tratar de temas universales, de hondura filosófica y aliento poético, sin perder de vista los motivos propios de nuestra América; concretamente de México y Guatemala, su país de origen. Con procedimientos de vanguardia, crea personajes simbólicos, síntesis de la vida contemporánea. Rostros de América con proyección universal. Alternan temas históricos -Doña Beatriz, la sin ventura- con personajes míticos -el Diablo, el Judas-, y elementos de la cultura popular -El Crucificado-.

En Las manos de Dios nos recrea la antigua y siempre presente lucha entre el bien y el mal. Pero aquí, estos valores han sido codificados de otra manera. El cura -la religión- está al servicio del amo, del orden establecido. El diablo es la luz; es Prometeo que trata de devolverle la libertad al hombre encadenado por las fuerzas de la razón y de la civilización. Aunque Luzbel es derrotado, sigue suelto en nombre de la libertad, en nombre de la rebelión.

Procedimientos propios del cine mudo y la pantomima, le sirven en Cruce de vías (vodevil triste), para ilustrar la incomunicación y el aislamiento del hombre contemporáneo. La ilusión y la realidad no hablan el mismo idioma. El juego escénico de los distintos movimientos de los personajes, así como -

los diálogos cortos, aparentemente sin sentido en algunas situaciones, le permiten dotar de poesía y significación a las escenas.

El crucificado es la reconstrucción del mito religioso del hombre-Dios, desde planos más humanos (la recreación popular de la Semana Santa en los pueblos de México y de Latinoamérica), y más absurdos por lo tanto; en donde la sólida elaboración racional que le ha servido consciente o inconscientemente a la religión occidental para la manipulación del mito, es quebrada por la fuerza del azar. "El se fue, pasó de la embriaguez a la muerte sin sentirlo y nos deja aquí solas, pobres, -- hambrientas, olvidadas [...] El pobre estaría pensando que con su muerte íbamos a ganar algo". (6)

En Los fantoches, el poder del absurdo desdibuja todos los roles del destino humano. La vida, asumida por cada hombre como una serie de patrones de comportamiento, carece de sentido, está desprovista del goce vital. La muerte, el azar, esa niña -mujer es la verdadera ley de la vida. La imagen del Dios mítico que gobierna los destinos del universo es patética: un viejo, ciego y sordo. Los fantoches, los hombres, se niegan a creer que el sentido de la vida está cifrado en la muerte. El viejo hacedor de los muñecos, les ha colocado desde el principio un cartucho de dinamita por corazón. La obra, basada en la quema de judas -costumbre mexicana del sábado de Gloria en Semana Santa-, debe ser representada por actores-marioneta.

Elena Garro utiliza también en sus obras breves procedimientos de vanguardia. Estrenó sus primeras piezas en 1957. - Un año después, la Universidad Veracruzana le publicó la mayoría de ellas en un solo tomo con el título de: Un hogar sólido. Contiene, además de la obra que da nombre al libro, Los pilares de Doña Blanca, El mago, Andarse por las ramas, Ventura Allende, El encanto tendajón mixto, Los perros, El árbol, El rastro, Benito Fernández, La mudanza, y La dama boba. Esta última pieza - en tres actos; las demás son breves.

Su teatro breve es un juego vertiginoso de ilusión y poesía. Recuerdos infantiles, fábulas cotidianas y elementos de la vida familiar mexicana, son metamorfoseados en mariposas de colores que la tosca realidad pronto reduce a polvo de sueños. - Su lenguaje poético se convierte en el principal resorte sugerido de las situaciones dramáticas. El espacio escénico rompe su verosimilitud aristotélica, para dar paso a personajes oníricos que configuran a su vez espacios míticos.

La señora en su balcón -publicada en 1970 por el Fondo de Cultura-, trata de la oposición entre el sueño y la realidad como un enfrentamiento límite entre la vida y la muerte; configurada esta última como la fuga suprema. Clara en su balcón a los 50 años, ha visto reflejarse en sí misma, como en un espejo a punto de quebrarse, todos sus intentos vitales por trascender -con la fuerza de la poesía y la imaginación- el eterno círculo de la sociedad humana. Pero todas sus fugas han

sido inútiles, y la muerte se le presenta lúcida como la única posibilidad de encontrar a Nínive, la ciudad fantástica. "Iré al encuentro de Nínive y del infinito tiempo...

Lechero - ¡ora! Llamen a la policía. Se suicidó la viejita del 17. (7)

Huego Argüelles (Veracruz, 1932). Estrenó su primera obra en 1956, Los cuervos están de luto, en 1961. Gana el premio "Juan Ruiz de Alarcón" con la farsa Los prodigiosos. Ha estrenado las siguientes obras: La ronda de la hechizada, 1967; - Alfa del alba, 1969; La dama de la luna roja, 1970; Calaca, 1975.

Los procedimientos que lo acercan a la vanguardia son la utilización especial que hace de los elementos mágicos y del humor farsesco. La magia, usada de una manera natural en algunos personajes, le permite romper con la continuidad del espacio escénico.

En La ronda de la hechizada, Mariana del Parián, actriz española del siglo XVI, descubre al llegar a México que -- los principios de la magia son los mismos en todas partes.

El vislumbre de la otredad, pregonado por los místicos españoles en su poesía, es similar en sustancia al cantado por la poesía indígena. Tecatzin, la voz del dios del "cerca y del junto" (8) se le presenta a Mariana y le hace sentir el hechizo



de la nueva tierra. Cuando las voces del pueblo indígena se --  
unen con el cántico de los místicos españoles -en la voz de Ma-  
riana del Parián- en una sola voz, entonces comienza el mestiza-  
je en la magia. También el uso de un humor negro y mordaz rompe  
con la propiedad aristotélica del personaje.

Héctor Azar (Atlixco, Puebla, 1930). Graduado como --  
maestro en Letras Hispánicas en la UNAM, ha sido director del -  
Centro Universitario de Teatro de la misma Universidad y del --  
Depto. de Teatro del INBA. Aunque más afortunado como director\_  
y organizador teatral, confluye también en él el compositor dra-  
mático. El alfarero y La appassionata son de 1958. La venganza  
del compadre es de 1959. Olimpica, de 1964; La inmaculada, de -  
1972. Ha querido dotar a sus obras de elementos propios de la\_  
vida popular mexicana en una estructura de vanguardia, emparen-  
tada con el teatro del absurdo de Ionesco.

En La appassionata, la lírica del absurdo es recrea-  
da por el lenguaje impropio y despiadado de los personajes de -  
una familia de clase pobre de la capital. Como alimañas se devo-  
ran los integrantes de esta familia en el infiernillo cerrado -  
del hogar. La madre en medio del delirio de recuerdos por Cana-  
rio, el hijo muerto anteriormente, envenena a toda la familia.-  
Entonces entra Canario desposado con la muerte -la calavera ca-  
trina de Posada- y se reúne en la muerte toda la familia. El --  
resultado es una fábula ingenua y tratamiento dramático carente  
de interés.

Margarita Urueta (México, D.F., 1918). Se inició primero en el teatro realista con obras como Ave de sacrificio, - 1945; Duda infinita, 1959. Compone posteriormente obras de carácter vanguardista, como La mujer transparente y El señor perro en 1960. Escribe luego Las confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz en 1969, obra con tintes melodramáticos.

En El señor perro, las motivaciones de un crimen pasional le permiten construir una atmósfera de sueño y pesadilla poblada de proyecciones fantasmales. El leitmotiv, el señor perro, como una conciencia fiel sirve de contrapunto para realizar la acción dramática generada por las demás presencias: Bella, Napoleón, el licenciado Diamante, Fátima, Jiménez.

Maruxa Vilalta. Novelista y cuentista nacida en Barcelona, España, en 1932. Debutó como autora dramática en 1960 con la obra Desorientados. Escribió posteriormente Un país feliz, - 1964; El 9, en 1965; Cuestión de narices, 1966; Esta noche juntos, amándonos tanto, y Nada como el piso 16, en 1975. Igual -- que Margarita Urueta ha oscilado entre las dos tendencias. Se le ubica en la corriente de vanguardia, precisamente por su -- constante búsqueda de nuevas formas para expresar teatralmente\_ sus inquietudes de carácter social.

En Cuestión de narices, el multiconocido drama Romeo y Julieta, es retomado y esquematizado hasta degenerar en farsa trágica, para expresar la permanencia del conflicto en la actual

sociedad mercantil. El enfrentamiento de sangre entre las dos - familias de la tragedia shakespereana es ampliado -tal vez des- mesuradamente- a toda la sociedad de consumo y reducido a dos - bandos litigantes por asuntos de narices -el de las narices cor- tas y el de las narices largas-. Motivaciones absurdas de los - personajes y alusiones a la guerra de hoy entre las dos poten- cias dominantes -URSS y Estados Unidos-, sirven de contrapunto\_ al desgastado amor entre Cecilia y Leo que finaliza en tragedia -muerte de Leo-.

Juan García Ponce (Mérida, Yucatán, 1932). Estudió -- arte dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM\_ (discípulo de Luis Josefina Hernández). Dramaturgo de poca con- tinuidad en la escena mexicana. Ha escrito también novela, cuen- to y poesía. Estrenó El canto de los grillos en 1957; La feria distante es de 1958; Doce y una trece fue estrenada en la Casa\_ del Lago en 1964. Tiene varias obras inéditas.

Doce y una trece es una "ingeniosa parodia de la co-- media de costumbres" (9), en donde los procedimientos expresio- nistas utilizados en su trama, hacen que Antonio Magaña-Esqui- vel le encuentre afinidades con el teatro del absurdo y de la\_ crueldad (10). Trata del tradicional triángulo amoroso: la mu-- jer, el esposo y el amigo, ensoñados en la mente de uno de los\_ personajes -Jorge-, en un ambiente de irrealidad, con resonan-- cias psicológicas esclarecedoras sobre la mutua manipulación -- enajenante de las relaciones de pareja. La probable relación --

amistosa e igualitaria entre el hombre y la mujer, es desvirtuada por Jorge, el pintor y su esposa - esponja, Cecilia. Se plantea la oposición dialéctica de los sexos. Hay en la obra suficientes ecos de ¿En qué piensas? de Xavier Villaurrutia y de Siluetas de humo, de Julio Jiménez Rueda.

Vicente Leñero (Guadalajara, Jalisco, 1933). Es considerado por la crítica como el dramaturgo más visible de la última década (1970 - 1980). Ha escrito también cuento y novela -su género preferido-. Como autor dramático debutó en 1968 con la obra Pueblo rechazado, de afinidad con el teatro de búsqueda-teatro documento-. Aunque Magaña-Esquivel lo clasifica de teatro protesta. Continuó con Los albañiles, en 1969; Compañero, en 1970; La carpa, en 1971; El juicio, en 1978, y La visita del ángel, en 1981. Su permanente vinculación con los medios comerciales de comunicación -telenovelas y periodismo- dota a su obra de procedimientos comunes a esos medios. Hiperrealismo escenográfico y dramático, transgresiones contrapuntísticas a la linealidad del tiempo y del espacio, carencia de una ideología directriz, son entre otros, rasgos distintivos de sus piezas. Los albañiles es la recreación dramática de su propia novela del mismo nombre. Una faceta de la realidad citadina -el mundo marginal de los albañiles- sirve de anécdota para construir una trama de interés dramático atrayente. Alrededor de la muerte de don Jesús, personaje de trazo vigoroso, se tejen otra serie de relaciones sobre la vida de los albañiles. Al carecer de una idea raíz comprometida con una visión del mundo, por parte del

autor, la obra se reduce sólo al ingenioso tratamiento periodístico del argumento. Son también novedosos los ágiles diálogos, cargados de una violencia natural, muy propia de estos personajes degradados. Continuas transgresiones espacio-temporales le sirven a Leñero para reseñar los antecedentes de los personajes, en largas secuencias narrativas que debilitan la estructura de la trama; posible resonancia de la adaptación de la novela al género dramático.

En La visita del ángel, pretende lograr el mismo efecto del teatro del absurdo, por un procedimiento de exacerbado realismo (hiperrealismo). Pero al carecer de una idea motriz -- acerca del mundo recreado -- la vida rutinaria de una pareja de ancianos--, la anécdota no trasciende, no deja ese sabor a absurdidad del mundo de las rutinas cotidianas. Muy al contrario, resulta idealizada la vida de los ancianos, con cierta añoranza, como cuando se recuerda a la abuela-madre.

Por último, cabe mencionar en esta tendencia a Carlos Fuentes, Juan José Arreola y Marcela del Río. El primero de -- ellos, tal vez el narrador mexicano más famoso de los últimos años, ha publicado tres obras: El tuerto es rey, Todos los gatos son pardos y Orquídeas a la luz de la luna. Juan José Arreola, consagrado cuentista, ha escrito también dos obras de teatro con igual éxito que su prosa: La hora de todos, en 1955, y Tercera llamada ¡tercera! o comenzamos sin usted, en 1972. Marcela del Río, aunque no fue muy tenida en cuenta por los críti-

cos y el público en obras como Miralina o el hijo de trapo, -- en El pulpo (1972), es finalmente aceptada en el panorama teatral mexicano.

-----o-----

Si bien la corriente realista se había iniciado en México en la tercera y cuarta décadas del siglo --"Los Pirandellos" y el teatro de la revolución--, es con Rodolfo Usigli y sus posteriores continuadores, cuando alcanza su madurez. Usigli fue profesor de teoría y composición dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, desde 1947. Pasaron por su cátedra Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Jorge Ibarguengoitia, y Héctor Mendoza. Había venido desarrollando su obra dramática desde 1927, solitario y polémico; pero ya -- desde 1940, fecha de publicación de su libro Itinerario del autor dramático, Usigli había configurado una teoría de la composición teatral, realista-aristotélica. Apoyada en las formulaciones de Ibsen y Bernard Shaw, con influencias notables de los autores realistas norteamericanos --O'Neill principalmente. Fue en este grupo de la Facultad de Filosofía y Letras y con esta orientación que se inició Pablo Salinas en el teatro.

Cuando en 1949, el profesor Enrique Ruelas con alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dirigió -- Muertos sin sepultura, de Jean Paul Sartre, hacía ya dos años -- que Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y Emilio Carballido habían ingresado a estudiar arte dramático en la Facultad.--

Pablo Salinas debutó como actor en esta obra, al lado de Carlos Ancira y otros futuros hombres de teatro. También participó en ella Emilio Carballido en la compaginación musical. Salinas continuó como actor en otras dos obras -La anunciación a María, de Paul Claudel y en Sumergidos- antes de dedicarse a escribir teatro.

Apenas con algunas diferencias de matices en sus obras, este grupo de egresados de la UNAM, ha tenido individualmente - diferente destino y desarrollo teatral. Unido a grupos de poder y un gran promotor de sus obras, Emilio Carballido ha logrado - estrenar y publicar casi todas sus piezas. Es por estas causas - el más visible de estos autores. Aislado y discreto en cuanto a publicidad, Pablo Salinas es el menos conocido de todos ellos.

Paralelo a este grupo y también con afinidades entre sí, se daban a conocer como autores Luis G. Basurto, Wilberto - Cantón y Rafael Solana. Emparentados con el PROA Grupo de José - de J. Aceves, se distinguan de los egresados de la UNAM por -- una menor rigurosidad en la composición dramática.

El mejor muestrario para la mayoría de estos autores - fueron indiscutiblemente los concursos teatrales organizados por el INBA. Ganar uno de estos concursos significaba tener la puerta abierta al teatro comercial y profesional. Puerta falsa, si - se quiere, por sus exigencias, pero la única si no se cuenta - con padrino en el sector oficial. Durante los diez años que du-

raron estos concursos, debutaron como dramaturgos los autores - señalados en estos dos grupos, aparte de Federico Schroeder Inclán y J. Humberto Robles, productos naturales del medio teatral mexicano.

La mayor parte de los autores de teatro de la posguerra y principalmente los que practican la forma realista, son de provincia y a ella permanecen enraizados. Utilizan el realismo -algunos lo denominan neorrealismo- para recrear ese mundo - que se ha ido resquebrajando con el crecimiento e industrialización de las principales ciudades del país. Aunque muchos lo -- idealicen nostálgicamente tratando de recuperarlo, otros asumen actitudes críticas, en busca de superar esa forma de vida cerrada. Los de origen capitalino reflejan la problemática de la ciudad que es similar en todas partes del mundo: deshumanización, - hacinamiento, represión y humo. El descontento posrevolucionario es otra de las actitudes críticas asumida por estos autores. Los anhelos de cambio y progreso se han derrumbado. La burguesía PRIísta usurpó los proyectos originales de la revolución -Usigli, en El gesticulador, también fue precursor en este sentido-.

Salvador Novo dio a conocer a Carballido en 1950 montándole la obra Rosalba y los llaveros en el Palacio de Bellas Artes. Desde entonces ha estrenado y publicado continuamente. - Hasta la actualidad ha escrito más de 25 obras de teatro y algunas novelas. Sin demeritar la calidad de su trabajo literario -



destaca en él la habilidad para promocionarse, ya desde algunos puestos oficiales que ha desempeñado, como desde posiciones logradas en editoriales. En la actualidad es director de la colección Teatro Mexicano, de Editores Mexicanos Unidos. Durante su trayectoria ha ensayado distintas técnicas compositivas; pero es en la tendencia realista donde ha obtenido sus más importantes triunfos. En su primera etapa se caracteriza su obra por recrear idílicamente las costumbres provincianas. Con humor sencillo, complaciente y un tanto ingenuo, traslada al escenario los pequeños asuntos cotidianos de las vidas igualmente insignificantes de gentes de la clase media provinciana. Pertenecen a esta línea obras como: Rosalba y los llaveros y La danza que sueña la tortuga, 1955. En esta última, un inocente equívoco le permite hurgar en los cándidos sueños de una solterona de provincia -La tortuga-. "Cargado de profunda compasión humana" como diría el crítico Frank Dauster, el autor desajusta un poco estas vidas, para luego restituir la armonía y dejar todo como estaba antes. Esta tendencia a los finales felices se convierte en una constante en el desarrollo posterior de su obra. Felicidad es de 1957. Comedia de costumbres en la misma línea, pero ambientada especialmente en México, D.F.

Con obras como La zona intermedia, 1951; La hebra de oro, 1956, y Yo también hablo de la rosa, 1966, ensaya Carballido otra forma de composición dramática. A partir de hechos sin causalidad, insignificantes de la vida cotidiana, abre perspectivas de múltiples enfoques de abordar la realidad. Con mayores elementos imaginativos y poéticos, logra Carballido explorar --

otra faceta del realismo, superando la comedia de costumbres. - El descarrilamiento de un tren de carga, propiciado accidentalmente por dos niños que jugaban en la vía, le proporciona a Carballido, en Yo también hablo de la rosa, el pretexto suficiente para iluminar otros planos de la realidad. La obra se abre en un contrapunto de interpretaciones acerca del incidente. La tesis de apertura múltiple de la realidad se anula a sí misma cuando el autor interviene de nuevo, movido de "profunda compasión", y organiza el caos que el azar había creado. Todo vuelve a la normalidad.

Un teatro político-didáctico, según Dauster, ensaya Carballido en: Un pequeño día de ira, 1976; Silencio en los peñones ya les van a echar su maíz, 1964; Acapulco los lunes, 1970, y Las cartas de Mozart, 1975.

Luisa Josefina Hernández (México, D.F., 1928). También se inició como Carballido escribiendo comedia de costumbres. Sin embargo, tiene con aquél diferencias de tono en el trámite dramático. Diálogos cortos, precisos y desprovistos de toda intención retórica, le restan desbordamiento emotivo a la trama. Sus personajes carecen del humor ingenuo, propio de los caracteres de las obras de Carballido. Por lo general son personajes amargos que respiran resentimiento y frustración; desprovistos del consuelo moral de la esperanza. Bien trazados en sus contornos interiores.

Igual de prolífica que su compañero de facultad, su--  
ma más de 25 títulos en teatro y novelas. Estrenó su primera --  
obra en 1951, Aguardiente de caña; Botica modelo es de 1954; --  
Los frutos caídos, de 1957. Trata esta última de los pequeños\_  
rencores de gente de provincia: Celia, una mujer madura, regre-  
sa a provincia a la casa que fue de sus padres. Viene de la ca-  
pital un poco en busca de sí misma. Los mismos rencores de an--  
tes habitan la casa. Personajes llenos de violencia reprimida -  
se agreden inmisericordemente en aquel ambiente cerrado. Celia\_  
comprende, antes de volverse a la capital, que ella también es-  
tá llena de frustraciones.

Los huéspedes reales (1957). Ambientada en México, --  
D.F., se desarrolla normalmente como una pieza de costumbres en\_  
una familia de clase media. La madre, el padre, la hija y su --  
amiga hablan acerca del novio, Juan Manuel. De improviso el dra-  
ma familiar nos va revelando una tragedia más honda. A tal gra-  
do que las palabras en el diálogo adquieren un doble contexto.-  
La antigua culpa de Electra se nos va revelando poco a poco. El  
padre, como un Edipo moderno, se suicida ante la evidencia de -  
la culpa (el amor por su hija).

En sus últimas obras la autora ha girado su estilo ha-  
cia el teatro Brechtiano (épico-didáctico). Dentro de esta lí-  
nea mencionaremos los títulos de: Popol Vuh (1967), La fiesta -  
del mulato (1977), La pavana de Aranzazu (1975), y La danza del  
urogallo múltiple (1971).

Sergio Magaña (1924). Como Carballido, su compañero de facultad, fue también descubierto teatralmente por Salvador Novo. Dirigió su segunda obra: Los signos del zodiaco, en 1951 en el Palacio de Bellas Artes. Drama en tres actos, en donde -- construye un abigarrado universo ciudadano de frustraciones y -- agresiones cotidianas. Las vidas de la gente común que la ciudad ha marginado, se apiñan y devoran mutuamente en un vecindario pobre de la capital. La sordidez va creciendo hasta terminar en tragedia. No obstante, algunos personajes logran salir de esta mísera atmósfera.

Es más ambicioso en términos dramáticos que sus compañeros de facultad -Carballido y Hernández-. Ha permanecido fiel a la forma realista. Dota a sus personajes de mayores complicaciones psicológicas. Diálogos esencialmente teatrales, no exentos de cierto patetismo melodramático. En El pequeño caso de -- Jorge Lívido, utiliza también como escenario la atmósfera sórdida de una vecindad de clase pobre. A los conflictos de los arrendatarios agrega el suspenso de un caso policiaco. A medida que se desarrolla la trama nos enteramos con sorpresa, que dos de estos inquilinos, de lastimosa existencia, son policías. Un tercero es el asesino. La interesante anécdota sirve a Magaña para demostrar la absurdidad de los valores morales de la actual sociedad. Hay más verdad humana en los actos del asesino, que en la rectitud de los "justos policías".

Podemos destacar dentro de su producción estas otras\_

piezas: Los motivos del lobo (1965), Moctezuma II (1954), Los argonautas (19v5). Ha escrito también novela.

Jorge Ibarquengoitia. Novelista de humor ácido fallecido recientemente en un accidente de aviación, había nacido en Guanajuato en 1928. Al igual que los tres dramaturgos anteriores, se formó literariamente alrededor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su obra teatral más lograda, Clotilde en su casa (1955) pinta, sin idealizar, un retablo de costumbres de provincia. El socorrido tema del adulterio es utilizado aquí en una forma ingeniosa, para ilustrar el efecto destructivo del mundo estrecho de provincia sobre sus gentes. "El adulterio exquisito" le sirve a Ibarquengoitia para retratar, con cruel humor, a estos caracteres reducidos a soñar sus ambiciones sin poder materializarlas por las limitaciones del medio. Escribió su primera obra en 1954: Susana y los jóvenes, y más recientemente Ante varias esfinques (1966) y El atentado (1975).

Réctor Mendoza (1932). Es egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Aunque ha escrito buenas piezas de teatro, su mayor campo de acción es la dirección escénica; - en cuya labor se muestra partidario del teatro de vanguardia. - Tuvo su primer triunfo como autor con la comedia de costumbres Las cosas simples (1953). Antes había escrito: Los ahogados, en 1952. Últimamente: Salpicame de amor (1964) y Los asesinos ciegos (1969).

Las cosas simples es una fresca comedia de costumbres estudiantiles, escenificada en una cafetería cercana a una escuela preparatoria. Dramatiza vívidamente las primeras ilusiones juveniles. Guarda paralelismo temático con una de las obras de Pablo Salinas: Sueños de papel, también sobre las primeras proyecciones juveniles.

Federico Schroeder Inclán (México, D.F., 1910). Pocas de sus obras han sido editadas a pesar de ser posiblemente el autor mexicano con mayor número de obras estrenadas en el teatro mexicano después del '50 (29 aproximadamente). Sin pretensiones artísticas o literarias, sus obras son gancho seguro para público, empresarios, directores o actores. Debido a su grado de teatralidad, a la sencillez de sus tramas y por tratar asuntos de índole social atractivos para el público corriente.

Tiene relación con Pablo Salinas en cuanto a la variedad de sus asuntos, a la ausencia de una obsesión temática determinada y por dedicarse exclusivamente a escribir teatro sin mayor interés por otros géneros. Celestino Gorostiza pondera su natural instinto dramático, fruto del medio teatral del país, sin filiación con grupos o academias.

Hoy invita la Güera (1955), es una reconsideración divertida y ahistórica sobre la célebre Güera Rodríguez y de otras no menos famosas comparsas de la historia de México del siglo XIX. Documentada sobre episodios históricos reales, los evoca -

teatralizándolos en un tono de burla, liviano y desenfadado.

Estas son algunas de sus obras: Luces de carburo -- (1950), Espaldas mojadas cruzan el Bravo (1951), El duelo (1951), Hidalgo (1953), Una mujer para los sábados (1956), La última noche con Laura (1952), Frida Kahlo (1970).

Ignacio Retes (México, D.F., 1918). Discípulo de Usigli y de Seki Sano, ha tenido mayor realización como director\_ que como dramaturgo. Se da a conocer en 1944 con la obra El día de mañana. En 1946 forma el grupo experimental La Linterna Mágica, con el que dirige algunas temporadas hasta 1949. En 1953 estrena su segunda pieza, El aria de la locura. En 1954 escribe: Una ciudad para vivir, su mejor obra, según Antonio Magaña-Esquivel. En ella reconstruye un día en la vida de un habitante\_ de la gran ciudad -un mediocre escritor de guiones para cine-. Liviana, carente de un sentido crítico y de una idea raíz definida, posee sin embargo, una buena teatralidad, lograda mediante una secuencialidad episódica, muy propia del cinematógrafo.

Humberto Robles (México, D.F., 1921). No obstante haber escrito pocas obras, los críticos coinciden en señalar a -- Los desarraigados (1955) como una de las obras más representativas del teatro realista de la posguerra.

Dramatiza con la extraordinaria lucidez que da la observación directa -hizo su servicio militar en los EE.UU.-, los conflictos de los habitantes mexicanos en el sur de la Unión --

Americana. Desarraigo, explotación, droga y nostalgia por la -- patria, son trasladados al escenario mediante diálogos y situaciones dramáticas muy naturales. Es autor de tres obras más: - Dos boletos para México (1950), Provincia (1952), y Esfera sin eje (1958).

Fernando Sánchez Mayans (Campeche, 1924). Poeta y dramaturgo de escasa producción. Las historiografías literarias y los críticos coinciden en señalar Las alas del pez (1960), como su obra de mejor factura. Ha estrenado también: Cuarteto deshonesto, 1961), Joven drama (1964) y Un extraño laberinto (1971).

Las alas del pez es una comedia realista de costumbres, ambientada en el D.F. Lleva a escena el choque entre una realidad hostil y los primeros proyectos juveniles de sobreponerla. - Choque desigual, en donde la mayoría de los jóvenes de clase pobre dejan sus alas al no encontrar respuesta a sus anhelos. De ahí el título.

Antonio González Caballero (Celaya, Guanajuato, 1931). Cuando ya tenía una larga trayectoria como pintor, descubre su vocación como autor dramático. Verdadero don natural que lo lleva a triunfar en el género de la comedia de costumbres provincianas. Humor fácil, tono alegre, diálogos frescos y situaciones verdaderamente teatrales en torno a las costumbres de las gentes de la provincia mexicana, revela en su primera obra, Señoritas a disgusto (1964). Siguen luego en la misma línea: El medio



pelo (1964), Una pura... y dos con sal (1964). Intenta luego -- cruzar la línea del costumbrismo y hacer un teatro más moderno, pero ya no obtiene el mismo éxito. De esta segunda etapa son: - Tres en Josafat (1967) y Ceremonia (1971).

Sin intención crítica ni pretensiones psicológicas, - logra hacer en Señoritas a disgusto un limpio cuadro de costumbres, rico en tonalidades. A partir del bastante trabajado tema de las solteras -María y Luisa-, replantea el orden moral cerrado de la provincia, como un dique construido a destiempo para impedir el flujo normal de los instintos.

Wilberto Cantón (Mérida, Yucatán, 1932). Periodista y crítico de teatro muy activo en el panorama mexicano. Ligado al grupo de José J. Aceves, Luis G. Basurto, Edmundo Baez, Rafael Solana, y todas esas gentes de teatro que se iniciaron en el -- PROA Grupo. Debutó como dramaturgo en 1948, con la obra Cuando zarpe el barco, producida y dirigida por José de J. Aceves. De estructura conservadora, sus obras denotan preocupaciones temáticas de índole social. Dos de ellas: Inolvidable (1961) y Malditos (1958), fueron vetadas temporalmente por la censura. Malditos propone con intención ejemplarizante, no exenta de enterrecimiento sentimental, una revisión a los principios educativos tradicionales en las relaciones entre padres e hijos. Fue jefe del Depto. de Teatro del INBA por dos años. Desde allí se preocupó por impulsar a autores nacionales. En una de sus conferencias, publicada por Editorial Novaro, clasifica así su obra:

"He escrito con pretensiones filosóficas: Saber morir; una farsa neoclásica: Escuela de cortesanos; dos piezas históricas: Nocturno a Rosario y Tan cerca del cielo; una comedia sentimental: Pecado mortal; una obra violentamente realista: Malditos; - otras tres de realismo atemperado por la poesía o por la intención social: Inolvidable, Nota roja y Nosotros somos Dios." (11)

Rafael Solana (Veracruz, 1915). Permanece, al igual - que Luis G. Basurto, muy unido al teatro comercial hasta el grado de escribir por encargo muchas de sus comedias.

