

24/113



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**EL TEATRO POLITICO Y SOCIAL  
DE WILBERTO CANTON**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

P R E S E N T A :

WALTER MIGUEL GOMEZ CHECA

1988



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **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 está 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.

# I N D I C E

Pág.

## PROLOGO

### 1 GENERALIDADES

1.1	Esencia del teatro . . . . .	9
1.2	Tendencias y estilos . . . . .	10
1.3	Teatro y condición humana . . . . .	11
1.4	Constante búsqueda del ser . . . . .	12
1.5	El ser frente al deber ser . . . . .	14
1.6	Génesis del teatro . . . . .	14
1.7	Origen del teatro como institución . . . . .	16
1.8	Jerarquías entre los actores . . . . .	20
1.9	Origen religioso del teatro . . . . .	21
1.10	Pérdida del valor ritual . . . . .	25
1.11	Instinto de rebelión . . . . .	28
1.12	Vehículo de penetración ideológica . . . . .	29
1.13	Medio de culturización y diversión . . . . .	33
1.14	Síntesis . . . . .	36
	Notas . . . . .	38

### 2 SEMBLANZA BIOGRAFICA

2.1	Cantón Moller . . . . .	42
2.2	El estudiante . . . . .	43
2.3	El poeta . . . . .	44

2.4	El humanista . . . . .	45
2.5	El periodista y escritor . . . . .	46
2.6	El dramaturgo . . . . .	47
2.7	Premios y reconocimientos . . . . .	52
2.8	Hombre de teatro . . . . .	53
2.9	Propulsor de la cultura . . . . .	54
2.10	Líder de escritores y literatos . . . . .	55
2.11	El diplomático . . . . .	55
2.12	Se corre la cortina de su existencia . . . . .	56
	Notas . . . . .	58

### 3 TEORIA TEATRAL DE WILBERTO CANTON

3.1	Función del teatro . . . . .	61
3.2	El teatro como una finalidad en sí . . . . .	62
3.3	El hombre, producto de su medio . . . . .	65
3.4	Teatro de denuncia . . . . .	65
3.5	El tipo ideal . . . . .	66
3.6	Personajes dramáticos de Cantón . . . . .	69
3.7	El joven en la obra dramática de Cantón . . . . .	70
3.8	La mujer . . . . .	71
3.9	Construcción sintáctica . . . . .	72
3.10	Contraposición ideológica . . . . .	73
3.11	Represión a la libertad de prensa . . . . .	74

3.12 Teatro político y social de Cantón . . . . .	75
Notas . . . . .	78

#### 4 ANALISIS DE OBRAS

##### 4.1 Malditos

4.1.1 Opiniones de la crítica . . . . .	80
4.1.2 Prólogo de Emilio Carballido . . . . .	82
4.1.3 Carta de Carlos Solórzano . . . . .	84
4.1.4 Dedicatoria . . . . .	86
4.1.5 Personajes y sus características . . . . .	87
4.1.6 Localización . . . . .	91
4.1.7 Estructura . . . . .	92
4.1.8 Acción dramática . . . . .	94
4.1.9 Síntesis . . . . .	117
Notas . . . . .	118

##### 4.2 Nosotros somos Dios

4.2.1 Dedicatoria y estreno . . . . .	121
4.2.2 Ediciones . . . . .	122
4.2.3 Personajes y sus características . . . . .	122
4.2.4 Localización . . . . .	124
4.2.5 Estructura . . . . .	126
4.2.6 Acción dramática . . . . .	127
4.2.7 Síntesis . . . . .	146
Nota . . . . .	148

4.3 Nota roja

4.3.1 Reportaje teatral . . . . .	149
4.3.2 Personajes y sus caracterfsticas . . . . .	150
4.3.3 Narrador-personaje . . . . .	152
4.3.4 Localización . . . . .	152
4.3.5 Estructura . . . . .	153
4.3.6 Acción dramática . . . . .	154
4.3.7 Sntesis . . . . .	171
Notas . . . . .	172
CONCLUSIONES . . . . .	174
BIBLIOGRAFIA . . . . .	179
APENDICE . . . . .	187

A B R E V I A T U R A S

Y

S I G L A S

B. N.	Biblioteca Nacional
C.	Catálisis
CITRU	Centro de Investigación teatral "Rodolfo Usigli"
Cx.	Climax
I.	Indice
<u>M.</u>	<u>Malditos</u>
N.	Nudo
<u>Nr.</u>	<u>Nota roja</u>
<u>NsD.</u>	<u>Nosotros somos Dios</u>
N. T.	Número de tarjeta
SOGEM	Sociedad General de Escritores Mexicanos
UNA	Unión Nacional de Autores



**P R O L O G O**

Realizar un trabajo analítico sobre la obra dramática de Wilberto Cantón no es tarea fácil y sí, quizá, bastante comprometedor en virtud de que se trata de un autor del que no se ha escrito mucho, excepto críticas y reseñas que con motivo del estreno de sus obras se publicaron en diarios y revistas especializadas en la cultura teatral, y algunas entrevistas y declaraciones del propio Cantón.

Cuento, sin embargo, con su producción literaria, que me sirvió suficientemente para la elaboración de esta tesis, así como con breves informaciones bibliográficas aparecidas en aquellas mismas fuentes y con otras hasta hoy inéditas.

Mediante el análisis de sus obras dramáticas, especialmente Malditos, Nosotros somos Dios y Nota roja,<sup>1</sup> y con el auxilio de su producción literaria, tengo el propósito de ubicar a

Wilberto Cantón entre los autores dramáticos cuya tarea ha sido la de crear un teatro político y social. Entre ellos, puedo mencionar a algunos de los más importantes, como Rodolfo Usigli, quien también rescata temas que se relacionan con los acontecimientos postrevolucionarios, dando a su teatro una tónica política y social. Antes de él muchos dramaturgos incurrieron en este mismo camino, como Sóstenes Lira, con su obra Maldita sea la reelección; José Rosas Moreno con su comedia El divorcio, obra de gran contenido social; Ricardo Flores Magón, el infatigable antiporfirista, quien encontró en el teatro el vehículo para expresar sus ideas políticas; y ya en nuestros días, Francisco Monterde también se preocupó por los temas sociales, y Mauricio Magdaleno, quien en su obra Pánuco 137 pinta el drama de los campesinos que se ven despojados de sus tierras; Juan Bustillo Oro, valiente en sus exposiciones dramáticas Los que vuelven, sobre el problema de los explotados braceros migratorios, y Masas, que denuncia la corrupción en la política latinoamericana.

La nómina de autores de teatro político y social sería interminable, y es posible que muchos de ellos hayan influido en el temperamento ideológico de Cantón.

Mi intento de situar a Cantón entre los más prominentes creadores mexicanos del teatro político y social podría resul-

tar infructuoso si partiera del principio de que toda manifestación teatral tiene como premisa realizar esas funciones, ya que políticas y sociales son todas las actividades que emprende el hombre desde que se estableció la división social del trabajo.

Señalaré también en mis análisis algunos comentarios sobre parte de su producción, con la finalidad de comprenderlo en su contexto histórico como un ideólogo humanista preocupado por las relaciones sociales; como un abanderado de la libertad y de la justicia, y como un hombre que luchó por el bienestar político en función del respeto entre los seres humanos. El logro de mi objetivo me permitirá realizar una tarea que siento apasionante, y que me dará asimismo la ocasión de rendir tributo a la memoria de un amigo cuya deferencia era manifiesta en nuestra relación laboral, ideológica y afectiva.

En el terreno laboral tuve ocasión, en mi carácter de actor y director de escena, de actuar con sumo agrado en varias de sus producciones dramáticas y de dirigir algunas de ellas. Ideológicamente estábamos vinculados al identificarnos en nuestros deseos de comunicación con nuestros semejantes y llegar a ellos a través del teatro. Estas relaciones reforzaron nuestra vinculación afectiva dentro del respeto y la admiración, hasta el grado de intercambiarnos tarjetas postales en nuestros via-

jes y manifestarnos nuestras inquietudes existenciales. Como reafirmación de este alto concepto de amistad, Wilberto y yo cenamos juntos, vísperas de su muerte, en despedida premonitrice que me brindaba el autor ante el temor de no salir con vida de la intervención quirúrgica a la que iba a ser sometido.

He recurrido en este estudio a una metodología que me permitiera adquirir el conocimiento general de la producción literaria de Cantón, aunque la parte medular de mi tesis se enfoque sólo al análisis de las tres obras dramáticas mencionadas. Esta consiste básicamente en el método sociológico aplicado en la búsqueda de los rasgos característicos de la obra cantoniana para situar al autor en el lugar que le corresponde dentro de la historia del teatro en México. Procuré dejar de lado cualquier juicio o sentimiento personal, concretando mi trabajo a la observación de su producción literaria. He acudido al método biográfico cuando tuve la necesidad de tratar los aspectos más relevantes de su vida, de su labor extrateatral y de su honda preocupación humanística. En el comentario de las obras, por otra parte, he aplicado el método estructural, amén de otros recursos. En suma, mi metodología resultó ecléctica, pues las variadas exigencias de mi tesis me han obligado a buscar lo mejor de las diferentes disciplinas de análisis.

Por supuesto, queda abierta la posibilidad de que alguna vez se realice un trabajo profundo sobre la vida y la obra de Wilberto Cantón, en razón de que fue éste un dramaturgo que contribuyó de manera muy importante en una etapa floreciente del teatro de nuestro país. Y si mi trabajo interesa y puede aportar luces al conocimiento de la obra del valioso autor y amigo entrañable, asumo desde ahora esta responsabilidad como un afectuoso compromiso.

N O T A

1 Para este estudio he usado las siguientes ediciones:

CANTON, Wilberto. Malditos, en Teatro mexicano. Sel. y  
pról. de Luis G. Basurto. Madrid, Aguilar, 1958, pp.  
249-314.

- - - Nosotros somos Dios. Méx., Edit. Diógenes, 1978,  
95 pp.

- - - Nota roja. Reportaje en dos actos. Méx., Edit.  
Ecuador 0° 0' 0", 1965, 88 pp. s.n.

## **1 GENERALIDADES**



### 1.1 Esencia del teatro

A través de los siglos el teatro ha servido para exponer ideas y pensamientos de los hombres con la finalidad de recrear hechos que se reviven mediante la interpretación. En este sentido el teatro se convierte en espejo que refleja la realidad cotidiana con su carga de verdad y su dosis de fantasía.

El teatro, como género dramático, ha sido estudiado y comentado desde Aristóteles hasta los más apasionados teóricos de la cultura del mundo actual. Su existencia crea las más diversas polémicas y establece reglas relacionadas con su importancia filosófica y estética. En un escenario, o en cualquier rincón donde se actúe teatralmente, los acontecimientos reviven

con su propia fuerza real. Estos acontecimientos pueden ser ciertos o ficticios, pero subyace en ellos, de cualquier manera, una realidad latente de mensajes de un emisor a un receptor que participa del hecho recreado.

El autor dramático, o sus intérpretes, crean o rescatan sucesos para ser representados mediante el diálogo y la acción. Por medio del teatro, un autor deja constancia no sólo de su tiempo histórico, sino también de su estilo y de su tendencia ideológica cuando, en algunas ocasiones, uno de los personajes es su portavoz:

a veces el autor convierte a su personaje en el portavoz inmediato de sus propias ideas, según su importancia teórica o ética (política, social), para convencer de su veracidad o para difundirlas...<sup>1</sup>

## 1.2 Tendencias y estilos.

Siendo tan diferentes las tendencias y tan distintos los estilos dramáticos, se puede investigar tanto en lo intrascendente como en lo polémico, lo frívolo o lo sustancial. Los autores dramáticos hacen evidente su tendencia y se valen de diferentes fórmulas mediante las cuales han creado o recogido infinidad de acontecimientos y temas con el propósito de inmortalizarlos y

junto a las diferencias de épocas, técnicas o de estilos, gruesas y notorias, existe un imponderable sustrato común referido a la condición humana del ar-

te. Los dispersos elementos constitutivos de la sociedad -incluido el hombre- han sido regularizados en un reducido grupo de seres por el dramaturgo, quien ofrece así una visión minimizada del "gran teatro del mundo".<sup>2</sup>

### 1.3 Teatro y condición humana

El sentimiento popular casi siempre se manifiesta en las representaciones teatrales y en los acontecimientos festivos, tradicionales o no, en los que se mezclan las creencias religiosas y políticas con las efervescencias profanas. Estas manifestaciones se confunden y entrelazan con expresiones populares que tienen ciertas características de rebeldía contra la propia condición humana. De esta manera, las manifestaciones pagano-religiosas, enraizadas en el pueblo, se han mantenido y se mantienen a través del tiempo, sujetas, algunas veces, a las actividades sociales y económicas de una región. Las costumbres sociales que se recogen y se transmiten de una generación a otra, conllevan la experiencia que se hereda en el proceso de la existencia.