Polifacético hombre de letras -poeta, cuentista, crítico literario-, reúne en él todos los roles posibles del medio teatral mexicano: empresario, crítico teatral, autor de teatro experimental, comercial y profesional. Dentro de la veintena de comedias que ha escrito, los críticos destacan como su obra más representativa a: Debiera haber obispas. Escrita en 1954 y ambientada en un pequeño pueblo de provincia, entreteje un irónico paralelismo entre la Iglesia (administradora de los bienes espirituales) y el poder del Estado (administrador de los bienes materiales). A partir de un equívoco anecdótico, revisa las manipulaciones de ambos poderes sobre el ingenuo pueblo al que -- "gufan" en términos de ovejas, rebaño y partidarios. Son también dignas de mención: Las islas de oro (1952), Estrella que se apaga (1953), La ilustre cuna (1954), Lázaro ha vuelto (1955), La casa de la santísima (1960), y Los lunes, salchichas (1967).

Luis G. Basurto (México, D.F., 1920). Aunque muchos críticos lo consideran apenas un hábil autor-empresario interesado sólo en complacer a su público, su caso no deja de ser reseñable por ser precisamente uno de los principales animadores del teatro comercial mexicano de la posguerra. Ha escrito más de veinte piezas -él mismo las promociona y dirige- en donde sobresale el acento sensiblero-complaciente.

Obras mejor logradas según criterio de los críticos teatrales: Voz como sangre (1942), Toda una dama (1954), cada quien su vida (1955), Miércoles de Ceniza (1957), Con la frente en el polvo (1970).

En Cada quien su vida, logra Basurto ambientar en un cabaret de "rompe y rasga" (12) -según su propia acotación escenográfica-, una serie de caracteres representativos del barrio popular mexicano. Experto conocedor de los recursos teatrales, constituye una atmósfera densa, cargada de situaciones dramáticas que no dejarían de ser interesantes, si no fuera por su tono exageradamente melodramático, efecto de una actitud idealizadora y complaciente hacia sus personajes. Prostitutas arrepentidas, homosexuales lastimosos y hasta padrotes enamorados hacen desfilar el autor por el escenario.

Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Rodolfo Usigli, dramaturgos ya consagrados desde antes de 1950, antecesores y maestros de muchos de los autores del teatro de la posguerra en México, también participaron con obras nuevas en este periodo.-

Gorostiza estrenó: El color de nuestra piel, en 1952, y Columna Social, en 1955. Usigli: Corona de fuego (1960), Corona de luz (1955) y ¡Buenos días, señor Presidente! (1972). Salvador Novo escribió y dirigió: A ocho columnas, en 1956, y La guerra de las gordas (1963).

Antes de reseñar la obra de Pablo Salinas -motivo central de este primer capítulo-, conviene mencionar, así sea solamente de nombre, a los directores y a otros autores cuya obra - no nos fue posible conocer. A unos por ser más recientes; a -- otros, por haber dado a conocer apenas una sola obra sin más -- continuidad. Y en otros casos, por la dificultad para conseguir sus textos. Felipe Santander, quien se inició como actor, tiene actualmente dos obras en cartelera: El extensionista y Dos hermanos. Miguel Barbachano Ponce, El hacedor de milagros; Juan Miguel de Mora, Ariel y Calibán; José Agustín, Círculo vicioso; - Oscar Villegas, Atlántida; Willebaldo López, Cosas de muchachos; Oscar Liera, La piña y La manzana -colección de obras breves editadas por la UNAM en 1982.

En cuanto a los directores, en México como en todo el mundo, el director se ha convertido en el eje del espectáculo - teatral. También entre ellos la confrontación de que venimos hablando se ha materializado como una sustentación del dinamismo implícito, en la oposición dialéctica de las dos maneras de concebir el teatro y el mundo. Sin establecer particularizaciones a lado y lado de la pugna, señalemos los directores más sobresa

lientes del teatro mexicano de la posguerra: Juan José Gurrola, Alejandro Jodorowsky, Miguel Sabido, José Luis Ibañez, Seki Sano, Julio Castillo, Fernando Wagner, Héctor Mendoza, Ignacio Retes, y Héctor Azar. Los tres últimos mencionados, también como autores.

Pablo Salinas (México, D.F., 1926) por razón de procedimiento -continuidad entre los capítulos I y II- no fue ubicado en su lugar lógico, al lado de los autores realistas formados en torno a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. La trayectoria de Salinas como actor fue breve. Después de participar con significativo éxito en tres obras del teatro universitario, abandonó el ámbito de la actuación por considerarlo un medio muy hostil para su sensibilidad. No vislumbraba que como dramaturgo viviría similares contradicciones, inherentes a la problemática del teatro en México. Su obra dramática consta de 27 piezas originales, siete adaptaciones, tres obras de teatro para niños y un guión de cine -el de la película "Volantín" dirigida por Sergio Véjar y ganadora de un premio en el Festival Cinematográfico de Moscú, en 1964-. De esta voluminosa producción sólo ha conseguido publicar tres obras: Los hombrecillos de gris, Maxtla y El cerro de los Jumiles (adaptación teatral de un cuento).

Como la mayoría de los autores mexicanos del teatro de la posguerra, debutó en los concursos teatrales organizados por el INBA. Con su primera obra, El cordón de San Benito, obtu

vo el primer premio en 1956. Al año siguiente participa con la comedia Sueños de papel. Triunfa de nuevo en 1958, con Los hombrecillos de gris, acaso su mejor y más conocida pieza, según los críticos.

Continúa participando con sus obras en concursos y festivales, tanto en la capital como en provincia, siempre en el teatro experimental, hasta llegar a ser el autor "más visible" de los dramaturgos realistas del teatro mexicano después del '50, según decía Wilberto Cantón en 1960, en su columna de crítica "Diario de un Espectador" (13). Puntualizaba más adelante Cantón en el mismo artículo: "Los empresarios de los teatros comerciales debieran fijarse en este escritor que no pertenece a ningún grupo, que no hace 'política' para 'colarse', pero que trabaja con entusiasmo ejemplar, sin rebuscamientos ni esoterismos, con temas muy humanos, personajes muy nuestros" (14). A pesar de la advertencia del crítico, Pablo Salinas prosiguió su trabajo sin hacer "política" y sin cortejar camarillas burocráticas. Y ahí estuvo su desacierto, si se puede llamar error a mantener una actitud digna bien que el silencio aceche nuestra obra. Confiaba en la validez de su trabajo, aunque sabía, como lo advertía Cantón, que en México si no se está ligado a grupos de poder, el trabajo de un escritor bien puede esperar un reconocimiento post mortem.

Con la obra Entre ratas -había sido estrenada con mucho éxito en provincia-, da el esperado salto al profesionalis-

mo, en 1964. Montada en el teatro "Jesús Urueta" y dirigida -- por Alfredo Méndez, recibió conceptos contradictorios y desfa-- vorables de la crítica. Pero al año siguiente obtuvo su consa-- gración definitiva, al ganar con A caza del amor el premio "Juan Ruiz de Alarcón" de la Asociación de Críticos de Teatro. Esta \_ pieza ya había sido estrenada por un grupo experimental en el - Instituto Cultural Hispanoamericano con el nombre de Cita en la soledad. Como ocurre con la crítica respecto al teatro experi-- mental, la obra no fue muy tenida en cuenta. Repuesta con acto-- res profesionales en el teatro-círculo "El Granero" y con la di-- rección del consagrado director Xavier Rojas, los críticos de - teatro la consideraron la mejor obra mexicana de 1965. No obs-- tante este máximo triunfo, la pieza aún no encuentra editor. En 1969 estrena dos obras más: La ira de Dios, dirigida por Jorge \_ Esma y Maxtla, dirigida por Jebert Darien. Ese año, Maxtla es - considerada, al lado de Los albañiles, de Vicente Leñero, la me- jor obra. Fue publicada por Editorial Aguilar en 1970, en un vo- lumen con el título de "Teatro Mexicano 1969".

A partir del premio "Juan Ruiz de Alarcón" y de la pu- blicación de Maxtla, el panorama para Salinas parecía franco, - pero no fue así. Los concursos del INBA se habían terminado y - los empresarios continuaban cada vez más ciegos al teatro de -- autores mexicanos. Pendientes solamente de las entradas, ese -- diez por ciento que hay que pagar a los dramaturgos nacionales, les impide ver la calidad de sus obras. El círculo se cierra -- también a través de las editoriales: No te publican porque eres

desconocido y eres desconocido porque no tienes oportunidad de estrenar tus obras. A partir de Maxtla y en un lapso de 15 años, Salinas apenas ha logrado estrenar dos obras más: Las ladinas -único sainete de costumbres provincianas en su producción-, y Tizoc emperador. Ambas en teatro experimental. Espaciadas por la natural desesperanza, tiene actualmente tres piezas sin estrenar: Las bellas imágenes públicas, La hora de las locas, Los guardianes del cielo. (La hora de las locas acaba de ser estrenada en 1985).

Se caracteriza su obra por la ausencia de obsesiones temáticas y por la constante indagación de procedimientos dramáticos. Utiliza como base una estructura realista-aristotélica. Sobre esta estructura ensaya en cada obra procedimientos propios del teatro de vanguardia: simbolismo, expresionismo, elementos del teatro del absurdo, del teatro épico didáctico; siempre con el propósito de trascender el teatro realista costumbrista imperante en México. Decía de él el crítico-autor Carlos Solórzano en la revista Siempre!: "Es uno de los contados comediógrafos mexicanos capaces de escribir un teatro costumbrista trascendente, que rebasa sus límites estrictos, para prolongar sus alcances a un ámbito humano más general". (15)

Al cambiar constantemente de tema de una obra a otra, cambia también su vehículo de expresión. Así, oscila con facilidad en todos los géneros del teatro. La tragedia, la farsa, la sátira, la comedia y el melodrama, son utilizados según sea la



naturaleza del tema. Aunque su fácil humor y su ingenio para -- revalorar los lugares comunes del sainete de costumbres, lo ubien preferentemente en el género de la comedia.

No obstante poseer pocas pretensiones literarias, el\_ lenguaje de sus obras, según el crítico José Antonio Alcaraz, - "es, con la sola excepción de Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández el más completo y pulido en la producción nacional" (16). El deseo de expresar la realidad de su país a través de - estructuras esencialmente teatrales parece ser su principal -- preocupación.

Para el análisis de las obras dramáticas de Pablo Salinas -segundo capítulo- fue necesario clasificarlas en varios\_ grupos con alguna característica en común, debido a la carencia de una constante temática unificadora dentro de su producción.- El estudio de estos grupos nos permitirá establecer conclusio-- nes de índole general que puedan a la vez particularizarse en - cada pieza, con relación a la múltiple realidad del país, según el planteamiento general de este estudio.

## **CAPITULO II**

### **ANALISIS DE LAS OBRAS DRAMATICAS DE PABLO SALINAS**

## II. ANALISIS DE LAS OBRAS DRAMATICAS DE PABLO SALINAS.

### A. OBRAS DE CARACTER HISTORICO.

Desde su casa-madre allí en Tlatelolco, Pablo Salinas ha visto crecer su ciudad. Todas las voces de México han venido a apiñarse al Distrito Federal. Y como los comediógrafos de las anti--guas polis griegas, Salinas ha asumido en sus obras la expresión de esas voces. Señala sus heridas históricas, hurga en sus sueños, sacude sus vicios, siempre desde la tribuna del teatro.

Este primer grupo de carácter histórico, lo conforman tres obras: Maxtla, Tizoc emperador, y Tres días sin historia.- Las dos primeras sobre personajes precortesianos, y la última - sobre Benito Juárez. En estas piezas comparte afinidades temáticas con otros dramaturgos mexicanos. Sergio Magaña en Moctezuma II, y Rodolfo Usigli en Corona de Fuego -para no citar sino a dos de los más representativos-, abordan igualmente caracteres y asuntos prehispánicos. Igual ocurre con Tres días sin historia, ya que otros autores han tratado en sus piezas personajes significativos de las guerras de independiencia: Juárez, Hidalgo y Morelos, principalmente.

Esas miradas introspectivas sobre el pasado histórico de México, adquieren con frecuencia dos actitudes contradictorias. La primera de ellas, la más frecuente, es de nostalgia -- por las civilizaciones prehispánicas. Tal actitud niega los ele

mentos europeos presentes en los actuales perfiles culturales del hombre mexicano e idealiza los rasgos indígenas, mitificándolos. Sirve para ilustrar la postura, denominada por Samuel Ramos "Nacionalismo pintoresco" (1). Falso nacionalismo que se caracteriza por darle a la historia del país una significación muy peculiar, ajena a toda filiación con la Historia universal. Actitud prepotente, cifrada según Ramos, en el "complejo de inferioridad" del ser mexicano frente a las culturas europeas.

La segunda posición trata de encontrar en las vicisitudes del pasado los elementos que den coherencia e iluminen la época actual. Esta es la postura asumida por Salinas en el presente grupo de obras. Los legendarios personajes Maxtla, Tizoc y Juárez son despojados del elemento oscurecedor del mito para iluminar sus cualidades humanas. Resalta sus pasiones y sentimientos, elementos inmutables de la condición humana y, portadores de anhelos colectivos de mayor significación histórica. Tizoc, por ejemplo, está construida con base en dos planos de significación temporal: el pacifismo antiheroico del personaje prehispánico, está contrastado con el plano actual de la matanza sangrienta de Tlatelolco, en 1968. De acuerdo con la teoría aristotélica, analicemos en detalle estas tres obras.

#### 1. MAXTLA.

Maxtla no es un héroe. Es el perfil de la ambición. Y a la ambición de poder traiciona a su hermano Teyatzin y a su pueblo Azcapotzalco. En este sentido, la historia de su tragedia es con-

temporánea. La venganza y la traición continúan unidas a los - hombres que manejan los hilos del poder en la historia de México. Se comenta con frecuencia en México con respecto a las caidas en desgracia cada seis años, de altos funcionarios de la - política del país, cómo estas depuraciones en el poder no ocurren por honestidad de los funcionarios en turno, sino por venganzas y rivalidades al interior del partido de gobierno. Re-- trocediendo históricamente un poco más, podríamos encontrar -- otros Maxtlas en los fratricidios continuados de los generales de la revolución, siempre en aras de la ambición de poder.

La anécdota está basada en una cuidadosa investiga-- ción histórica sobre los tiempos prehispánicos. Sin embargo, - tal y como lo advierte el epígrafe del principio del texto -- "Donde empieza el teatro termina la historia"-, los episodios\_ de la trama son una exclusiva recreación estética del autor. - En tono de tragedia -inspirada en los moldes clásicos griegos- la fábula cuenta el drama del ambicioso Maxtla, usurpador del\_ trono de Azcapotzalco en 1427. A la muerte de Tezozómoc, rey - de Azcapotzalco, deja como heredero a su primogénico Teyatzin. Maxtla lo mata para usurpar el poder. Después de tres años de\_ sangriento reinado, los tributarios de Azcapotzalco, Tenochtitlan, Tacuba y Tezcoco, se rebelan en una Triple Alianza y\_ derrotan al tirano. Maxtla muere trágicamente con el corazón - arrancado por el legendario Nezahualcóyotl, no sin antes reconocerse culpable: "¡He asesinado al propio Tezozómoc, en la -- sangre de mi hermano Teyatzin!... ¡solo se encuentra el fratri

cida!... ¡solo el soberbio!...¡el ambicioso!...¡el egoísta!...  
¿Qué frío es éste que me invade? ¡¡Pueblo de Azcapotzalco, yo  
te he aniquilado!!" (2)

Maxtla es obra de un solo trazo, de un solo personaje. Salvo la hechicera Ilamateuctli y el coro de plañideras que -- abren y cierran la tragedia, las fugaces apariciones de los demás personajes sirven sólo para moldear los contornos de Maxtla. Y no queremos afirmar con esto que no estén perfectamente delineados para cumplir el papel de antagonistas del personaje central. Como en la tragedia griega, el coro- en este caso "plañideras"- sirve de enlace entre la desmesura trágica del protagonista y la voz del sentimiento colectivo. Desde el primer acto\_ este antagonismo básico está planteado. Al abrirse el telón, - Ilamacteutli la hechicera ha consultado los oráculos, mientras las plañideras lloran a Tezozómoc, el rey muerto:

ILAMATEUCTLI - ¡Hijos ha dejado Tezozómoc; uno de ellos heredero del trono de Azcapotzalco; sin embargo, brazo armado ha  
brá de caer sobre él: brazo fraterno que le arrancará la -  
vida! (3)

La profecía se cumple y Maxtla es advertido. Pero mientras que el pueblo cree en el determinismo del destino, Maxtla piensa - en la omnipotencia del poder. Cree poder torcer a su favor has  
ta a los dioses. A cada acto de desmesura del usurpador, la -- voz de Ilamateuctli y de las plañideras le advierten la catástrofe que aguarda a la ciudad. Maxtla ya no escucha. La sober-

bia le lleva a erigirse él mismo en pueblo:

ILAMATEUCTLI - ¿Y el pueblo?

MAXTLA - ¡El pueblo es Maxtla! (4)

Alrededor de este antagonismo central, intervienen brevemente los demás personajes. Teyatzin y Chimalpopoca, ambos príncipes reales, tienen un destino común. Teyatzin desea gobernar a su pueblo "con la razón y no con la fuerza" (5). Maxtla sólo --- atiende al lenguaje de la violencia y lo asesina. A Chimalpopoca no le permite sacrificarse ante Huitzilopochtli para salvar su honor y a su pueblo Tenochtitlan de una guerra inútil con Azcapotzalco. Le hace prisionero para humillarlo. Chimalpopoca - se suicida con su ceñidor. De fugaz aparición en el segundo -- cuadro del segundo acto, Nezahualcōyotl es el único que logra \_ commover a Maxtla. Sabias y bellas palabras del príncipe poeta penetran hasta la sinrazón de Maxtla, perturbándolo momentáneamente. Apenas un leve aleteo de cordura, Nezahualcōyotl debe - escapar para salvar la vida. Sabio y mesurado, Chataton, el con sejero real, ante Maxtla es un simple bufón. Lo escucha cuando secunda sus planes; se burla de él cuando aconseja cordura a \_ nombre del pueblo.

En cuanto al espacio escénico, el juego representativo se sucede en dos planos simultáneos: el palacio de Azcapotzalco y el de Tenochtitlan. Con base en elementos simbólicos inherentes a ambos pueblos, se simplifica el cambio escénico en sucesión real de causa-efecto. El juego de luces, el canto de las \_ plañideras y el sonido de los caracoles "mezclados ahora con -

los brillantes Teponaztles y los huehuetles" (6) le dan gran -  
teatralidad a las escenas.

Maxtla fue estrenada en el Teatro Tepeyac, de México, D.F., el 10 de enero de 1969. La dirigió y actuó en el papel - principal Jerbert Darien. La crítica la consideró una pieza só lida, bien construida, de gran nobleza trágica, digna de tener la como tragedia prehispánica modelo. Rafael Solana, crítico- autor, comentaba en 1969, en su columna de "El Universal": "El tono de toda la obra es levantado, hay escenas en que nos hace pensar en 'Los persas", si en otras no deja de recordar a 'Macbeth', que es también tragedia digna de imitación. Sus personajes son austeros, su diálogo es compacto, apretado, sin discursos, y sus situaciones van desenvolviéndose a lo largo de tres breves actos siempre en el tenor trágico, en una sabiamente es calonada sucesión de golpes que conducen con naturalidad, con necesidad, hacia la catástrofe final." (7)

## 2. TIZOC EMPERADOR (Tragedia mexicana)

Se estrenó en Morelia, Michoacán, en 1970. La dirigió el profesor José Manuel Alvarez. Con la misma dirección fue estrenada en la capital en el "Jiménez Rueda". Aún estaba latente en el - sentir del público el recuerdo rencoroso de Tlatelolco 1968. La obra pronto fue prohibida, pues la superposición de dos planos temporales aludía a la continuidad sangrienta de los antiguos aztecas en la actual casta gobernante. Fue repuesta en el Tea-



tro Comonfort en 1975 por el grupo preparatoriano independiente, dirigido por Cristóbal Cervantes.

La posición del autor con relación a la paz podría ser considerada de mucho pesimismo, si la violencia de los tiempos actuales no confirmara la continuidad de ese rasgo en el perfil del gobernante mexicano contemporáneo. Por eso Tizoc, séptimo emperador azteca, es asesinado por su propia casta -envenenado por su hermana- al intentar gobernar a su pueblo en nombre de la paz, el amor y el respeto.

Pablo Salinas vive cerca de la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Le tocó sentir muy de cerca el episodio trágico de 1968. Se propuso entonces -como muchos otros escritores- recordarle a su pueblo de dónde venía la traición. En las ruinas aztecas de esa plaza ocurrió, en 1468, otra matanza similar. Axayácatl, sexto emperador mexicano, tomó el reino de Tlatelolco en aquel entonces y exterminó con excesiva crueldad a hombres, mujeres y niños de ese señorío. Salinas utiliza este episodio prehispánico para construir su trama. Tizoc, a la muerte de su hermano Axayácatl, hereda el trono del imperio mexicano. Decide abolir los sacrificios, poner fin a las guerras, gobernar por la razón y el respeto a los pueblos tributarios. Su propia casta no le perdona ese rasgo de cordura. Muere envenenado por los señores de Iztapalapa y Tlachco, Techotlalla y Maxtlaton, respectivamente. La orden parte de su propia hermana, Chalchiuhenetzin.

Como si la historia se repitiera eternamente, la antigua anécdota sirve al autor para condenar el episodio igualmente sangriento de 1968. Hábilmente elimina la distancia temporal y funde los dos planos en uno solo:

TIZOC - ¡Después de aquella matanza  
 debiste mirar la plaza!  
 ¿Cuáles intereses extraños?  
 Eran la gente joven  
 niños asesinados por nuestros soldados,  
 vírgenes con flechas atravesadas  
 en sus corazones;  
 ideas silenciadas por las macanas;  
 palabras atravesadas  
 por nuestras lanzas...  
 ¡Debiste mirar la plaza!  
 La sangre corría por entre las piedras...  
 ¿Llamas a eso amor?  
 Los ojos desorbitados  
 buscando la verdad. (8)

Es fácil identificar en el contexto de la obra connotaciones - actuales muy familiares a la problemática de la represión de -- los movimientos estudiantiles en toda América Latina.

El conflicto de la obra encarna en dos personajes: Tizoc y Chalchiunennetzin. Tizoc, angustiado por la crueldad de sus predecesores, quiere buscar en su reinado "una verdad que su pue-

blo pueda respetar", sin importarle para ello pasar por cobarde para la historia. Chalchiunenetzin, ambiciosa y amarga, representa la continuidad del poder sangriento del imperio de Tenochtitlan. Desea que a la muerte de Tizoc, herede el trono su hermano Ahuizotl, tan feroz como Axayácatl. Cuando Tizoc habla de paz, fraternidad y respeto como valores históricos dignos de un gobernante ante la humanidad, Chalchiunenetzin responde:

"Chalchiunenetzin - ¡Si uno conserva el poder  
no importa la humanidad!  
¡Cobarde! " (9)

La madre de ambos hermanos es un personaje que opera como una conciencia lúcida que asume la totalidad de sus dos hijos. Comprende y se muestra internamente partidaria de la utopía de Tizoc, pero sabe que la realidad está de parte de la ambiciosa -- Chalchiunenetzin. Ante el pueblo tenochca, Tizoc es un cobarde por negarse a proseguir las guerras de sus predecesores. La madre se apropia del destino trágico de su hijo y ante la incompreensión del pueblo ella decide honrar en soledad los funerales de Tizoc.

MADRE - (...) No aceptaré la presencia  
de mis hijos en el funeral;  
ni uno de los sacerdotes,  
ni lágrimas, ni plañideras...  
¡Sola lo incineraré!  
Hay cosas que nadie comprende  
y que sólo la muerte

les da justificación (...)  
 ¡Has entrado en la historia, Tizoc,  
 Que te llamen cobarde ! (10)

La tragedia está escrita en verso, y aunque inspirada en los modelos clásicos, tiene con estos diferencias en cuanto a la concepción del destino. Para los trágicos griegos, la vida de los hombres está fatalmente determinada por los dioses.- En Tizoc emperador, los dioses son impasibles espectadores del drama humano. No pueden intervenir en el curso de su historia. El hombre, en cambio, carece de la lucidez de los dioses para interpretar su propio hado. Al carecer de conciencia, culpa a los dioses de sus grandes fatalismos históricos. Tizoc muere convencido sobre el determinismo de su sino. "¡Huitzilopchtli! ¡Quetzalcóatl! / Si así lo han determinado... / Si este dolor que va quemando mi cuerpo / ha de señalar... / el término de mi vida... / sólo les pido... / ¡que jamás mis gobernados / me quieran otorgar la heroicidad!" (11)

Las escenas primera y última, representadas a telón abierto -a manera de prólogo y epílogo, respectivamente- son resaltables no sólo por la nobleza de sus personajes, sino también por servir de compendio a todo el tema de la trama. En la primera escena, Huitzilopchtli y Quetzalcóatl, los máximos dioses del olimpo azteca, anuncian la muerte del emperador Tizoc, impotentes para evitarla. Meras proyecciones de los hombres y encarnaciones de sus pensamientos más ennoblecidos, po

seen sin embargo, autonomía para juzgar como equívoco el destino de los humanos, precisamente por su crueldad e irresponsabilidad.

HUITZILOPOCHTLI - ¡Ya nada podemos hacer!

¡Ya le han señalado en la historia su lugar!

(...)pero eso es lo que quieren los humanos:

sangre, violencias y muerte (...)

Y habrán de considerar

que es la voluntad de dios.

QUETZALCOATL - ¡Vuelvo a mis vientos!

¡Adiós, colibrí hechicero!

¡Triste es en verdad

el destino que se forjan los humanos! (12)

Al abrir y cerrar la obra, estos dioses-personajes, le confieren un carácter cíclico a la trama, acorde con la concepción histórica apuntada por el tema: El destino de los hombres recorre en su devenir una espiral de puntos equivalentes.

Es la única de sus piezas escrita en verso, y para un autor esencialmente teatral como Salinas, este énfasis en el lenguaje influye directamente en su materialización escénica. Los diálogos en versos irregulares pero rítmicos, disminuyen sus posibilidades teatrales, precisamente por las dificultades para interpretar sus parlamentos y la menor acentuación de los conflictos dramáticos.

### 3. TRES DIAS SIN HISTORIA.

Pieza en un acto. Fue estrenada en 1972 -año dedicado a Benito Juárez- en el Teatro Cuauhtémoc, con la dirección de Luis Robles. No ha sido repuesta posteriormente.

Pablo Salinas, además de hombre de teatro, es profesor de historia desde hace más de 25 años. Esta actividad se refleja en varias de sus obras bajo dos aspectos principalmente: en el carácter aleccionador o didáctico de algunas de ellas, y en su concepción de la historia en otras. Tres días sin historia participa de ambos aspectos.

En relación al primer aspecto, la obra está dedicada a resaltar la semejanza humana de Benito Juárez, el gran reformador liberal del siglo pasado. Juárez ha sido un personaje recurrente para otros autores cuando se trata de enfatizar a los hombres que han forjado la historia del México moderno. Pero aquí no es invocado en términos de nacionalismo patético, posición que oscurece siempre el papel del individuo en la historia, sino en su función de materializador de las ideas colectivas. El hombre-leyenda es apenas un telón de fondo para proyectar al ser humano personificador de la voluntad de la nación mexicana.

El fusilamiento de Maximiliano de Austria, episodio real de la historia de México, sirve de fábula para ilustrar -

esta concepción histórica del autor. Después de treinta días - del proceso de Querétaro, que condenaba a Maximiliano a morir\_ fusilado, Juárez aún no ordena el cumplimiento de la sentencia. Un sector mayoritario del pueblo mexicano - los liberales, sim- bolizado por un coro de cuatro mujeres, esposas y madres de los combatientes caídos por causa de la invasión francesa-, aguarda durante tres días la decisión de Juárez. El sector mi- noritario de los conservadores, aliados del emperador, está -- simbolizado por un coro de cuatro mujeres: la princesa de Salm- Salm, la esposa del general conservador Tomás Mejía y otra mu- jer indiferenciada, pero perteneciente al bando derrotado. Es- te sector trata de obtener el perdón para el emperador y los - generales conservadores con él condenados. Invocan no al legis- lador, sino al hombre capaz de sentimientos de piedad. El con- flicto de la obra se centra en estos dos personajes colectivos. El coro de mujeres del pueblo triunfante exige a Juárez que ac- túe como hombre de gobierno. El sector derrotado pide su inter- vención como ser humano. Juárez como hombre no desea la muerte de un semejante, pero como representante del pueblo no puede - negarse a escuchar sus reclamaciones de justicia.

PRINCESA - ¡Clamo al hombre, a su conciencia, al corazón capaz de perdonar! Si los hombres no sabemos hacerlo, ¿quién en- tonces responderá a nuestra voz con piedad?

(REACCIONAN LAS CUATRO MUJERES Y OBSERVAN ATONITAS A JUAREZ)

JUAREZ - Ahora no soy simplemente un hombre, sino el símbolo -

de un pueblo. (13)

A pesar de esta respuesta a la princesa de Salm-Salm, Juárez - aún vacila. El coro de mujeres debe recordarle entonces que durante la invasión, Maximiliano y sus generales no tuvieron piedad con el pueblo mexicano. La tensión dramática de la obra se centra en la presión de este doble movimiento en la conciencia del reformador: "Todos aplauden al gobernante, al defensor de una idea, de un ideal, pero ¿quién puede comprender al hombre que habita?(...) Soy el hombre y el gobernante... ¡Y debo ser justo!" (14). El conflicto se resuelve a favor del pueblo y Maximiliano es ejecutado conjuntamente con Miguel Miramón y Tomás Mejía, generales conservadores aliados del emperador. Antes de morir reconoce su causa como equivocada y justifica la decisión de Juárez:

MAXIMILIANO - Que mi voz ponga coto a las desgracias de mi nueva patria. ¡Viva México! (15)

El coro de las cuatro mujeres permanece en el escenario durante seis de las siete escenas que dura la pieza, interpelando y acusando a los otros personajes (Juárez, Maximiliano y al coro antagonico). Este hecho convierte al pueblo simbolizado por ellas en el principal personaje y le sirve al autor para reafirmar su posición histórica expuesta durante toda la obra: son las colectividades las hacedoras de la historia; los individuos, simplemente, son los encarnadores del ideal colectivo.



Dramáticamente no es de sus obras mejor logradas. El exceso de elementos históricos reales permite al espectador -- adivinar el acontecer escénico y se pierde, por lo tanto, el placer del asombro. Defecto que puede entresverse como resultado de una intención marcadamente didáctica.

El tiempo de la obra transcurre pesado, como corresponde al tiempo de la espera. Es marcado por un redoble lento de tambor que, además, señala los cambios de escenario de San Luis Potosí -donde estaba ubicado el palacio de gobierno de Juárez por aquella época- a Querétaro, donde permanecía prisionero Maximiliano. La permanencia del coro de mujeres embozadas en la escena, así como la frecuencia de sonidos de campanas, redoble de tambores, marcha de soldados y llanto de mujeres, -- provenientes del exterior del escenario, crean una atmósfera dramática llena de patetismo que suple, en cierta medida, la carencia de elementos sorprendidos.

## B. OBRAS DE CONTENIDO RELIGIOSO.

"Toda cultura se edifica siempre sobre un sentido religioso de la vida. Este sentimiento es el foco enérgico que alienta el esfuerzo del creador."

Samuel Ramos.

Para muchos pensadores y escritores de México, ha sido preocupación de primer orden indagar el sentido religioso del hombre mexicano. Entienden que el origen de todo pueblo guarda una relación directa con su identidad, y por lo tanto, con su grado de conciencia en la aceptación o negación de su realidad material y espiritual. Como lo afirma Samuel Ramos (El perfil del hombre y la cultura en México) y algunos otros historiadores de las -- cosmogonías de las culturas, en la instauración del principio -- hay siempre una sacralización del mundo. Dios, o los dioses, a partir del caos determinaron al hombre y sus límites.

Con la llegada de los españoles y la consiguiente imposición de su cultura judeo-cristiana sobre la nativa, comenzó el drama de América y de México. La civilización europea triunfante en esta confrontación, negó los principios sacros que regían a los pueblos nativos e impuso a su dios doliente de la -- cruz. Esta violación del origen ha dinamizado toda la vida espiritual del hombre mexicano. Así lo expresa Samuel Ramos en su -- ensayo citado anteriormente: "Con otras palabras se puede decir

que la historia de México, sobre todo en el plano espiritual, - es la afirmación o negación de la religiosidad." (16). El Idolo\_ y la Cruz permanecen imbricados en el sentimiento religioso del mexicano contemporáneo, no como síntesis identificadora, sino - como maldición condenatoria. Las antiguas ruinas indígenas se - levantan testimoniales ante las decadentes catedrales, como tes- tigos impasibles de las traiciones de los dioses nativos frente a la agresión de la cruz y de la espada.

Pero más que ahondar en el doble filo de esta contra- dicción, los escritores se han ocupado principalmente de algunos de sus efectos colaterales en el carácter del hombre mexicano - contemporáneo. Ateísmo religioso, misticismo, superstición y las relaciones de la iglesia católica con el poder civil y material, son algunos de los temas religiosos tratados en sus escritos. - Así, por ejemplo, Agustín Yáñez y Carlos Fuentes señalan -en el personaje sacerdote de sus novelas "Al filo del agua" y "La muerte de Artemio Cruz", respectivamente-, la injerencia actual de la religión cristiana en la vida del pueblo mexicano, funda- mentalmente sus alianzas con el poder civil para conservar en - unidad de acción sus posiciones de privilegio social. Igual ocu- rre con el padre Rentería, personaje de la novela de Rulfo, Pe- dro Páramo, que permite los desmanes del cacique de Comala con- tal de preservar su posición. Aunque con diferencias de tono y\_ tratamiento dramático, también algunos autores de teatro se han ocupado de aspectos religiosos en su obra. Baste recordar a dos de ellos, ya mencionados en el primer capítulo de este ensayo:

Carlos Solórzano y Rafael Solana. El primero de ellos, en El -- Crucificado, Las manos de Dios, en su teatro de vanguardia, asu me actitudes filosóficas ante el problema. Rafael Solana en De-- biera haber obispos, ya desde el teatro realista, enfatizó el - poder material de la iglesia en la provincia mexicana. Pablo Sa linas tampoco ha sido ajeno a la preocupación religiosa en su - producción dramática. En El cordón de San Benito, La ira de -- Dios y Los guardianes del cielo, las obras que componen este se gundo grupo, aborda, desde diferentes puntos de vista dramáticos, tres aspectos de la vida religiosa mexicana.

#### 1. EL CORDON DE SAN BENITO.

Fue la primera pieza que lo dio a conocer como autor dramático. La estrenó en el Teatro del Bosque el 16 de junio de 1956, en - uno de los festivales regionales de teatro organizados por el - INBA. Con la dirección de Alfredo Méndez, obtuvo la mención ho- norífica como obra triunfadora en dicho festival. Con la misma\_ dirección y con iguales actores, fue repuesta, un poco despues\_ en el teatro "El Globo".

La pieza es un cuadro de costumbres, con marcado acen to melodramático. Desarrolla en tres dosificados actos el tema\_ de la superstición. Marta, el personaje central de la trama, a\_ pesar de su instrucción universitaria, es incapaz de un senti-- miento religioso auténtico. Por esta razón, cuando Gertrudis, -

su vecina, le propone utilizar el cordón de San Benito para recu  
perar a su marido, la creencia supersticiosa en el poder sobrena  
tural del santo, se instala en su espíritu.

MARTHA (la mira sorprendida) - ¿Lo mató?

GERTRUDIS (mística) - Sí, pero con la ayuda de Dios.

MARTHA - No lo entiendo.

GERTRUDIS (importante) - Se lo voy a explicar (Pausa).

Ya conoce lo milagroso que es San Benito.

MARTHA - Nunca oí hablar de él (17).

Luego Gertrudis instruye a Martha en el uso del cordón. Debe to  
mar las medidas a su esposo Román, sin que éste se dé cuenta, y  
a continuación ir a la iglesia y colocarle el listón al santo y  
"se le reza para que lo corrija y si no pues... que se lo lleve  
a gozar de su Santa Gloria" (18). Martha ignora hasta el tercer  
acto, después de la muerte de Román, que éste no cumple sus fun  
ciones de esposo debido a una enfermedad incurable y contagiosa  
por cuya causa muere.

Cuando Román muere, Martha cree en la eficacia del -  
"remedio", pues ha cumplido todo el procedimiento del listón ne  
gro. Está segura de haber causado la muerte de su esposo, y el\_  
remordimiento le va minando el ánimo. La presencia de lo sobre-  
natural se introduce en su código de creencias. Para reforzar -  
el abatimiento de la protagonista, otro listón negro ha sido in  
troducido por Gertrudis en la casa. Gertrudis ignora que ya ha-  
bía comprado otro, con el cual puso en práctica el remedio reco

mendado por ella. El nuevo listón es colocado por Gertrudis -- a la vista de Martha. Se busca con este elemento ir aumentando el sentimiento de culpa de Martha.

MARTHA (NO PUEDE MOVERSE. JULIO SALE. ELLA TOMA MECANICAMENTE - EL LISTON QUE PUSIERA GERTRUDIS AL COMENZAR EL ACTO, MIRA LO QUE HAN TOMADO SUS MANOS; EN SU CARA SE REFLEJA - EL TERROR, PARECE QUE LO SOBRENATURAL HA TOMADO CUERPO EN AQUELLA CINTA... LAS CAMPANAS SE OYEN MAS FUERTE. - MARTHA GIMIENDO SE LLEVA EL LISTON HASTA LA CARA Y LLORA) (19).

El autor va introduciendo en forma paulatina nuevos elementos dramáticos tendientes a aumentar la tensión hacia el clímax final. En el tercer acto, Leonor, la cuñada de Román, le revela a Martha las causas de la muerte de su esposo. La ineficacia del procedimiento supersticioso queda demostrado. Pero el remordimiento de Martha continúa. Está convencida de haber causado la muerte de su esposo. El listón negro, presente siempre en escena, le aviva el sentimiento de culpa y la conduce al suicidio al finalizar el tercer acto. Y como para que no quede duda de la inutilidad del cordón de San Benito, cuando Martha pende de una viga, aparece una niña trayendo el listón negro de la iglesia, donde aún obstruida por la duda, Martha apenas si lo había dejado caer al lado de la supuesta milagrosa imagen.

Es una de sus piezas más ajustada a las normas aristotélicas. Sin embargo, posee algunos de los elementos caracterís

ticos de sus obras posteriores; como la introducción de efectos dramáticos sorpresivos, tendientes al crecimiento de la tensión; el soporte en la estructura de cada obra de una idea raíz claramente delineada; simplificación de escenografía; personajes -- apropiados y un sentido cáustico del humor, aportado esta vez -- por el personaje Gertrudis, la vecina chismosa.

Alrededor de Martha confluye todo el conflicto dramático de la obra. Es una mujer cursi, melodramática, crédula, fácil receptor de todo tipo de creencias, pues como ser, carece -- de un sentido interno que dé coherencia a su vida. Ejemplifica -- la doble negación precisada por Samuel Ramos en su estudio introspectivo del individuo mexicano. En Martha, la proyección -- deficiente de sus deseos ha sido reemplazada por otras magnitudes -- razón, dinero y objetos-. Su original cosmogonía ha sido usurpada y la violadora ha sido, a su vez, rechazada en nombre de -- una explicación racional del mundo. Pero esta antigua religión del hombre y el cosmos permanece reprimida en el trasfondo del -- espíritu y brota de nuevo en situaciones incomprensibles -- la muerte de Román, en este caso-, en forma de fuerza oscura, atribuyéndole poder sobrenatural a imágenes y a objetos.

Gertrudis es una vecina pobre, chismosa e ingenua. -- Se contrapone a Martha y le permite al autor ubicar en el texto la permanencia de la superstición en las clases menos instruidas de la población, como un conjunto de prácticas y creencias -- de simple aceptación y sin ningún fundamento real. Sin embargo,

tal y como sucede con Martha, también en las clases cultas tiene cabida. Martha tiene instrucción universitaria, y aunque juzgue ilógica la propuesta de Gertrudis, es capaz de llevar hasta las últimas consecuencias el procedimiento del cordón de San Benito.

MARTHA (DESESPERADA) - ¿Y qué es lo que puede ayudarme a mí?

GERTRUDIS (CON FUERZA Y SENTIDO AGORERO) - El cordón de San Benito.

MARTEA - Lo que usted propone es absurdo.

GERTRUDIS - Haga la prueba, y si las fuerzas ocultas ayudan, es que usted ha hecho un bien. (20)

Román, a pesar de ser un personaje al margen del conflicto generado por la superstición, su muerte por causa de la enfermedad permite al texto probar la ineficacia del mecanismo supersticioso.

La teatralidad de la obra está subrayada por dos planos anecdóticos apoyados por diálogos estructurados con base en un doble secreto: Román le oculta a Martha su enfermedad y Martha no revela a Gertrudis la utilización del cordón de San Benito. De esta manera los personajes permanecen comunicados entre sí y el público esclarece el sentido del tema, al estar al tanto de lo que los personajes ignoran.

La pieza fue escrita hace más de treinta años. Quizás por esto o por ser de sus primeras obras, hay bastante ingenui-



dad en la construcción de los parlamentos. Aparecen en algunas\_ ocasiones melodramáticos y en otras, cargados de frases hechas, gastadas por el abuso literario. Si bien es cierto que ayudan a definir el carácter de los personajes, sobrecargan también la - pieza hacia el melodrama, acento que no se parece al tono desen\_ vuelto de sus obras posteriores.

## 2. LA IRA DE DIOS (Pieza satírica en un acto).

Fue estrenada el 7 de agosto de 1969 -el mismo año del estreno\_ de Maxtla-. Con ella debuta como director profesional Jorge Es- ma. Los arreglos musicales fueron de José Antonio Alcaraz y los actores principales, Narciso Busquets y Rosa María Moreno.

La obra se conjuga en dos planos dramáticos paralelos: a una estructura de base aristotélica -centrada en los persona\_ jes Dios y Pedro-, se sobreponen situaciones, personajes y diá- logos propios del teatro del absurdo. Esta doble alternancia de disposiciones aparentemente contradictorias, suscitó la polémica entre los críticos, produjo opiniones tan encontradas acerca de ella que es, junto con Entre Ratas, una de sus obras más con\_ trovertidas. José Hugo Cardona (crítico de "El Universal"), por ejemplo, rebosa en elogios para el primer cuadro: "En esa pri- mera parte dice uno: ésta es la generación maravillosa con que\_ el teatro que se hace en México debiera continuar. Y lo anterior -continúa el crítico- por la fuerza dramática de las escenas de protesta y de crítica social tan estupenda y brillantemente lo-

gradas." (21). En cambio, para Francois Baguer, de "Excélsior", es el segundo cuadro donde "la pieza levanta considerablemente\_ y alcanza altura decorosa que sí dice claramente del propósito\_ de Salinas de hacer una sátira de nuestro mundo." (22). De la misma opinión es Malkah Rabell, de "El Día". Otros críticos, -- sin comprender del todo el carácter mixto de la pieza, comentaban acerca de la carencia de lógica en la secuencia de las situaciones y la no propiedad de sus personajes.

La anécdota se desarrolla en torno a la humanización de Dios. El mito cristiano se invierte y Dios es creado por el dramaturgo a imagen y semejanza del hombre para que sirva de actor y espectador a su propia obra. Por este mecanismo de teatro dentro del teatro, la fábula adquiere su propia lógica interna\_ y da coherencia a las demás situaciones, aparentemente desconectadas. En el primer cuadro, un Dios espectador de su propia creación es despertado bruscamente por los gritos implorantes del hombre, su máxima obra. Después de los sucesos del Gólgota se había dormido dos mil años - tierra. Para Dios, dueño de la eternidad, este tiempo es apenas una pequeña siesta. Cuando despierta, ignora qué ha ocurrido con el destino del hombre en todo este lapso. Ante el recuento alarmante de Pedro, decide sentarse\_ con éste, como cualquier espectador de comedias, a contemplar - de dónde provienen las invocaciones que lo han despertado.

La primera situación presentada por Pedro al Dios-espectador es la caricatura satírica de un dictador. Su nombre, -

bastante revelador, está compuesto de los nombres de los principales dictadores que ha padecido Hispanoamérica:

MILITARES (A DUO) - ¡¡Su Señoría, Su Eminencia, Su Excelencia, Su Altísimo, Su Ilustrísima, Su Alteza Real: El Señor Don Francisquísimo Díaz Trujillo Batista Santa Anna de Rosas y de Ubico!! ¡Presidente Dictador puesto en el gobierno por la gracia de Dios!" (23)

Acompañan al fantoche en esta escena -la II- las comparasas necesarias a su dictadura: militares, un religioso, un banquero; además, su hijo el sucesor, su esposa y una mujer. La intención ideológica del autor es bastante clara. Le interesa denunciar cómo la iglesia católica cristiana ha legitimado estas dictaduras en el nombre de Dios y ha establecido alianzas con los poderes materiales que gobiernan el mundo, contradiciendo los principios originales enunciados por su propio fundador. Desea también indicar cómo el poder del dictador tiene un doble sustentáculo: la acción directa y represiva de los militares y la manipulación ideológica por medio de la palabra (función que ha cumplido mejor la iglesia). Por esta razón, la rebelión de los jóvenes contra la gerontocracia presentada en esta escena, va dirigida igualmente contra el lenguaje de la manipulación.

MUJER - Es inútil. Cansados de sus absurdas ideas, de sus guerras vergonzosas, de su decantado poder, de su mentira, nos hemos liberado. No podrán acabar con nosotros, somos millones en todo el mundo y tenemos un nuevo lenguaje en donde las palabras no esconden su verdadero sentido. (24)

Los personajes de esta primera situación, aunque tomados de la vida real, son pantagruescos. Ancianos decrepitos moldeando la vida con su pensamiento decadente, niños y jóvenes convertidos en viejos por la acción uniformadora de la ideología.

En la siguiente secuencia, Dios asiste a otro espectáculo bochornoso. Ya en la primera escena el autor había intervenido en tono humorístico en un parlamento de su personaje -- Dios. Lo compara en su acción creadora con la labor del dramaturgo. En esta tercera escena, su intervención es más evidente. Recrea la situación de su propio mundillo artístico y participa directamente en la escena como personaje, para burlarse de este medio y de sí mismo. La acción se realiza en una fiesta. La insoportable estrella de teatro Claudia, celebra un agasajo "al extraordinario escritor que obtuvo el Premio Nacional de Teatro en 1965" (25)-el propio autor-. También ha invitado a un pintor, a un crítico de arte, al embajador ruso, al norteamericano y a una actriz principiante. Mientras el mayordomo atiende a los invitados repitiendo sin cesar: "Yo soy el mayordomo... yo soy el mayordomo..." (26), estos hablan para sí mismos desde sus deformados yoes, sin establecer comunicación real; como en los diálogos de la "Cantante calva" de Ionesco. La fiesta parodia la exaltación del yo hasta alturas divinas. Según el planteamiento de la escena, para estos personajes de la farándula no existe ninguno más alto que el yo deificado (ninguneo).

CORO DE TODOS - ¡Yo! ¡Dios!

SEÑOR (IRACUNDO) - ¡Mentira! (27)

Termina el segundo cuadro con un Dios furioso. Decide entonces\_ dejar de ser espectador y sentir por sí mismo su obra. Como una segunda vuelta de Jesús a la tierra, se confunde con los actores. Trata de nuevo de repetir los principios de amor del Dios\_hijo. Pero otra vez los siete pecados capitales -representados por cinco hombres y dos mujeres- dominan al mundo. Lo escupen,- abofetean y casi crucifican de nuevo. Cuando ya el Señor está - a punto de renegar de sus criaturas, dos escenas llenas de amor y poesía le devuelven el ánimo. En la primera, un niño con nombre de estrella -Orión- entra intempestivamente al escenario - -sin ninguna relación de causalidad como en el teatro de vanguardía-. Acosa a preguntas al señor y lo obliga a dudar con respecto a la justicia divina en el reparto de la riqueza entre los - hombres.

ORION - ¿Y tú les das cosas iguales a tus hijos?

SEÑOR - Pienso que sí... (...)

ORION - ¡No es cierto! Quieres a unos más que a otros (...) y si a todos tus hijos no les das lo mismo, es que ya no eres bueno (28)

El Señor cavila ante los interrogantes de Orión. Regresa al cielo -parte alta y atrás del proscenio- y discute con Pedro acerca de su creación y de su inutilidad como proyección divina, -- pues los hombres lo invocan en forma acomodaticia (de acuerdo a sus intereses egoístas). Ante el abatimiento de su señor, Pedro, como buen maestro de ceremonias, decide presentarle esta vez una escena más esperanzadora.

La idea raíz a desarrollar en esta última secuencia funciona en oposición a todos los planteamientos dilucidados en las situaciones anteriores. Dios es una verdad de corazón para algunos seres humildes. Acuden a él con sinceridad para rogar consuelo cuando están afligidos, y cuando son felices, para expresarle sus agradecimientos. Dramáticamente, Salinas cierra este collage de técnicas teatrales y de situaciones de crítica social, ubicando al actor principal de la escena entre el público. Gerardo irrumpe entre los espectadores tocando su flauta e invitándolos a participar, provocando el efecto de distanciamiento recomendado por Brecht,

Gerardo es un juglar en el sentido propio del término. Mientras Raimunda, su esposa, se queja ante el señor de la falta de sentido práctico de Gerardo, éste alegra al público con su flauta y con sus cuentos. Finalmente, el amor los une de nuevo. Raimunda comprende que "no sólo de pan vive el hombre". Dios suspende su ira. Sodoma y Gomorra se han salvado por la existencia de dos justos.

Pablo Salinas prueba con esta pieza su pleno dominio de las técnicas teatrales más diversas. Combina con destreza los procedimientos propios del teatro de vanguardia con una estructura lineal, donde el personaje Dios dota de sentido a las demás secuencias dramáticas. Pero a la vez que logra con ello una gran teatralidad, oscurece un poco la precisión de la idea central de la obra y la hace ver abigarrada en algunas escenas debido al

exceso de técnicas, personajes y planteamientos temáticos.

### 3. LOS GUARDIANES DEL CIELO. (Melodrama en dos actos).

Pablo Salinas en sus comienzos como profesor de Historia, trabajó en escuelas particulares. Parte de esa experiencia reelabora en esta su última pieza, aún sin estrenar.

Aníbal Ponce, en su libro "Educación y lucha de clases", señala el papel que ha cumplido la iglesia católica en -- América Latina. Además de ser uno de los más eficaces instrumentos ideológicos del Estado, ha sido también importante poseedora de bienes materiales --tierras fundamentalmente. Una de las facetas principales de su labor ideológica ha sido su función educativa. En México, a pesar de las expropiaciones y persecuciones de los reformadores liberales, ha continuado su tarea educativa-confesional a través de instituciones dotadas de cierta -- laicidad, tales como La Salle, colegios salesianos, benedictinos, franciscanos, jesuitas y otros. En estas comunidades educativas, a la par que se difunde su doctrina aunada a las demás -- asignaturas, ejerce también el usufructo de la educación como -- empresa económica rentable. Son por lo general escuelas y universidades donde se educan las clases más pudientes de la sociedad, únicas que pueden pagar las altas colegiaturas exigidas -- por estas instituciones. Esta es la idea raíz de Los Guardianes del cielo.

La fábula que sirve de soporte al tema está escenificada en la dirección de una escuela particular. En su planteamiento confronta a dos personajes que ejemplifican dos maneras distintas de ejercer el sacerdocio. José, el director fundador de la escuela, es el prototipo de la doble moral de algunos religiosos. Mientras predica la falsa caridad cristiana, se enriquece por medio de su negocio educativo. El cura César personifica la voz de los religiosos latinoamericanos que han tratado de ubicar la iglesia al lado de las luchas de los desposeídos; como lo recomendara una de las pasadas conferencias episcopales. César llega a la escuela particular del padre José proveniente de una iglesia pobre de provincia. Su labor al lado de los campesinos le ha costado el traslado.

CESAR - Pero eso no puede seguir así, alguien tiene que dar la cara por ellos, padre Valentín... No, no hay ninguna -- razón para que el presidente municipal quiera venderles más cara la semilla... Sí, yo también quisiera estar -- allá, pero tengo que acatar las decisiones de mis superiores... Sí, lo sé, me han enviado a este lugar porque no les parece correcta la labor que hacemos los sacerdotes jóvenes en favor de los campesinos... nos llaman socialistas. (29).

Durante su permanencia en la escuela, el padre César descubre la hipocresía del cura José. Se entera de cómo éste explota a los maestros con salarios bajos, impide la formación -- del sindicato, los despide antes de cumplir el tiempo de servi



cio para la jubilación, les hace trabajar horas extra no remuneradas. Así se ha enriquecido en la dirección de la escuela, mientras aparenta una falsa pobreza. Desde el comienzo de la obra, - en la acotación escenográfica, es señalado el ambiente doble -- que rodea al padre José: "Los muebles en colores serios, lo mismo que la alfombra, combinan discretamente con las cortinas. Debe dar la impresión de un gran lujo, aunque parece disimulado." (30). El padre César es trasladado de nuevo cuando le confronta su doblez al director de la escuela en el clímax final del melodrama.

La pieza va teniendo su resolución dramática en pequeños conflictos íntimos entre el padre José y los demás personajes: Florentino, Luisa, Rafael y el propio César. El tono melodramático está muy acertadamente marcado por el carácter cursi de la servil secretaria Luisa; el pudibundo enamoramiento -- del cura José por el alumno Rafael y por el suicidio del maestro Florentino en el primer cuadro del segundo acto. Florentino fue destituido muy injustamente para no pagarle su jubilación; cuando pregunta por las causas de su despido, José le miente y señala que los alumnos de Florentino lo acusan de incompetente. El viejo maestro no puede soportarlo y se suicida. Sus alumnos son la razón de su vida.

Al contrario de otras obras de carácter ejemplarizante, Salinas se olvida aquí de un final complaciente. La situación irregular queda planteada para que los espectadores busquen

cada uno una posible respuesta a nivel de conciencia. Esta intención es advertida por una "voz femenina, estúpidamente afectada" (31) que abre y cierra la obra, cuyo sentido es señalar la intromisión de la sociedad de consumo en los quehaceres de la vida religiosa. Mientras José toma sus sorbitos de jerez al comenzar el primer acto y al finalizar el segundo, la voz dice: "En este momento son las once y treinta, siga disfrutando con nosotros este programa de música para descansar. Cortesía de 'Cronos', el reloj sublime." (32). La situación expuesta en la obra -comercialización de la religión- asociada a las palabras "siga disfrutando con nosotros este programa", funcionan como resortes provocadores a la factible tranquilidad del público espectador.

C. OBRAS FUNDAMENTADAS EN LA PICARESCA POPULAR.

Desde las antiguas comedias de Aristófanes, el humor en el teatro ha sido un ingrediente eficaz para señalar los vicios de la sociedad. Por medio de la burla, el sarcamo, la ironía, la pro-cacidad o el cinismo, el poeta cómico ridiculiza y desenmascara a personajes o situaciones de la vida que, a su modo de ver, -- atentan contra el sentir colectivo, porque el verdadero poeta - cómico se nutre de la observación directa de la vida cotidiana. Tiene sus raíces muy cerca del sentir popular y se convierte en su intérprete, en su vocero.

La esencia del humor y de su más fiel encarnación, - el pícaro, es la paradoja. En función de ésta, "el pícaro es un personaje que ejecuta acciones impropias a su aparente condición. El comediante resalta en escena este contraste para divertir, y al mismo tiempo descubrir el doble rostro de la realidad humana: la apariencia engañosa e interesada y la verdad siempre insospechada, siempre risible. Políticos venales de apariencia pãausible, prostitutas de modales virtuosos, criminales con uniforme\_ y credencial de policía, solteronas supuestamente ingenuas y ri cas en ardidés, son algunas de las situaciones más frecuentes - en el teatro de humor en México y en cualquier parte del mundo.

La homosexualidad y toda clase de referencias al ins tinto sexual , son aspectos igualmente aludidos en el llamado - teatro de carpa en México. El "Joto" es tal vez uno de los per-

sonajes más cruelmente escarnecido en los sainetes cómicos. Su alusión encarna casi siempre un carácter ambivalente que oculta los temores obligados de una sociedad machista. De ahí su frecuencia y jocosidad.

El teatro cómico y el humor en general son, del mismo modo, desmistificadores del aparente trascendentalismo humano. Restituyen el azar en sus pretensiones e instalan el absurdo en sus certezas; pero cuando el teatro se vuelve complaciente con su público en virtud de sus intereses comerciales, pierde toda su efectividad. Tal vez es la situación del nombrado "teatro de carpa" en México. Interesado en la risa fácil del chiste procaz, en el destape en escena sin necesidad, o en el travestismo morboso sin intenciones estéticas. En razón de complacer las carcajadas esperadas por el público que paga, las situaciones constantes de la picaresca popular -normalmente reinventadas por los comediógrafos de todos los tiempos, se vuelven lugares comunes, se transforman en clichés.

Es en el sentido de reinventar nuevas respuestas a los clichés, donde las obras de humor de Pablo Salinas adquieren su total eficacia. Salinas repite las situaciones y personajes frecuentes en los sainetes cómicos, pero les da nuevas interpretaciones, distintos significados. Y aunque no sea propiamente un autor cómico, su versatilidad lo lleva a incursionar en esta forma de teatro en algunas de sus obras (de mayor éxito). Hasta podríamos decir que es la modalidad dramática en donde se desen

vuelve con más propiedad. En las obras que conforman este grupo, Las ladinas, A caza del amor, Sonata en Míau menor para gato indiferente y La hora de las locas, su concepción de humor se acerca con mucho a la esencia de la picaresca popular de la cual hemos venido comentando en este inciso.

1. LAS LADINAS. (Comedia fársica en tres actos).

Cuando Malkah Rabell, crítica de teatro, asistía en 1976 al estreno de Las ladinas en el teatro de la Lotería Nacional, se asombraba no sólo por la capacidad hilarante de este sainete de costumbres provincianas, sino también por la versatilidad de Pablo Salinas al escribir esta pieza sin haber vivido nunca en la provincia. La obra fue dirigida por el mismo autor e interpretada por sus propios alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria No. 3, "Justo Sierra". Es el único texto en su producción dramática cuyo asunto está basado en las costumbres provincianas. En reciente entrevista, el autor nos explicaba el proceso de cómo se gestó la fábula. Un amigo suyo de Zacatecas, viejo actor de melodramas, le narró algunas anécdotas acerca de sus aventuras románticas allí por la época de los cristeros (1928). Con base en estos relatos, recreó la farsa, cuyo único propósito es hacer reír, además de iluminar "la moral y el rango de la alta y rancia sociedad" (33) de la provincia.

Especialmente la acción se realiza en Zacatecas, en un convencional 1928. Está escenificada en una habitación de fa

milia provinciana de clase alta y el ambiente, según acotación\_ del propio autor, debe reflejar "las costumbres conservadoras - de la familia y que recuerdan la época porfirista." (34)

La alusión en el ambiente de la trama a la época porfirista en una fecha en que la Revolución Mexicana ya estaba en su fase de institucionalización, delata claramente las intenciones del tema central de la obra: caricaturizar cómo la Revolución no removi6 en casi nada las tradiciones clasistas de las familias acomodadas de la provincia. Esta idea raíz ocupa el -- trasfondo del texto, puesto que el primer plano tiene -como ya anotamos anteriormente- el exclusivo fin de causar la hilaridad del público.

El argumento difiere poco del de las inveteradas comedias de enredos. La pieza se hace sugestiva por la forma como son resueltos los equívocos. Sus tres actos se suceden en acción continua. El telón cae sólo para renovar la atención de los espectadores en las consabidas pausas de cada acto. Al abrirse el telón en la primera escena, Alejo está a punto de salir de la casa hacia el café Siglo XX, en donde se reúne todas las noches con otros notables del pueblo. Tan pronto sale, su esposa hace señas para que entre a la casa su amante Luis, un actor de melodramas. Están en plena representación cursi del amor (parodiando melodramas y telenovelas), cuando son interrumpidos por Inocencia, la criada de la familia. Consecuente con esta clase de intriga, Luis debe esconderse. Luego tiene que hacerlo de nuevo

a la llegada de Concha y Eleuteria, dos vecinas supuestamente - virtuosas. Y otra vez más, cuando regresa Alejo con sus amigos\_ Eustaquio y Feliciano. Finalmente, Luis es descubierto por Inocencia. Entonces recurre a su habilidad como actor y se caracteriza de mujer, personificando a su propia hermana Josefina. Ante tan imprevistos encuentros, deciden celebrarlos con una deliciosa reunión con "vinito y confeturas", como dice Ernestina. - La velada prosigue con toda suerte de engaños, hasta finalizar\_ sorpresivamente cuando Inocencia descubre a las "virtuosas" Concha y Eleuteria transformadas en "pirujas". Ambas salen a esperar a la tropa que regresa de perseguir cristeros.