Partiendo de este criterio se puede afirmar que el pasado histórico cumple un papel preponderante en todo lo que significa conocimiento. Gracias a las experiencias que se adquieren del pasado y que se proyectan al futuro, se refinan las manifestaciones, se reafirma la cultura de la sociedad y se crean las características que identifican a los pueblos.

Muchas opiniones coinciden en que cultura es sinónimo de civilización que proviene de la herencia legada por los ancestros. Pero cuando se trata de identificar particularmente a la cultura nacional, criterios elitistas la desdeñan llamándola folclórica y considerándola como un producto de subcultura. Sin embargo, esta cultura nacional es el resultado de diversas realizaciones espirituales en las que se manifiestan determinadas características de un grupo humano al referirse a la cultura popular.

#### 1.4 Constante búsqueda del ser

El hombre siempre ha intentado por todos los medios encontrar el bien supremo o lo que puede considerarse como la felicidad, que Aristóteles sintetiza en tres aspectos: la felicidad de los placeres materiales, la felicidad de la gloria y la felicidad de la virtud. Para los hombres comunes, la felicidad reside en los bienes materiales y en el ansia de disfrutarlos ampliamente. La gloria se entiende como el deseo de trascender y hacerse inmortal. Pero los que buscan la felicidad tratan de encontrarla en el equilibrio por medio de la voluntad, la libertad, el conocimiento y la constancia.

Por instinto también el hombre siempre ha tratado de trascender la existencia material, y una de las formas de lograrlo

es el arte. Las rupturas sociedad-hombre señaladas en las distintas etapas históricas marcan los ejemplos constantes de la íntima relación entre el arte y las formas de vida de determinados períodos. En la etapa medieval se produce una ruptura para dar paso al Renacimiento, en el que florece el sentido humano y se intenta la fusión del idealismo platónico y el realismo racionalista de Aristóteles. En esta etapa el hombre busca perpetuarse por medio de nuevas formas estéticas: surge el retrato como una posibilidad de trascendencia; aparece un nuevo concepto de vida y una nueva escala de valores hasta el supremo sentimiento individual de ser el hombre el que se coloque en el centro del universo, donde en la Edad Media únicamente había colocado a Dios.

En estos procesos de transformación histórica el artista siempre estuvo presente como testigo y revelador de los acontecimientos que le tocó vivir. En ocasiones consignó su pensamiento a través de su producción creadora. En los diferentes períodos el artista ha sido el encargado de transmitir a las generaciones posteriores los hechos que le tocó experimentar, consciente de que el arte presenta una visión del mundo con proyecciones futuras; motivo por el cual el arte resulta inevitablemente político y social, y adquiere el privilegio de perennizar a los seres humanos y de presentar hechos que son reflejo de su experiencia.

### 1.5 El ser frente al deber ser

Al decir Sófocles "Yo pinto a los hombres tal cual deberían ser y Eurípides los pinta tal y como son",<sup>3</sup> nos ofrece la idea de que el artista puede sentir al ser humano de una manera más elevada a la forma que tiene realmente, o que lo caracteriza en su dimensión exacta, teniendo las dos manifestaciones estéticas la misma proyección artística: una los corrige y la otra los imita.

Esta reflexión de Sófocles manifiesta que el teatro, como espejo fiel de la realidad, imita las acciones humanas o las corrige de acuerdo con la aseveración de Aristóteles.<sup>4</sup>

### 1.6 Génesis del teatro

Desde los griegos Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, y los romanos Plauto y Terencio, así como los clásicos Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Calderón de la Barca, etcétera, el teatro ha recogido la historia colectiva o individual para revivirla en un afán de eternizar la esencia política y social del hombre. Pero el teatro no es simplemente una representación de la vida, sino una realidad que se sintetiza en la recreación; es el hombre que busca trascender a través de lo estético. Y por ser una actividad inherente al hombre, es esencialmente social. Surge con la naturaleza del ser humano por

medio de la imitación, en la que se encuentran características rituales y misteriosas. Jean Duvignaud dice a propósito que

la representación teatral pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las sociedades. El arte llega aquí a un grado de generalidad que sale del marco de la literatura escrita; la estética se convierte en acción social.<sup>5</sup>

En este sentido se puede decir que el hombre, desde su etapa primitiva, buscó la exaltación del espíritu valiéndose de la representación. En las sociedades primarias, cuando el ser humano se asoció para reproducirse y mantener su especie, descubrió que en cada movimiento rítmico que realizaba existía un mensaje cargado de súplica o de ruego a su deidad; sintió también que en cada palabra de exaltación podía lograr materializar sus pensamientos que idealizaban o parodiaban su propia existencia. Así, todas las sociedades, antiguas y modernas, exteriorizan las características que componen su vida colectiva y buscan los momentos de transformación para perpetuar su existencia.

De estas transformaciones surgen las manifestaciones festivas, los acontecimientos religiosos y las grandes concentraciones políticas, que unifican criterios ideológicos en un sentimiento de solidaridad que, como piensa Durkheim, "proviene del hecho de que un cierto número de estados de conciencia son comunes a todos los miembros de una misma sociedad".<sup>6</sup>

La imitación instintiva del hombre surge como consecuencia de su poder de captación de la naturaleza. Esta tendencia innata se puede apreciar en la manifestación del niño que repite y realiza la representación de sus experiencias con gran fuerza creativa. El niño inventa acciones e improvisa diálogos para sus juegos, como ensayos espontáneos que lo capacitan para acciones futuras con el apoyo de un sinnúmero de ejercicios. En el instinto de transfiguración del ser humano subyace el deseo de oponer a las imágenes recibidas desde el exterior las imágenes creadas dentro de sí mismo.

#### 1.7 Origen del teatro como institución

Cuando el teatro surgió en Grecia, ya como manifestación de carácter popular, se le reconoció su categoría de rito sagrado. La representación teatral llegó a significar una ceremonia de culto divino que conllevaba una gran carga de penetración ideológica. El pueblo de Atenas se congregaba en el théatron, es decir, en el mirador. Era el punto de reunión de los ciudadanos que aguardaban el espectáculo desde las laderas de la Acrópolis. El entusiasmo exaltaba a la muchedumbre que se animaba ante la expectativa de conocer las obras premiadas y de participar en la fiesta de coronación del poeta laureado.



Las representaciones teatrales significaban la culminación de las grandes fiestas de primavera llamadas Grandes Dionisias o Dionisias Urbanas, que se celebraban dos veces al año en el mes del elafebolión, o sea en los meses de marzo y abril. Se crearon igualmente otras fiestas, como las llamadas Leneas, que tenían carácter local y se limitaban a una procesión y a un doble concurso: trágico y cómico, y las Dionisias Rurales, que se celebraban en los burgos del Atica. La organización de las fiestas estaba a cargo del arconte, que era un magistrado principal de la democracia griega. Este personaje convocaba previamente a un concurso dramático cuyo jurado estaba compuesto por diez ciudadanos respetables. El concurso de tragedias había sido introducido por Pisístrato en el año de 534 a. C.

Las obras premiadas se representaban en una tetralogía consistente en tres tragedias y un drama satírico:

El drama tenía a gala elevarse y purificarse, ensombrecerse y enternecerse, consagrarse a las calamidades y a los duelos, y los sátiros se obstinaban en desempeñar su papel y en lanzar sus dicharachos burlescos y obscenos sobre aquellas nobles quejas. Era... la Fiesta de los Locos perpetuándose en la catedral expurgada e interrumpiendo con sus gritos grotescos los cantos del Oficio. Pratinas cortó a la tragedia esta cola bestial que la degradaba. Mas como quiera que estos viejos Demonios eran, al fin y al cabo, venerables, fundó para ellos el Drama Satírico que se representaba a continuación de la trilogía.<sup>7</sup>

Las Dionisias Urbanas transcurrían durante seis días:

Los espectáculos dramáticos ocupaban, al parecer, los tres últimos: se representaba a la mañana una tetralogía trágica y una o dos comedias por la tarde.<sup>8</sup>

El pueblo obsequiaba al poeta premiado, como una manifestación de simpatía y de gratitud, una cabra y una cesta de higos áticos. Al triunfador se le ceñía la cabeza con una corona de laurel como símbolo del honor y de la fama que había alcanzado, en una ceremonia pública de gran resonancia.

Durante la preparación del drama trágico, el arconte designaba a los coregas, que eran los ciudadanos encargados de costear los gastos para el montaje teatral:

La 'coregia' dramática era uno de esos servicios públicos (liturgias) impuestos por el Estado ateniense a los ciudadanos ricos. El ciudadano designado para este cargo debía reunir a los coreutas, equiparlos, ocuparse de su instrucción, remunerarlos durante el largo tiempo que duraban los ensayos.<sup>9</sup>

Antes de iniciarse las Dionisíacas Urbanas se realizaba una ceremonia en el Odeón, que era un teatro cubierto utilizado para audiciones musicales. La ceremonia era conocida con el nombre de Proagón. En ésta se presentaban los poetas para dar a conocer el tema de sus obras. En la misma ceremonia se presentaban los actores y los coreutas, ciudadanos respetables que habían sido seleccionados para las representaciones.

El teatro griego llegó a consolidarse como fuente de sabiduría y se arraigó en el sentimiento de la sociedad ateniense por su profundo significado político y social. La honda manifestación popular surgida del Ditirambo -oda exageradamente elogiosa en honor de Baco- había alcanzado la madurez del diálogo y de la trama trágica:

El Ditirambo recogió los gérmenes de tristeza flotante en la atmósfera de estas fiestas regocijadas por los dones, ensombrecidas también por las melancolías de otoño. Fue haciéndose cada vez más grave y quejumbroso; tomó para sí la carga de los dolores del dios, dejando todas las alegrías al canto cómico.<sup>10</sup>

La primera representación trágica fue realizada por Tespis en el año 534 a. C., en las fiestas organizadas por Pisístrato. La representación consistía en un diálogo entre el coro y el actor:

La gran invención de Tespis, es el actor substituyendo al corifeo y al narrador, el personaje ficticio encarnado en el hombre vivo y presente, que simula el ser y se apropia las acciones del otro.<sup>11</sup>

Sin embargo, como antecedente, la historia da cuenta de que en la isla de Creta, cerca de las costas griegas, dos mil años antes de Cristo, floreció una singular cultura de la que se llegaron a conservar restos arquitectónicos, como el palacio del rey Minos en la que fue la ciudad de Knosos:

En éste, como en todos los grandes e importantes edificios de la isla, existían unos monumentales patios centrales en los que se desarrollaba un curioso es-

pectáculo religioso que recuerda el actual arte tau-rino y que tenía como principales figuras a un toro, animal sagrado en aquella civilización, y además una serie de luchadores y acróbatas.<sup>12</sup>

Cuando Tespis creó al protagonista, se estableció una división en la manifestación popular masiva. La aristocracia, clase dominante, convirtió al pueblo en una parte de actores y a otra parte en espectadores:

...inmediatamente "aristocratizó" al teatro, que antes existía en sus formas populares de manifestaciones masivas, desfiles, fiestas, etc. El diálogo protagonista-coro era, claramente, el reflejo del diálogo aristócrata-pueblo. El héroe trágico, que pasó después a dialogar no sólo con el coro sino también con sus semejantes (deuteragonista y tritagonista), era presentado siempre como un ejemplo que debía ser seguido en ciertas características, pero no en otras. El héroe trágico surge cuando el Estado empieza a utilizar el teatro para fines políticos de coerción al pueblo.<sup>13</sup>

### 1.8 Jerarquías de los actores

Entre los actores surgió también la división para fijar categorías dentro del sistema democrático. Los personajes trágicos representaban a la aristocracia: héroes, reyes, reinas que revivían en el drama haciendo histórico el acontecimiento suscitado. Estas características dieron al teatro una nueva connotación social y política que dejó una profunda huella individual de grandes personajes históricos o mitológicos que han trascendido el tiempo y que han sido fuente de inspiración para recrear nuevos hechos nutriéndose de la antigua simiente.

### 1.9 Origen religioso del teatro

Se afirma que el teatro tiene origen religioso, que surge con el hombre por una necesidad de representarse en cuanto lo rodea y conjuntar su vida y su experiencia con el símbolo de su fe. Esta afirmación puede comprobarse verdaderamente si se estudian los antecedentes teatrales que siempre se ligan al ser humano. El hombre, en su afán de elevarse por encima de su yo y pasar a la abstracción, busca ser imitador de otros y de sí mismo por medio de la repetición de los acontecimientos y sucesos de su vida.

Esta tendencia a creer en lo abstracto y superior causa la adoración de lo desconocido y misterioso por medio del rito, y el depósito de la fe en el éxtasis de la ceremonia. En estas circunstancias se asocian la acción y la palabra, que son para Aristóteles el Ethos y la Dianoia. La adoración ritual se da por condición natural y surge independientemente de la cultura y de las costumbres en cualquier sociedad humana, como una manifestación universal de las dudas existenciales inherentes al hombre y por eso, de la misma manera que se dio en otros lados, en la América prehispánica el teatro tuvo también su origen religioso y mítico, como consignan los cronistas de la conquista, al decir que los aborígenes buscaban agradar a los dioses a través de las representaciones teatrales.