El distinto grado de percepción de la realidad por\_ parte de los personajes proviene del hecho de pertenecer a diferentes esferas sociales. La disímil manera de ver el mundo configura el tono farsico de la comedia. Eustaquio, Feliciano, Alejo y Ernestina encubren entre sí sus comportamientos zafios, fingiendo modales y costumbres acordes con los estereotipos de las gentes de alcurnia. Continúan apegados a las antiguas jerarquías de la época porfirista. Aunque ahora su aristocracia sea solamente una caricatura, pues ya no son los poseedores de las tierras:

EUSTAQUIO - Y espero que no lo tome a mal, pero no quisiera cruzar una sola palabra con Eleuteria y Concepción, ya sabe - que están en su casa.

FELICIANO - A mí me simpatizan, son buenas personas.

EUSTAQUIO - Pero no dejan de ser corrientitas.

ALEJO - Tiene usted razón, amigo mío: "De barro a barro, no es lo mismo bacín que jarro"

EUSTAQUIO - La Revolución ha venido a transformar radicalmente al país, pero es una alegría saber que la jerarquía se conserva.

ALEJO - Tal vez lo ignoras, Feliciano, pero las tierras de los aristócratas han venido a parar en manos de unos cuantos vivos, y uno de ellos fue el padre de Concepción... Y Eleuteria, siendo su única amiga, goza de todos los beneficios.

(35)

Luis (Josefina), Concha y Eleuteria son aceptados a contrapelo en la "rancia sociedad" de los notables del pueblo.- Sin embargo, se esfuerzan por pertenecer a esta clase e imitan sus modelos de comportamiento (actitud de simulación muy propia de la clase media). La criada Inocencia, único ser con sentido común en toda la farsa, es engañada continuamente por la realidad absurda de estos procederes vacíos de toda coherencia. La lógica simple de Inocencia no resiste la impresión de ver al circunspecto señor Alejo forcejeando con Josefina (Luis caracterizado como su hermana) y a punto de besarla. Poco después recibe otro sobresalto cuando la misma Josefina está a punto de besar a la respetable señora Ernestina. Y cuando las virtuosas -- Concha y Eleuteria salen caracterizadas de "pirujas", su razón se anula y se declara incapaz de aceptar tales desatinos. Inocencia se articula como un contrapunto reiterativo entre la realidad y la impostura para posibilitarle al público una mayor --



apreciación del contraste.

El sentido postrer del texto está dado por la frase final de Ernestina al despedir la obra: "En provincia nunca pasa nada" (36). Este debiera ser el título de la pieza. Según comentaba Malkah Rabell en su columna de "El Día", la fecha del estreno. Acerca de su comicidad, opinaba la misma crítica: "Ninguna de esas comedias importadas me han divertido en los últimos años. En cambio, voy a una representación de preparatorianos, que ofrecen un sainete como parte de su curso artístico, sin pretensiones profesionales, y me carcajeo desde la primera hasta la última escena. Y mientras permanecí en la sala, forzosamente hube de imaginar el mismo espectáculo realizado por actores con tablas y talento, por actores que conocen su oficio."(37)

2. SONATA EN "MIAU" MENOR PARA GATO INDIFERENTE. (Farsa en dos actos).

Se estrenó en Morelia, Michoacán, en el XV Festival de Otoño de 1968, bajo la dirección del profesor José Manuel Alvarez. Obtuvo el primer lugar. Con la misma dirección participó poco después en la final de dicho concurso en el Distrito Federal. Ganó también el primer premio a la mejor obra inédita.

El planteamiento desarrollado por Salinas en esta farsa es acerca del exacerbado deseo de riqueza fácil que dinamiza las relaciones sociales de la actual civilización del consumismo. El

afán de lucro es en la actualidad el principal motivo para justificar la existencia de la mayoría de los humanos. Con tal de obtener dinero, sinónimo de felicidad, el hombre recurre a toda suerte de enmascaramientos. Así el antiguo disfraz del pícaro - se ha extendido a toda la sociedad, falsificando sus relaciones de convivencia. Pero el pícaro contemporáneo oculta su esencia y roba para obtener poder, para poseer y no para sobrevivir como lo hacía el bribón de la picaresca tradicional. Y en este sentido, adopta hasta los aspectos más respetables. Como en la presente fábula, en donde la apariencia de dos viejecitas solteras esconde un par de cónicas vividoras.

La anécdota, extraída de la vida real, sirve además de excusa para subrayar una serie de roles muy particulares de la realidad mexicana actual. La acción se escenifica en los tres departamentos de una privada. El espacio escénico está dispuesto en forma simplificada. Cada departamento contiene sólo los elementos escenográficos necesarios para simbolizar y complementar los hechos dramáticos que los habitantes de cada habitación ejecutan. Para darle una mayor agilidad teatral a la pieza, Salinas ha dividido el escenario en cuatro áreas que se van iluminando según ocurran las acciones en una u otra sección. En ocasiones se representan hasta dos escenas simultáneas, alcanzando la obra mucha teatralidad. El área I, situada al centro del escenario y en proscenio, sirve de zona común a los tres departamentos. El área II, a la derecha, corresponde a la habitación de Nicandra y Caritina, "Las Generosas". Al centro y atrás, en el área III, vive Dionisia, "La gran actriz trágica". Y en el área

IV, a la izquierda, está el departamento de Facunda y su hijo - Ventura. Al abrirse el telón, se ilumina el área dos y aparece Caritina llamando afectadamente a Nicandra, quien está afuera - buscando a su gato Melquiades III.

Desde esta primera escena, la caracterización de ambas mujeres señala el tono farsico de la obra. La descripción - de sus comportamientos amanerados -"voz tipluda y ademanes afectadísimos"- (38), así como la de sus trajes, indica su esencia - de personajes dobles; personajes que sobreactúan para ocultar su verdadera identidad. Con humor cínico, el autor continúa delineando el enmascaramiento de las dos viejas a lo largo de todo - el primer acto:

NICANDRA - Yo le decía a Cari que todo se debe a nuestra generosidad para con las personas.

CARITINA - Sí, nos decían "Las Generosas"... Porque ayudábamos a toda la gente y porque regalábamos nuestros bordados a la iglesia.

FACUNDA - ¿Y despues?

CARITINA - No hay negocio que hagamos que no nos salga bien y - nos deje buenas utilidades. ¡Ahora bordamos para seguir inventando historias!

NICANDRA - Y por eso decimos que en todas partes dejamos esperanzas y recuerdos. (39)

Es a partir del lenguaje como el texto connota el carácter cínico de Nicandra y Caritina. Cuando afirman que en todas partes "dejamos esperanzas y recuerdos", su interlocutora -

toma lo dicho al pie de la letra. Ellas, en cambio, saben que - Facunda nunca las olvidará porque planean timarla. También por medio del penguaje se resalta su condición de falsas artesanas, cuando el autor coloca admirativamente la frase: "¡Ahora bordamos para seguir inventando historias!" porque eso tejen: las intrigas para burlar a las gentes con su falso aspecto de viejas piadosas.

En la segunda escena se hace la presentación de otro personaje fársico. Al iluminarse el área tres, irrumpe, sin ninguna relación de causalidad, Dionisia de la Palma, la "gran trágica de otra época" (40). Se presenta ataviada como una trágica griega del siglo V a.c. y encarnando a Clitemnestra en espera de su esposo Agamemnon.

La línea narrativa de Dionisia se interrelaciona con oposición al plano de Caritina y Nicandra. Como personalización del arte sagrado del teatro, Dionisia aparece distanciada de la realidad. Su participación en el universo de la obra es totalmente divorciada de la inmediatez profana de Nicandra y Caritina. Esta falta de compromiso del arte, parodiado por la trágica, va a ser un elemento importante cuando se desencadenen las intrigas en el segundo acto.

Todavía permanece Dionisia recitando trozos del trágico Esquilo, cuando entra en escena Facunda, la ocupante del departamento del área IV. Nicandra y Caritina son invitadas a merendar, mientras Dionisia continúa esperando noticias de la -

caída de Troya. En plena plática son interrumpidas por otro personaje absurdo: un cartero en patines y caracterizado como el dios Mercurio. Este Rogaciano-cartero, a pesar de su tipificación caricata, es un personaje serio, poético y con un índice de realidad mayor que el de todos los demás personajes. Sus dos breves y casuales entradas a escena, en el primer y segundo acto, son utilizadas para disolver un poco el ambiente bufo que reina en el texto. Rogaciano trae una carta donde nombran policía a Ventura, el hijo de Facunda.

Facunda y Ventura configuran la característica familia sin padre, consecuencia de la ya institucional "casa chica" de la sociedad mexicana. En tono de burla, el autor señala algunos rasgos sociológicos derivados de esta deformación de la institución familiar:

FACUNDA - (suspira) - Es el mismo retrato de su padre. El tenía a otra, pero eso a mí no me importaba... me prefería. Imagínese, con la otra se había casado y tenía tres hijos.

CARITINA - ¿Y Ventura?

FACUNDA - ¡¡Una desventura!! Yo le dije a su padre que estudiara matemáticas, los cálculos sirven para algo... ¡Nació el niño y él nunca volvió!!

NICANDRA - ¡Qué romántico!

FACUNDA (SUSPIRA) - ¡Sí que era romántico..! ¡Me golpeaba!

NICANDRA - ¿De veras?

FACUNDA - Sí, pero con cadenas. (41)

La falta de padre convierte a Facunda en una madre ex  
cesivamente protectora para con su hijo. Vuelca sobre él todos\_  
sus afectos. En contraposición, Ventura es sumiso y venera exa-  
geradamente a su madre. Este es otro aspecto de las relaciones\_  
familiares caricaturizadas en el texto.

Al finalizar la primera parte de la obra tenemos un\_  
cuadro de costumbres citadinas que funciona como una sección --  
parcial de la sociedad mexicana. Despide el acto el gato Melquiá  
des III, parodiando a un maestro de ceremonias y presentándose\_  
a sí mismo como personaje. De ocasión se anuncia también como vo  
cero del autor para el segundo acto. Se permite además algunos\_  
apuntes contra los críticos de teatro:

MELQUIADES - ¡Qué fastidio! Siempre echas a perder mi escena. -

Yo salgo hasta el final del segundo acto... para aclarar -  
algunas cosas al público. Yo, Melquiades III, en este momento -  
aparezco a la luz de la luna para que vean que soy todo un per-  
sonaje y, además, conocido: de padre español y de madre mexica-  
na. De lo contrario comentarán que aparecí sin motivo alguno. -  
¡Ya sabes cómo son los críticos! (42)

Para el segundo acto, los distintos niveles anecdóti-  
cos obtienen su cabal desenvolvimiento dramático. Después de -  
cuatro meses, Facunda se ha enriquecido con el trabajo "honrado"  
de su hijo, "digno representante de la justicia" (43). Nicandra  
y Caritina han logrado involucrarla en un negocio de condominios

para timarle sus "ahorritos". A Dionisia poco le importa ahora la caída de Troya, pues se ha transformado en "Julieta, la de Romeo" (44). La intención de señalar algunos comportamientos fársicos -- de las relaciones de convivencia del hombre mexicano se conserva\_ durante toda la segunda parte.

Sorpresivamente, a partir de un equívoco entre Dionisia y Ventura el tono jocosamente absurdo de la obra se rompe. - Dionisia en su ensoñación como Julieta, toma a Ventura por Romeo. El policía, subrayado por su brutalidad, confunde los trozos de\_ la tragedia de Shakespeare que Dionisia recita, con insinuaciones groseras. Al ultrajarla en escena, obliga a la actriz a regresar al plano de la realidad. Se cumple con esta escena la -- función que el autor había asignado al teatro en el microcosmos\_ social descrito en la farsa: el arte debe descender del Olimpo y comprometerse con su realidad inmediata.

VENTURA - ¡Aquí no hay más voz que la mía! Estoy harto de tus - estúpidas ideas. ¿Qué, piensas que se puede oír impunemente insultar en cada salidita que haces a la puerta de tu - casa?

DIONISIA - Seré yo quien descubra el abuso, quien señale el saqueo, quien rompa la sordera en que se encuentran los dioses, la que rasgue el velo de la pretendida moral que esconde la hipócrita sociedad. (45)

La realidad brutal del poder (Ventura) amordazando -

al arte (Dionisia), se superpone a la otra realidad, aparentemente absurda, de las "generosas" llevando a cabo el propósito de robarle a Facunda sus "ahorritos". Las dos escenas son simultáneas. Esta frecuente fluctuación entre dos planos, produce un efecto joco-serio que divierte, a la vez que denota elementos de crítica social.

Después de esta escena de clímax, Ventura se entera del robo de las "generosas", pero no se inmuta: "Ladrón que roba a ladrón..." Su principal preocupación como autoridad es -- "cuidar que las gentes no piensen, lo demás no importa." (46). -- Cierra la farsa el gato Melquiades III, quien actuando como el "escudo del autor" recalca las situaciones de corrupción nacional y de censura de opinión por parte de las autoridades.

MELQUIADES - ¡¡Esta es mi escena!! (...) ¡Señoras y señores, el juego ha terminado! (...) y no podemos quejarnos porque en nuestro país todo es libertad. ¡Hay tanta riqueza que no nos importa que los extranjeros o los nacionales se la lleven; somos libres de expresarnos porque nuestras autoridades son justas! Lo cierto es: que quisimos divertirnos un rato... ¡Y que sigan tan cómodos como lo merecen..! Y por favor no piensen;... que aquí no ha pasado nada. (47).

Valga esta cita para considerar la forma muy especial como están estructurados algunos parlamentos. Así como -- Melquiades le expresa al público lo contrario a sus verdaderas



intenciones, así también en otros diálogos los demás personajes le cambian el sentido a las motivaciones de sus deseos para enfatizar, en forma muy didáctica, las intenciones del texto. Por ejemplo, Ventura explica a su madre cómo ha colmado de bienestar a unos viciosos al "venderles" las drogas que tanto necesitaban. El lenguaje de los diálogos contribuye de esta manera a recrear el ambiente absurdo de las situaciones sin salirse de la anécdota propiamente aristotélica.

### 3. LA HORA DE LAS LOCAS. (Comedia en dos actos).

Tuve la satisfacción de asistir a su estreno, el 16 de agosto de 1985, en el Teatro Roma del Distrito Federal. Fue dirigida por Julio Palacios y actuada por Sergio Kleiner, Patricia Bernal y Edmundo Mosqueira.

La obra se desenvuelve como un contrapunto dramático-humorístico, en donde las acciones conflictivas generadas por la pareja de Armando y Eva, son matizadas por el humor paradójico de Octavio, un homosexual que se burla de su propia condición de ser marginal. En este sentido, la fábula carece de significación, pues la intención del texto está encaminada a subrayar la caracterización íntima de los personajes. La pieza no sobresale entonces por la ingeniosidad de la anécdota, sino por los comportamientos individuales de los personajes y por las situaciones que estos generan.

La trama empieza cuando Armando y Eva, un matrimonio provinciano de visita en la capital, se aloja en el departamento de su amigo Octavio, quien trabaja como travesti en un espectáculo nocturno. Durante los días que dura su permanencia -- allí, nos van desnudando su mundo íntimo. Armando y Eva ejemplifican la crisis del matrimonio tradicional en la sociedad contemporánea. Al sostener concepciones distintas de las relaciones de pareja, su convivencia resulta fuente de conflictos que ocasionan, a su vez, incomunicación y soledad.

Armando es un hombre provinciano cuyo estrecho mirar no le permite comprender que una mujer tenga su propio proyecto de vida, distinto al de ama de casa-madre-criadora de hijos. Su destino mismo está enfilado únicamente a ganar dinero para --- "criar a sus hijos y mantener a su mujer", con todas las motivaciones consumistas que implica este rol:

ARMANDO - La convenci y nos casamos. Claro que cuando yo tenía que salir a trabajar, ella se quedaba en casa. De pronto - empezó a quejarse de que estaba muy sola... a culparnos a la niña, a la tía y a mí de su vida aburrida y, como ella dice, sin sentido...

OCTAVIO - Y te sientes culpable.

ARMANDO - Yo no, pero sí solo... Eso de querer estudiar se le ha metido en estos días... Yo quiero que mi hija tenga todo - el cariño que yo no tuve... Si las viejas tienen quien las mantenga, ¿para qué demonios quieren las mentadas guarde--

rías? Si de veras quiere estudiar, pos que lo haga por las tardes, mientras yo me quedo con la chiquilla. (48\_)

Aunque Eva comprende la necesidad de encontrar su -- personal proyecto de vida, su frivolidad convierte la búsqueda en oscilaciones fallidas. Hasta el punto de tomar al hombre, al matrimonio y a la maternidad como obstáculos para su realización como mujer. Este superficial concepto de la liberación femenina proviene de la suma de negaciones de su propia experiencia personal. Hija de una madre alcohólica y abandonada por su padre -- desde la infancia, atribuye al hombre, al individuo, y no a la \_ sociedad en su conjunto la causa de su desubicación.

Alienados en sus estereotipos individuales, Armando\_ y Eva se separan al finalizar la obra. Ella vuelve a Ciudad Juá rez a tratar de encontrarse a sí misma, en una fuga al mundo ex terior para evadir su propia responsabilidad. Armando regresa a provincia, a su mundo resignado y vacío de compromiso.

El aire de frivolidad de los tres personajes satura\_ la atmósfera de la obra. Sólo es disuelta por algunos apuntes -- de crítica social aportados por Octavio. Unico personaje de alguna coherencia interna. Pero su condición de "joto", de ser -- marginal, lo convierte en un personaje paradójico. Y este es el elemento más notable de la pieza: la contradicción implícita de Octavio. Su grado de lucidez como ser "anormal" en un mundo de \_ seres degradados como Eva y Armando --que, sin embargo, pasan

por "normales"-, apenas si alcanza para reirse de sí mismo, como el mencionado payaso que ríe por no llorar.

EVA - Algún día pueden matarte.

OCTAVIO - ¡Ni lo digas, chulis! (TRANS.) Dejaré un sitio vacío\_ que nadie podrá llenar... seré una leyenda... Como Elena - de Troya... o como la Greta Garbo.

EVA - Pero ¿es que nunca hablas en serio?

OCTAVIO - Lo que te digo es en serio. Sinceramente responde: ¿a quién va a importarle una loca menos?(TRANS.) Después de - salir de la delegación pensaba: si eres inocente te obligan a pagar una multa y te dejan salir, y si eres culpable, te obligan a pagar una multa y te dejan salir. Sí, así es la\_ justicia aquí. (49)

El tono fútil que ambienta la pieza se articula no - como una carencia de substancia, sino como una actitud del autor para caracterizar la época de disolución social que siguió a la represión del movimiento estudiantil de 1968. No es inmotivado\_ entonces, cuando Octavio en uno de sus parlamentos con Eva afirma: "Sinceramente me he preguntado, ¿qué paso con aquel mundo? Como que los ideales cayeron por tierra. De pronto se acabaron las esperanzas... Después de la matanza de Tlatelolco, como que nos volvimos más frívolos, más ambiciosos de dinero, futboleros, drogadictos..." (50). Pero Octavio, a pesar de su mayor refle-- xión con respecto a sí mismo y a la realidad, tampoco logra escapar a esta atmósfera ligera. Su propia vida aparece entrapa-

da en una relación veleidosa con Enrique, su compañero homosexual quien no está presente en escena. Además, su propio escepticismo burlón disuelve los apuntes de cuestionamiento social. La pieza resulta crítica y novedosa, más por el cuadro humano que representa en sí, que por los juicios acusatorios de los personajes, fundamentalmente de Octavio.

Los diálogos son breves y matizados de alusiones sutiles a elementos de índole sexual reprimidos en el inconsciente colectivo y que el humor despoja de su agresividad natural.- Este es el papel catalizador del personaje "joto", suficientemente explotado por el teatro de humor en México, al cual Salinas le da una significación humana y una estructura dramática más consistente. Porque el humor escéptico de Octavio proviene de la aceptación de sí mismo como ser humano con atributos muy particulares y de la conciencia del rechazo social que esta marca provoca en una sociedad polarizada en machos y hembras.

La frecuente interrelación de los dos planos anecdóticos -Octavio y Armando-Eva-, producen un efecto escénico canalizador de toda la teatralidad de la obra. A la secuencia de --tensión conflictiva entre Eva y Armando, siguen las intervenciones jocosas de Octavio para diluir cualquier pesadez dramática. También la ausencia de una escena climática culminante ha sido reemplazada por la posible capacidad histriónica del actor que interprete al personaje Octavio. Así el primer acto termina con una transformación travesti de éste para parodiar fonomímicamen

te a la "reina del tango". Y el segundo finaliza con Octavio -- pensando cómo "renovar su show...y seguir luchando hasta alcanzar el respeto a sus derechos." (51). Mientras pronuncia este -- último parlamento mira retadoramente al público y hace la mímica de una cantante moderna.

#### 4. A CAZA DEL AMOR. Comedia en tres actos.

Hasta el crítico Antonio Magaña Esquivel, siempre tan acre en sus comentarios, estuvo de acuerdo en señalarla como la "de mayor relieve" entre las obras de autores mexicanos estrenadas en 1965. En 1964 fue puesta en escena por primera vez, pero en teatro aficionado y con el nombre de Cita en la soledad. Un año -- después, con el nuevo nombre, la dirección de Xavier Rojas y un reparto de actores profesionales, obtuvo el premio "Juan Ruiz - de Alarcón", máximo premio teatral en México.

La comedia aborda una faceta de la soledad a partir\_ de una fábula sencilla pero dotada de una gran ingeniosidad y - eficacia dramática. Sofia, Ana y Elisa son tres mujeres maduras anhelantes de compañía masculina. Sus deseos de ternura para paliar la soledad son canalizados por el ingenioso dueño del café "La urraca maligna". Este, para mejorar sus ventas, las ha citado en su café con Heriberto, un hombre atlético cuya fotografía con la cabeza recortada es enviada junto con una carta citato--ria a las solitarias suscriptoras de una revista de intercambio sentimental.

Heriberto es, pues, un ideal sin cabeza. Con lo cual el autor nos va revelando su intención de cuestionar la manipulación del sentimiento de soledad del hombre ciudadano por algunas revistas y folletines de circulación popular, así como la ingenuidad de algunos seres para encontrarle salida al desamparo de la soledad.

ANA - Hay otro tipo de mujeres, tontas, que son aquéllas que se engañan a sí mismas, enamorándose de artistas, de deportistas y hasta de gente que nunca han conocido... o del que sólo poseen un retrato... En fin, de cosas imposibles... y es enorme el ridículo que hacen.

ELISA (Traça saliva) - Creo que tiene razón (52).

La urdimbre de la anécdota resulta de las fluctuaciones de los tres personajes principales ante la expectativa de la espera, Mientras esperan, el autor va combinando eficazmente situaciones e ingredientes que van aumentando en forma gradual la teatralidad y el interés de la trama. Con excelente manejo de la forma aristotélica, en el primer acto son delineadas las características humanas de las tres otoñales a partir de sus actitudes mientras aguardan a Heriberto en el café "La urraca maligna".

Sofía, el personaje mejor caracterizado, es trazado como una mujer cursi, ingenua y alienada por los estereotipos de la sociedad burguesa, en cuanto a sus perspectivas de llenar la soledad. Para ella, Heriberto es la posibilidad de "entrar a

una iglesita vestida de blanco", en donde los azahares "serán - tan grandes que parecerán palomas sobre su cabeza" (53). Acorde con su naturaleza, desde un poco despues de entrar al café, está siendo seducida por Ernesto, un vividor profesional. Para -- Ana, una divorciada, cínica y sin prejuicios morales, "cualquier hombre se puede llamar Heriberto y escribir cartas en las que - se pinte como una paloma blanca". Espera del encuentro sólo una aventura más con "copas, baile y caricias" (54). De espíritu me nos simple que las otras dos mujeres, trata de quitarlas de en medio utilizando una serie de ingeniosas truculencias. La tra-- vectoria de Elisa como personaje, está trazada desde las afren-- tas de Ana para hacerla desistir de esperar a Heriberto. Por su timidez y carencia de iniciativa, resiste pasivamente las tri-- quiñuelas malintencionadas de Ana. Para Elisa, a quien la reali dad le impone condi\_ciones, Heriberto es apenas una débil espe ranza de escapar a su soledad de solterona resignada.

Para el segundo acto, Marcos, un cliente solitario - que ha permanecido en el café ajeno a toda la trama, se interesa por Sofia. Al interrogar a César, el mesero, éste, mediante soborno, le confiesa todo el engaño del hipotético y esperado He riberto. Con este nuevo elemento, el interés del asunto crece y el humor fársico producido por los contrasentidos y por las muti laciones que la realidad social ha impuesto a estos seres, se - transforma en una especie de humor amargo, de humor commiserati vo. Las esperanzas de las tres mujeres de llenar su soledad con el añorado Heriberto quedan asidas al vacío. El engaño las con-



vierte en seres tragicómicos esperando en vano una ilusión sin cabeza. En esta forma la pieza trasciende el modelo de la comedia de enredos y cuestiona el orden social subyacente en el fondo de la situación planteada.

El tiempo es lineal, pero no cronológico. Transcurre lento como corresponde al tiempo de la espera. En cada una de las tres protagonistas oscila de acuerdo a sus propósitos. Es cansino para la timidez sin definición de Elisa, más rápido para Sofía, encantada con la seducción de Ernesto; disperso para Ana en su forcejeo para eliminar la competencia.

En el tercer acto, cada línea fabulativa obtiene su resolución acorde con el temperamento marcado por las tres protagonistas. Ana, impaciente por la tardanza de Heriberto, llama a sus amigos de paga e invita con ella a Elisa. Esta después de dudar un poco, toma por fin una decisión propia y se marcha con Ana a vivir su primera noche de amor degradado. Los elementos dramáticos más eficaces e ingeniosos son aportados por el plano anecdótico asociado a Sofía. Ernesto ha hecho encender la ilusión del amor en Sofía cuando ésta en su ingenuidad le confiesa llevar consigo el dinero correspondiente a su pensión de jubilación. Mientras la solterona, dispuesta ya a marcharse con él va al tocador a arreglarse un poco, Ernesto huye llevándose la cartera donde supone guarda ella el dinero. Este es el momento de máxima tensión en la comedia. Sorpresivamente, nuestra conmiseración ante la llorosa víctima, se transforma en risas cómplices: Ernesto se ha llevado una cartera vacía, pues el dinero Sofía -

lo conserva oculto en "una bolsita secreta" entre sus senos --  
-"consejo de mamá"- (55). El burlador profesional ha sido enga-  
ñado por las ingenuas cautelas de la cándida. Este desenla-  
ce inesperado, sencillo, ingenioso pero real, es uno de los me-  
jores logros de la obra. Decía de él el doctor Carlos Solórzano  
en su columna crítica de la revista "Siempre!": "Esta situación,  
repetida varias veces en el cine italiano de los últimos años,  
encuentra en esta comedia un desenlace agudo y real al mostrar-  
nos a esa mujer cuya ingenua sagacidad y cuyo instinto de con-  
servación exacerbado la hacen adoptar insignificantes medidas -  
de seguridad que, sin embargo, superan a la estrategia del se-  
ductor, que resulta aquí defraudado por las manías de esa solter-  
ona." (56).

Pero la línea anecdótica de Soffa no termina allí,--  
como era de esperarse. Esta pequeña revancha que la solterona -  
le ha cobrado a los ultrajes cotidianos de su realidad, es insu-  
ficiente para las motivaciones de buena intención del autor pa-  
ra con su personaje mejor caracterizado. Aquí de nuevo es enri-  
quecida la teatralidad de la obra con un final inesperado, aun--  
que perfectamente engranado dentro de la causalidad de la trama.  
Marcos, el cliente solitario, ha resultado ser un médico veteri-  
nario, vecino y admirador secreto de Soffa. Finalmente resulta\_  
ser ésta el único personaje complacido por el autor en sus ex--  
pectativas. Cuando la pareja sale y César el mesero cree que --  
por fin se ha liberado de las molestias de las solteronas, "en--  
tra una muchacha joven y bajita" (57), con lo cual el autor, a\_

pesar del final feliz, le da a la comédia un carácter circular. Y deja así abierto el texto a otras posibles soluciones en la línea continua de la soledad citadina.

Los diálogos son cortos, ágiles y funcionales, en el sentido de servir como elementos diferenciadores de la procedencia social de los personajes. Son pintorescos, ingenuos e impregnados de frases hechas, procedentes de la injerencia ideológica de los medios masivos de comunicación en las clases más populares. Estos corresponden a Sofia, signada como asalariada en el universo social de la obra. Son más originales, cultos, atrevidos e hipócritas en los parlamentos de Ana, señalada como una "divorciada feliz y casi millonaria" (58). El lenguaje de Elisa, la pequeña comerciante, es indeterminado, oscilante, inseguro como corresponde a un sector de clase intermedia. La ubicación de Sofia en la escala más baja del contexto social de la obra, ejemplificado en las tres mujeres, puede explicarnos mejor la complaciente preferencia del autor por este personaje. Como si quisiera resarcirlo de las derrotas continuas de su realidad inmediata.

D. OBRAS CON INTENCION DIDACTICA EJEMPLARIZANTE.

En 1982 la periodista Carmen Anderson entrevistó a Pablo Salinas para la revista "Esquema Político". El título de la entrevista fue "Pablo Salinas, un hombre que enseña a vivir" (59). La razón para dicho calificativo hacia el escritor, explicaba la -columnista, radicaba en la imbricación armoniosa de sus dos -haceres vitales: su labor como pedagogo durante más de treinta --años y su actividad paralela como escritor. No es del caso in--quirir en este inciso sobre la influencia del teatro en su trabajo como maestro, pero sí es pertinente considerar la injerencia de su pulsión didáctica en su obra dramática. La actitud de enseñanza, señalada por Anderson, es un rasgo común en todas sus piezas; sin embargo, la hemos constantado en una forma más palpable en las cuatro obras que conforman este grupo.

Su vehemencia por querer cambiar la materialidad social de su país, conduce a Salinas en estas obras no sólo a señalar sus realidades conflictivas, sino también a plantear soluciones ejemplares. Esta es una de las características fundamentales de la literatura didáctica, como en el caso de las fábu--las. Pero a diferencia de éstas, Salinas no apuntala el tradicional conflicto entre el bien y el mal, pues sus soluciones felices son planteadas a través de personajes humanamente caracterizados, en donde la imagen moralista del mundo ya ha sido dirimida. Su acitud de enseñanza estriba propiamente, en una especie de tolerancia muy humana hacia sus personajes y los conflictos que estos soportan.

En torno a este rasgo distintivo, las obras se estructuran, en algunos casos, en oposiciones de caracteres cuyos comportamientos contrastantes facilitan la comprensión del interés colectivo que se desea resaltar. En otros casos, algunos personajes son presentados como modelos dignos de imitación -según la concepción aristotélica-. Los conflictos también se polarizan entre los personajes que luchan por un bien colectivo y los que se oponen a él. Tal es la situación presentada en Un día de paz -el término "bien colectivo" no es manejado en función de su connotación moral sino cívica-. En cuanto a las situaciones, son utilizadas para ejemplificar un problema comunal, el cual no basta con presentarlo, sino en aportar soluciones viables para el interés del grupo, como en la comedia Sueños de papel.

Antes de empezar a ejemplificar estas características generales en cada obra del grupo, es necesario hacer notar que aquéllas con dicha particularidad didáctica fueron escritas antes de 1968, es decir, antes de los sucesos de Tlatelolco. -- Después de esta fecha, sus piezas poseen un tono menos tolerante.

1. SUEÑOS DE PAPEL. Comedia en tres actos.

Un año después de haber dirigido la primera obra de Salinas, El cordón de San Benito, Alfredo Méndez dirigió el estreno de Sueños de Papel, su segunda pieza, en el Teatro Pánuco, en abril 8 de 1957. Un mes más tarde, en el cuarto Festival Dramático del Distrito Federal, obtuvo mención honorífica. Ha sido repuesta -

varias veces por grupos de teatro experimental.

El tiempo juvenil de los años preparatorianos es un recuerdo recurrente a medida que nuestras vidas se agostan. Las primeras aventuras amorosas, nuestros apasionamientos repentinos y fugaces por la maestra guapa, idealizada por nuestra imaginación, aquellas primeras trampas que le hacemos a la vida en las temidas pruebas de fin de curso, todos esos sueños volátiles, Sueños de papel, son el telón de fondo de esta ágil y vigente comedia.

La unidad espacial donde se realiza la acción es la dirección de una escuela de educación media. La fábula, de trazo sencillo y limpio, desarrolla dos conflictos paralelos. En ambos se ejemplifican matices de las relaciones generacionales profesor - alumno y padre-adulto hijo-joven. Con un preciso ajuste al modelo aristotélico, en el primer acto nos son presentados los personajes y con ellos las causas generadoras de los conflictos dramáticos.

Los personajes portadores del conflicto están configurados en oposiciones didácticas. Igual sucede con las dos situaciones presentadas. En contraste con Raúl, el profesor tirano, rudo con sus alumnos, se articula Luisa, la profesora comprensiva, soñadora y querida por sus discípulos. En la oposición de Luisa y Raúl aquella funciona como modelo ejemplar y él, como el patrón de conducta profesoral más común, pero al mismo --

tiempo más deplorable.

Las líneas de acción de ambos personajes originan -- con su comportamiento dos tensiones, cuya solución en el último acto emana directamente del comportamiento de Luisa, signado como ejemplar. En la primera escena del primer acto, Raúl, "un -- hombre maduro de ojos dominantes y boca de labios delgados" (60), espera a su hijo Abel, de 23 años, quien a pesar de su juventud viene a dictar una cátedra en la misma escuela donde trabaja su padre. El profesor Raúl, a quien sus alumnos apodan "el hombre de las cavernas" ha pretendido modelar a su hijo conforme a su propia imagen. El contacto con los alumnos de su misma edad, llena de frescura al nuevo maestro y lo decide por un estilo de enseñanza opuesto al de su padre y más afín con el de Luisa. Al mismo tiempo, obtiene una beca para irse a estudiar a Europa. Decide enfrentar la pretoriana autoridad de Raúl, pues sabe que éste se opondrá a su anhelado viaje. A esta altura estamos ya, con esta línea de acción, en el tercer acto. Su momento climático lo dará el choque de las dos voluntades.

Simultáneamente, Luisa Alfaro "una mujer de 32 años, en cuyo rostro se refleja una gran bondad" (61), origina otro entramado dramático. A causa de un castigo escolar, Ana y Gloria, dos de sus alumnas, le arman una intriga para desprestigiarla ante la comunidad escolar. Estas discípulas, caracterizadas como las chismosas de la escuela, se han percatado del amor de Arturo, un alumno nuevo, por su maestra. Le envían un recado

a nombre de Luisa en donde ésta le concede una cita a solas. -- Arturo lo toma como verdadero y besa a su profesora cuando se cruza con ella en la dirección de la escuela. Son sorprendidos por el director, quien muy a su pesar, pues estima a Luisa, debe expulsarla de la escuela por conducta indecorosa. Esta no se defiende. Confía en que su comportamiento modelo la sacará del apuro.

Las dos líneas de la trama se encuentran en el último acto y se resuelven en un final apoteósico. Y como sucede -- cuando un texto tiene la intención de enseñar, el arrepentimiento de Ana y de Gloria para deshacer el enredo nos deja un cierto sabor no convencido. También el cambio repentino de Raúl contradice un tanto su marca caracterológica sostenida durante todo el desarrollo de la anécdota.

Los demás personajes secundarios le dan ambientación y colorido al desenvolvimiento de la comedia. Están delineados, al igual que los personajes principales, con el mismo tono de tolerancia por parte del autor. El director de la escuela es -- "un hombre entrado en años, en cuyo rostro envejecido se adivinan sus ojos grandes y compasivos." (62). También el espíritu de bondad agrupa a los alumnos Arturo, Gabriel, Armando y Francisco. Sólo hay un poco de malevolencia bien intencionada en el bosquejo de las tres mujeres de la "sociedad de madres", quienes actúan con intransigencia prejuiciada en torno a las concesiones comprensivas del director y de la maestra Luisa para con --



sus alumnos.

La comedia avanza con un ritmo muy dinámico debido - a la acertada combinación de escenas de colorido estudiantil -- con aquéllas en donde interviene la solemnidad de los adultos.- También contribuye a ello los diálogos cortos, aunque con largas tiradas en algunos parlamentos de Luisa, el director y Raúl, personajes con cierto tinte aleccionador. Hay escenas verdaderamente vivaces, donde se recrea el ambiente estudiantil con mucha propiedad, como aquéllas protagonizadas directamente por estudiantes, cuyo lenguaje coloquial está lleno de giros muy propios del ambiente:

FRANCISCO - Oye, Armando, dime, ¿en qué consistió tu acordeón?

ARMANDO - Es una técnica bastante delicada. Me puse una liga -- atada aquí (SEÑALA LA SISA DEL SACO), y por dentro. El -- acordeón estaba en el otro extremo de la liga. Lees el -- acordeón tranquilamente y si te llega el maestro lo sueltas y la liga lo jala hasta arriba, así nadie te cae.

FRANCISCO - Entonces... ¿por qué te cayeron?

ARMANDO - Porque se rompió la liga (RIEN). (63)

Es de las pocas obras de Salinas cuya postura ideológica no adopta una posición crítica con respecto al universo social representado. Su principal intención es recrear amablemente el mundo de los estudiantes. En este sentido, su tesis final descarta la posibilidad de maldad en los jóvenes a esa edad. De ahí que la mentira mal intencionada de Ana y de Gloria adquiera sólo la categoría de una proyección de perversidad temporal. --

Así lo confirma Luisa al cierre del telón, cuando dice: "No estoy extrañada; los alumnos, los jóvenes, son lo único que nos respalda; es la única época, quizá en que creamos un mundo, le damos vida, ilusión, sueño, ¡tantas cosas! Y al final, acabamos por comprender; no es más que el arte de la juventud: crear sueños de papel." (64).

## 2. LA HORA DE LOS HOMBRES. Pieza en tres actos y un epílogo.

No siempre la actitud pedagógica genera finales felices. La intención de ilustrar condiciones adversas como la vida de los obreros y su lucha dialéctica contra el capital y los capitalistas, bien puede convertirse en una tesis desalentadora; más aún cuando los obreros de un país como México deben enfrentar no sólo a los patrones, sus enemigos naturales, sino también a traidores dentro de su propia clase, como son los actuales dirigentes sindicales. Esto hace suficientemente válida la propuesta sostenida por Salinas en esta pieza. Pieza que, a pesar de haber sido escrita en 1958, no ha conseguido ser estrenada precisamente por la singularidad de su tema.

La fábula es bastante sencilla. El énfasis de la obra está puesto fundamentalmente en sus personajes. Ellos ilustran con sus actitudes las diferentes posiciones de clase que asumen los obreros en su lucha desigual contra el capital. La acción se escenifica en dos habitaciones contiguas, en donde viven en condiciones de máxima pobreza dos familias proletarias.-

La huelga dura ya varios meses y Ramón y Manuel, los jefes de ambas familias, se sostienen en ella a pesar de los intentos de esquirolaje de los patronos. La familia de Ramón está compuesta por Sagrario, su mujer; Jerónimo, hijo y también obrero, y Alberto, hijo y estudiante. Las condiciones materiales de la existencia de Manuel son más difíciles. Su esposa Alicia -joven como él- está próxima a parir y le urge, por lo tanto, dinero para los gastos del parto. Además, ella y su hijo de vientre se hallan desnutridos.

También la conciencia de clase de Manuel y de Ramón es distinta. Mientras Ramón, obrero y dirigente sindical, convencido de la justeza de la huelga, permanece firme, Manuel vacila y está a punto de aceptar los "préstamos" de los esquirolos pagados por la empresa para quebrar el movimiento. La tipificación de la conciencia de clase de Ramón desaviene con el modelo teórico marxista. Está más cerca de la realidad social mexicana. Ramón entiende la lucha y la solidaridad obrera desde la perentoriedad de la unidad misma, como única posibilidad de obtener de los dueños de la empresa lo indispensable para la subsistencia. Entiende el aumento de sueldo como un derecho. Desconoce las categorías marxistas; tampoco está organizado en partido alguno. Su conciencia de enraiza en la necesidad misma. Por eso comenta extrañado con su esposa acerca del calificativo de comunista que los dueños le han asignado a los dirigentes de la huelga.

RAMÓN - Según ellos nuestros principios son comunistas.

SAGRARIO - ¿Y qué es el comunismo...?

RAMON - Eso es lo que preguntan constantemente los obreros.

SAGRARIO - Pero los acusan de algo que ni siquiera conocemos...

RAMON - Comunismo es todo aquello que lesione los intereses de los dueños. (65)

Urgido por la necesidad de dinero para llevar a su esposa a un hospital de maternidad, Manuel traiciona a su compañero de huelga. La causa del esquirolaje de Manuel no está marcada por el interés mezquino que siempre va unido al dinero. Su traición proviene del reino de la necesidad. Presentada así la culpa se demuestra de nuevo -como en la obra analizada anteriormente- la tolerancia del autor hacia sus personajes: del obrero no proviene maldad alguna. Son circunstancias adversas. Cuando Manuel regresa a su casa, ya su esposa ha sido atendida por la partera, quien le ha causado una hemorragia. Debido a la desnutrición de la madre, su hijo muere poco después de nacido. Luego muere también su esposa. Este cúmulo de desgracias patetizan, a manera de enseñanza, la intención del texto: mostrar la miseria material del obrero.

Manuel termina por renegar de su condición de obrero. Con las desgracias y la culpa su poco grado de conciencia se -- quiebra. El dinero recibido por la traición lo utiliza en vino para autodestruirse. Simultáneamente a su derrumbe, los obreros ganan la huelga. Consiguen un aumento del cincuenta por ciento. Hay fiesta en el barrio obrero. Por el escenario "pasan algunos

obreros acompañados de mujeres. Uno de ellos toca una armónica" (66). La euforia obrera alcanza hasta para perdonar a los esqui roles.

JERONIMO - Son las listas de los traidores.

RAMON (LAS ROMPE) - Ahora ya no nos importan... todos somos -- iguales, se acabaron los rencores.

MARTINEZ - Hay que avisarle a Manuel. (67)

En esta forma, el conflicto dramático generado por el comportamiento incorrecto de Manuel es borrado en un trazo de bondad del autor ante sus caracteres obreros.

En el epílogo, la intervención del Estado frustra el final feliz de la trama. "El gran organismo" (68) autoriza un alza en los precios muy por encima del aumento logrado por los obreros. El poder adquisitivo de su sueldo disminuye a menos de lo que valía antes de ganar la huelga. Hay de nuevo consternación en la casa de Ramón. La enseñanza final de la obra queda delineada con este epílogo: La relación obrero-sociedad, en el estado capitalista mexicano, es una realidad conflictiva. Mientras sus enemigos de clase, los burgueses, controlen el Estado, será inútil todo intento de reivindicación obrera.

Hay en la trama dos anécdotas complementarias del conflicto central, que ayudan a levantar en algo la teatralidad -- de la pieza entorpecida desde un comienzo por el patetismo de su tono. La primera se teje de una manera natural de la oposición entre Jerónimo y Alberto, los dos hijos de Ramón y Sagra--

ric. Mientras Alberto es idealista, soñador y detesta la vida - miserable del obrero, Jerónimo reproduce las mismas características de su padre. Es un obrero orgulloso de serlo y solidario\_ con su gremio. Permanece firme durante la huelga. Alberto, en - cambio, desea que su padre entregue el movimiento.

ALBERTO - Yo seré rico. No quiero vivir así. Papá todo lo hace\_ sin pensar.

SAGRARIO - ¿Por qué lo dices?

ALBERTO - Si le ofrecen dinero... aceptarlo.

SAGRARIO - No sabes lo que dices.

ALBERTO - Cómo de que no: Si se retiran de la huelga le darán di\_ nero. Seremos libres.

JERONIMO - Cuida tus palabras. (69)

Ambos reproducen al interior de la familia las mismas condi\_ ciones, en términos de conciencia de clase, que alientan entre\_ los huelguistas. Al finalizar el texto, Alberto se ha fugado de casa robándose el dinero de Manuel. Jerónimo es despedido de la empresa y se va de bracero a Estados Unidos.

La segunda anécdota es lateral y sirve al argumento\_ para definir la naturaleza de los personajes femeninos en el en\_ torno social recreado en la pieza. Dolores y Juana son parientes de Alicia, la esposa de Manuel. La vienen a visitar con motivo\_ del nacimiento de su hijo. Juana es una mujer del pueblo, chis- mosa, sin ningún grado de conciencia de clase. Para ella los -- huelguistas son unos "argüenderos". Explota como criada a su so\_

brina Dolores, a quien golpea continuamente. Dolores es el obligado personaje cómico de caracterización ambigua. "Sin serlo, - parece una retrasada mental" (70). La situación de ambas mujeres permanece constante. No es afectada en nada por la solución desfavorable del conflicto. Su intervención en la trama es marginal.

El carácter de Sagrario y de Alicia, las mujeres centrales del asunto, es oscilante. En algunos parlamentos parecen estar a favor de sus respectivos esposos; en otros, aparecen renegando de su condición miserable, causada por la situación de los obreros.

En cuanto a los diálogos, son cortos, patéticos y en algunas escenas están más al servicio de la intención aleccionadora del texto, que en favor de revelar los estados interiores de los personajes. Su ritmo es lento. Es de las pocas obras de Salinas en donde su natural sentido del humor está ahogado por el tono patético, consecuencia a su vez del deseo de ilustrar con todo el realismo posible las condiciones adversas del obrero mexicano.

### 3. LA ESTRELLA ADOLESCENTE. Farsa en tres actos.

Teatro dentro del teatro, doble ilusión que se anula a sí misma para dar impresión de realidad, es el principal soporte escénico de esta simpática y ligera farsa, en donde el tema de enseñanza cuestiona la injerencia de las películas, ideas y revistas nor-

teamericanas sobre las adolescentes de la época (1958, año en - que fue escrita).

La intriga transcurre en la sala de una familia de - clase media. En escena están Jorge, su hija Susana y sus amigas Bibiana y Lilia. Sale Jorge de la casa, no sin antes advertile\_ a Susana que pronto vendrá Carlos Maldonado, un amigo suyo, a - recoger una lámina metálica. La escena continúa con las mucha-- chas conversando en tono ligero y gracioso sobre las estrellas de cine de las películas norteamericanas, la incomprensión de - los padres y sobre la revistas de temas livianos -modas y chis\_ mes sobre las estrellas de Hollywood-.

La línea continua de lo real se rompe con la irrup-- ción de un objeto evocador de las proyecciones ideales de Lilia. En la revista que hojean en esos momentos, una de las actrices\_ famosas luce un vestido escotado similar a uno que acaba de es- trenar una hermana de Susana. Al ponerse el vestido, Lilia libe\_ ra su fantasía y se transforma en una estrella adolescente.

"Lilia baja la escalera imitando lo que la gente sue\_ le llamar una mujer de gran mundo: sacude el pelo y se lo echa\_ hacia atrás con una mano, sonrío como si una gran cantidad de - admiradores la observasen." (71).

Al caracterizarse como "mujer fatal", arrastra en su ensoñación a Susana, quien como ella participa de los mismos ar\_



quetipos fomentados por esa clase de publicaciones. Bibiana, menor que ambas, participa en el juego en forma discontinua. Se logra de esta manera un contrapunto entre el plano real y el ficticio, en donde se ridiculiza por la vía del absurdo, una serie de roles ideológicos introducidos por los medios comerciales de comunicación en la mentalidad de los adolescentes.

Desde el mundo exterior es interrumpido varias veces el juego representativo acordado entre las tres muchachas. Primero aparece Gustavo, un jovencito secretamente enamorado de Susana. A Gustavo los comportamientos de Susana y de Lilia le parecen absurdos. El desconoce las leyes del juego, puesto que viene del mundo exterior. Su aparición en escena devuelve momentáneamente a las jugadoras a la realidad. El plano lúdico es vencido por el plano real. Con el contraste didáctico se logra un toque de humor farsico y una mayor eficacia en la función cognoscitiva del texto.

Poco despues llega Gerardo, un hombre maduro, primo de Jorge. Lo confunden con Carlos Maldonado. Gerardo no visita a la familia desde hace más de diez años. Las muchachas continúan con su representación. Ahora Lilia juega a llamarse "Secreto", una vampiresa amante de Jorge. En un principio, Gerardo se confunde. Pronto se da cuenta del juego y decide participar en él para divertirse mientras espera a los padres de Susana. Bibiana continúa produciendo un efecto risible con sus frecuentes salidas de tono. En plena representación farsica, Gerardo sale momentáneamente de escena entonces llega el supuestamente ver

ciadere Carlos Maldonado. Las adolescentes se perturban transitivamente. Su fantasía enajenada por la influencia del cine norteamericano, encuentra pronto una salida "de película". Toman a Gerardo por el chulo, un "gangster" que anuncian prófugo en las páginas rojas del diario de la fecha. Gerardo las oye planear su captura. Desean a toda costa ser famosas como las estrellas de cine. El es ahora quien toma la iniciativa. Adopta el papel de gangster de película norteamericana y decide asustarlas:

GERARDO - (PLENAMENTE DISPUESTO A LLEVAR EL JUEGO) - Un momento, muñeca... de aquí nadie se mueve. (PAUSA) Sabes, necesito ponerme en comunicación con mis amigos... les van a gustar mucho... a uno le decimos "El Griposo" y al otro, "El Silencioso". Susana, el teléfono tiene extensión hasta aquí, ¿verdad?

SUSANA (TEMBLANDO) - Sí... Si quiere se lo bajo. (72)

La fabulación de Gerardo es plenamente consciente, - opera como un desatino controlado. En tanto para Lilia el grado de verosimilitud de su representación no está en tela de juicio. La posesión del objeto mágico, evocador de sus proyecciones ideales, en este caso el vestido, y secundariamente, el maquillaje, le confieren un alto grado de realidad a su ensoñación. Es el convencimiento interior de Lilia quien funciona como resorte -- enajenador de las voluntades de Susana y Bibiana. Aunque en Bibiana, por su grado de fantasía infantil, propia de su edad, las ensoñaciones adolescentes de Lilia y Susana no reflejan su interés. De ahí su discontinuidad. Ella sólo desea cuando sea gran-

de, manejar un Cadillac. Su alienación es distinta.

La llegada del supuesto Carlos Maldonado da origen a un enredo más, pero no logra desvirtuar la fabulación de Lilia. Por el contrario, su caracterización como sabio deschavetado la refuerza. Su grado de locura engrana lógicamente en el juego, - pues ese es su plano cotidiano.

Como en las películas, "las estrellas" vencen al bandido. En un descuido golpean a Gerardo y lo amarran. Antes, él había logrado comunicarse con Cristina, la madre de Susana. A esta altura de la farsa uno espera la llegada de Cristina para que desate los equívocos. Cuando la señora llega, también han dominado a Carlos Maldonado, a quien han tomado, según un anuncio de la radio, por un cómplice del "Chulo" (ahora amarrado y amordazado). Pero para sorpresa nuestra, el grado de alienación de la señora Cristina es mayor que el de los demás personajes.- Así, cuando Lilia, Susana y Bibiana desean volver a la realidad, llamar a la policía y lograr sus sueños de fama y publicidad, - Cristina desea prolongar el juego y capturar a toda la banda del supuesto "Chulo" y así hacer "rabiarse a Lolita Jáurequi", su amiga de juegos de salón. También desea ser estrella, pero por distintos motivos. Para su pensamiento de nueva rica venal, su ilusión sería causar envidia a los de su clase. El humor de la farsa se torna cruel. Al describirse a la madre más enajenada incluso que su propia hija, cabe preguntarse: ¿de tal madre qué orientación puede recibir un hijo?

Finalmente, Gerardo y Cristina se reconocen y el mundo cotidiano se instala de nuevo en casa. El desencanto se plasma en Lilia y Susana, las creadoras de la fabulación. La realidad anula lo maravilloso una vez más.

SUSANA - Como quieras. (ABURRIDA, SE SIENTA EN EL SOFA. MIRA LA REVISTA QUE LEYERA DURANTE LA PRIMERA ESCENA. LA ARROJA AL SUELO).

BIBIANA - ¿Qué te pasa?

SUSANA - Nada, pienso que mañana volveremos a lo mismo de siempre. Creo que todo lo que sucede en las películas es mentira. Una se pasa toda la vida esperando algo bonito... y nunca se realiza. (73)

La vuelta a la realidad de Lilia y de Susana funciona como una cura a la enajenación. Ya la vida soñada según los modelos sugeridos por las revistas y películas no volverá a ser creíble. Es a este nivel que opera el sentido didáctico de la obra, la cual se articula a sí misma como un ejemplo, en donde todos los enredos surgieron a causa de las fantasías alienadas de las muchachas. Pero a diferencia de La hora de los hombres, el aspecto didáctico está propuesto a partir de sugerencias escénicas, de la acción dramática misma y no en largas declaraciones dialogales, cargadas de buena intención. Aquí los diálogos son cortos, vivaces, coloquiales, llenos de modismos juveniles. En algunas escenas adquieren características artificiosas, sobre todo en aquéllas donde Lilia asume con más verismo su papel de estrella de cine norteamericano.

Fue estrenada por la Compañía Teatral Espacio, el 13 de junio de 1961, en el teatro "Justo Sierra", de Toluca.

4. UN DIA DE PAZ. Pieza en un acto y dos cuadros.

Fue estrenada por el grupo "Simulantes Cuitláhuac", con la dirección del propio autor el 14 de agosto de 1966, en el Concurso Regional de Teatro del Distrito Federal, patrocinado por el INBA. Ha sido repuesta en varias ocasiones por el teatro experimental de la capital y de la provincia.

Es una obra ambiciosa, expresionista, en donde los personajes encarnan símbolos colectivos de los poderes o fuerzas antagónicas, cuyas contradicciones jalonan la historia contemporánea. Aunque no tiene una fábula estrictamente lineal, se puede entrever un asunto central, representado por Paz y Virgilio, a cuyo alrededor se tejen las demás escenas. La división del escenario por áreas y las continuas transgresiones del tiempo y del espacio, le dan a la pieza un ritmo muy dinámico, muy teatral.

Las tres áreas en que está dividido el escenario se permutan en acción constante y continua. Luces y oscurecimientos alternos son las señales para el cambio de acción de un área a otra. En algunos casos se representan dos escenas simultáneas, enlazadas por distintos ritmos. El área I es el campo de acción de Paz y Virgilio, personajes simbólicos de las fuerzas espiri-

tuales. En el área III, al centro del escenario actúan los poderes materiales, personificados por Prudencio y los hombres I y II. El mundo cotidiano de los hombres en general está simbolizado por Tránsito y Constancia actuando en la zona I. Hay un constante contrapunto focal entre el área II y las demás áreas. El asunto que se ventila entre Virgilio el poeta y Paz, es el punto de mira para las demás anécdotas de la trama representadas en las otras áreas. Paz o los anhelos de armonía de los hombres, está tipificada por una mujer-secretaria, sentada permanentemente ante una máquina sumadora. El ruido incesante de la sumadora semeja el ritmo agitado del capitalismo. Parece decir: producción, producción, producción. O su contrapartida en el mundo cotidiano: consumo, consumo, consumo. Al lado de Paz está en todo momento Virgilio, el eterno poeta. Durante toda la pieza, el poeta tratará de ganar a paz a favor de la lucha que los hombres de buena voluntad libran contra los poderes tiránicos que gobiernan el mundo:

VIRGILIO - ¡Vamos con los hombres! Los poderosos te han hecho su esclava. Rompe el ritmo monótono de la servidumbre y -- que sólo sirve para beneficiar a los que no lo merecen.

PAZ - Todos tienen mi nombre a flor de labio... lo pronuncian a menudo... Sin embargo, constantemente me olvidan y un día, un día terrible entre todos acabarán por asesinarme.

VIRGILIO - ¡Ven conmigo! Mi voz de poeta te ha llamado eternamente. Ven a conocer el otro lado... no permanezcas más entre ellos (SEÑALA A LOS HOMBRES Y A PRUDENCIO, QUIENES OBSERVAN LA MARCHA DEL EJERCITO). Míralos, fascinados ante -

terrible. (74).

La relación entre paz y los poderes del área III -Prudencio y los hombres I y II-, es una relación abstracta, -- como abstractos son los principios que cada personaje simboliza. Paz paga su deuda sirviendo a Prudencio, pues éste representa a las fuerzas aliadas que derrotaron al fascismo en la segunda -- guerra mundial. Ellos históricamente habían salvado el mundo -- (Esperanza, la hermana de Paz aludida en el texto). Ahora utilizan el nombre de Paz para justificar sus guerras en todos los - continentes.

Prudencio podría representar, en realidad, a cualquiera de los países capitalistas triunfantes despues de la derrota del fascismo. Pero es evidente que el texto lo ubica como el líder del país capitalista más poderoso del mundo. Hay suficien--tes referencias históricas para determinarlo perfectamente sin\_mencionar su nombre. Se alude, por ejemplo, en algunas transgresiones temporales, al asesinato de un líder negro ocurrido en - su territorio; se le acusa de ser el directo responsable de la bomba de Hiroshima. No es gratuito que los emblemas de los tres hombres sean el simbolo atómico y el símbolo del capital, el - signo S pesos.

TRANSITO - No puede aceptar eso... no debe (SEÑALANDO LA PLACA CUBIERTA)

HOMBRE I - ¿Y por qué no? Usted desconoce el contenido del símbolo escrito sobre esta placa: viene a representar las razo-

nes por las cuales los hombres han luchado... Es un símbolo difícil, Tránsito. (PAUSA) Ahí se esconden el honor y los altos valores humanos, las razones más íntimas de las guerras, de las ideas. (75)

Esa gran placa a la que se refiere el hombre I es el símbolo del capital. Este hombre I caracteriza a los demás países capitalistas, serviles al imperio que representa Prudencio. El hombre II representa al poder religioso, también al servicio del poder material.

El área de actuación I se encuentra situada espacialmente en un barrio proletario. Sin acotaciones descriptivas, el texto lo ubica con una simple frase sensorial muy eficaz: "es el olor del barrio" (76). Tránsito y Constancia son los personajes de esta zona. Tránsito alegoriza a los hombres que luchan contra el poder, pero su injerencia ante él es casi nula. Su intervención ante los personajes del área III sirve al texto para demostrar las arbitrariedades en que se apoya el capital y justificar la rebelión de los hombres.

TRANSITO - Mis palabras no son una agresión, pero pueden parecerlo a los poderosos que no quieren comprender que es necesaria la justicia social. ¡Piénselo...! Después nos considerarán sus enemigos y nos darán como respuesta las cárceles. (77)

También su eficacia como personaje está restringida a largas tiradas de carácter aleccionador. Sus motivaciones dra



máticas más efectivas son logradas en su relación emotiva con -  
Constancia. Ella era antes su compañera, ahora se ha vendido --  
tambien a Prudencio. Constancia ejemplariza a aquellas mujeres\_  
que prefieren la comodidad y el lujo al amor y al compromiso. -  
Con su consentimiento, Prudencio la convierte en su "casa chica".  
En este sentido, aunque el tema de la pieza está trazado en tér\_  
minos de universalidad, la actitud de Prudencio en sus relacio\_  
nes con Constancia y con los hombres I y II, comprueba referen\_  
cias al contexto social mexicano. Prudencio bien podría ser el\_  
político mexicano de turno en el poder.

Al finalizar la obra, el conflicto entre las dos su\_  
perpotencias parece declarado. Ambos poderes están dispuestos -  
al sacrificio atómico de la humanidad, con tal de obtener la su\_  
premacía absoluta. Tránsito parte al lado de los suyos a difun\_  
dir sus ideales; Constancia permanece al lado de Prudencio. Y -  
Paz, la Paz, accede por fin a los ruegos del poeta Virgilio y -  
abandona a los poderosos para unirse a los hombres en su lucha\_  
por la vida y la dignidad humanas.