En Mesoamérica existían originales características rituales que se manifestaban por medio de danzas, procesiones, fiestas, etcétera. Los habitantes aborígenes tenían el afán instintivo de representar el misterio de la vida ligado a los quehaceres cotidianos.

Las costumbres de nuestros pueblos aún mantienen latentes las tradiciones peculiares que se manifiestan en danzas y canciones, y que han tenido su origen en leyendas míticas y en fiestas relacionadas con los calendarios prehispánicos. Entre estas manifestaciones se encuentran las danzas mágicas, las agrícolas, las guerreras; los bailes de los enmascarados, los bailes fúnebres de los niños muertos, los Cantares de Dzitbalché en Yucatán, los cánticos celebrados en Chichén Itzá y las escenificaciones del Rabinal Achí.

En los cuicalli -casa de canto- se preparaba a los danzantes y actores cantantes para las fiestas en honor a Tláloc -dios de la lluvia- o a Xochiquetzalli -flor preciosa- o a Tlametecuh-tli -anciana de dos caras y ojos saltones-. Los tetlahuehuetzquiti -farsantes o cómicos, en lengua náhuatl- y los baldzames -los que imitan, en lengua maya- eran los encargados de animar estas fiestas de teatralidad ritual en las que se fingían cojos, ciegos, sordos, para hacer reír a los espectadores-participantes..

La grandiosidad de estas fiestas primitivas celebradas en sus magnas ceremonias, tuvieron, algunas veces, el escenario de las monumentales escalinatas de las pirámides, cuyas estructuras

evocan el movimiento de los teatros griegos con sus coros, episodios y éxodos. Pero en la danza india no solamente hay plumas y los demás adornos de caracterización indumentaria del personaje, sino que, como en el teatro griego, se da a la máscara bonachona y burlesca de la comedia y del sainete, y en gran abundancia, la de la mueca trágica del horror, monstruosa y repelente hasta la deshumanización. Los indios mexicanos se caracterizan, con esta máscara para sus danzas y representaciones.<sup>14</sup>

Igualmente cabe señalar que en la cultura de los incas, dentro del Imperio de Tahuantinsuyo, se celebraba la suntuosa fiesta del sol llamada Inti Raymi, saturada de danzas y otros acontecimientos de rito sagrado, de nombre taquis, las canciones en lengua quechua.

En distintas regiones de nuestro continente se encuentran rasgos valiosos de tradiciones autóctonas, plenos de alegorías, que coinciden con las de muchos lugares del planeta y en las que se establecen contactos sociales a causa del poder de comunicación del rito-teatro.

La cultura europea trasladada al continente americano se nutrió de los ingredientes característicos y originales de las costumbres aborígenes que, aunque primitivas, estaban cargadas

de valores estéticos. Alfonso Reyes explica que el nacimiento del teatro en la cultura americana tuvo la influencia de tres corrientes:

Para la cultura americana, el teatro ha nacido tres veces: 1o. en Grecia; 2o. en la Europa medieval; 3o. en el Nuevo Continente. Entre las dos primeras fases no hay interrupción absoluta: la corriente continúa, aunque algo escondida y desmedrada. Los que ven el origen del teatro europeo en la liturgia eclesiástica tienen razón; y en parte la tienen quienes lo buscan en las supervivencias paganas. En cuanto a la tercera fase, debe entenderse como un trasplante colonial, con inevitables injertos autóctonos.<sup>15</sup>

Sin embargo, vale la pena destacar aquí que el drama prehispánico Rabinal Achí, que Charles Etienne Brasseur de Bourbourg tradujo al francés de una versión oral del indio Bartolo Ziz, publicada en París en 1862 conjuntamente con el original, tiene una estructura dramática propia y ajena a la forma europea. Indiscutiblemente esta pieza es la más antigua del teatro prehispánico. Este hecho comprueba una vez más, que el teatro surge con el hombre por ser una necesidad primitiva de expresión independientemente de su orden cultural y de su evolución estética. De esta manera se recogen, para el conocimiento y valoración del significado de la cultura prehispánica, los distintos antecedentes que marcan el curso de la historia y nos señalan el origen común de las representaciones rituales y teatrales. Una vez más puede encontrarse la prueba fehaciente de que el instinto de la representación y de la imitación es



inherente al hombre, que pertenece a su ser, y que su deseo de recreación conlleva una gran carga de emocional trascendencia.

Independientemente de las situaciones geográficas y culturales, existe en el ser humano la necesidad de crear, recrear y trascender a través de la expresión artística. En este caso concreto se puede señalar que hay un instinto de teatralidad ligado al íntimo deseo de llegar a ser escuchado por los dioses y proyectarse en esencia hacia lo ignoto.

#### 1.10 Pérdida del valor ritual

A medida que el teatro fue perdiendo su primitivo carácter ritual, sus temas se fueron humanizando y enriqueciendo hasta llegar a profundos análisis psicológicos, señalándose, de esta manera, el tránsito de lo divino a lo humano. La trama de las tragedias clásicas, a partir de su primigenia fuente de inspiración hallada en los relatos épicos de Homero, el poeta ciego del siglo IX a. C., se basa en el héroe fatal que no pudo escapar a su destino. Inexorablemente debía cumplirse el pronóstico cruel y misterioso que pesaba sobre el protagonista de la tragedia; debía pagar con su existencia una falla conocida como harmatia. La víctima era perseguida por las Eri-nias, encarnizadas vengadoras. Ellas eran implacables en cas-

tigar a los culpables, pues personificaban el recordamiento. A las Erinias se les clamaba para vengar un crimen, y ellas jamás desofan la súplica porque a su cuidado estaba la sangre humana.

Pero el héroe fatal de las tragedias algunas veces pretendió huir del presagio sin conseguir su objetivo. Quiso enfrentarse a su destino para romper las cadenas que lo ataban como ser humano a las fuerzas misteriosas y desconocidas que él mismo había creado como necesidad vital de simbolizar su fe.

El teatro de la Europa medieval estuvo siempre ligado a la actividad social y religiosa, sujeto al control del clero y de la nobleza. El propósito de esta asociación era inmovilizar a la sociedad y perpetuar el sistema político e ideológico. Surge de dos fuerzas: religiosa y profana, que algunas veces se asociaron y otras se separaron. Una de estas fuerzas fue la del teatro religioso que recomendaba las virtudes cristianas. El Papa Urbano IV estableció la fiesta de la Eucaristía, que se extendió por toda la cristinidad. Los actores eran clérigos, al igual que los poetas que componían las obras religiosas. Las ceremonias paralitúrgicas, en las que los clérigos se disfrazaban de Cristo, de ángeles, pastores, santas y aun meretrices, fueron prohibidas a principios del siglo XIII por

Inocencio III, por su carácter irrespetuoso y profano. Este, el teatro profano, se nutrió de la comedia latina de Plauto y Terencio y decayó con el Imperio, por la inmoralidad vulgar que lo desposeyó del sentido religioso del teatro griego. Este teatro profano de la Edad Media se alimentó de ingredientes groseros, de diálogos soeces y de doble sentido que aparecen en la península Ibérica como Juegos de escarnio.<sup>16</sup>

Con la fuerza del teatro profano se manifestaron los juglares, llamados también saltimbanquis, zaharrones, trasechadores, prestidigitadores, bufones, truhanes y en otras formas despectivas.

Antes de ser desterrado este teatro profano, en el siglo XI, se sucedían las representaciones teatrales con características religiosas, tanto en los conventos como en los altares. En los propios conventos se efectuaban representaciones en latín, a cargo de sacerdotes católicos, al igual que se realizaban los actos litúrgicos. A causa de su juego grotesco y de su mofa, es arrojado de los templos y condenado a vagar por plazas y pueblos:

El teatro religioso, en su etapa todavía popular, una vez que deja de ser estrictamente litúrgico, comienza a tolerar en su seno ciertos toques de profanidad. Y aun es ésa la causa principal de que la Iglesia acabe por expulsarlo de la nave al atrio y a la plaza.<sup>17</sup>

### 1.11 Instinto de rebelión

En el tránsito de lo divino a lo humano, como un instinto natural de reclamar su propia suerte, el hombre buscó rebelarse de alguna manera y desafió la furia de los dioses. En la tragedia griega está latente este sentimiento de rebelión del hombre que desafia el poder divino: Polinices desobedece la orden de no dar sepultura a su hermano; Prometeo, condenado "para que aprenda a respetar a la tiranía",<sup>18</sup> lucha contra el despotismo de Zeus y, en su afán de proteger a los hombres, roba la antorcha de luz para que se iluminen con el entendimiento y con la razón; Edipo, luego de conocer su suerte,<sup>19</sup> huye del presagio rebelándose al destino señalado por los dioses. Los héroes trágicos desafían a la divinidad para ser ellos mismos más humanos y más solidarios.

En nuestra realidad social y política se pueden establecer semejanzas con el teatro clásico. Por ejemplo, cuando algunos autores teatrales, como Cantón, conscientes de su momento histórico, luchan contra la tiranía y la dictadura despótica en cualquier lugar de la tierra. Ellos, en algunos casos, señalan valientemente las lacras sociales y la corrupción política de la que se valen quienes llegan al poder para medrar, olvidándose de los principios humanistas de la política pura y explotando a la ciudadanía en lugar de servirla, o complicándose

con regímenes totalitarios.

### 1.12 Vehículo de penetración ideológica

Desde el momento en que se pudo establecer la fuerza del teatro como vehículo de penetración ideológica, se le dio categoría e importancia para evangelizar a las masas y utilizarlo como medio conductor hacia los fines sociales, religiosos y políticos concordantes con los intereses colectivos o particulares de quienes lo estimularon.

Dentro de la democracia griega se institucionalizó el teatro como rito sagrado no sólo con la intención de culturizar al pueblo y sensibilizarlo, sino también con la finalidad de mantener un statu quo dentro del sistema. Con la comedia latina, el teatro no tuvo carácter sagrado, sino que fue vehículo de diversión y de entretenimiento para el espíritu indomable, soberbio y austero del romano, por lo que se inclinó hacia la comedia burlona y satírica desposeída de sentido religioso. En la península Ibérica deambulaban los juglares por pueblos y plazas cumpliendo la función social y política de relatar las gestas adjudicadas al Mio Cid y otras hazañas de la época, influyendo en el sentimiento patriótico del pueblo. Ellos también significaron la gran fuerza de secularización del teatro:

Debe tomarse en cuenta la influencia de los vagan-tes o humanistas errabundos, una de las principales fuerzas desintegradoras de la Iglesia medieval, que desarrolla la sátira y al cabo hace posible la se-cularización del teatro.<sup>20</sup>

Cuando los conquistadores españoles llegaron a nuestro continente, se sorprendieron de las habilidades artísticas de los indígenas, que solían efectuar representaciones rituales. Estas representaciones eran vespertinas y se realizaban sobre todo en el valle de México y en Cholula. Los evangelizadores aprovecharon las aptitudes primitivas para introducir, mediante autos sacramentales, las enseñanzas bíblicas utilizando el teatro como vehículo de penetración ideológica. Esto hizo posible la cristianización de los pueblos, además de las hondas raíces autóctonas que facilitaron la tarea de los misioneros para lograr el trasplante, aunque

hay que tener muy presentes dos principios fundamen-tales: 1o. Toda religión tiende a engendrar el dra-ma, y todo culto asume espontáneamente forma tea-tral. Este principio fue aplicado por los misioneros católicos de América, quienes inmediatamente usaron el teatro como vehículo del catequismo. 2o. Todo es-fuerzo catequístico o didáctico tiende a retroceder al tipo primitivo del género.<sup>21</sup>

Los misioneros españoles estimularon el injerto de danzas y mitotes indígenas<sup>22</sup> en el teatro catequizador. Independien-temente de las tradiciones aborígenes relacionadas con el arte, el teatro tuvo gran impulso durante la colonia, como re-sultado de la acción evangelizadora. Al crearse en la Nueva Es-

paña, a partir de 1539, una afición creciente por el teatro superior a la de otras regiones coloniales, el clero se encargó de supervisar y autorizar las obras que iban a representarse, cuidando de que tuvieran un sentido moral y didáctico. Se dio a las actividades teatrales una importancia política y se les asoció con acontecimientos de gran trascendencia, como el ocurrido en ocasión de celebrarse la paz entre Carlos V y Francisco I.<sup>23</sup>

Por los hechos mencionados como ejemplo, y por muchos más conocidos, puede afirmarse que el teatro siempre ha significado una gran fuerza de concientización y de penetración ideológica cuya importancia ha decaído, quizá, en nuestros tiempos, por el desinterés de las autoridades y el impulso que se otorga a otros medios de comunicación, o a la proliferación del teatro comercial especialmente dedicado a un público "escapista".<sup>24</sup>

Como hecho reciente puede mencionarse que justamente dos obras de Cantón fueron prohibidas por la censura. También estos casos se dieron en el pasado. Por ejemplo, puede destacarse la fuerza motivadora que tuvo el teatro en ocasión del estreno, en 1780, del drama incaico Ollantay. Esta obra relata la sublevación del general Ollantay en la región del Antisuyo: Este, por amar a una princesa, pierde honor y prestigio y

se rebela cuando se pretende someterlo por la fuerza. Coincidentemente, esta obra se estrenó en un pueblo del Cuzco, con asistencia del descendiente inca Gabriel de Condorcanqui, más conocido como Tupac Amaru, cacique de Tungasuca, que se alzó contra la corona española y que dio el primer grito de libertad en América. A raíz de este acontecimiento, la obra fue prohibida, quizá porque probó su fuerza política y social.