E. OBRAS QUE TIENDEN A REVELAR EL CARACTER DE LOS HABITANTES DE MEXICO.

Hablar de caracterología implica escudriñar aguas adentro las intimidades del hombre, en este caso del modo de ser mexicano. Implica también, en otras palabras, rastrear la introyección de - las fuerzas coercitivas de la moral y de la ley del grupo del poder al interior del individuo. En el teatro son los actores, - y por lo tanto los personajes que ellos encarnan los encargados de proyectar en el escenario las contradicciones reveladoras -- del malestar colectivo. Y aunque en las obras de los demás grupos analizados hemos evidenciado un buen número de caracteres reveladores del modo de ser mexicano, es en este grupo donde - el autor se esfuerza más claramente por penetrar sus intimidades.

Las relaciones del individuo con el grupo son relaciones de poder. La sociedad en su conjunto está organizada en torno a un grupo hegemónico que aplasta las voluntades individuales contrarias a él. El grupo de poder somete la historia -- cambiante como el flujo de la vida, a una historia perenne donde pueda reflejar eternamente sus intereses de clase. Pero la - dinámica interior de toda colectividad es compleja. Múltiples - disidencias grupales e individuales se oponen a la voluntad modeladora del grupo dominante. El choque de voluntades entre los intereses del individuo frente al interés del grupo es el que - origina los conflictos dramáticos.

Si a nivel de la ley civil es el estado policiaco -- quien vigila al ciudadano disidente, es a través de instituciones de naturaleza moral como se controla el estallido pleno de sus instintos. Controlando los resortes del deseo, los instintos, se controla el impulso vital de libertad y plenitud. En este sentido opera la prohibición moral que pesa sobre el ejercicio sexual por fuera de la institución matrimonial. Pero la restricción sólo estigmatiza a la mujer, al principio pasivo. Y de esta manera indirecta se obliga al hombre, al principio activo, a contraer el contrato civil o religioso que le garantiza el libre despliegue del instinto sexual. La institucionalización de la posible completitud del hombre y la mujer en el contrato matrimonial es fuente de insatisfacción para ambos, fundamentalmente para la mujer. Esta debe reprimirse y preservar su buena "imagen pública" mientras espera ser requerida en matrimonio.

Aunque este conflicto de que venimos hablando no sea exclusivo de México, Salinas lo recrea en algunas de sus variantes, con características singularmente mexicanas, en obras como Las bellas imágenes públicas, Entre ratas y La madre y el muro. En la misma relación con el impulso sexual, la prohibición del incesto entre padre e hija -complejo de Electra- es replanteada en la obra Una extraña relación erótica. En Los hombrecillos de gris y El gigante y el enano, las otras obras que conforman este grupo, el conflicto no deriva propiamente del instinto sexual, sino del choque entre el poder masificador del grupo y el deseo de realización particular del individuo.

LOS HOMBRECILLOS DE GRIS. Pieza en dos actos.

Fue publicada en 1959. En el mismo texto se editaron El gigante y el enano y La madre y el muro, obras breves del mismo autor. Es tal vez su obra más conocida y aplaudida. Se estrenó "el 18 de junio de 1958 en el Teatro del Seguro Social bajo la dirección de Alfredo Méndez. Esta pieza obtuvo el premio único (dirección, actuación y escenografía) en el Quinto Festival Dramático del Distrito Federal, organizado por el INBA, habiendo tenido el autor mención honorífica, y siendo jurados Salvador Novo, Emilio Carballido, Julio Prieto, Antonio Magaña Esquivel y Margarita Mendoza López." (78). Se ha repuesto en muchas ocasiones en el teatro aficionado.

Es un texto de aliento poético, tanto en los diálogos como en las secuencias escénicas. Los críticos le han encontrado antecedentes temáticos con A puerta cerrada, de Jean Paul -- Sartre y con La zona intermedia, de Emilio Carballido; aunque en realidad, el único punto de contacto con estas obras es su ubicación espacial en esa zona imaginaria de la agonía o antesa la de la muerte. Su lenguaje es limpio, eficaz y muy teatral, a pesar de sus matices líricos.

La acción se realiza en áreas de actuación o escenarios simultáneos a la manera expresionista. La fábula tampoco se ajusta con exactitud al tiempo lineal aristotélico. Hay escenas retrospectivas que transgreden la causalidad de la fábula, creando una atmósfera irreal como de sueño o pesadilla. Al co--

mienzo de la trama, Juana aún no sabe cómo llegó a ese lugar, - "muy frío, muy al sur, cerca del sueño" (79). Ella viste de amarillo. Cuando aparece Eduardo, Juana observa que él viste de -- azul. Además, Eduardo sabe dónde está y hacia dónde va. Ella lo ignora todo. Entretanto, un imposible y constante garrotero -- atraviesa el escenario cada vez que el tren de la muerte se --- anuncia: con su monótono e irreal sonido. Juana y Eduardo son - dos personajes simbólicos y contrapuestos. Alegórico es también el color del vestido que llevan puesto. Juana es frívola, inconsciente y egófica, "viste de amarillo; eso quiere decir que desá provechó la oportunidad por cosas sin importancia" (80). Eduardo es generoso, consciente y viste de azul porque su vida ha tenido sentido. Ha sabido aprovechar las oportunidades de realización que ha tenido. Por eso su muerte también es coherente y la enfrenta sin temor:

JUANA - ¿Tú no temes?

EDUARDO - No

JUANA - ¿Por qué?

EDUARDO - Cuando todo ha sido satisfacción y nos han entregado un mundo de cosas realizadas o que se nos realizan, cuando no se tuvieron necesidades... se hace el viaje tranquilamente. (81).

Hay una relación íntima y funcional entre las acotaciones del narrador o hablante básico, la escenografía y el simbolismo de los personajes. La escenografía es simple, práctica

y estilizada. Cada área de actuación contiene apenas los elementos necesarios para completar el significado metafórico de cada personaje. En el área I sólo hay una mecedora, un libro de pastas rojas y una caja de música. En ella se representará la escena retrospectiva de los antecedentes de Eduardo. A partir de -- una ruptura en la linealidad del tiempo, conocemos las razones vitales que llevan a Eduardo a su comprensión actual de la muerte. La luz se apaga en las demás áreas y vemos a la abuela tejiendo sobre la mecedora. La abuela Luz simboliza el amor, la experiencia y la sabiduría. Ante Juana y Germán -quien viste de gris- Eduardo recibirá su iniciación a la geografía del mundo, es decir, a las rutas del saber a dónde se va, en la vida y en la muerte. También recibirá el conocimiento del bien y del mal -emblemático por el libro rojo-, su traje azul y una caja de música, misma que entregará a Germán en el último acto, cuando su tren de partida llegue. Esa caja de música es el atributo -- del arte y de la esperanza. Germán debe entregársela a los hombres porque él "es un pequeño poeta detenido a mitad del camino" y..."los poetas no pueden morir" (82).

En el área II hay "un taburete y encima de él un espejo sin luna" (83). Juana también evoca ante Germán Eduardo el por qué de su frivolidad. El espejo servirá para marcar esta característica. La nueva transgresión espacio-temporal nos aclara cómo desaprovechó Juana la oportunidad de su vida. Por excesivo egoísmo perdió el amor sincero de su esposo, Víctor, de -- quien sólo aparece la voz en escena. El egoísmo de Juana está -

simbolizado en un gato, el cual la acompañará durante todo el tiempo que permanezca en el escenario. El bienestar del gato, su propio ego, es lo único importante en su vida.

El turno de los recuerdos corresponde ahora a los hombrecillos de gris, Germán y Soledad. Visten ese color neutro porque la sociedad les ha negado toda posibilidad de ser. Les ha aplastado sus insignificantes voluntades individuales. Pero al igual que Eduardo y Juana, Germán y Soledad son dos personajes contrastantes. Mientras Germán ha transformado la pesadilla de su vida en "el sueño más hermoso del mundo" (84), Soledad está llena de rencor contra la humanidad. Su desesperanza la ha orillado al suicidio. Tampoco tuvo ninguna oportunidad para materializar sus deseos.

Cuando Germán rememora su corta vida degradada, al finalizar el primer acto, hay una nueva transgresión espacio-temporal. Esta vez en el área III. Allí, en esa "banca de jardín, con árbol de ramas secas detrás" (85), el pequeño poeta -- evoca a su madre maldiciéndolo, mientras buscan por las cantinas de la ciudad a su padre borracho. Su madre lo abandona "a la mitad del camino" (86) y, sin embargo, él conserva su mirada afable hacia la humanidad.

El segundo acto tiene un tono ligeramente conmisericordioso como corresponde a las despedidas. El último tren llegará para todos, menos para Soledad. "Un reloj sin manecillas que --

pende de lo alto" (87) marca el tiempo eterno de la espera. Antes de que llegue el garrotero anunciando el tren del primero de los viajeros, Soledad evoca la razón de su tragedia. Al ser expulsada de la escuela debido a una falsa acusación de robo, "el mundo se le vino encima" (88). Es la única que abandona la sala de espera por la puerta falsa, por la "gran puerta en forma de cerradura" (89) por donde salen los suicidas:

SOLEIDAD - ¿Sabes a dónde conduce esa puerta? (SEÑALA LA PUERTA DEL FONDO, EN FORMA DE CERRADURA)

GERMAN - Sé.

SOLEIDAD - Puedo realizar el viaje voluntariamente.

GERMAN - Pero no debes.

SOLEIDAD - ¿ Y por qué no ?

GERMAN - La humanidad fracasaría en tí.

SOLEIDAD - ¡Qué me importa a mí la humanidad! (90)

Allí en la frontera entre la vida y la muerte es posible reflejar la historia personal de los hombres. Mientras a la mayoría la sociedad arrincona hasta la etiqueta gris, a otros, a los menos, les permite vestir el azul de la satisfacción. La primera en partir es Juana. Marcha como vivió. Sola con su ego y con su vanidad (el gato y el espejo). Después el turno es de Eduardo. Parte sin ruido, sin prisas y sin miedo. Sabe a dónde va. Le deja a Germán la caja de música que le diera su abuela y una cinta negra que significa el luto por "todos los hombres de gris" muertos sin esperanza. Soledad se lanza por la puerta en forma de cerradura" (91). Germán no tendrá tren. Debe



rá guardar luto por la humanidad y entregarle su arte (la caja\_ de música), porque un poeta no puede morir. Vivirá eternamente\_ aunque lleve el traje gris.

## 2. EL GIGANTE Y EL ENANO. Monólogo.

Gilberto es un actor mediocre. Acaba de llegar a su departamen- to despues de representar a Hamlet. Su ego envanecido vive el - ensueño del éxito. Recrea por unos minutos su ilusión de conver- tirse en estrella del teatro mexicano. Empieza por mentirse a - sí mismo. Niega sus verdaderos atributos y los trastoca por sus contrarios, por aquellos que no sean motivo de vergüenza para - su yo. Disimula. Y el "simulador -dice Octavio Paz- pretende -- ser lo que no es" (92). Su primera negación se relaciona direc- tamente con su conciencia de ser mexicano (latinoamericano). -- Ahora ya no se llamará Gilberto Martínez Pérez, porque "suená -- muy feo.. y antiteatral" (93). Se llamará como un europeo de - noble origen. Será Gilberto de Alba.

Tambien su deseo de triunfar como actor se relaciona con la simulación. Triunfar no es desarrollar a plenitud sus -- potencialidades humanas en la actividad específica de la actua- ción, sino alcanzar la estima y la adulación de sus semejantes. Quiere el disfrute del poder y no el poder personal mismo. Por\_ eso sueña no con ser un gran actor, sino con ver su "nombre con letras de gas neón" (94) escrito en las marquesinas de los tea- tros, "citas con mujeres incógnitas" (95), aplausos, adulación\_

por parte de los periodistas y envidia de los demás actores.

Cuando evoca su actuación de esa noche, no puede evitar reconocer que "hubo quienes silbaron" (96) y entonces su éxtasis ante el imaginario triunfo empieza a desmoronarse. La temida realidad va penetrando en su ensueño. Admite, aunque sin darle mucha importancia en un principio, la razón de su papel estelar en su debut como actor. Es el dinero de su padre el que le ha facilitado el camino. Con la invocación del padre, la libre asociación lo conduce a la introspección de sus circunstancias vitales. El recuerdo doloroso de su madre muerta -sugerido también a través de un retrato suyo presente en el escenario-, lo instala directamente en su verdadera identidad. El gigante se desinfla. Reconoce en medio de la crisis climática, "que fueron muchos los que se rieron" (97) de él, de su medio director y de los demás actores, menos de uno, de Pedro. "De Pedro no dijeron nada, claro... Él estudió cinco años" (98). En su desmoronamiento reconoce haber olvidado parlamentos enteros, su desconocimiento del arte escénico e incluso acoge haber comprado a su director y a los periodistas. También invitó a parientes y amigos para que aplaudieran su actuación.

Aunque la vuelta a la realidad, la agnición del personaje, sea verídica en términos dramáticos, encontramos un tanto desvirtuada la intención ideológica de la obra, debido al grado de arrepentimiento exagerado de Gilberto. Este promete, ante el retrato de su madre, cambiar por completo su comporta-

miento a partir de ese momento, con lo cual queda anulada en --  
cierta medida una situación persistente en el ambiente teatral.

El lenguaje está bien ajustado al tono introspectivo del texto y apoyado con correctas y frecuentes acotaciones referentes al trabajo escénico del personaje. Destaca en la escenografía la eficacia del espejo y el retrato de la madre como recursos sugeridores del paulatino reconocimiento de la identidad de Gilberto. La obra fue estrenada en Morelia, Michoacán, el -- 27 de septiembre de 1963, bajo la dirección del profesor José - Manuel Alvarez.

### 3. LA MADRE Y EL MURO - Pieza en un acto.

Fue publicada en 1959, en el mismo volumen que Los hombrecillos de gris. Aunque la pieza cuenta con dos personajes, en realidad podría leerse como un monólogo, puesto que las dos breves escenas donde interviene EL, son provocadas por la evocación de -- ELLA; con el fin de recuperar la libertad de criterio para decidir si aborta.

La trama se desarrolla en la sala de espera de un -- consultorio médico. ELLA es la amante de un hombre casado. Espera un hijo y ha ido allí decidida a abortar. EL la ha puesto a escoger entre tener el hijo y perder su amor, o abortar y conservarlo. Mientras espera ser atendida sostiene un soliloquio - ante su hijo de vientre. Desde el comienzo de su parlamento, la

madre se muestra contraria al aborto, recurre a él por el amor desmesurado hacia su amante: "No creas que yo puedo soportar este ambiente, es tan sucio como lo que voy a hacer contigo" (99). A partir de esa oscilación de su ánimo, se plantea el conflicto dramático de la pieza. Para resolverlo, ELLA acude a la remem--branza de sus relaciones con EL y da origen a la primera escena que rompe el trazo lineal de su monólogo.

A partir de esta escena entre EL y ELLA el aparente tema del aborto se desdibuja y aparece el verdadero asunto de la pieza, el cual consiste en un breve pero sutil encuadre de las relaciones de pareja al interior de la tradicional "casa --chica" mexicana. EL es un macho, egoísta, vanidoso, amante de su buena imagen social; ELLA, una mujer abnegada, sumisa y sin ideales. Cuando ELLA exige su lugar y el desplazamiento de la legítima esposa, EL utiliza con mucha habilidad el sentimiento con--miserativo de ELLA. Recurre también al demagógico y gastado argumento de la autenticidad del amor entre amantes, preferible al amor doméstico matrimonial. Por último, amenaza con dejarla, no porque él no la quiera, sino por causa del desamor de ELLA.- ELLA se doblega una vez más a la astucia sugestiva de EL:

ELLA - No volveré a decirte nada, pero no te vayas así. (LO ABRA--ZA POR LA ESPALDA. EL SONRIE SATISFECHO).

EL - Sé como antes, mírame sonriente, con esa mirada dulce...

(ELLA LO HACE VOLVER Y MIRANDOLO FIJAMENTE A LOS OJOS, --SONRIE)

EL - Así quisiera verte siempre (PAUSA) (...) Cuando quieras, -

(130)

puedes comprenderlo todo. (100)

La manipulación de EL se va explicitando en ELLA, a medida que va reconstruyendo en el recuerdo sus relaciones correspondientes al tiempo inmediatamente anterior al embarazo. - Tras leves oscilaciones transgresivas entre la sala de espera y el departamento de ellos, ELLA se entera, mediante llamadas telefónicas, de la infidelidad continua de su amante con otras mujeres distintas a su esposa. Rompe momentáneamente con él. En la reconciliación, ELLA decide tener un hijo.

En la escena retrospectiva donde él la obliga a abortar, es otra vez enfocado con mucha agudeza el mecanismo del amor conmisericordioso, propio de la mujer abnegada. EL se sabe culpable de infidelidad ante ELLA. Aprovecha entonces ese sentimiento de culpabilidad para obligarla a amarlo a pesar de sus engaños. Se escarnea, se reconoce un ser oscuro y perverso, que sólo puede ser redimido por el amor puro de ELLA: "Tú significas en mi vida la luz, la parte limpia que yo pueda tener. Lo demás es solamente lodo" (101). Luego, con todo cinismo, le confiesa que no puede cambiar y manipula su amor piadoso para retenerla: "Quiero quedarme a tu lado. Pero no trates de cambiarme... Amame como soy... (SUBRAYANDO)... Y si alguna vez encuentro alguna orquídea pálida, la tomaré, pero eso sí, sin separar mi corazón del tuyo. Quiero que aceptes todo esto." (102). El grado de cursilería y sumisión de ELLA lo acepta todo, hasta el aborto, por retenerlo.

Finalmente, "la madre" se rebela contra "el muro" --  
-el egoísmo del amante- y decide tener su hijo. Pero este hecho  
de rebeldía resulta una pobre revancha contra el farsante y no  
un movimiento de reflexión en torno al aborto o al significado\_  
intrínseco de ser madre. Su decisión se inscribe más bien como\_  
un acto de liberación a partir del reconocimiento introspectivo  
de la manipulación.

Acertadas oscilaciones temporales le dan un ritmo --  
ágil a la pieza, a pesar de su tono melodramático como corres--  
ponde al carácter marcadamente cursi de ELLA. Sobresale en los\_  
dialogos la agudeza en la argumentación de EL para llevar ade--  
lante el manoseo de los sentimientos de su antagonista.

Fue estrenada también por el profesor José Manuel --  
Alvarez, en Morelia, Michoacán, en 1964.

#### 4. ENTRE RATAS. Pieza en tres actos.

Se estrenó en Guadalajara, Jalisco, el primero de marzo de 1964,  
bajo la dirección de Alfredo Méndez y con actores profesionales  
como intérpretes -Stella Inda, María Bustamante, Estela Braca\_  
montes y Ricardo Ancona. El 13 de marzo se repuso en Acapulco -  
con el mismo elenco. En ambos lugares recibió buena acogida por  
parte del público y de los críticos. Después de la gira por pro\_  
vincia se presentó en el Teatro Urueta de la capital, el 30 de\_  
marzo del mismo año. A pesar de contar con los mismos actores e

igual dirección, la crítica -más exigente- del Distrito Federal, la trató con escaso entusiasmo. Incluso un sector de ella -aquél que enjuicia las obras según su parecido con otras-, le encontró reincidencias con *La casa de Bernarda Alba* y *Señoritas a disgusto*. En realidad, aunque tenga leves relaciones con estas obras, su idea raíz y tratamiento dramático es bien distinto.

La fábula es lineal, simple de conflictos a puerta cerrada como pequeños estallidos de agresión cotidiana. La trama se escenifica en la "sala de una casa antigua por la colonia Roma" (103). En ella viven, unidas por el rencor, Consuelo, Clemencia y Caridad. Tres solteronas de provincia. Han traído a la capital la herrumbre de las costumbres estrechas de la provincia mexicana de principios de siglo. "Hemos vivido atadas a los recuerdos de la provincia. Se nos dio el mundo entero y nos hemos encerrado entre cuatro paredes. ¡Este es nuestro supremo bienestar!" (104)

Las tres son cortes del mismo palo: secas y agrias.- Desde el primer acto empieza la "serenata" de continuas agresiones, mientras vamos conociendo más específicamente a los personajes. Consuelo es la mayor y albacea de las otras dos en la herencia que les dejara su padre, un rico general de aquellos que ganaron la revolución. Su conflicto es la avaricia. Clemencia es la segunda, hipócrita, rezandera y lujuriosa clandestina. Caridad es la menor, cobarde y apocada, sufre la tiranía de las demás hermanas. Es la única con algún rasgo de bondad. Dos per-

sonajes sin presencia real en escena son fuente de conflicto -- para las tres hermanas. Mauro, el antiguo novio de Caridad, con quien no se casó para no perder su herencia, se mantiene presente gracias a un retrato que ella conserva. Este retrato es - perseguido y destruido por Clemencia para impedirle a su hermana la "oportunidad de pecar con el pensamiento o con la palabra" (106) -aunque la misma Clemencia guarde otro retrato de Mauro\_ debajo de la almohada. La otra ausencia recordada con recelo,- es Clara, la hermana rebelde. Se casó con un hombre de clase - inferior, desobedeciendo al padre. Fue desheredada y proscrita por éste. Su nombre es anatema para las hermanas, menos para - Caridad, quien mantiene contacto con ella. Una carta anuncia - la visita de Rubén, el hijo de Clara, al finalizar el acto.

En el segundo acto el tono punzante se mantiene, pero ahora la violencia también recae sobre el pequeño Rubén. En tanto es protegido por Caridad, es agredido verbalmente y en - forma constante por la causticidad de las otras hermanas. Rubén le da un toque de frescura a esta segunda parte, participando - con graciosas travesuras de desquite contra Consuelo y Clemencia. Al finalizar el acto, después de una serie de acciones travesas, el niño cae por la ventana y se rompe una pierna. El accidente de Rubén origina el estallido abierto de los conflictos de las tres solteras, en el tercer acto. Después de tantos - años de ignorarlo, Caridad descubre en su hermana Clemencia a la causante del abandono por parte de Mauro. Clemencia en aquella época del noviazgo, intrigó para quedarse con Mauro, a quien deseaba. El retrato de él, que guarda bajo su almohada, así como



una carta comprometedora, le revelan la verdad a Caridad. Clemencia también denuncia los manejos avariciosos de Consuelo para quedarse con la herencia de Caridad. Esta por fin se rebela contra ellas y reclama su parte para regalársela a Clara y a Rubén. Con esta acción recobra su libertad y, en lugar de utilizarla para rehacer su vida, decide quedarse para acabar de agriarles la vida a sus hermanas, en una eterna y continua serenata de --rencores y agresiones. (La obra se llamaba anteriormente Continua Serenata).

Todos los antagonismos de las tres solteras se resumen en uno solo: la represión del instinto sexual. Cada una de ellas lo ha canalizado de distinta manera, pero insatisfactoriamente. La avaricia no logra apagar los calores de Consuelo, ni los rezos y confesiones apaciguan la lujuria solapada de Clemencia.

CONSUELO - ¿Quieres abrir la ventana? El calor aquí es infernal.

CARIDAD (RETANDOLA) - No la quiero abrir. (CONSUELO LO HACE). -

Tú eres un calor continuo... Y Clemencia... y yo. ¡Durante años y años hemos tenido nuestros cuerpos asándose! No hemos sabido aprovechar nuestras vidas, y sólo la hipocresía ha sido concebida en nuestros corazones. (106)

Tampoco el recuerdo sublimado de Mauro, ni la abnegación y la gran bondad han podido suplir en Caridad el objeto natural del deseo. Por conservar la apariencia social y por no hacer un matrimonio acorde con su propia clase, deberán enfrentar

la represión de su instinto. Y éste se exterioriza en la agresión mutua y cotidiana, convirtiendo la vida de las tres mujeres en un eterno infierno "a puerta cerrada".

La estructura dramática de la pieza está bien contruida; aunque su asunto ya está bastante desfasado temporalmente. Su lenguaje es de limpio corte teatral, sin retoricismos, ni largos sermones ejemplarizantes. Sólo en relación a Rubén se le siente impropio, pues en sus diálogos y acciones presenta características más infantiles a los doce años acotados al comienzo de la obra. El ritmo es lento y pesado. No obstante, hay pequeños cortes de humor insano, de humor amargo, entrecruzados en las situaciones de conflicto permanente y cerrado, que logran amenizar la monotonía de la trama.

##### 5. UNA EXTRAÑA RELACION EROTICA. Pieza en tres actos.

El tema central de la pieza -implícito en el título- podría puntualizarse como una relación equívoca entre Pedro, un hombre maduro de 48 años, y Sonia, una mujer de 29 años fijada eróticamente a su propio padre. De las oscilaciones pasionales de esa fijación incestuosa en la conducta de ella con respecto a su convivencia de pareja con Pedro, proviene el conflicto dramático del texto.

La represión del incesto, bien sea entre padre e hija, madre e hijo, o entre hermanos, ha sido un tema constante -

en la literatura de todos los tiempos, sin distinción de géneros. Pero ha sido en el teatro, por sus posibilidades vivenciales, - donde ha tenido su mejor desarrollo. En México, no sé qué otras obras, aparte de Los huéspedes reales, de Luisa Josefina Hernández, han abordado el tema de la represión del incesto entre padre e hija -complejo de Electra-. Aunque traten el mismo asunto, no viene al caso y ni siquiera es pertinente buscar coincidencias y relaciones entre ambas obras porque su tratamiento dramático es bastante distinto. Baste citar esta sola diferencia: en Los huéspedes reales el objeto del deseo de ella es directamente el padre, y recíprocamente el de él es su hija. En la Extraña relación erótica, en cambio, el padre es únicamente una sombra atada al psiquismo de Sonia y buscada a través de su relación con Pedro.

Desde un comienzo, el comportamiento de Sonia es inadecuado al de una mujer de veintinueve años -edad real según la acotación del texto-. Es voluble, informal, caprichosa, como si su tiempo psíquico estuviera muy cerca a la adolescencia. Su grado de percepción y aceptación de la realidad configura una personalidad marcadamente neurótica. En contraste, Pedro es un hombre convencional y seguro de sus propósitos. Abriga esperanzas de redimir a Sonia de su veleidad para llevar con ella una relación más seria. Sin embargo, mantiene una actitud recelosa y contradictoria hacia ella. Consciente de la diferencia de edades se siente ridículo de sus pretensiones. Teme por un desborde pasional hacia la joven.

Para Sonia, Pedro es la proyección de la imagen del padre. Le da seguridad y cumple sus caprichos, aunque para ello recurre a la manipulación del afecto que éste le profesa. En un juego de realidad y ficción, del cual no es muy consciente, lo llama cariñosamente "padre". De esta manipulación, Pedro había sido advertido por su hermana Elia, quien lo visita con cierta frecuencia. En un comienzo, él duda de la perversión de su amante. Pero en una de las primeras crisis introspectivas de Sonia, descubre con horror su papel de reemplazo del padre.

SONIA (SIN ESCUCHAR A PEDRO) - Los oía platicar siempre sonrientes. El le regalaba cosas que a mí me gustaban. Cuando cumplí quince años, los oí hacerse el amor sin que se dieran cuenta. Los espiaba. Muchas veces vi desnudo a mi padre y llegué a desearlo.

PEDRO ( LA TOMA POR LOS HOMBROS Y LA SACUDE) - ¡No sabes lo que dices! ¡Has bebido demasiado! (107)

Todavía Pedro intenta redimirla, cuidando de no asumir el papel de padre asignado por ella. Se siente ligado afectivamente y eróticamente a Sonia. Por esto, cuando ella lo engaña con otro hombre más joven, a quien ha dicho que él es su padre, reacciona violentamente y la rechaza a pesar de su dolor de hombre. El llanto de Pedro remueve el inconsciente de Sonia y la retrae a otra escena anterior, aquella donde también fue rechazado su deseo por el padre: SONIA (COMO SI NO ESTUVIERA CON PEDRO. UNA ESCENA QUE RECUERDA Y SE LE HACE MATERIAL EN ESE MOMENTO. SU -- VOZ PARECE INFANTIL) - ¡Papá... papá! ¡No me abandones... No soy

culpable... No sé lo que me ha ocurrido..! ¡Papá! Nunca he querido hacerte daño... sé que amas a mamá... ella también te ama... ¡No me abandones...! ¡No sé qué hay en mí..! (108)

Pedro decide romper con ella. Pero aún debe sufrir - la némesis de su desmedida pasión. Durante varios días se abandona. Bebe e incluso espía involuntariamente a una pareja vecina. Se masturba para apagar su deseo reprimido por Sonia. Por su parte, ella insiste ante Pedro. No quiere verse rechazada por segunda vez por el padre.

En su proceso expiatorio, Pedro reconstruye una escena retrospectiva del comienzo de su relación con Sonia. Es una escena llena de poesía, en donde él evoca las palabras premonitorias de su actual conflicto pasional: "Porque tengo conciencia de mis años. Prefiero el dolor al ridículo. ¿Te imaginas que me enamorara de tí y después, celoso te espíara, te hiciera escenas? (109). La introversión de sus primeros devaneos con Sonia le da claridad y firmeza para liberarse de su pasión enajenante por ella. En la última escena climática la rechaza agresivamente provocándole una nueva regresión al momento de su fijación incestuosa: "¡No, no, no te vayas! ¡Pedro... Pedro... te necesito..! Te amo más de lo que ella te ama... Yo podía haberte -- hecho feliz... ¡Papá! No ha sido una relación sucia... ¡No lo ha sido! (110)

La relación ideológica individuo - sociedad está sub

rayada por el comportamiento oportunista de Sonia al explotar - económicamente los sentimientos de Pedro. También la reacción - celosa de él podría tomarse como la introyección del concepto - propiedad privada extensivo al objeto de amor. Injerencia en am - bos casos de la sociedad capitalista al interior de la relación de pareja.

En su forma dramática es una obra de madurez, de las últimas que ha escrito. Su lenguaje es definitivamente teatral, - vigoroso, sin eufemismos ni rebuscamientos literarios. El ritmo de la obra es ligero, alimentado por el fuego de pequeños y fre - cuentes estallidos pasionales, eróticos, propios de la relación entre amantes.

Fue estrenada con "poca fortuna", según palabras del autor, en el Teatro Urueta, el 22 de diciembre de 1976, bajo la dirección de José Manuel Alvarez.

#### 6. LAS BELLAS IMAGENES PUBLICAS. Comedia en dos actos.

José Antonio Fernández, crítico del periódico "Novedades" comen - taba en 1980, con motivo de su lectura en la sede de la Unión - de Críticos y Cronistas de Teatro: Las bellas imágenes públicas es una pieza estupendamente realizada, bien estructurada, con un diálogo claro y directo y pleno de situaciones que lo mismo ha - cen sonreír que emocionarse y aun reflexionar" (111). El artícu - lo hacía también referencia a la falta de un productor con "vi-

sión" que quisiera "triunfar con ella". A pesar del comentario del crítico, y a doce años de haber sido escrita, aún no es estrenada.

Los dos únicos y opuestos personajes de la pieza con figuran el tono jocososerio que caracteriza a la comedia fársica. Mientras Evelia es cursi, sobreactuada en su rol de solterona -cuidadosa de su buena imagen social, René es crudamente informal, realista y consciente de la poca importancia del individuo frente a la sociedad. Ella motiva a la risa conmisericordiosa por su ridiculez; él mueve a la aprobación reflexiva por su postura crítica con respecto a las normas y etiquetas sociales. El entrecruzamiento de las dos trayectorias opuestas, trazadas por Evelia y René, dan a la pieza un desembarazado movimiento escénico. Y aunque la fábula es lineal, posee varios giros sorpresivos que evitan caer en la monotonía. El lenguaje es apropiado a la marca caracterológica de los dos personajes. Rebuscado y ostentoso como corresponde a la cursilería de Evelia -incluso parte de sus parlamentos han sido extraídos de telecomedias y revistas sentimentales, con su correspondiente entrecomillado-, es directo y riguroso en René.

La trama comienza con un equívoco. Cuando René llega al departamento de Evelia en busca de un posible cliente para la "Agencia de compañías para solitarios", en donde trabaja, -- ella espera a Fernando González, un futuro alumno con quien está citada a las seis. Evelia imparte clases particulares de pej

sonalidad. Ante la presencia y comportamiento informal de René, a quien toma por su esperado alumno, inicia en la práctica su clase de cómo comportarse para causar una buena impresión en sociedad: "Bien, comencemos... La urbanidad, dice la Real Academia de la Lengua, es la cortesía, el comedimiento, la atención y el buen modo" (112). Mientras René la escucha piadosamente, le va confrontando estos preceptos con su personalidad desenvuelta. Una llamada telefónica pone fin al malentendido. Entonces, él se presenta recitándole irónicamente una carta que días antes ella había enviado a una revista de intercambio sentimental, y en donde, siempre en términos de personaje de telenovela, solicitaba compañía para su soledad: "Por temor a ensuciarnos, llegamos a los umbrales de nuestras casas con los pies limpios, pero con el alma vacía y con el lastre de un alma hambrienta, sola y enferma" (113). Evelia se siente violada en su intimidad, y lo echa de casa. René finge irse, pero ya conoce las posibles reacciones de una mujer como Evelia y regresa. Como buen vendedor de ilusiones, sabe su cuento.

La trama continúa con la presentación informal de los quehaceres cotidianos de ambos. René la entera de su trabajo como modelo profesional. Evelia le confiesa el porqué se hace llamar Evelyn Dumont: "Mi verdadero nombre es Evelia, ¡pero me choca! En cambio, Evelyn me parece encantador" (114). Mientras platican el ambiente de intimidad va creciendo. El hábilmente inicia una demostración de su trabajo como modelo. Ella lo contempla fascinada y, entre tanto, recuerda su primera y única ex-



perencia sexual, hace veinte años, cuando fue violada por su novio. La seducción se completa, a pesar del pudor de ella, en el momento en que René se va desnudando ante el azoro contradictorio de rechazo y deseo de Evelia. Allí termina el primer acto.

El acto sexual liberador da satisfacción a Evelia, pero también le despierta sus acostumbrados escrúpulos. Según su concepción del mundo, el acto sexual sólo es válido "si hubiera sido hecho por amor, por una gran pasión o dentro del matrimonio" (115). René va ganando su confianza al mismo tiempo que le contradice sus principios. Para él hacer el amor es una obligación fisiológica, tan necesaria como el alimento.

RENE - Lo único que hago es enfrentarte contigo misma, que comprendas qué es lo que quieres, lo que realmente deseas.

EVELIA - ¿Y usted se ha dado cuenta?

RENE - Sí. Quieres entregarte, darte con las manos llenas como tú dices; romper tus estúpidas normas, abandonar tu mundo de muertos (...) de cursilerías ramplonas... Y has obligado a Evelia a ceder el paso a Evelyn: falsa, estúpida, sofisticada y formalista. (116).

Sutilmente, René va controlando las recatadas explosiones emotivas de Evelia, para llevarla posteriormente a consentir la compañía ocasional de paga. Ese es el objetivo comercial de la agencia para la cual trabaja. No obstante de ser vendedor y al mismo tiempo el objeto vendido, no le miente ni la utiliza, sino que la obliga a despojarse de sus falsos prejui-

cios, a reconocer que en esta época todo se compra y se vende.- La soledad, el amor, la amistad, son valores con los cuales se puede traficar como simples mercancías. Cuando al fin le confiesa el objetivo de su visita, Evelia, indignada, lo echa. Antes él le había dejado la tarjeta comercial de la Agencia. Ella la rompe. Al hacerlo, la lee: "Todo cuanto te he dicho de la Agencia de Compañías es mentira. Estoy en la puerta esperando. René" (117). Nuevo truco de vendedor. Para nuestra sorpresa y la del público, René no ha vuelto porque le ha mentado, sino porque -- "la experiencia me ha enseñado que la mujer solitaria, la primera vez se siente tan profundamente ofendida, que destruye la -- tarjeta... La segunda vez la conserva..." (118). Evelia al fin comprende que "¡Ilusión o realidad! Ambas son dolorosas" (119). Y al salir René por última vez, llama a la agencia y separa una cita con él para dentro de dos días.

La asimilación final de ambos personajes al asumir - Evelia la auténtica realidad, pero degradada, de René, configura el aspecto de crítica social del texto. Igual función cumple la comparación que en todo momento establece él, en cuanto al comportamiento falseado de Evelia y su similitud con la doble moral burguesa: "Todos los políticos usan formas diplomáticas para cometer robos, asesinatos y no sé cuántas sinvergüenzadas, rodeadas de palabras que pretenden alejar la verdad; y usted oculta en un millón de palabras sus frustraciones y la verdad de su amargura" (120).

### **CAPITULO III**

**TESTIMONIO DEL AUTOR - Entrevista**

**III. TESTIMONIO DEL AUTOR. Entrevista.**

Cuando se analiza en forma global o parcial la obra de un escritor, suele incluirse con mucha frecuencia en el escrito un capítulo biográfico en donde se registra una serie de datos y cifras sobre la vida del autor, que, de ordinario, poco esclarecen la relación entre él y su obra. En nuestro caso, y por tratarse de un autor vivo, hemos preferido conocer su testimonio directo, antes que señalar sus padecimientos por causa de las consabidas "paperas" o mencionar, pecando de indiscretos, la carencia de fortuna por parte de sus padres. Hemos optado, entonces, por -- orientar la entrevista hacia aquellos elementos esclarecedores de la relación del escritor con su trabajo literario, para indagar de qué manera los acontecimientos vitales de su existencia encuentran expresión en su obra dramática.

Algunos de estos acontecimientos existenciales ya -- han sido señalados en los anteriores capítulos, sobre todo aquellas motivaciones provenientes de la realidad social del país -- que de alguna manera han estimulado la creación de sus obras. -- En este sentido, las preguntas de la conversación intentan confrontar muchas de las inquietudes surgidas a partir del análisis de los textos dramáticos y sus propias concepciones acerca de la realidad social y teatral de México.

Pablo Salinas es un hombre cordial. Un ambiente de -- colaboración ha rodeado siempre nuestras frecuentes entrevistas

a lo largo del tiempo que ha durado el presente trabajo. En su casa, de atmósfera eminentemente teatral, hemos sostenido esta última conversación intencionada.

— Por algunas declaraciones y apuntes biográficos - parciales aparecidos en los periódicos locales, he sabido de -- sus inicios como actor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, allá por el año de 1950. Ese amor al teatro que ha alimentado desde entonces, ¿se extendía también desde un principio al campo de la composición dramática?

— Sí. En verdad, antes de ser actor había tenido - mis inicios como escritor, aunque la primera cosa que escribí me pareció bastante defectuosa y la dejé a un lado. En cambio, como actor me iba muy bien. Y... pues empezaron las dificultades entre el grupo, por... por cuestiones de nombre. Había tenido mucho éxito en Muertos sin sepultura. La prensa me halagó - mucho y el ambiente entre el grupo se volvió muy tenso. Decidí - más bien ya no seguir como actor y dedicarme por entero a la - composición.

— El texto dramático está básicamente relacionado - con otros géneros literarios, por constituir como ellos un hecho de lengua. Sin embargo, obedece a unas leyes compositivas - muy particulares y especialmente difíciles. ¿Cuáles han sido para usted las principales dificultades en la composición de sus obras y a cuáles autores paga su deuda?

— Estoy de acuerdo con usted. Escribir teatro es -- muy difícil. Es algo que se va aprendiendo paulatinamente a medida que se escribe. Cada obra te plantea nuevos problemas. Recuerdo que por aquel entonces estaba yo con el licenciado Rue-- las, el maestro Wagner y el maestro Usigli. Pero cuando me tocaba tomar la asignatura de composición dramática el maestro Usigli se ausentó del país. Entonces nos quedamos sin profesor. Esto me inquietó mucho porque... porque tenía la ilusión de estudiar con él. Debí entonces conformarme con la lectura de su libro acerca de la composición. También permanecí muy atento a todo cuanto ocurría en las obras de teatro que veía por aquella - época. Un poco después cayó en mis manos un libro de composición dramática muy importante, recién traducido del inglés y que nunca lo conoció el público en español. -¿Su autor?-. No. No recuerdo su nombre en estos momentos. Le debo mucho a ese texto, aunque he continuado leyendo acerca del tema. No podría decir quele debo a uno o dos autores, sino a muchos, el dominio que he - alcanzado en la composición dramática.

— ¿Por cuáles otros autores siente admiración?

— Podría decir que a mí me importan todos los autores, mexicanos o no. En realidad, si la obra me interesa, si la obra me gusta, entonces siento admiración por su autor. Entre los autores mexicanos podría citar a Sergio Magaña, Emilio Carballido, Federico Schroeder... y algunas obras de otros autores quesurgieron por aquella época de mis comienzos. Sin embargo, he -

notado como que se limitan a repetir en todas sus obras una --  
 sòla forma teatral. A mí eso no me ha satisfecho. Pienso que -  
 uno no debe limitarse. Tambien siento admiración por muchos --  
 dramaturgos extranjeros. Podría citar a O'Neill, a Arthur Miller,  
 Jean Paul Sartre; en realidad son muchos, ¿no? Me interesa tan-  
 to el teatro que siento admiración por la mayoría de los auto--  
 res.

— Cambiando un poco de tema, hay dos haceres en su\_  
 vida, señor Salinas, que parecen dinamizar sus apreciaciones de  
 una manera muy notoria. Son su labor como maestro y su activi--  
 dad como escritor. La imbricación de ambas actividades, ¿no se\_  
 plantea como una relación conflictiva?

— Yo diría que conflictiva, no. Ambos planos para -  
 mí han sido muy, muy satisfactorios. Como maestro he alcanzado\_  
 el reconocimiento, principalmente de mis alumnos, y luego tam--  
 bien elde mis compañeros y autoridades en donde he trabajado. En  
 algunas ocasiones, desde luego, he tenido interferencias. Diga\_  
 mos por ejemplo, que tenía necesidad de escribir, pero debía -  
 preparar la clase o hacer otro trabajo, entonces no podía cum--  
 plirle al teatro. Y como es el trabajo como maestro el que me\_  
 ha dado para comer, para vivir en general, pues... pues hay que  
 sobrevivir, claro. El trabajo como escritor me ha dejado tambien  
 gran satisfacción, pero no en el plano económico. Entonces no -  
 creo que haya realmente un conflicto, sino que por el contrario,  
 ambos me han servido. Como maestro, he obtenido satisfacción eco

nómica, y con el teatro no he conseguido ningún dinero, pero sí diversos triunfos, no sólo dentro del país, sino también fuera.

— Acontecimientos emocionales determinantes influyen algunas obras de todo escritor, diferenciándolas del conjunto de todas las demás elaboradas en condiciones más o menos normales. Pienso, por ejemplo, en la tensión de Tizoc emperador, - escrita bajo el acicate del dolor de Tlatelolco '68. ¿Hay otras piezas en su obra, escritas bajo el imperativo de un sentimiento vulnerante?

— Pues yo diría que sí. Y no solamente Tizoc, cuya motivación, la matanza de Tlatelolco, fue para mí sumamente dolorosa. Hay otras piezas escritas bajo presiones interna y externas muy lacerantes. Por ejemplo, Maxtla recoge la presión -- que sentíamos por la dictadura del gobierno de aquel entonces. -- Porque estábamos, como ahora, bajo una dictadura disfrazada de democracia ¿verdad? Uno siente la necesidad de sacar afuera -- aquello que consideramos como una limitación al pueblo. En el caso de Maxtla hay inclusive unos parlamentos donde utilizo palabras del entonces presidente... Hago un juego entre el pasado y el presente. En Los hombrecillos de gris vivía también una situación muy dura para mí, como fue la muerte de mi padre. Y precisamente la obra es sobre la muerte. En algunas obras, aunque no aparece propiamente el dolor, también han sido escritas bajo un estado emocional muy violento, digamos, por ejemplo, la muerte de mi madre. Lo que pasa es que he procurado desligar ambas si-



tuaciones, Por un lado mi estado emocional y por otro el tema\_ trabajado en esos momentos. De tal manera que no salga nada -- más la emoción, sino también un mensaje, algo que decir. Si uno no tiene nada que decir, creo que no vale la pena escribir.

— Encuentro muchas coincidencias entre su vida par\_ ticular y la situación planteada en Extraña relación erótica.- ¿Estoy siendo acaso indiscreto al hacer esta comparación?

— ¿Eh? No. Desde luego que no. Realmente se trata\_ de una obra que tiene un contenido muy personal. Posiblemente\_ es la obra en donde más me desnudo en el momento de escribirla. Porque sí tiene mucho que ver con una situación de carácter muy íntimo.

— Hasta 1968 hay en sus obras un carácter ejempla\_ rizante mediatizado por soluciones factiblemente eficaces en -- cuanto a los finales de los conflictos planteados en ellos. Las piezas escritas a partir de Tizoc (1969) se limitan a presentar las situaciones de conflicto y dejan el final abierto a las posibles soluciones que el espectador pueda inventarse. Pareciera como si en el autor hubiera una ruptura de la línea de la esperanza a partir de esa fecha. ¿Existe en usted la misma incerti\_ dumbre acerca de la realidad nacional?

— Pienso que en nuestro país a partir de los aconte\_ cimientos de 1968 sí se sufrió un cambio, mucho pero muy profun\_

do. Como creo que también cambiaremos a partir de la reciente -  
catástrofe. Aunque desgraciadamente tampoco creo que el cambio\_  
sea muy positivo. Los mexicanos necesitaríamos un dolor más pro-  
fundo y más prolongado para poder volver a encontrar el camino,  
para poder encontrar aquel mexicano que se perdió en 1968. A --  
partir de ese año nos volvimos muy fríos al ser humano, frívo--  
los, calculadores y futboleros. Lo único que nos está importan-  
do es el dinero, el poseer, el consumismo. Hemos olvidado aquel  
mexicano cordial, sincero, lleno de solidaridad para con los de\_  
más. Ese mexicano que había trascendido las fronteras. Y creo -  
que se debe fundamentalmente a que nuestras autoridades superio-  
res no les importa sino la manera de enriquecerse sin mucho tra-  
bajo. Ese es el camino que están enseñalando. Todos en un deter-  
minado momento queremos ser "ejecutivos". Hemos perdido el amor  
al trabajo.

— Mencionaba usted un posible cambio de actitud del  
hombre mexicano a partir de la reciente catástrofe del 19 de --  
septiembre. ¿Piensa escribir sobre ello?

— Claro que pienso escribir sobre este terrible --  
acontecimiento. He estado muy cerca de lo ocurrido. En uno de -  
los edificios de Tlatelolco viví varios años. Pero quiero espe-  
rarme un poco. Quiero ver cuál va a ser la solución que final--  
mente le va a dar nuestro gobierno a esa problemática. Para des-  
gracia del pueblo, parece que siguen imperando los intereses y\_  
la fuerza de los poderosos. O si no, ¿por qué no expropiaron --

las colonias de los grandes ricos? Ellos no sufrieron lo que va a sufrir esta clase media, la más afectada. Por eso digo, lo -- plantearé sólo cuando vea las soluciones que da nuestro gobierno.

— Existe una pulsión por enseñar en la mayoría de sus textos. Factiblemente se deba a resonancias de su vida como pedagogo. ¿Piensa que el teatro en su aspecto didáctico podría tener más incidencia en la transformación de la realidad social de su país?

—No lo creo así. Ninguna intención didáctica en el teatro podría tener realmente incidencia en la transformación social de México. En realidad, al público que va al teatro, le importa muy poco si el teatro enseña o no. Más bien, lo único que le interesa es divertirse, reírse, olvidarse, como dicen, de sus problemas. Porque ya para tragedias hay demasiadas. Por otro lado, pienso que cualquier forma de teatro es una manera de enseñar algo. Se puede enseñar a partir de un mensaje, de personajes e incluso con la forma misma de la pieza. Siempre se plantea un problema político, social, religioso o intelectual. Todo teatro sugiere algo al público. Tal vez en México se ha desvirtuado un poco esta función y... digamos, el objetivo máximo del teatro comercial sea divertir a un público que tampoco le interesan muchos otros aspectos.

— Este espíritu evasivo de las clases medias que --  
asisten al teatro, ¿ha determinado alguna de sus obras?

— No, no lo creo. Ya ve usted que mis obras no son\_  
pasadas con frecuencia en el teatro comercial ni en la televi--  
sión, medios realmente evasivos y complacientes. Porque la cla\_  
se media mexicana sí se evade. Le interesa más la nueva marca  
del coche o de sus prendas de vestir que profundizar en el --  
ser, en el sentir. Es una clase consumista e imitadora del modo  
de vida norteamericano. Y nuestra televisión principalmente se\_  
presta a complacerla. Ella maneja y manipula nuestra vida.

— El teatro comercial en México es el principal me-  
dio para difundir la obra de un dramaturgo. Sin embargo, los in\_  
tereses comerciales en juego le imponen a las obras ciertas exi\_  
gencias, tales como pocos personajes, una duración determinada,  
escenografía no muy costosa y complicada, atenuados sentidos --  
críticos y crípticos. Esta presión muy particular del medio tea\_  
tral mexicano, ¿en qué sentido ha afectado su actividad como es\_  
critor?

—Pienso que no me ha afectado en una forma definiti\_  
va. Realmente el teatro comercial, aunque difunda la obra de un  
dramaturgo, presenta muchas limitaciones. Pero cuando uno sabe\_  
que difícilmente va a ser puesto en escena, no le preocupan es-  
tos aspectos. Cuando no se hace política y no se poseen palancas  
en el respectivo sexenio, uno será relegado al teatro aficiona-  
do. Porque nuestro teatro es un teatro de sexenios. Cada sexe--

nio aparecen nuevos autores de turno. Todo en México está determinado por el partido oficial. Si un dramaturgo trabaja con una institución gubernamental o si tiene amigos en el gobierno, sus obras se verán puestas. Al terminar esos seis años, este dramaturgo será relegado y surgirán otros. A cada uno le toca, digamos... pues... manejar sus relaciones sociales en cada periodo. A eso se debe principalmente que muchas de mis obras no sean - puestas a nivel comercial y que yo no tenga mucha trascendencia. Pero a mí me importa más trabajar para que haya un teatro mexicano y no uno más de los dramaturgos conocidos.

— Cuando se observa la cartelera teatral de México -de su capital- se nota inmediatamente que se pasan obras de -- autores de todo el mundo conjuntamente con unas pocas de escritores mexicanos. Este hecho permite diferenciar dos fenómenos - yuxtapuestos: el teatro en México y el teatro mexicano. La circunstancia de un menor número de obras de autores mexicanos en cartelera, ¿obedece a la poca calidad o cantidad de ellas; o a que pocas obras nacionales recogen la realidad del país?

— Cierto. El teatro mexicano y el teatro en México son dos cosas totalmente distintas. Sin embargo, si se ponen pocas obras de autores mexicanos, no obedece ni a su cantidad ni a su calidad, sino que intervienen muchos intereses. En el teatro comercial, por ejemplo, se busca la manera de pagar lo menos posible al autor. Por lo tanto, se recurre al teatro extranjero. Este teatro extranjero se... digamos, se le hace una -- adaptación. Por esta adaptación el autor va a ganar la mitad de

lo que ganaría un autor mexicano, es decir, un cinco por ciento. Si se le hacen más arreglos, pues se le paga mucho menos. Si no se adapta ni se le hacen observaciones, apenas se pagarán las regalías que exige el derecho de autor. En México nosotros tenemos a SOGEM, que nos ayuda a controlar el pago de ese diez por ciento de derechos de autor a las puestas en escena en el teatro comercial. Esto no satisface mucho a la empresa. No es que nuestro teatro sea tan malo, sino que le cuesta más al empresario. Con respecto a las adaptaciones, éstas resultan en muchas ocasiones muy charras. A veces se meten demasiados gags, chistes y pequeñas bromas de moda en la televisión, con el único fin de hacer reír al público. Las obras se convierten así en cosa de circo y pierden su original sentido. Y pues el público se divierte, se siente satisfecho, entre comillas, y la taquilla crece. Esto determina que la obra tenga éxito y dure muchos años en cartelera, porque a la gente, insisto, sólo le interesa divertirse.

— La investigación bibliográfica consignada en el primer capítulo de esta tesis señala una división muy marcada en cuanto a la manera de concebir el teatro en México. Esta discrepancia entre partidarios de la concepción realista y los seguidores del teatro de vanguardia ha dinamizado la actividad teatral del país. Sus obras se inscriben básicamente en la corriente realista. No obstante, varias de ellas utilizan procedimientos propios de los vanguardistas; lo cual demuestra una

apertura no dogmática de parte suya hacia el teatro de búsqueda. También otros escritores realistas mexicanos han terminado por escribir teatro de forma no aristotélica. ¿Considera usted que el teatro mexicano derivará hacia el teatro de vanguardia?

— Pienso que ambas corrientes son importantes. Y -- que ambas pueden existir en el panorama mexicano. Todas las artes sufren una evolución y el teatro no es ajeno a esta evolución. Por ese dinamismo del arte puede darse el caso de que un escritor realista escriba teatro de vanguardia y viceversa. Ambas formas son importantes si el texto está bien escrito. El teatro realista ha existido siempre y no va a morir nunca. Se plantearán nuevos problemas, habrá una constante transformación, pero ambas concepciones del teatro permanecerán. Y las obras serán trascendentes siempre que estén bien escritas.

— Según su concepción del teatro, ¿cuál de estas -- dos tendencias puede expresar mejor las realidades contemporáneas del país?

— Yo pienso que tanto la una como la otra. Como le decía en la respuesta anterior, si es un teatro bien escrito, si es un teatro profundo, serio y comprometido, expresará esas -- realidades. Sin embargo, cuando uno plantea un teatro de fuerte contenido social, político o incluso religioso, éste no interesa al teatro comercial. Entonces se debe representar en otro tipo de escenarios, como puede ser el Centro Universitario, el Politécnico... En donde los jóvenes... pues manifiestan un grado

de interés mayor por el acontecer de nuestro país y nuestra --  
 época. Pero, repito, yo creo que las dos tendencias pueden ex--  
 presar nuestra realidad, siempre y cuando los textos estén bien  
 escritos. Y considero también que la forma realista no va a cam--  
 biar, sino que planteará nuevos problemas, nuevas situaciones,--  
 no sólo del país sino del mundo entero.

— Sin la edición de sus obras, un dramaturgo difícil--  
 mente podrá tener continuidad y difusión escénica. De su copio--  
 sa producción dramática, a pesar de estar avalada por varios pre--  
 mios de la crítica, incluido el "Juan Ruiz de Alarcón", apenas--  
 le han publicado tres textos. ¿A qué se debe? ¿Qué política --  
 practican las editoriales con el teatro?

— Realmente, cuando yo me inicié había una mayor --  
 oportunidad para uno publicar sus obras. Estas posibilidades --  
 fueron disminuyendo. Sólo últimamente las editoriales han vuel--  
 to a interesarse por el teatro, aunque no en la medida justa. --  
 Como le indiqué hace un momento, debe estar uno conectado con --  
 una serie de palancas para que le publiquen sus obras. Una de--  
 las políticas más frecuentes en nuestras editoriales es la del--  
 consejero. El es quien indica a la editorial qué obras y de qué  
 autor se deben publicar. Y si uno no tiene una relación amisto--  
 sa con ese consejero, pues lo más seguro es que no se publique--  
 nuestra obra. A mí me han publicado tres cosas: Los hombrecillos  
de gris, Maxtla y la adaptación al teatro del cuento El Cerro de  
los Jumiles. Actualmente hay la perspectiva de que me publiquen



otras obras. Gracias a la nueva actitud de uno de los directores del Departamento de Actividades Artísticas de la UAM, se van a hacer una serie de publicaciones sobre teatro, entre las cuales me incluirán una o dos obras. Este señor, Eduardo Rodríguez Solís, sin necesidad de adulación o de lambisconería, nos ha pedido nuestra colaboración. Esperemos que estos planes sí se cumplan.

— Hace poco estrenaron en el Teatro Roma La hora de las locas, una de sus últimas obras. ¿Cómo se siente después de tantos años sin ver escenificada una de sus piezas? ¿Qué tal la ha recibido la crítica?

— Realmente no quisiera hablar de La hora de las locas, Sí, es una de mis últimas obras. Me sentí muy mal después de verla escenificada. Tuvimos muchas dificultades en la puesta en escena. Yo me había comprometido verbalmente con el productor y él ya había hecho muchos gastos en la obra como para impedir su escenificación. A pesar de que considero muy capaz al director, al señor Julio Palacios, éste se dejó imponer la voluntad del actor principal, el señor Sergio Kleiner. Este gran actor le -- exigió una serie de cambios al texto, hasta ir aminorando cada vez más la importancia del asunto original de la pieza. La convirtieron en un panfleto de muy mal gusto. Se le añadieron algunos textos gratuitos, sólo para lucimiento del personaje central. En los ensayos tuvimos muchos conflictos. Hasta me negué a seguir asistiendo a los ensayos. La situación existencial que

yo planteaba en ella quedó completamente desvirtuada. Al final lo único que se veía en el escenario era a ese gran actor Sergio Kleiner ¿verdad? Con las concesiones que hizo el director, la obra se convirtió en un melodrama muy divertido. ¡Y claro! El público salió muy contento, pero en el fondo no sintieron lo que yo quería decir a través de la obra.

— ¿La crítica? - ¡Ah! Sí, la olvidaba. Realmente ya no nos importa la crítica. Digamos que solamente es importante para dejar testimonio escrito acerca de dónde se presentó la obra, en qué fecha, con cuáles actores... pero no como crítica en sí. Porque nosotros tenemos una mala crítica en México. Por eso no le doy ninguna importancia. Desde luego que hay gente de un valor extraordinario, como puede ser Olga Harmony, Malkah Rabbell... podría señalar a otros grandes críticos, pero en realidad son muy pocos y muchos de ellos ya no escriben. Actualmente son en general gente muy joven, gente que empieza y quiere volverse de la noche a la mañana algo así como los "sanguinarios de Broadway". Quisieran hacernos decir algunas declaraciones a base de presión y uno... pues más viejo, más "colmilludo", se ríe y se desríe de ellos, ¿verdad? Uno se divierte más que nada. Pero una crítica seria, una crítica profunda, no existe en México. Además tampoco me pudo doler la crítica, porque eso que estaba en el escenario no era mi obra, sino lo que habían hecho de ella mi director y principalmente el actor principal. A quien no dejo de reconocer como extraordinario, pero que en un momento determinado se dejó llevar por un exceso de vanidad y anuló a los demás actores y adaptó la obra para su lucimiento personal;

Es muy común en la actualidad poner o dirigir las obras de la forma que al director le dé la gana, siempre y cuando haga reír al público. No importa la trascendencia o no del texto. Realmente me dio mucha pena la puesta de mi obra en el teatro Roma.

— A propósito de la crítica, en 1984, al final del año, asistí a un coloquio sobre crítica literaria en México. -- Allí se comentaba sobre la existencia de una crítica de "mala leche" causante en muchas ocasiones del retraimiento de algunos escritores. ¿Tiene que ver esta deformación de la crítica con su aislamiento del medio teatral mexicano?

— Realmente, señor Lopera, ni siquiera es crítica de "mala leche". Hasta para ser crítico de "mala leche" se necesita profundidad. Lo que hay es una crítica superficial y boba. Se trata de gente que en un momento determinado llaman de algún periódico para que llene dos o tres cuartillas sobre alguna obra. Desde luego, sólo pueden juzgarla a partir del gusto, es decir, "me gustó o no me gustó" y de acuerdo con esto, elogian o destrozan una obra. Como no han estudiado composición dramática ni corrientes literarias, ni métodos críticos, confunden el texto con la puesta en escena. No saben cómo se maneja el teatro, la iluminación, los actores, las atmósferas, las escenografías, en fin, todos los aspectos que involucra el teatro. Y muchas cosas podrán no gustarme y sin embargo ser buenas. Debo basarme -

criterios seguros para analizar si la obra es mala en su concepción o en su puesta en escena. Sin conocimientos, estos crí-ticos de ocasión exponen lo que se les antoja. Por lo tanto, a\_ esa crítica de "mala leche" generalmente no lo hago caso.

— ¿Obedece esa "mala leche" a algún complejo del -- hombre mexicano con respecto a su realidad interior o exterior?

— Yo pienso que sí. La mayoría de los críticos que- conozco son escritores fracasados, escritores que no pudieron - trascender y desde luego guardan un dolor, una amargura interior. Nosotros debemos entender su actitud para con el teatro. Refu-- gian su amargura detrás de la crítica que hacen. Generalmente - estos escritores no han trascendido, no por ser malos escritores, sino porque el medio los ha hostilizado, no los ha dejado reali- zarse, digamos... al no ponerles sus obras en escena.