Situaciones parecidas se han presentado en el curso de la historia teatral, colocando a esta actividad en la disyuntiva de ser aceptada o prohibida. Autoridades gubernamentales y eclesiásticas han aceptado las representaciones algunas veces y otras las han desdeñado. Este hecho ha significado su auge o su decadencia.

A pesar de la autorización para algunas representaciones en la etapa colonial de nuestro continente, el teatro no estaba exento de prohibiciones por parte del cabildo, las cuales, sin embargo, no llegaron a impedir que se escribieran infinidad de obras teatrales en lengua chocha, mixteca o náhuatl. Cuando se instaló el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en 1571, se contempló entre sus obligaciones la de revisar las obras teatrales en proyecto de representación.

Al margen de prohibiciones, excomuniones y multas que se aplicaban a quienes transgredían las disposiciones legales,



el teatro continuaba en su evolución en la América colonial, hasta que, antes de concluir el siglo XVII, surgieron los nombres de Juan Ruiz de Alarcón, sor Juana Inés de la Cruz y de otros escritores que produjeron obras teatrales con las que obtuvieron fama universal.

### 1.13 Medio de culturización y diversión

El teatro, como medio de comunicación social, no sólo es un vehículo de diversión como se le ha tomado en algunas ocasiones, sobre todo cuando se le expone como un factor económico que reditúa utilidades con la explotación de espectáculos frívolos. El teatro es, ante todo, una fuente inagotable de cultura por su importancia didáctica y ejemplar que además tiene la ventaja de enseñar gratamente. Sobre este particular habría mucho que decir en razón de que a través de la dialéctica que conlleva la exposición de la tesis y la antítesis teatrales, se sintetiza la esencia misma del conocimiento. Por medio del teatro se puede penetrar en la conciencia del pueblo y conducirlo a ideales anhelados; producir el efecto aglutinante de un consenso; destacar los sentimientos patrióticos; revelar mensajes de la historia; desterrar ideologías distorsionantes de penetraciones extrañas; mantener latente la idiosincrasia que es en esencia la pureza del espíritu de una raza.

Muchas son las virtudes de la existencia del teatro como arte de la representación que ha pasado por diferentes alternativas en su historia.

Cuando el teatro surgió en Atenas como manifestación popular, se le concedió la categoría de rito sagrado acorde con el sentimiento del pueblo helénico, amante de la cultura y del refinamiento intelectual. En cambio, el teatro latino, que alcanzó gran popularidad con Plauto y Terencio, llegó a ser el entretenimiento preferido de Roma por los siglos I y II a. C. Sus manifestaciones espectaculares aparecieron en distintas formas, como las Farsas atelanas originadas en Atella, con sus actores enmascarados y con el mimo que reproducía historias grotescas y obscenas. Lo escabroso era lo más aceptado por un público soez y vulgar.

El teatro romano, junto con la decadencia del Imperio, llegó a la inmoralidad aceptando entre sus representantes a prostitutas y malvivientes de los bajos fondos. En esta época de decadencia moral, actores y actrices gozaban de gran popularidad y de falso prestigio. Las amantes de los personajes ilustres de la política abusaban del poder y se lucían agresivamente entre el pueblo romano. Es notable el caso de la actriz Césteris, amante de Marco Antonio, que paseaba por las calles de Roma en su coche tirado por dos leones. También es notable el

hecho trágico de un actor llamado Paris, que fue mandado asesinar por Nerón porque el emperador sintió celos artísticos de aquel que antes fue su preferido.

El teatro, tomado como pasatiempo y diversión, no sólo fue el espectáculo preferido del pueblo romano, sino que, en su decadencia y desestimación, se convirtió en juego grotesco de los propios gobernantes, pues tanto Nerón como Calígula, cada quien en su tiempo, actuaron alguna vez para manifestar sus dotes histriónicas de bufones esquizofrénicos.

En Hispanoamérica se mantuvo latente el teatro durante la época colonial. Los espectáculos se caracterizaban más por su fondo moralista que por su sentido de diversión. Entonces solían efectuarse funciones gratuitas de teatro dedicadas a los pobres, a quienes se dio el nombre de guanajes. Estas representaciones se efectuaban en los hospitales y su propósito social no era otro que propiciar los sentimientos religiosos que mantuvieran una fe constante, mediante el divertimento ameno, gracioso y moralista. Las representaciones religiosas se realizaron a lo largo de varios siglos, con los autos sacramentales que desde sus inicios sirvieron para evangelizar al pueblo indígena. El teatro reproducía los mensajes de moralidad por medio del símil en que se señalaban los castigos a quienes pecaban contra la Ley de Dios. Igualmente se mostraban los

premios que el cielo concedía a los buenos cristianos.

Entre 1536 y 1548 se representó en México, en la Campiña de San José de los Naturales, El juicio final, primer auto sacramental escrito en lengua náhuatl, de Fray Andrés de Olmos. Rodolfo Usigli menciona que existió otra obra con el mismo título, dedicada al obispo Zumárraga, quien no simpatizaba con el teatro.

#### 1.14 Síntesis

Lo expuesto demuestra que el teatro es esencialmente social y político, por cuanto que significa una actividad inherente al hombre, que instintivamente busca trascender y recrear su propia existencia.

La actividad teatral estimula el aprendizaje y capacita al individuo en el desarrollo de sus manifestaciones espirituales y estéticas.

El teatro es un vehículo aglutinante que tiene el vigor de modificar las ideologías, y puede ser coadyuvante para establecer el camino a seguir, con el propósito de integrar al hombre en la sociedad.

La práctica teatral estimula la creatividad del individuo, lo integra a los demás congéneres en sus relaciones sociales y le despierta interés por elevar su sentido estético de la existencia.

El hombre se hace social desde el momento en que el lenguaje, el concepto, el sentimiento colectivo, la solidaridad, lo forman de tal manera, lo disciplinan en la aceptación o rechazo de las normas a las que debe someterse dentro de los sistemas establecidos, ya que al hombre se le imponen ideas y sentimientos elaborados en la sociedad. En este terreno el teatro desempeña el importante papel de concientización, por cuanto impulsa a los individuos a canalizar aspectos de su vida cotidiana en una experiencia expresiva de su temperamento. Jean Duvignaud dice que

la situación dramática difiere de la situación social, en cuanto ésta encarna los roles sociales para afirmar su dinamismo y modificar sus propias estructuras, mientras que la primera representa la acción, no para realizarla, sino para adoptar su carácter simbólico.<sup>25</sup>

## N O T A S

- 1 BAJTIN, M. M. Estética de la creación verbal. Méx., Siglo XXI, 1982, p. 17.
- 2 GALLO, Blas Raúl. El teatro y la política. Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1968, p. 5.
- 3 Cit. por SAINT-VICTOR, Paul en Las dos carátulas, t. I. Bs. As., Joaquín Gil Editor, MCMLII, p. 396.
- 4 Cfr. ARISTOTELES. El arte poética, 3a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1964 (Col. Austral, 803), p. 27.
- 5 DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro. Ensayos sobre las obras colectivas. Méx., F. C. E., 1981, p. 13.
- 6 DURKHEIM, Emilio. De la división del trabajo social. Bs. As., Ed. Schapire, 1967, p. 96.
- 7 SAINT-VICTOR, Paul. Op. cit., p. 68.
- 8 NAVARRE, Octave. Las representaciones dramáticas en Grecia. Bs. As., Quetzal, 1955, pp. 7 y 8.
- 9 Ibid., p. 9.
- 10 SAINT-VICTOR, Paul. Op. cit., p. 65.
- 11 Ibid., p. 66.

- 12 NAUDIN, Ana Marfa. Cine y teatro. Barcelona, Sopena, 1965 (Biblioteca Hispania), p. 307.
- 13 BOAL, Augusto. Teatro del oprimido. Teoría y práctica, 1. Méx., Nueva Imagen, 1980, p. 139.
- 14 SAZ, Agustín del. Teatro hispanoamericano, t. 1. Barcelona, Vergara, 1963, p. 17.
- 15 REYES, Alfonso. Marsyas o del tema popular, en Obras completas, t. XIV. Méx., F. C. E., 1962 (Letras mexicanas), p. 77.
- 16 Así fueron llamadas las mofas para zaherir.
- 17 REYES, Alfonso. Op. cit., p. 79.
- 18 SAINT-VICTOR, Paul. Op. cit., p. 159.
- 19 Edipo interrogó al Oráculo de Delfos, donde el dios hablaba por boca de una pitonisa o sibila que después de ayunar tres días mascaba hojas de laurel; en profunda excitación estremecía su cuerpo y con los cabellos erizados y la boca convulsa contestaba al interrogador.
- 20 REYES, Alfonso. Op. cit., p. 78.
- 21 REYES, Alfonso. Ibid., p. 79.

22 Del náhuatl: mitotl.

23 Entre las festividades organizadas se representó un asunto que narra La conquista de la isla de Rodas.

24 WRIGHT, Edgar A. Para comprender el teatro actual. Méx., F. C. E., 1967 (Col. popular, 28), p. 34. El término "escapista" se refiere al público que asiste a un espectáculo tratando de olvidar sus responsabilidades y divertirse con obras ligeras. Este público se encuentra en todas las profesiones.

25 Op. cit., p. 21.



## 2 SEMBLANZA BIOGRAFICA

## 2.1 Cantón Moller

De prestigiado abolengo es el apellido Cantón en la península de Yucatán, donde el ascendiente genealógico ha tenido destacada participación, tanto en la política como en el periodismo, en las letras y en la jurisprudencia.

Wilberto Lenin Cantón Moller nació en Mérida, Yuc., el 15 de julio de 1921. Provenía de una familia que goza de merecido respeto en el sureste de México. El apellido paterno y el apellido materno conformaron un binomio que se ha proyectado al futuro en el talento y en la producción literaria de Cantón.

Su padre, don Miguel Cantón, fue destacado periodista y tuvo activa participación como secretario particular de Felipe Carrillo Puerto y como uno de los fundadores del Partido Socialista del Sureste. Como gran admirador del revolucionario ruso fundador del Estado Soviético, puso como segundo nombre el de Lenin a su hijo Wilberto.<sup>1</sup> La madre, doña Lucrecia Moller, nacida también en Yucatán, fue hija del cónsul alemán (proveniente de Hamburgo) en la península del Sureste antes de la Primera Guerra Mundial.<sup>2</sup> El hermano de Wilberto, Lic. Miguel Cantón Moller, fue procurador de Justicia del Estado de Yucatán de 1981 a 1983.<sup>3</sup>

## 2.2 El estudiante

Desde su adolescencia, Wilberto sintió inquietud por las letras en general y por el teatro en particular. A este género literario dedicó lo mejor de su producción. Su inquietud por la literatura lo condujo a ingresar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y luego en la de Jurisprudencia, donde se recibió de abogado. El último título lo obtuvo con la tesis Un ensayo a propósito del humanismo político, que dedicó a sus padres.

Siendo estudiante universitario todavía, tuvo ocasión de participar en la creación de textos escolares. Así, en 1946 escribió La ciudad de México, águila y sol de su vida,<sup>4</sup> editada por la Secretaría de Educación Pública. En un pasaje de dicho texto relata las primeras impresiones al descubrir el viejo valle del Anáhuac, que permanecían aún fijas en su mente:

...no dejan los ojos de humedecerse al descubrir a México que ha sobrevivido a tres civilizaciones, que ha sufrido sangre y fuego a manos de amigos y enemigos, que ha sido botín de mil vencedores, mujer fácil para entregar su cuerpo, difícil para conceder su corazón.<sup>5</sup>

Las experiencias y los conocimientos adquiridos despertaron en él un enorme interés por elevar su cultura, por lo que decidió estudiar literatura y especializarse en la Escuela de Profesores de Francés, en La Sorbona de París y en la Universidad de Santiago de Chile.<sup>6</sup>

Por su inquietud literaria, en esta etapa de su vida fundó dos publicaciones: Espiga, con Bernardo Jiménez Montellano,<sup>7</sup> y México y la Universidad, con Luis Echeverría.<sup>8</sup> También entonces participó en la elaboración de un libro para quinto año de primaria, con Bernardo Jiménez Montellano y Eva Guillén, titulado América es mi patria.<sup>9</sup> Este libro didáctico fue editado en 1948, un año después de haber egresado de la Facultad de Derecho de la UNAM. Aunque este texto no contiene datos de editorial ni lugar de impresión, es de suponer que fue editado por la Secretaría de Educación Pública, por su contenido de ejercicios gramaticales y vocabulario preparados por Eva Guillén. Cada capítulo del libro se ambienta con fotografías para la fácil comprensión del mismo.

### 2.3 El poeta

A pesar de que la poesía no era el género literario de su predilección, Wilberto editó los libros Segunda estación<sup>10</sup> y Dos poemas.<sup>11</sup> Con Segunda estación ganó el primer premio durante los juegos florales celebrados en Hermosillo con motivo de la inauguración de la Universidad de Sonora en 1942. Esta obra fue editada por la UNAM en edición que constó de trescientos ejemplares, tres de los cuales fueron designados con los meses de verano, y el resto numerados del cuatro al trescientos. Veinticinco ejemplares fueron para obsequio a los amigos, y de és-

tos, el número treinta y seis se encuentra en la Biblioteca Nacional de México, autobiografiado por el autor con la siguiente dedicatoria:

Al maestro José Vasconcelos, homenaje a su potente pensamiento iluminador de América.

El libro lleva como subtítulos las siguientes apostillas: "Niveló el corazón al horizonte", Carlos Pellicer; "Salud, señor paisaje", Carlos Pezoa Vélez; "Lirios eternizados en el canto del hombre...", Bernardo Ortiz de Montellano.

#### 2.4 El humanista

Entre las consideraciones más destacadas de su tesis de abogado, Cantón explica la diferencia que existe entre el político y el hombre cotidiano. Manifiesta en uno de sus párrafos que

...entre los que están inmersos en la vida, desde el punto de vista del interés social puede distinguirse entre quien dedica su vida a un fin personal -que también puede trascender a otros individuos y como colectividad-, y quien hace de los problemas colectivos el fin de su vida. Esta es la distinción entre el político y el hombre cotidiano.<sup>12</sup>

Según Cantón, el político se caracteriza por su interés hacia los asuntos comunales, que tiene sus angustias internas, que sufre por el dolor de los demás y busca el beneficio de la colectividad. Para él este ser es en potencia un santo. Hablando sobre el mismo tema, más adelante dice que

Político es, por tanto, el jurista que investiga el ordenamiento correcto de la sociedad y el sociólogo que estudia las leyes de ésta; político es el filósofo que apunta su inquietud hacia lo humano fundamentalmente, el místico de la vida...<sup>13</sup>

Exponiendo su teoría sobre el humanismo que entiende al hombre como una armonía entre el individualismo y la sociedad, dice que en un solo hombre puede darse, indisolublemente mezcladas, las esencias del político, del santo y del hombre cotidiano:

Y será entonces un "humanista", un ser transido de amor y generosidad. Porque el humanismo no es una actitud de estudios, sino una actitud de vida (...) Humanistas son aquellos que en sí mismos reproducen la grandeza humana que existió o pudo haber existido, aquellos que vibran con todas las angustias, padecen todos los problemas y entregan su ser a las inquietudes del hombre.<sup>14</sup>

Interesado por las actitudes sociales y políticas de los hombres de bien, manifiesta de este modo sus conceptos acerca de la libertad de pensamiento:

El hombre es esencialmente libre, porque en el recinto de su ser hay un ámbito al que nadie puede llegar: el pensamiento, que siendo su primera experiencia rigurosa, es también la mayor fuerza de su vida.<sup>15</sup>

## 2.5 El periodista y escritor

Terminada su carrera universitaria, Cantón ejerció el periodismo tratando tal vez de seguir los pasos de su padre, quien, como ya se ha mencionado, fue también secretario particular de Carrillo Puerto y fundador del Partido Socialista del Sureste. En el ejercicio de esta profesión, es posible que Wilberto haya sido testigo presencial de hechos políticos y sociales que nutri-

rían su creatividad teatral en virtud de que su fantasía se alimentó siempre de la realidad.

El periodismo le brindó la oportunidad de viajar por diferentes países del continente americano y también por Europa, y de conocer a escritores y poetas de fama internacional y relacionarse con ellos, como refirió más tarde en sus pláticas cotidianas; entre otros a Rosario Castellanos, con quien asistía a peñas literarias y por quien sintió profunda admiración.

Colaboró para los siguientes diarios: Excélsior, Novedades, El Nacional y otros. Su capacidad y talento lo llevaron a dirigir los periódicos Voz (1950), Diario del Sureste (1953) y Auge (1955).

Como periodista y escritor se preocupó por impulsar la cultura y el arte en las diferentes actividades que desarrolló durante su vida y que consigno más adelante con el subtítulo "Propulsor de la cultura".

## 2.6 El dramaturgo

Cantón se dio a conocer como dramaturgo con la pieza breve Cuando zarpe el barco, estrenada en el teatro Arcos del Caracol por el Grupo Proa, dirigido por José J. Aceves. Sobre el estreno de esta pieza se han mencionado diferentes fechas, como se puede constatar en las siguientes publicaciones y fragmentos de comentarios:

Antonio Magaña Esquivel:

... se inicia [Cantón] en el teatro en 1948 con la pieza breve Cuando zarpe el barco. Se estrena con el Grupo Proa.<sup>16</sup>

Celestino Gorostiza:

... obra corta -Cuando zarpe el barco-, estrenada en 1942 por un grupo de aficionados.<sup>17</sup>

En la edición impresa por Conacurt de la obra Retrato a mi padre, se menciona:

Cuando zarpe el barco (1945), breve obra poética escrita como ejercicio en la clase de composición dramática que impartía Xavier Villaurrutia.<sup>18</sup>

Agustín del Saz menciona que la obra Cuando zarpe el barco fue estrenada en 1948.<sup>19</sup> Y, por último, en el Diccionario de escritores mexicanos se da como fecha de estreno de la mencionada pieza el año de 1946.<sup>20</sup>

Lo curioso e interesante de todos estos datos es que no coinciden con la información que proporciona Yolanda Argudín, quien menciona que el teatro Arcos del Caracol se inauguró en el año de 1949.<sup>21</sup> Lo cierto es que después del estreno de esta primera producción dramática de Cantón, la crítica especializada elogió su talento dando una calurosa bienvenida al autor que se iniciaba en las lides teatrales. Como muestra de ello, consignamos lo referido por Celestino Gorostiza:

Cantón es de clara inteligencia y sólida cultura, dueño además de un estilo fluido y elegante...<sup>22</sup>

El siguiente estreno de Cantón fue en 1950 con el drama



Saber morir, con musicalización de Miguel Alemán Velasco, bajo los auspicios de la Unión Nacional de Autores. En esta obra Cantón intentó manifestar ciertas tendencias existencialistas, influido posiblemente por la lectura de las obras de Jean Paul Sartre.

Después de un silencio de cuatro años, estrenó en 1954 su comedia-ballet Escuela de cortesanos, presentada en el Festival Dramático del Instituto Nacional de Bellas Artes. La acción de esta obra transcurre en la época de la colonia, aunque Cantón hace en ella alusiones al momento de su estreno. Tres años más tarde realiza otro estreno. En 1957 produce el drama Nocturno a Rosario, obra en la que presenta los amores trágicos del poeta Manuel Acuña y Rosario de la Peña. Ese mismo año escribe y estrena Pecado mortal, drama en que se analiza un conflicto sentimental. Un año después, en 1958, se estrenó Malditos en la ciudad de Guadalajara, luego de haber sido prohibida por la Oficina de Espectáculos del Departamento del Distrito Federal y haber ocasionado el cierre de un teatro en la capital del país. Con motivo de su triunfo contra la censura, Cantón recibió una carta de C. Solórzano que lo felicita por su valiente postura y por su indeclinable firmeza al sentar un precedente relacionado con la libertad de expresión.

A partir de la década de los sesentas, y a pesar de que el público desdeñaba la producción nacional, Cantón se impone gracias a su talento y constancia como autor dramático. Ya para entonces había obtenido merecido prestigio en virtud de que sus obras se habían probado con excelente éxito. Esta constancia le permitió nuevas creaciones literarias estimulado por la respuesta del público, que ya había acogido sus dramas con beneplácito.

Tan cerca del cielo, drama histórico basado en los amores de Maximiliano y Carlota y en la trágica aventura de su efímero imperio en México, se estrenó en 1961 en el teatro Fábregas, hoy teatro Frou Frou. En esta obra el autor revive pasajes de célebres escenas de don Benito Juárez en su lucha contra los conservadores y contra el poder de la Iglesia, fuerzas que auspiciaron la intervención francesa.

En ese mismo año se produjo otro estreno de Cantón: Inolvidable, que también fue vetada por la Oficina de Espectáculos del D. D. F. Sin embargo, y a pesar de las oposiciones de la censura, fue puesta en escena y posteriormente montada en Buenos Aires en el teatro Arari en abril de 1962 durante la Temporada de Teatro Mexicano que organizó el dramaturgo mexicano Luis G. Baurto en la capital argentina.

Nosotros somos Dios, drama en dos actos que Cantón dedicó a su padre, "veterano de la Revolución Mexicana", fue estrenado

en el teatro Milán de la ciudad de México el 26 de octubre de 1962. Esta obra obtuvo el Premio Juan Ruiz de Alarcón otorgado por la Asociación de Críticos de Teatro.

Posteriormente, en 1963, Cantón estrenó en Puebla, en el Teatro Principal, el reportaje teatral en dos actos Nota roja, bajo la dirección del maestro Fernando Wagner. El mismo año se produjo otro estreno con la obra Todos somos hermanos, con base en un Cuento de navidad de Dickens.

Inspirado en un episodio heroico, escribió y estrenó en 1964 Murió por la patria en la que destaca el hecho patriótico de los Niños Héroes.

En 1972 escribió Entre los hombres y entre las naciones, obra premiada en el concurso "León Felipe" en París.

La obra Retrato a mi padre fue escrita por Cantón en el año de 1978 y obtuvo el primer premio en el certamen promovido por Conacurt con la finalidad de crear y recrear a la clase trabajadora en el contexto cultural del país.

Una de las últimas producciones teatrales de Cantón fue la obra Juego de amor escrita para la actriz Isela Vega y representada por ella y su elenco en gira por toda la República Mexicana.

## 2.7 Premios y reconocimientos

Menciones, premios y condecoraciones se fueron sucediendo a lo largo de la vida de Cantón como justo reconocimiento a su labor literaria. Como ya se ha señalado, Cantón obtuvo el primer premio de poesía con Segunda estación en los juegos florales celebrados en Hermosillo en 1942.

Entre otros múltiples reconocimientos a su obra, cabe destacar la citada carta de C. Solórzano con motivo del estreno de Malditos.

En 1962 recibió el premio Juan Ruiz de Alarcón por la pieza en dos actos Nosotros somos Dios, cuya acción transcurre en la época de Victoriano Huerta. Este premio le fue concedido por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro. Nosotros somos Dios obtuvo también el primer premio en el Festival de Teatro Latinoamericano de Nueva York en 1970 y luego fue llevada a la pantalla en versión cinematográfica por la Productora Peliguatex en la ciudad de Guatemala con el título de Sangre derramada.

En 1972 ganó el primer premio en el concurso "León Felipe", en París, por su obra Entre los hombres y entre las naciones, en la que Cantón establece un paralelismo histórico entre la invasión francesa a México y la norteamericana a Vietnam.

Su obra de teatro en dos estampas Retrato a mi padre, que dedicó al periodista Miguel Cantón con la admiración ferviente

del hijo, ganó el primer premio el año de 1974 en el Concurso Nacional de Obras de Teatro Social, auspiciado por la Secretaría de Trabajo y Previsión Social (Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores) y la Confederación de Trabajadores de México.

En 1970 recibió en su tierra natal la Medalla Yucatán por su labor literaria, en una ceremonia en la que se elogió su talento y se le reconoció su tarea engrandecedora de la cultura a través de su obra de proyección universal.

Su drama Inolvidable fue seleccionado para un estreno de renombrado éxito en Carolina del Sur por el New York Shop Theater y recibió en 1972 el Premio Especial de la Crítica de Nueva York.

## 2.8 Hombre de teatro

Para un hombre que se entrega totalmente al teatro y que trata de penetrar en su mundo para escudriñar profundamente sus secretos y sus misterios rituales y estéticos, ninguna de las actividades concernientes a esta tarea le es desconocida o difícil de realizar. Cantón conocía la técnica de la interpretación dramática, por lo que pudo efectuar la misión de dirigir en 1964 el drama El gesticulador de Rodolfo Usigli, mismo que fue montado en el teatro Fábregas. La dirección de Cantón fue

de carácter impresionista y recurrió en su puesta a ilustraciones cinematográficas, como reseña Carlos Solórzano en "Resúmenes anuales de 1963 a 1969" en Testimonios teatrales de México, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

## 2.9 Propulsor de la cultura

Sin desligarse del terreno de la literatura dramática, desarrolló actividades dignas de encomio por su entrega apasionada a las tareas que significaban impulsar la cultura. Entre estas actividades desempeñó el cargo de jefe de información (1949) y director del Departamento Editorial (1951) de la UNAM, subdirector de la Escuela de Teatro (1956) y jefe de Prensa y Relaciones Públicas (1958), de Difusión (1961), del Departamento de Teatro (1963) y del Departamento de Literatura (1971) del Instituto Nacional de Bellas Artes.