— Una última pregunta, señor Salinas. Al examinar su obra, destaca de una manera muy especial Los hombrecillos de gris. Hay algunos elementos que la diferencian del resto de su produc- ción dramática. Encuentro, por ejemplo, menos preocupación por\_ fijar contextos locales, mayor introspección en sus personajes, más sentido de universalidad contemporánea y, sobre todo, inquie- tud poética, no sólo a nivel de acción dramática, sino también\_ en el plano del lenguaje. ¿Los hombrecillos de gris no resume - mejor la realidad mexicana que otras obras suyas basadas en he- chos más testimoniales?

— Me habla usted de una de las obras que más quiero. Creo que Los hombrecillos de gris reflejaba la realidad de aquel entonces, y ese era un ambiente muy distinto al de ahora. Era un ambiente de entusiasmo, de amor al teatro, de amor desbordante. Deseábamos trascender, darnos a conocer. Empezaba a haber un nuevo sentido dentro del teatro mexicano. Estaban los concursos del INBA, el Centro Universitario de Teatro, en fin, era un gran momento del teatro mexicano. Hubo mucha gente que hizo también obras importantes por aquella época (la década del '50). Pero este teatro apenas si trascendía en los medios intelectuales. No iba más allá. Tampoco daba para hacerlo a uno profesional y muchos queríamos vivir del teatro. Porque el profesional vive precisamente de su actividad. Un teatro de esa naturaleza es muy trascendente, muy bello y profundo, le gusta a la gente en su minoría, pero a la mayoría no. Entonces no es un teatro del que podamos vivir. Es muy triste, pero es cierto. Sin embargo, el teatro mexicano, sigue luchando por estar, por permanecer. A pesar de que muchos de nuestros dramaturgos buscan actualmente no escribir textos, sino montar espectáculos. Espectáculos que deforman en cierta medida al teatro como yo lo concibo. El teatro es vida, o como dice James Joyce: "El arte es crear vida con materia de vida". Eso es todo, señor Amado Lopera.

## **CAPITULO IV**

## **CONCLUSIONES**

#### IV. CONCLUSIONES.

Aunque no es muy visible en el panorama literario dramático del país, Pablo Salinas, por su obra teatral, merece ser reseñado entre los dramaturgos más sobresalientes del periodo llamado "teatro de la posguerra en México". Entre las dos principales maneras de concebir el teatro que dinamizan este lapso, la obra de Salinas se inscribe en la corriente realista impulsada fundamentalmente por Rodolfo Usigli a través de sus obras y de su cátedra de composición dramática de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (de donde Pablo Salinas es egresado), y continuada -- hasta nuestros días por un gran número de dramaturgos. Esta concepción del teatro que se ajusta a la lógica aristotélica, recibe en Salinas una singular interpretación. Utiliza como base compositiva una estructura y una fábula lineal, sujetas al movimiento consecuente de causa-efecto, y agrega procedimientos propios del teatro de vanguardia. Frente a personajes perfectamente apropiados, motivados y coherentes, introduce personajes no sujetos a trayectorias lógicas. Simplificación de escenografías y decorados, contrapuntos espacio-temporales, ruptura de la cuarta pared, teatro dentro del teatro, personajes simbólicos, son, entre otros, muchos de los efectos conseguidos en sus piezas; aunque conservando siempre la linealidad de la trama.

Es igualmente diverso en cuanto a los temas y a las formas teatrales empleadas para presentarlos. Oscila con propiedad del tono gracioso de la comedia de enredos a la solemnidad de la tragedia prehispánica de modelo griego. Utiliza también el

matiz sentimental del melodrama, así como las situaciones bufas y absurdas de la sátira y la farsa. Por esta diversidad de asuntos, de formas teatrales y por su continua experimentación, la obra de Salinas carece de unidad. Es una obra irregular, aun sin acabar. Dificil de analizar como totalidad. Debido a estas razones, el presente trabajo no pretendió ahondar el análisis en torno a un menor número de obras en donde se pudiera advertir una constante unificadora de las ideas y obsesiones del autor. Fue necesario entonces, limitarse a la reseña breve -tres a cuatro cuartillas- de veinte de sus principales textos los cuales fueron clasificados en grupos con alguna particularidad entre sí.

Salinas es un escritor dedicado exclusivamente al teatro, sin ninguna preocupación por otros géneros literarios. Sus obras son planteadas en términos esencialmente teatrales, sin pretensiones literarias, poéticas o filosóficas (salvo Los hombrecillos de gris y Tizoc emperador). El deseo irrefrenable de expresar teatralmente la realidad social mexicana es su principal intencionalidad. En consecuencia, hemos enfatizado esta peculiaridad en la conformación de los grupos y en el análisis de sus piezas.

El primer grupo que tuvimos necesidad de conformar, presenta obras que expresan su concepción histórica acerca de México. En los textos que conforman el conjunto, trata de encontrar en los rasgos de los gobernantes prehispánicos -Tizoc y Maxtla- algunas de las facetas de los hombres del poder en el México contemporáneo. En este mismo grupo, en el texto Tres días



sin historia, utiliza como telón de fondo, un episodio de las luchas del pueblo mexicano contra la invasión francesa, para resaltar las cualidades humanas de Benito Juárez, en contraste con su papel histórico de caudillo y legislador.

El sentido religioso del hombre mexicano es otro de los temas abordados con respecto a la realidad social del país. En las tres obras clasificadas en el segundo grupo, retrata críticamente algunos aspectos de las manifestaciones religiosas del mexicano actual. La superstición, la explotación de la educación privada por parte de comunidades religiosas y la deificación del yo, son los asuntos dramatizados en las obras que conforman el grupo.

Salinas no es propiamente un autor cómico, pero es en este género dramático donde más éxitos ha obtenido. Hemos enfatizado en las obras que conforman el tercer grupo, la forma como el autor utiliza el humor para divertir al mismo tiempo que para señalar y desenmascarar situaciones conflictivas de su entorno social. En tono de comedia, sainete, farsa o sátira, desfilan por el escenario, acotado en el texto, el joto, el político venal, el policía corrupto, las prostitutas virtuosas, personajes de la picaresca popular mexicana, ya explotados suficientemente por el teatro de humor, a los cuales Salinas reinventa nuevas situaciones dramáticas.

El autor a la par que hombre de teatro, ha sido educador. Cierta pulsión por enseñar ha sido el efecto de esta se-

gunda actividad en su obra dramática; manifiesta en la totalidad de ella, pero evidenciada de una manera más directa en los textos que agrupamos en el inciso D del segundo capítulo. Se concreta en ellos esta actitud pedagógica, en los finales felices con especie de moraleja en la escena obligada, en personajes contrastantes y ejemplares. De igual manera, los conflictos son representados en forma opositiva para facilitar la enseñanza. Dicha enseñanza se cifra finalmente en un compulsivo deseo de transformar a través de sus textos la realidad social conflictiva teatralizada en ellos.

El último grupo, el del inciso E de ese segundo capítulo, es tal vez el más irregular, el menos afín. En él hemos agrupado aquellas obras de movimiento escénico intimista; de conflicto centrado más directamente en el interior de los personajes que en las situaciones que sus problemáticas externas originan. El conflicto dramático interno de los personajes de este grupo de obras, proviene del choque entre sus deseos individuales con el poder totalizador del grupo hegemónico que dirige a la sociedad en su conjunto. La intencionalidad final del grupo de obras que conforman el inciso, se concreta en una indagación más o menos profunda de una serie de caracteres de la sociedad mexicana contemporánea.

Finalmente debemos mencionar que de las seis principales categorías propuestas por Aristóteles en su poética para el análisis de los textos dramáticos, hemos preferido subrayar aspectos como la linealidad de las fábulas, la propiedad de los

personajes, relaciones del individuo con la sociedad y contenido ideológico; y hemos atenuado el análisis de elementos como el -- estilo y la teatralidad, por considerarlos menos pertinentes al\_ objetivo central de la tesis, el cual fue resaltar las motivaciones provenientes del entorno social mexicano y su expresión en - la obra dramática de Pablo Salinas.

CITAS BIBLIOGRAFICAS.

CITAS DEL CAPITULO I.

- ( 1 ) - Héctor Azar. ¿Qué pasa con el teatro en México? Edit, Novaro, Colección temas de nuestro tiempo, México, 1967 pág. 153
- ( 2 ) - Héctor azar.- Op. cit., pág. 156
- ( 3 ) - Carlos Magis. "La cultura literaria". Historia de México Enciclopedia Salvat, tomo 12. Salvat Mexicana de Ediciones, México, 1978. pp. 2763-2788
- ( 4 ) - Alejandro Jodorowsky. ¿Qué pasa con el teatro en México? Ed. Novaro. Colección temas de nuestro tiempo, México, 1967. pág. 88
- ( 5 ) - Carlos Solórzano. Teatro latinoamericano en el siglo XX. México, Edic. Aguilar, 1964. pág. 175
- ( 6 ) - Carlos Solórzano. El crucificado. Teatro breve. México, - Ed. Joaquín Mortiz. Colección Teatro el volador, 1977 pág. 92
- ( 7 ) - Elena Garro. "La señora en su balcón". Teatro Mexicano - del siglo XX, Vol. IV. México, Fondo de Cultura Económica, 1970. pág. 71
- ( 8 ) - Hugo Argüelles. "La ronda de la hechizada". Teatro Mexicano del siglo XX. Vol. V. México, Fondo de Cultura Económica, 1956. pág. 349
- ( 9 ) - Carlos Solórzano. Testimonios teatrales de México. México, Ed. de la UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1973. pág. 115

- (10) - Antonio Magaña-Esquivel. "Prólogo" a Teatro Mexicano del siglo XX. Vol. IV. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pág. 10
- (11) - Wilberto Cantón. ¿Qué pasa con el teatro en México? México, Edit. Novaro, colección temas de nuestro tiempo, - 1967, pág. 178
- (12) - Luis G. Basurto. "Cada quien su vida". Teatro Mexicano del siglo XX. Vol. II. México, Fondo de Cultura Económica, 1956. pág. 564
- (13) - Wilberto Cantón. Diario de un espectador. "Debe incorporarse Pablo Salinas al teatro profesional". Ensayo. - Revista Cine Mundial. México, 17 de junio, 1960
- (14) - Wilberto Cantón. Ibid.
- (15) - Carlos Solórzano. "A la caza del amor". Ensayo. Revista Siempre!, suplemento. México, Noviembre 24, 1965
- (16) - José Antonio Alcaraz. "El teatro". REvista La Capital, - México, agosto 27, 1969. pág. 61

CITAS DEL CAPITULO II.

- ( 1 ) - Samuel Ramos. El perfil del hombre y la cultura en México. 12a. ed., México. Espasa Calpe, S.A., 1984. p. 91
- ( 2 ) - Pablo Salinas. "Maxtla". Teatro mexicano 1969. México, Ed. Aguilar, 1972, pág. 206
- ( 3 ) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 168
- ( 4 ) - Id., pág. 199
- ( 5 ) - Id., pág. 180
- ( 6 ) - Id., pág. 203

- ( 7 ) - Rafael Solana. Maxta. Crítica. El Universal, México, enero 13, 1969. Pág. 8
- ( 8 ) - Pablo Salinas. Tizoc emperador; tragedia mexicana en un acto. Reproducción fotostática del original, México, - 1970. pág. 10
- ( 9 ) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 12
- (10) - Id., pág. 42
- (11) - Id. pág. 37
- (12) Id., pág. 43-44
- (13) - Pablo Salinas. Tres días sin historia. Pieza en un acto. Reproducción fotostática del original. México, 1972 pág. 22-23
- (14) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 28-29
- (15) - Id., pág. 44
- (16) - Samuel Ramos. Op. cit., pág. 69
- (17) - Pablo Salinas. El Cordón de San Benito. Pieza en tres - actos. Reproducción fotostática del original. México, 1955. Pág. 10
- (18) - Pablo Salinas, íbid.
- (19) - Id., pág. 34 - 35
- (20) - Id., pág. 24
- (21) - José Hugo Cardona. Crítica. "Desde las diablitas". El Universal. México, agosto 10, 1969
- (22) - Francois Baguer. Escena. "La ira de Dios". Excélsior. México, agosto 9, 1969
- (23) - Pablo Salinas. La ira de Dios. Reproducción fotostática del original. México, 1967. pág. 14

- ( 24) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 23
- (25) - Id., pág. 28
- (26) - Id., pág. 31
- (27) - Id., pág. 50
- (28) - Id., pág. 60
- (29) - Pablo Salinas. Los guardianes del cielo. Melodrama en dos actos. Reproducción fotostática del original. México, 1982. Pág. 48
- (30) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 4
- (31) - Id., pág. 5
- (32) - Ibid.
- (33) Pablo Salinas. Las ladinas. Comedia entre actos. Reproducción fotostática del original, México, 1966. Pág. 21
- (34) - Pablo Salinas, Op. cit., pág. 3
- (35) - Id., pág. 21-22
- (36) - Id. Pág. 70
- (37) - Malkah Rabell. Se alza el telón. "Un sainete de Pablo Salinas". Crítica. El Día. México, 7 septiembre, 1966
- (38) - Pablo Salinas. Sonata en miau menor para gato indiferente; farsa en dos actos. Reproducción fotostática del original, México, 1967. pág. 1
- (39) - Pablo Salinas, op. cit., pág. 12-13
- (40) - Id., pág. 6
- (41) - Id., pág. 20
- (42) - Id., pág. 25
- (43) - Id., pág. 28
- (44) - Id., pág. 34

- (45) - Id., pág. 47
- (46) - Id., pág. 51
- (47) - Id.
- (48) - Pablo Salinas. La hora de las locas. Comedia en dos actos.  
Reproducción fotostática del original, México, 1982  
pág. 24
- (49) - Pablo Salinas, op. cit., pág. 44
- (50) - Id., pág. 16
- (51) Id., pág. 61
- (52) - Pablo Salinas. A caza del amor. Comedia en tres actos.  
Reproducción fotostática del original, México, 1965.  
Pág. 16
- (53) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 54
- (54) - Id., pág. 61
- (55) - Id., pág. 54
- (56) - Carlos Solórzano. "A caza del amor". Crítica. Revista --  
Siempre! No. 648. México, 24 de noviembre, 1965
- (57) - Salinas. Id., pág. 70
- (58) - Id., pág. 15
- (59) - Carmen Anderson. "Pablo Salinas, un hombre que enseña a\_  
vivir." Entrevista. Esquema político, no. 19, México,  
13 de enero de 1983
- (60) - Pablo Salinas. Sueños de papel. Comedia en tres actos. Re-  
producción fotostática del original. México, 1956. pág.  
1
- (61) Pablo Salinas. Op. cit., pág. 2
- (62) - Id., pág. 1



- (63) - Id., pág. 24
- (64) - Id., pág. 64
- (65) - Pablo Salinas. La hora de los hombres. Pieza en tres actos. Reproducción fotostática del original, México, 1959. Pág. 35
- (66) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 49
- (67) - Ibid.
- (68) - Id., pág. 51
- (69) - Id., pág. 14
- (70) - Id., pág. 26
- (71) - Pablo Salinas. La estrella adolescente. Farsa en tres actos. Reproducción fotostática del original, México, - 1962. Pág. 18
- (72) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 42
- (73) - Id., pág. 78
- (74) - Pablo Salinas. Un día de paz, pieza en un acto. Reproducción fotostática del original. México, 1965, pá g. 63
- (75) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 25
- (76) - Id., pág. 16
- (77) - Id., pág. 18
- (78) - Pablo Salinas. Los hombrecillos de gris. Pieza en dos actos. S.e., México, 1959. Pág. 16
- (79) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 18
- (80) - Id., pág. 28
- (81) - Id., pág. 29
- (82) - Id., pág. 71
- (83) - Id., pág. 20

- (84) Id., pág. 31
- (85) Id., pág. 20
- (86) - Id., pág. 71
- (87) - Id., pág. 20
- (88) Id., pág. 63
- (89) - Id., pág. 64
- (90) - Ibid
- (91) - Ibid
- (92) - Octavio Paz. El laberinto de la soledad. México. Fondo de Cultura Económica, Lecturas Mexicanas no. 27., 1984. pág. 36
- (93) - Pablo Salinas. "El gigante y el enano". Monólogo. Los hombrecillos de gris, s.e., México, 1959, pág. 89.
- (94) - Ibid.
- (95) - Ibid.
- (96) - Id., pág. 90
- (97) - Id., pág. 95
- (98) - Ibid.
- (99) - Pablo Salinas. "La madre y el muro", pieza en un acto. Los hombrecillos de gris. S.e., México, 1959. pág. 104
- (100) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 109
- (101) - Id., pág. 117
- (102) - Id., pág. 118
- (103) - Pablo Salinas. Entre ratas. Pieza en tres actos. Reproducción fotostática del original, México, 1963. pág. 5
- (104) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 53
- (105) - Id., pág. 10

- (106) - Id. pág. 51
- (107) - Pablo Salinas. Una extraña relación erótica. Pieza en tres actos. Reproducción fotostática del original, México, 1974. pág. 31
- (108) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 48
- (109) - Id., pág. 67
- (110) - Id., pág. 75
- (111) - José Antonio Fernández. "Las bellas imágenes públicas, - una buena obra de teatro que no ha encontrado productor". Crítica. Novedades. México, 20 de marzo, 1980
- (112) - Pablo Salinas. Las bellas imágenes públicas. Comedia en dos actos. Reproducción fotostática del original, México, 1976, pág. 9
- (113) - Pablo Salinas. Op. cit., pág. 13
- (114) - Id., pág. 7
- (115) - Id., pág. 34
- (116) - Id., pág. 40
- (117) - Id., pág. 55
- (118) - Id., pág. 57
- (119) - Id., pág. 58
- (120) - Id., pág. 16

BIBLIOGRAFIA

A. OBRAS DEL AUTOR.

- Salinas Pérez, Pablo.- El cordón de San Benito; pieza en tres -  
actos. Inédita. Registrada en México, D.F., 1955. 53 pp.
- Salinas Pérez, Pablo.- Verano en la muerte; pieza en tres actos.  
Inédita. Registrada en México, D.F., 1956. 68 pp.
- Salinas Pérez, Pablo.- Sueños de papel. Comedia en tres actos.  
Inédita. Registrada en México, D.F., 1956. 64 pp.
- Salinas Pérez, Pablo.- La hora de los hombres. Pieza en tres ac-  
tos. Inédita. Registrada en México, D.F., 1958. 53 pp.
- Salinas Pérez, Pablo.- Los hombrecillos de gris. Pieza en dos -  
actos. s.e. México, 1959. p. 11 - 81
- Salinas Pérez, Pablo.- La madre y el muro. Pieza en un acto.  
Los hombrecillos de gris. s.e., México, 1959. p. 99 - 123
- Salinas Pérez, Pablo.- El gigante y el enano. Monólogo. Los hom-  
brecillos de gris. s.e. México, 1959. p. 83 - 98
- Salinas Pérez, Pablo.- La estrella adolescente. Farsa en tres -  
actos. Inédita. Registrada en México, D.F., 1962. 82 pp.
- Salinas Pérez, Pablo.- Entre ratas. Pieza en tres actos. Inédi-  
ta. Registrada en México, D.F., 1963. 64 pp.
- Salinas Pérez, Pablo.- A caza del amor. Comedia en tres actos.  
Inédita. Registrada en México, D.F., 1965. 70 pp.
- Salinas Pérez, Pablo.- Un día de paz. Pieza en un acto, dividi-  
do en dos cuadros. Inédita. Registrada en México, D.F.,  
1965. 72 pp.
- Salinas Pérez, Pablo.- La ira de Dios. Pieza en un acto y dos -

- cuadros. Inédita. Registrada en México, D.F., 1967. 71 pp.
- Salinas Pérez, Pablo.- Las ladinas. Comedia en tres actos. Inédita. Registrada en México, D.F., 1966. 70 pp
- Salinas Pérez, Pablo.- Sonata en miau menor para gato indiferente. Farsa en dos actos. Inédita. Registrada en México, D.F. 1967. 53 pp
- Salinas Pérez, Pablo.- Tizoc, emperador. Tragedia Mexica en un acto y tres cuadros. Inédita. Registrada en México, DF., 1970 44 pp
- Salinas Pérez, Pablo.- "Maxtla". Tragedia en tres actos. Teatro Mexicano, 1969. Ed. AGuilar, México, 1972. p. 160 - 207
- Salinas Pérez, Pablo.- Tres días sin historia. Pieza en un acto. Inédita. Registrada en México, D.F., 1972. 52 pp.
- Salinas Pérez, Pablo.- Una extraña relación erótica. Pieza en tres actos, cada uno dividido en dos cuadros. Inédita. Registrada en México, D.F., 1974. 76 pp
- Salinas Pérez, Pablo.- Las bellas imágenes públicas. Comedia en dos actos. Inédita. Registrada en México, D.F., 1976. 59 pp
- Salinas Pérez, Pablo.- Cautivos. Melodrama en un acto. Inédita. Registrada en México, D.F., 1980. 37 pp
- Salinas Pérez, Pablo.- La hora de las locas. Comedia en dos actos, cada uno dividido en dos cuadros. Inédita. Registrada en México, D.F., 1982. 61 pp
- Salinas Pérez, Pablo.- Los guardianes del cielo. Melodrama en dos actos, el segundo dividido en dos cuadros. Inédita. Registrada en México, D.F., 1982. 62 pp.

B. ARTICULOS PERIODISTICOS SOBRE EL AUTOR.

- Acosta, Marco Antonio. Foro escénico. "La ira de Dios, de Pablo Salinas." Crítica. El Nacional, México, 11 de agosto 1969.
- Anderson, Carmen.- Pablo Salinas: un hombre que enseña a vivir". Entrevista. Esquema Político. México, 13 de enero, 1982. no. 19.
- Baguer, Francois. Escena. "Estreno de Entre ratas". Crítica. Excélsior. México, 13 de febrero, 1964
- Baguer, Francois.- Escena. "Maxtla, de Pablo Salinas". Crítica. Excélsior. México, 12 de enero de 1969
- Baguer, Francois. Escena. "La ira de Dios". Crítica. Excélsior. México, 1969
- Baguer, Francois. Escena. "La Universidad Michoacana presenta a Tizoc emperador." Crítica. Excélsior, México, 1970.
- Cantón, Wilberto.- Diario de un espectador. "Debe incorporarse a Pablo Salinas al teatro profesional". Ensayo. Revista Cine Mundial, México, 17 de junio, 1970.
- Cardona, José Hugo.- Desde las Diablas. "A caza del amor". Crítica. El Universal, México, 7 de noviembre, 1965.
- Cardona, José Hugo.- Desde las Diablas. Crítica. El Universal, México, agosto 10 de 1969
- Fernández, José Antonio.- "Las bellas imágenes públicas, una buena obra de teatro que no ha encontrado productor". Crítica. Novedades. México, 20 de marzo, 1980
- González Rubio, Javier.- "Pablo Salinas, un dramaturgo mexicano" Ensayo. Excélsior, México, s/f

- Magaña-Esquivel, Antonio.- Proscenio. "Estreno de nuevo autor - con actores no profesionales." Crítica. El Nacional, México, 3 de abril, 1957
- Magaña-Esquivel, Antonio.- El Teatro. "A caza del amor", de Pablo Salinas". Crítica. El Nacional. México, 13 de noviembre, 1965.
- Rabell, Malkah.- El Teatro. "Maxtla, tragedia de Pablo Salinas". Crítica. El Día, México, 29 de enero de 1969.
- Rabell, Malkah.- El Teatro. "La ira de Dios, de Pablo Salinas". Crítica. El Día, México, 11 de agosto, 1969.
- Rabell, Malkah.- Se alza el telón. "Un sainete de Pablo Salinas". Crítica. El Día, México, 7 de septiembre, 1976.
- Solana, Rafael.- "Maxtla". Crítica. El Universal, México, 13 de enero, 1969.
- Solana, Rafael.- "Es una buena obra. La ira de Dios". Crítica. El Universal, México, 19 de agosto, 1969.
- Solórzano, Carlos.- "A caza del amor". Crítica. Revista Siempre!, México, 24 de noviembre de 1965. No. 648
- Vilalta, Maruxa.- El teatro al día. "A caza del amor". Crítica. Ultimas Noticias, México, 8 de noviembre, 1965.

C. BIBLIOGRAFIA INDIRECTA.

- Argüelles, Hugo.- "La ronda de la hechizada." Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.  
p. 563 - 649
- Aristóteles.- La poética. Versión de García Bacca. Editores Mexicanos Unidos, México, 1985. 214 pp.

- Bujvald, N.- Teatro. Traducción Malkah Rabell. Ed. Aporte, Buenos Aires, 1959. 203 pp.
- Barrault, Jean Louis.- Soy hombre de teatro. Traducción de Francisco Javier. Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1958. 140 pp.
- Basurto, Luis G. "Cada quien su vida". Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura económica, México, 1956. p. 563 - 649
- Carballido, Emilio.- "La danza que sueña la tortuga". Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1981. p. 135 - 207
- Castagnino, Raúl.- Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo. Ed. Nova, Buenos Aires, 1974. 263 pp
- Castagnino, Raúl.- Teoría del teatro. 3a. ed. Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1967. 152 pp.
- Dauster Frank.- Ensayos sobre teatro hispanoamericano. Ed. Setentasetas, México, 1975. 197 pp.
- Diez Canedo, Enrique.- El teatro y sus enemigos. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1939. 163 pp
- Duvignaud, Jean.- Sociología del teatro: "Ensayo sobre las sombras colectivas". Fondo de Cultura Económica, México, 1967 487 pp.
- Garro, Elena. "La señora en su balcón". Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1970. pp. 59-71
- Giordano, Enrique.- La teatralización de la obra dramática; de Florencio Sánchez a Roberto Artl. México, Ed. Premia, 1982 255 pp.



- González Caballero, Antonio.- "Señoritas a disgusto". Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1970, p. 73 - 134
- Gordon Craig, Eduard. El arte del teatro. Traducción de Aníbal Ferrari. Librería Hachette, Buenos Aires, 1958. 225 pp.
- Gorostiza, Celestino.- "Prólogo" a Teatro mexicano del siglo XX, vol. III. Fondo de Cultura Económica, México, 1981. 740 pp.
- Gorostiza, Celestino.- "El color de nuestra piel". Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1956. p. 151 - 243
- Guardia, Alfredo de la.- Imagen del drama. Ed. Schapire, Buenos Aires, 1954. 253 pp.
- Guerrero Zamora, Juan. Historia del teatro contemporáneo. Ed. Juan Flores, Barcelona, 1961.
- Hernández, Luisa Josefina. "Los frutos caídos". Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1981. p. 403 - 479
- Historia del teatro. Ed. UTEHA. Colección biblioteca semántica, México, 1980. 180 pp.
- Howard Lawson, John. Theory and technique of playwriting. Hojas mimeog. 137 pp.
- Ibarguengoitia, Jorge. "Clotilde en su casa". Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1981. p. 680 - 740
- Inclán, Federico.- "Hoy invita la gñera". Teatro Mexicano del siglo XX.- Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 327 - 402

- Leñero, Vicente.- "Los albañiles". Teatro Mexicano 1969. Ed. Aguilar, México, 1972. p. 35 - 99
- MacGowan, Kenneth y William Melnitz. La escena viviente: Historia del teatro universal. Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1966. 529 pp.
- Magaña-Esquivel, Antonio. Medio siglo de teatro mexicano: 1900-1961. Ed. del Instituto Nacional de Bellas Artes. Depto. de Literatura. México, 1964. 173 pp.
- Magaña-Esquivel, Antonio.- "Prólogo" a Teatro Mexicano 1969. Ed. Aguilar, México, 1972. 307 pp.
- Magaña-Esquivel, Antonio.- "Prólogo" a Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1970. 639 pp.
- Magaña, Sergio.- "Los signos del Zodiaco". Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1981. p. 208-326.
- Mendoza, Héctor. "Las cosas simples". Teatro Mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1981. p. 544-610
- Monner sans, José Ma. Introducción al teatro del siglo XX.- 2a. ed., Ed. Columba, Buenos Aires, 1958.
- Moussinac, Leon. Tratado de puesta en escena. Traducido por Francisco Javier. Ed. Leviatán, Buenos Aires, 1957. 220 pp.
- Nuevos rumbos del teatro. Ed. Salvat, colección biblioteca de grandes temas, Barcelona, 1974. 140 pp.
- Paz, Octavio.- El laberinto de la soledad. Fondo de Cultura Económica, colección Lecturas Mexicanas no. 27, México, 1984. 189 pp.
- ¿Qué pasa con el teatro en México? Sensacionales opinio-

- nes de: Novo; Piazza y otros. Ed. Novaro. Colección temas\_  
de nuestro tiempo. México, 1967. 203 pp.
- Ramos, Samuel.- El perfil del hombre y la cultura en México. 12a  
ed., Espasa Calpe, S.A., México, 1984. 145 pp.
- Reyes de la Maza, Luis. Cien años de teatro en México; 1810-  
1910. Ed. Secretaría de Educación Pública, México, 1972.-  
161 pp.
- Selden, Samuel.- La escena en acción. Traducción de Patricio -  
Canto. Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1960. 245 pp.
- Solana, Rafael. "Debiera haber obispas". Teatro Mexicano del -  
siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p.  
480 - 542
- Solórzano, Carlos. El teatro de la posguerra en México. Ed. His-  
pania, V. XLVII, No. 4, s.l., 1964. 693-697
- Solórzano, Carlos. "Las manos de Dios". Teatro hispanoamericano  
contemporáneo, 5a. ed., Fondo de Cultura Económica, Colec-  
ción popular, México, 1984. p. 301-359
- Solórzano, Carlos. Testimonios teatrales de México. Ed. de la -  
UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1973. 240 pp
- Solórzano, Carlos. Teatro breve. Ed. Joaquín Mortiz, Colección\_  
Teatro del Volador, México, 1977. 117 pp.
- Stahl, Leroy. Producción teatral. Traducción de Nancy H. Moreno.  
2a. ed., México, Ed. Paz, 1985. 227 pp.
- Urueta, Margarita.- "Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz".  
Teatro Mexicano 1969, Ed. Aguilar, 1972, México. p. 103-160
- Usigli, Rodolfo. "El Gesticulador". Teatro Meixcano del siglo -  
XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1956. p. 351-443

- Vilalta, Maruxa. "Cuestión de narices". Teatro mexicano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México, 1970.
- Vilar, Jean. De la tradición teatral. Ed. Leviatán, Buenos Aires, 1956. 157 pp.
- Weissman, Phillip. La creatividad en el teatro; estudio psicoanalítico. Traducción de Julieta Campos. Siglo XXI Editores, México, 1967, 247 pp.
- Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. La forma pura del teatro. Traducción de Jan Patula. Ed. de la UNAM, México, 1983, 67 pp.