De 1955 a 1956 Cantón presidió la Asociación de Críticos Teatrales, y en 1957 dirigió el programa radiofónico La hora de México.

En la etapa en que Wilberto estuvo al frente del Departamento de Literatura del INBA, tuvo el deseo de crear las llamadas "librerías sobre ruedas". A propósito de este proyecto, hizo la siguiente declaración:

Se debe efectuar un gran esfuerzo para convertir el libro en artículo de uso popular, y creo que es el

momento de procurar que la gran literatura, los grandes clásicos o modernos de nuestra lengua y de todas las lenguas del mundo, puedan ser adquiridas a precios mínimos. Lo anterior no debe plantearse como un negocio recuperable sino como una inversión de beneficio popular, semejante al libro de texto gratuito; no sólo hay que enseñar a leer, sino dar después lecturas para que los alfabetizados utilicen el tesoro que han adquirido y mediante el libro multipliquen sus intereses espirituales y embellezcan su vida.<sup>23</sup>

### 2.10 Líder de escritores y literatos

Cantón fue elegido en 1971 presidente de la Asociación de Escritores de México, cargo en el cual propulsó una labor positiva y ejemplar en provecho de los intereses de la colectividad autoral, como las gestiones para que los escritores y cuentistas ingresaran al Seguro Social. Pugnó asimismo para que se crearan cooperativas con el propósito de que se imprimieran sus producciones dramáticas, y sobre todo para que los autores tuvieran acceso a los teatros oficiales y pudieran estrenar sus obras.

### 2.11 El diplomático

La fama y el prestigio de Cantón habían crecido con el transcurso de los años. En merecimiento a su talento fue llamado a cumplir funciones diplomáticas como agregado cultural de México en Italia, Bélgica y la UNESCO. Paralelamente a sus tareas, continuaba su producción como dramaturgo; y en ocasiones, para no desligarse de su disciplina, realizaba también algunas tra-

ducciones dramáticas.

Vivir en París había sido una de sus máximas aspiraciones. Sin embargo, la Ciudad Luz no le hizo olvidar a sus viejos amigos y compañeros a quienes enviaba sus mejores recuerdos a través de tarjetas postales.

## 2.12 Se corre la cortina de su existencia

Hasta entonces, Wilberto había coronado sus esfuerzos con prestigio y relativo bienestar; pero como paradoja inexorable creada por otro autor que mueve sus hilos caprichosamente y algunas veces cambia los acontecimientos felices, corrió la cortina donde su representaba el drama de su existencia dándole un final inesperado.

Para renovar su licencia de conducir, Cantón se presentó a una revisión médica en la que se le descubrió un tumor en el cerebro. Era inminente la operación y Wilberto presintió lo que esa intervención quirúrgica entrañaría en razón de una vieja dolencia cardíaca que padecía. Sin embargo, se preparó para lo imponderable. Donó sus bienes a la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM) con el propósito de estimular a los jóvenes autores nacionales.

Cada noche, durante dos semanas, Wilberto cenó con un distinto amigo. Luego de estas singulares despedidas se internó en



el Hospital Inglés, donde murió a la una de la tarde del día  
seis de marzo de 1979.

N O T A S

- 1 PERETE, Ricardo. "Corte". Excélsior, 6 de marzo de 1979, p. 4 - B.
- 2 Información oral del Lic. Miguel Cantón Moller.
- 3 Id.
- 4 CANTON, Wilberto. La ciudad de México, águila y sol de su vida. Méx., S. E. P., 1948 (Biblioteca Enciclopédica Popular, 130). 96 pp.
- 5 Ibid., p. 5.
- 6 Enciclopedia de México, t. 2. 4a. ed. Méx., 1978, p. 68. (Sin más datos).
- 7 Ibid.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 CANTON, Wilberto. Segunda estación. Méx., UNAM, 1943.
- 11 - - - Dos poemas. Comentario final de Eunice Odio. Mendoza, (Argentina), s. p. i., 1955.
- 12 - - - Un ensayo a propósito del humanismo político. Tesis, UNAM, 1947, p. 20.

- 13 Loc. cit.
- 14 Ibid., p. 21.
- 15 Loc. cit.
- 16 MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. Medio siglo de teatro mexicano. (1900-1961). Méx., INBA, 1964, p. 164.
- 17 GOROSTIZA, Celestino. Teatro mexicano del siglo XX. Méx., F. C. E., 1956. (Letras mexicanas), p. XXII.
- 18 SOLANA, Rafael. Pról. a Retrato a mi padre de Wilberto Cantón. Méx., CONACURT, 1978.
- 19 SAZ, Agustín del. Teatro hispanoamericano, vol. II. Barcelona, Vergara, 1963, p. 105!
- 20 OCAMPO, Aurora y PRADO VELAZQUEZ, Ernesto. Diccionario de escritores mexicanos. Méx., UNAM, 1967, p. 58.
- 21 ARGUDIN, Yolanda. Historia del teatro en México. Méx., Panorrama, 1985, p. 128.
- 22 GOROSTIZA, Celestino. Op. cit., loc. cit.
- 23 Cit. por DIAZ DE LEON, Raquel. "Wilberto Cantón dejó 17 obras teatrales", en Excélsior, 15 de marzo de 1979, p 16 B.

### 3 TEORIA TEATRAL DE WILBERTO CANTON

### 3.1 Función del teatro

Cuando una obra de teatro no es simplemente el texto literario para ser representado con intenciones de divertir, sino que puede manifestar libremente un pensamiento, realizar una denuncia e identificar el sentimiento popular concretando una ideología que se compromete con su tiempo, entonces se convierte en un teatro eminentemente político. El teatro que lucha por revelar y exaltar la realidad que algunas veces penetra en las raíces mismas del presente y del pasado, tiene una connotación distinta de aquel que sólo cumple la función de entretener. Este teatro valiente y realista se transforma en arma que contrarresta las tendencias de las clases privilegiadas, que tienen en el teatro espectacular un instrumento de dominación.

Cuando el autor dramático se compromete con su tiempo y con la sociedad, se convierte en portavoz del sentimiento colectivo; en válvula de escape de las tensiones del hombre reprimido y denuncia por él las injusticias que lo perturban y lo aniquilan.

### 3.2 El teatro como una finalidad en sí

Aunque Cantón no escribiera directamente una teoría teatral, sus aisladas opiniones sobre el arte escénico y su función social, lo mismo que sus conceptos vertidos a través de su producción, indican claramente su teoría al respecto. En este contexto considero de suma importancia incluir en mi trabajo algunas opiniones de Cantón, que indicarán la honda preocupación que sentía por este medio de comunicación cuya finalidad va más allá de divertir y de entretener a un público espectador.

Del libro Historia del teatro en México, de Yolanda Argudín, extracto los siguientes comentarios de Cantón:

El teatro debe ser un espectáculo que absorba al público, el cual es una fiera difícil de atraer, pero que se doma ya sea por las lágrimas o las carcajadas, y sólo entonces estará en posición de que escuche lo que se le quiere decir.

El teatro no es sólo un medio de diversión, es una finalidad en sí, por lo que la obra debe ser una de arte.

En la representación el dramaturgo debe introducir en el espectador ideas que perfeccionen su visión del mundo, de la vida y de sí mismo.<sup>1</sup>

En la revista Deslinde<sup>2</sup> Cantón publica un artículo titulado "La querrela de las generaciones en el teatro mexicano" en el que expone ampliamente su teoría relacionada con el público de teatro, al que considera pieza fundamental de una representación. Haciendo un análisis histórico y crítico sobre la realidad teatral de México a partir del gran impulso propiciado por José Vasconcelos en favor de la educación y del arte, reseña el proceso cronológico del teatro nacional que culmina, hasta la publicación de su artículo, en una clara identificación de contenidos auténticamente mexicanos que singularizan nuestra idiosincrasia.

En su introducción al Teatro de la Revolución Mexicana,<sup>3</sup> Cantón manifiesta que este movimiento transformó al país y que el teatro también recibió su influencia y su impulso renovador. Dice allí mismo en relación con el público:

El escritor escribe su obra en la soledad; pero si la forma que elige al escribirla es la teatral está suponiendo ya la existencia de un público que la contemplará convertida en espectáculo; al pensar su obra como teatro, está pensando ya en los actores que han de interpretarla, en la escenografía delante de la cual se representará, en las luces, en el vestuario y -en forma inevitable- en el público. Que este último, indispensable elemento, sólo flote en la conciencia del creador y éste no supedita a él las condiciones de su propia creación, no

significa de ninguna manera que lo ignore en el sentido de no destinar su esfuerzo a ese ser múltiple, sumario, colectivo, que es el público teatral; si así fuera, adoptaría otra forma literaria más apta para lograr la comunión, no con el público de heterogénea composición e intereses que asistirá a las representaciones, sino con un solo hombre cuyo gusto adivina, cuya sensibilidad se presiente, cuya soledad se comparte: el lector...

y agrega que ningún ensayo, con los mejores actores y la mejor dirección y producción puede ser completo sin el público. Es tal la importancia que tiene el público para que un espectáculo sea verdaderamente teatral, que Cantón piensa que cuando un autor tiene éxito es porque en cierto momento su sensibilidad coincide con éste, y que los fracasos pueden atribuirse a que el autor teatral se siente colocado por encima de aquél.

Considera también que el primer deber del dramaturgo es atraer al público, pues una vez teniéndolo dentro del teatro, puede admirarlo con la belleza de la obra, o aleccionarlo con sus ideas morales, o simplemente entretenerlo. En este sentido declara:

...el dramaturgo tiene que jugarse todo -esfuerzo, obra, vida- a una sola carta: la del triunfo. Y para elegirla, sólo puede atenerse a su intuición, a su interpretación del hombre, de la sociedad, del momento histórico en que vive. Si se equivoca, es inútil que guarde originales en sus cajones o los confíe a las páginas de un libro: no será nunca autor dramático. Si triunfa, puede ser que un día resucite de entre los muertos y regrese a las carteleras teatrales para arriesgarse una vez más en esa aventura cruel y alucinante, desgarradora y mágica como la vida misma: el teatro.



### 3.3 El hombre, producto de su medio

En varias escenas de las obras de Cantón, especialmente en Malditos, el autor lamenta que muchas veces, por el ambiente miserable que prevalece en los estratos humildes de nuestras sociedades, quienes los integran tengan que caer en la prostitución o en el robo para sobrevivir. Podría decirse entonces que el medio social es un vehículo que puede repercutir en el comportamiento humano. Sin embargo, el surgimiento de personas moralmente distorsionadas no se produce exclusivamente en las clases económicamente desfavorecidas. Se da también en las clases poderosas, aunque en este caso las distorsiones puedan deberse a otros factores, como la falta de comunicación familiar, la desatención de los padres, la carencia de afecto y comprensión y la indiferencia para atender problemas cotidianos.

Es entendible que la falta de estímulos, como propone Cantón en la tesis de Malditos, sea, en muchas ocasiones, la causa de que los seres humanos no busquen la posibilidad de su propia superación personal a través del estudio como un vehículo de la movilidad social.

### 3.4 Teatro de denuncia

En su teatro político y social, Cantón denuncia valientemente a aquellos individuos de nuestra sociedad que se aprove-

chan de las circunstancias para explotar, engañar y abusar de quienes se encuentran en situaciones de desventaja. En sus diálogos fustiga al mal político; al inmoral que aprovecha el cargo para enriquecerse; al astro de cine cuya vida desenfundada sirve de mal ejemplo a la juventud; al corrupto que pretende ocultar su delito comprando conciencias por medio del dinero. Denuncia también a aquella gente sin escrúpulos que se dedica a comprar cosas robadas y que estimula a los adolescentes a cometer delitos, así como a las autoridades que están en connivencia con aquéllos.

Crítica y censura la influencia de la música distorsionante, del cine y de la televisión extranjeros cuyo objetivo es crear en los países subdesarrollados una dependencia absoluta, con la finalidad de inquietar a los jóvenes que sueñan con un nivel de vida superior, y a las revistas de caricaturas que llevan influencias negativas a las mentes de los niños, los enajenan y los conducen al vicio o al robo.

### 3.5 El tipo ideal

Como portavoz de sus ideas humanistas, en sus obras presenta siempre al tipo ideal, encargado de exponer los conceptos teóricos del autor en su contexto político y social. Este personaje carismático está en constante pugna con las fuerzas

represivas y contra las malas influencias de una sociedad cargada de fallas sociales; es el que denuncia, el que expone y saca a relucir las lacras que contaminan a los menos hábiles, a los modestos, a los inocentes; aclara dudas, pelea, se enfrenta valientemente y enmarca las fórmulas políticas y sociales como solución a los problemas de la sociedad.

En los personajes centrales de Malditos, Nosotros somos Dios y Nota roja, están latentes las ideas políticas y sociales del teatro cantoniano: El profesor de Malditos es un hombre consciente de su profesión, que se entrega por entero a servir a la sociedad guiando a los adolescentes por la senda correcta. Es el modelo de educador en cuyo espejo podrían mirarse aquellos que tienen en sus manos el futuro de los jóvenes. Este maestro de escuela es de condición modesta y regeneró su vida para ponerla al servicio de los demás. Piensa que si cada uno de los seres humanos se preocupara por moralizar un poco su conducta, la suma del pequeño esfuerzo de todos llegaría a modificar a la sociedad entera. En varias ocasiones manifiesta que la conducta de los hijos tiene su causa en la relación familiar y en el ejemplo de los padres, y que alguna vez habrá psiquiatras en las escuelas para orientar la conducta de los niños y de los jóvenes. Considera también que muchas veces los padres son a un tiempo víctimas y culpables y que nadie es responsable en particular, porque lo que sucede en la

sociedad es el mal de nuestro tiempo.

En la obra Nosotros somos Dios, quien asume esta responsabilidad es Octavio, el joven abogado que con gran valor se enfrenta a la dictadura de Victoriano Huerta; que con valentía protesta por el asesinato de Francisco I. Madero y Pino Suárez; que al frente de un grupo de jóvenes revolucionarios se juega la vida por su ideal político en defensa de la justicia y de la libertad. Octavio ama a la hija de don Justo, político sanguinario que, a su pesar y sólo para evitar el odio de la muchacha, tuvo que salvar la vida de aquél. Cuando las circunstancias cambian y Octavio tiene en sus manos la vida de su suegro, manifiesta pleno de calidad humana que no quiere ser revolucionario si para serlo debe denunciar un hijo a su propio padre, porque una revolución que no perdona es una revolución deshumanizada.

Victor Blanco, el periodista de Nota roja, es castigado por exponer abiertamente sus ideas políticas y mandado a hacer reportajes policiales. Durante esta actividad se encuentra con un acontecimiento que hace cambiar la vida del país en circunstancias en que una joven es violada por el hijo de un gobernador que pretende llegar a la presidencia de la república. Víctor se enfrenta al poderoso cacique que logra cambiar los hechos y aparecer como víctima de sus enemigos políticos. El reportero vuelve al análisis en sus columnas para tratar de desenmascarar al

poderoso candidato; logra su objetivo al manifestar que la fuerza y el valor de los débiles, cuando se unifican, son capaces de vencer al tirano.

### 3.6 Personajes dramáticos de Cantón

Los personajes de las obras mencionadas no representan a seres de la fantasía, sino a tipos reales con los que se vive cada día. Son individuos comunes que luchan por alcanzar sus ideales o hacer realidad sus sueños. Simbolizan a aquellos seres que con sus virtudes y defectos se enfrentan a los hechos. Algunas veces estos personajes magnifican su comprensión, su ambición y sus emociones; son hombres y mujeres que retan a la vida misma sin mayor propósito que sobrevivir, y para lograrlo algunas veces atacan a los demás y otras se defienden de los acontecimientos ante los que muchas veces sucumben, aplastados por quienes se alzan sobre ellos. Reviven sus historias con la fuerza dialéctica que les imprime el autor. Los retornos de estos personajes al realismo escénico los hace circunstancialmente identificables, gracias a algunos de sus rasgos característicos.

Cantón crea una realidad teatral basándose en acontecimientos ocurridos o vividos de alguna manera por él mismo y de los que pudo haber sido testigo presencial. Su particular es-

tilo como dramaturgo se imprime en las secuencias escénicas en las que combina hechos biográficos con los imaginarios para concordarlos en una vasta producción literaria.

### 3.7 El joven en la obra dramática de Cantón

En la producción dramática de Cantón los jóvenes se erigen en jueces implacables de la conducta de sus padres y no aceptan ni perdonan los errores de éstos. Como ejemplos se pueden mencionar los casos de similitud entre la conducta de los personajes de las obras en cuestión:

La actitud de Lalo en Malditos es la del muchacho que no disculpa ni perdona a la madre. Su rebeldía llega al extremo de que siendo de una clase económicamente acomodada, prefiere vivir en casa de una familia modesta donde ha encontrado afecto y comprensión. El caso de Lalo es similar al de Rolo en Nota roja, quien siendo hijo del gobernador carece de amor y estímulos para desarrollarse por su cuenta y ser alguien a costa de sí mismo. Rolo se siente fracasado como ser humano, aplastado por la personalidad absolutista de su padre, y no tiene más alternativa que su soledad interior. Esta angustiante soledad es tal vez la causa por la que viola a una joven para provocar el escándalo y vengarse de su padre haciéndolo fracasar en sus ambiciones políticas. La violación no es quizá más

que el factor desencadenante para hacer notar su existencia como ser humano y ser tomado en cuenta por su propio padre.

En Nosotros somos Dios, el joven Carlos se entera de que su padre, cuando estuvo en el poder, ordenó el asesinato masivo en contra de estudiantes que luchaban por la libertad y la justicia. En este crimen muere Diana, su novia. Desde entonces se convierte en un individuo intolerante y duro con su progenitor, a quien induce a la muerte al final de la obra. Por rencor, y porque jamás aprendió a perdonar los errores y desaciertos de su padre, deja que se enfrente a unos soldados armados que lo ametrallan al salir de su casa, donde se había refugiado.

### 3.8 La mujer

Las mujeres en las obras de Cantón no son personajes que abriguen en su interior sentimientos malsanos. Son, por el contrario, símbolo de abnegación y obediencia, que aman con las características singulares de la idiosincrasia mexicana. Aman y perdonan. Aman y aceptan las decisiones del hombre. La lealtad es una de sus virtudes que está por encima de su amor. Por lealtad rechazan o se entregan como la inocente Rosa en Malditos. No hay reservas ni intereses en su desbordada pasión de sanos sentimientos. La fidelidad es una cualidad interior que las adorna más que la belleza exterior y que sólo puede ser maculada por medio de la violación, como en el caso de María del Río en

### Nota roja.

La abnegación es otro de sus atributos. Abnegación y sacrificio de la madre en Malditos para sostener a sus hijos, por ejemplo. El amor maternal la conduce a realizar dos trabajos diariamente y atender su casa en las tareas domésticas. Igualmente, con abnegación y sacrificio, Lupis, la prostituta de la misma obra, trabaja en un centro nocturno para sostener a su hija. La ignorancia y la necesidad la han conducido al vicio, después de haber sido abandonada por un hombre al que se entregó por amor.

La timidez es también una característica de los personajes femeninos de las obras de Cantón: tímida es María del Río en Nota roja. Escrupulosa y sin decisión para pretender ser actriz cinematográfica. Actitud que contrasta con su deseo vehementemente de sobresalir y triunfar en un medio hostil donde, en la mayoría de los casos, se impone el negocio de la deshonestidad. Tímidas son también Rosa y Lupis de Malditos, como tímidas, tiernas y sinceras son Clara y Laura en Nosotros somos Dios.

### 3.9 Construcción sintáctica

Aunque Cantón cultivó ocasionalmente la metáfora en sus composiciones poéticas y en algunas de sus obras teatrales, en



las analizadas utiliza un léxico sencillo y familiar que las hace muy inteligibles y dan veracidad y realismo a sus creaciones dramáticas. Su sintaxis es de estructura cotidiana ajena de rebuscamientos elípticos innecesarios, pero sí llena de ritmo fónico que facilita la interpretación.<sup>4</sup> Las oraciones de sus diálogos están construidas con absoluto conocimiento del orden sintáctico, dándole a cada personaje el estilo de hablar acorde con su condición social y cultural.

### 3.10 Contraposición ideológica

En las obras de Cantón se pone de manifiesto, dialécticamente, la contraposición ideológica en que se enfrentan, por lo general, padres e hijos. Tanto en Malditos como en Nosotros somos Dios y Nota roja, se evidencia el conflicto generacional surgido de los enfrentamientos de dos posturas contrarias: una conservadora y la otra liberal. Los jóvenes no comparten la actitud de sus progenitores y se muestran reacios e inconformes con su conducta y con su manera de pensar; manifiestan su oposición abiertamente; se enfrentan a ellos con el propósito de imponer sus nuevos conceptos de vida, su liberalidad y su humanismo ajeno de todo sentimiento egoísta.

Esta contraposición ideológica marca las pautas antagónicas que mantienen latente la actitud dramática. De estos enfrentamientos surgen las controversias a través de un diálogo

eficaz, fuerte, cargado de ritmo silábico que eleva y clarifica los conceptos filosóficos de la narración. Cuando el texto escrito pasa a ser interpretación sonora, las escenas adquieren realismo y veracidad que producen goce estético y excitación de los sentimientos y de las pasiones.

### 3.11 Represión a la libertad de prensa

En las obras dramáticas de Cantón existe, notoriamente, cierta tendencia a relacionar unas situaciones con otras, surgidas quizá de experiencias vividas por el autor. Sobre este caso particular de similitud se pueden mencionar los casos de represión a la libertad de prensa.

En el relato que hace Víctor Blanco en Nota roja, se refiere al gobernador Rosales diciendo que éste

tenía cuentas pendientes con la Cadena Editora Nacional, a la que pertenece aquí en la capital el periódico en que yo escribo: El Heraldó. El publica en su estado su propio periódico, que es el único que permite imprimir y circular. Cuando la cadena intentó fundar allí un Heraldó, Rosales lo hizo fracasar suscitándole un conflicto obrero inexistente y, para rematarlo, incendió sus talleres y encarceló a su director...

Este relato es de algún modo semejante a lo que dice Rosendo, uno de los personajes de Retrato a mi padre:

Antes la tiranía acallaba a la prensa de oposición incendiando sus talleres o encarcelando a los periodistas. Ahora la democracia se limita a no vendernos papel.<sup>5</sup>

La denuncia de Rosendo es una consecuencia de la represión que sufre La Antorcha por apoyar la huelga de los ferroviarios, que se amparan en el artículo 123 de la Constitución. A La Antorcha le retiran los anuncios publicitarios, y en última instancia sufre su destino: arder entre las llamas antes de claudicar. En Nosotros somos Dios don Justo Alvarez del Prado, que en su juventud había sufrido cárcel por sus publicaciones en defensa de la libertad y la justicia en Oaxaca, ahora ministro de la dictadura huertista en funciones, ordena telefónicamente a sus colaboradores que se organice una manifestación:

Pida al ministro de Guerra un grupo de soldados sin uniforme...; unos cuantos exaltados que griten contra el imperialismo, la dictadura y esas cosas... Cuide que lleven antorchas. En las imprentas hay muchos materiales inflamables... Los bomberos llegarán tarde... "Los talleres de La Voz de Juárez reducidos a cenizas."<sup>5</sup>

### 3.12 Teatro político y social de Cantón

En las obras de Cantón es clara la tendencia hacia la creación de un teatro político y social que el autor ha sabido elaborar magistralmente, consciente de su tarea como dramaturgo. Este teatro es reflejo de la vida misma. Con maestría ha sabido dibujar a sus personajes dándoles autenticidad en sus formas características de seres humanos cargados de virtudes y defectos.

Ninguno de los personajes de las obras escogidas para este análisis es totalmente canalla o vil, si se entiende que actúan movidos por las circunstancias mismas. Este hecho los hace víctimas de una estructura social, política y económica que los aplasta en el propio medio en que se desarrollan. Cuando alguno de ellos se da cuenta de su error, trata de rectificar el daño, aunque no siempre le sea posible. Esta circunstancia lo precipita inexorablemente hacia el final de su destino como si así pudiera encontrar la fórmula para expiar sus culpas.

De esta manera es frecuente encontrar una profunda tesis social y política, porque Cantón penetra en la vida misma y le causa gran preocupación el comportamiento de la sociedad. Es esta inquietud la que lo lleva a la realización de acontecimientos escénicos de profundo realismo.

Cantón trata de ejemplificar con su producción teatral y de crear conciencia ciudadana por medio de la catarsis; procura, en sus mensajes, conmover al espectador para sacudirlo de su alejamiento; trata de inducir a la sociedad entera para reformar los comportamientos no sólo de los servidores públicos en lo particular, sino también del individuo en lo general.

Por lo estudiado se puede afirmar que ninguno de sus dramas se encasilla en un esquema fijo, ya que las tres obras tienen ingredientes comunes, aunque Malditos se puede clasificar

como un drama socioeconómico; Nosotros somos Dios como drama sociopolítico, y Nota roja como reportaje de denuncia político-policial.

N O T A S

- 1 ARGUDIN, Yolanda. Historia del teatro en México. Loc. cit.
- 2 Revista Deslinde, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Núm. 2-3, 1968-1969, pp. 36-54.
- 3 CANTON, Wilberto. "El teatro y la revolución mexicana", en Teatro de la revolución mexicana. Sel., introd. gral., síntesis histórica y estudios biobibliográficos de... Méx., Aguilar, 1982, p. 23.
- 4 En Malditos, los personajes juveniles algunas veces emplean el léxico popular con la finalidad de buscar comunicación con la juventud del país; es decir, utilizan su propia jerga.
- 5 CANTON, Wilberto. Retrato a mi padre. Méx., Editorial Popular de los Trabajadores, 1978, p. 38.
- 6 Ordenes telefónicas que imparte un personaje de la obra Nosotros somos Dios. El entrecomillado sugiere los titulares que han de aparecer en los periódicos.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

#### **4 ANALISIS DE OBRAS**

#### 4.1 MALDITOS

##### 4.1.1 Opiniones de la crítica

A raíz del estreno de Malditos, se sucedieron un cúmulo de críticas y opiniones sobre el autor y sobre su obra. Para documentar este trabajo he seleccionado párrafos de diferentes análisis que realizaron connotados críticos de nuestra escena nacional. Como una muestra del impacto ocasionado por la mencionada obra, refiero la crítica de don Rafael Solana publicada en la revista Siempre unas semanas después de conocerse públicamente Malditos. Solana elogia al autor y pondera la calidad moral de su obra. Entre sus muy acertados y objetivos criterios, dice:

la obra de Wilberto Cantón toma muy en serio los pro-



blemas éticos, los aborda con valentía, hace denuncias y propone remedios. El tema que escogió esta vez el moralizador dramaturgo, es la corrupción de la juventud, y durante la comedia no solamente se copian las costumbres de algunos jóvenes descarriados, sino que se busca la explicación de esos descarríos y se apuntan medicinas para ellos...1

En su análisis, el crítico se pregunta si los jóvenes descarriados son culpables o víctimas por su falta de educación. Si son víctimas, entonces habría que buscar a los culpables y castigarlos. Más adelante dice:

Cantón señala una teoría, una versión, acerca de los culpables; autor que se lanza a tratar un tema tan importante, y de buena fe busca, propone, remedios a un grave mal nacional, debe ser aplaudido, estimulado, honrado con distinciones...2

También con motivo del estreno de Malditos en la ciudad de Monterrey, N. L., Mateo A. Sáenz, hijo, escribe en el diario El Porvenir una crítica acertada sobre la obra. Entre sus conceptos más destacados, dice:

El problema central presentado es el de la juventud a la que se le ha dado en llamar "rebeldes sin causa" y que, como exactamente se plantea en la obra, no es sino "víctima de los prejuicios de una sociedad que está muriendo". Esa juventud que se rebela contra los errores de sus padres y que "viviendo en una sociedad en que triunfan el político inmoral, el comerciante ladrón, el artista de cine de vida licenciosa" está ávida de superar a los demás y es a esos "héroes" forjados por el decadente medio a quienes debe superar. Esa juventud a la que ha faltado la correcta dirección de sus impreparados padres y el estímulo certero de la sociedad en que se desarrolla. Y ¿a quién debe culparse en última instancia? ¿A los jóvenes víctimas de su medio? ¿A los padres sometidos a la influencia absorbente de la pantanosa sociedad? ¡No!, ni a unos ni a otros... Wilberto Cantón aprovecha el símbolo de la leyenda bíblica de la expulsión de Adán y Eva del pa-

raíso, para decir que padres e hijos desorientados no son sino "malditos" en busca de su "paraíso perdido", y que este concepto puede extenderse a todos los hombres, porque el problema no es individual, sino fundamentalmente social...<sup>3</sup>

Federico Orozco, decano de la prensa regiomontana, escribe en El Tiempo, de Monterrey, una crítica sobre Malditos, de la que entresacamos algunas importantes opiniones:

... es una representación valiente y oportuna de las lacras sociales, hecha no para estimularlas, sino para remediarlas y suprimirlas... Cada tipo, cada desenlace, es una enseñanza en su proceso, porque aun en las fallas morales hay generosidad en el concepto de clamar un retorno a una humanidad menos desviada y más cristiana.<sup>4</sup>

#### 4.1.2 Prólogo de Emilio Carballido

Emilio Carballido manifiesta la siguiente opinión:

Al observar en panorama la obra dramática de Wilberto Cantón, resulta evidente sobre todo la voluntad que el autor ha sostenido de que su material trascienda la simple diversión escénica, bien hacia el terreno de la poesía, bien hacia la búsqueda de valores sociales. Su lucha como artista no ha sido la de quien persigue sólo el virtuoso dominio de los recursos técnicos: ha tratado de lograr ese justo equilibrio en que la obra reúne los valores artísticos y los sociales en un único haz de material expresivo.

Malditos es sin duda la pieza de mayor madurez en su producción y la que más se acerca a ese punto ideal de convergencia que siempre ha buscado. Sin ignorar los méritos poéticos de Nocturno a Rosario, o el valor satírico de Escuela de cortesanos, podemos apreciar una mayor hondura psicológica en los extraviados jóvenes de esta pieza, una efectividad inmensamente mayor en los recursos dramáticos y una clarísima coherencia en-

tre la anécdota escogida y la tesis que de ella se hace desprender. El diálogo ha sabido reflejar la realidad con una fidelidad tan aguda como pocas obras nacionales lo han logrado, y el acertado trazo psicológico hace que algunos personajes (Licha, los jóvenes) queden como retratos característicos de nuestro momento.

El único defecto formal de Malditos resulta difícil censurar: la reiterada preocupación del autor por no dejar oculta la intención social, pedagógica de su obra. Su exposición del vicio (nunca atractiva, siempre repelente) está apoyada en una clara, inteligente, casi obvia disertación, que deslinda culpas y apunta remedios. Entonces, viene a ser más sospechosa la testaruda e ilegal obstinación con que algunos funcionarios han impedido que Malditos sea representada en la capital de la república. ¿Podemos suponer que la distribución de culpas los ha alcanzado y herido?

Valga nuestra libertad de prensa, más o menos intacta, para que el texto reciba algo de la difusión que merece. Y ojalá tenga pronto los dones vivos de la escena para que levante las olas de interés y de pasión que irremediablemente habrá de provocar.<sup>5</sup>

Con motivo de la publicación de la obra Retrato a mi padre, premiada por CONACURT, don Rafael Solana, Premio Nacional de Literatura, escribe el prólogo, del que entresacamos algunos conceptos que nos son verdaderamente útiles para explicar el análisis literario de la producción dramática de Cantón:

su preferencia por las musas del teatro se manifestó pronto en él, y ha sido fiel a Melpómene. En el teatro encuentra su expresión más auténtica y más legítima. Muy joven se inició en la carrera de dramaturgo, y en ella ha persistido, cada vez con mayor acierto; la experiencia le ha madurado, en la práctica ha ido encontrando sus enseñanzas... 6

#### 4.1.3 Carta de Carlos Solórzano

La obra Malditos levantó ámpula cuando se intentó su estreno en la capital, ocasionando que se cerrara una sala teatral por este motivo. Sin embargo, la persistencia del autor y la protesta de artistas e intelectuales ganaron la batalla a la censura. Con motivo del estreno, Carlos Solórzano escribió al autor felicitándolo por su triunfo. Incluye la carta íntegra:

Imagino tu satisfacción, querido Wilberto, por el hecho de haber logrado abolir la prohibición que pesaba sobre tu pieza Malditos, y que ésta fuese al fin representada y juzgada por el público. Toda restricción arbitraria lesiona a un escritor y le hace concentrar, reforzado, el cariño puesto en la obra prohibida. Me explico así tu empeño en llevar a la escena esta pieza escrita hace varios años en vez de estrenar una más reciente.

He oído comentarios muy contradictorios, desde ese dicho por una buena señora que tomó la lección al pie de la letra y declaró que cambiaría sus procedimientos de educación para sus hijos (y en tal caso puedes estar contento, pues pienso que habrá muchas como ella capaces de sostener tu obra durante largo tiempo), hasta el de algunos jóvenes intelectuales que sonríen ante ciertos excesos o blanduras sentimentales, que captan la simpatía de la clase media de los espectadores.

No creo que la actitud de esos intelectuales sea totalmente ajena a tus preocupaciones. Ellos también suelen estar muy asombrados -y a veces muy candorosamente- ante los problemas vitales del crecimiento de los seres humanos; y se defienden de su propia blandura sentimental con actitudes ostensiblemente "despreocupadas" y con críticas insidiosas. Pero tampoco han podido librarse de las idealizaciones que conciben a la juventud como una edad heroica, sólo por ser agresiva. Y es curioso cómo esos intelectuales

muestran en su comportamiento y en sus obras los mismos signos que tú expones en Malditos, pero ellos los esconden, los desvían o los disfrazan, aunque para un observador medianamente sagaz la similitud resulte evidente.

¿Ejemplos? De memoria cito dos casos, comentados en forma muy favorable por nuestros críticos de "vanguardia": la novela Gazapo o el más reciente de la película Los caifanes. En ambas el examen de los problemas de dependencia y rebeldía, de conformismo y autoafirmación de la juventud han sido tratados de manera excesivamente esquemática, simplista, ingenua, pero expuestos por medio de procedimientos expresivos recientemente asimilados. Sin embargo, no creo que su contenido final esté muy lejos de Malditos.

Nuestra literatura, como toda la hispanoamericana, está en estos momentos muy preocupada por adoptar -a veces sin legitimidad- un nuevo vestido, pero son contados los casos de los escritores genuinamente interesados en la precisión de nuestros verdaderos rasgos caracterológicos, que constituyen, en suma, nuestra auténtica realidad interior.

El esquema de tu obra es conservador, su factura directa y frontal, manifestada sin disimulos ni falsos rubores, para exponer una historia que idealiza las relaciones humanas, que nos las muestra en términos extremos de sufrimiento, de sacrificio, de abandono, de creación o de destrucción. Otros escritores hacen lo mismo, pero llenos de reticencias supuestamente intelectuales producen esos libros o películas de "minorías" que satisfacen sólo los problemas de quienes los han creado. Y este fenómeno, doloroso sin duda, es el más triste testimonio del subdesarrollo de nuestras "élites" intelectuales.

Tú sabes, porque nos conocemos desde hace algunos años, que Malditos no es la forma teatral que pueda entusiasmarme. Y esto dicho sin pedantería es la mejor afirmación de que, sin embargo, no me es difícil apreciar su buena factura, la coherencia con que los incidentes son planteados, retenidos o desenvueltos; la manera congruente con que llegan a su desenlace, congruente, según mi parecer, dentro de esa lógica de la idealización, que permite a una prostituta actuar como redentora y a un profesor de secundaria

ser capaz de visualizar los trazos originales de una mala educación. Sabes que prefiero otras obras tuyas, más afines a mi valoración subjetiva, como Nosotros somos Dios, aleccionadora respecto de algunos momentos de la vida de México (se explica que, por ello, la editora Harper and Row la haya publicado recientemente en Estados Unidos) o Escuela de artesanos, que es el juego desinteresado del teatro, sin más finalidad que constituir una fábula y desenlazarla, para obtener las consecuencias de un comentario de actualidad.

La escenificación que llevó a cabo Rafael Banquels me pareció que apoyaba todos los recursos explicativos de tu obra, y que contribuyó a enfatizar sus posibilidades didácticas. Y entre los actores, casi todos desconocidos para mí, algunos van más allá de las limitaciones del montaje, como Ana María Guzmán y Roberto Guzmán, que con su elocuente expresión corporal animan sus personajes con esa disimulada angustia de dos niños en trance de afrontar la metamorfosis de la adolescencia.

Sólo puedo desearte ahora que Malditos cumpla con los designios que tú mismo le impusiste: la comunicación fácil con un público numeroso, que alcance a comprender, sencillamente, la invalidez de algunos principios educativos vigentes, la urgencia de comunicación entre padres e hijos, el esfuerzo y el dolor ocultos tras el crecimiento de éstos; en fin, todas las buenas intenciones que movieron a escribirla, a luchar por ella y a obtener, finalmente, su escenificación.

Carlos Solórzano.<sup>7</sup>

#### 4.1.4 Dedicatoria

Wilberto Cantón debe de haber escrito Malditos entre 1957 y 1958, ya que en este último año se estrenó en la ciudad de Guadalajara, Jal., después de múltiples intentos de estreno en el Distrito Federal. En la edición de Teatro mexicano, 1958, publi-

cada por la Editorial Aguilar, selección y prólogo de Luis G. Basurto, figura en la página 240 la dedicatoria que el autor hace de su obra:

A quienes pusieron su fe, su entusiasmo y su esfuerzo: A Luis G. Basurto, que la defendió con pasión que nunca podré agradecerle bastante; a Rafael Solana; al licenciado Agustín Yáñez, ilustre intelectual, que como gobernador de Jalisco apoyó su estreno; al licenciado Raúl Rangel Frías, gobernador de Nuevo León; al licenciado Rafael González Montemayor, presidente municipal de Monterrey; al doctor Rodolfo Gil, presidente municipal de Tampico; a la prensa de Guadalajara, que dio ejemplo de civismo; al director Fernando Wágner; a los actores que la ensayaron y la interpretaron, y al escenógrafo David Antón; a Eva Roemer, que iluminó con su presencia los meses en que esta obra fue escrita.

#### 4.1.5 Personajes y sus características

Malditos tiene dieciséis personajes (siete mujeres y nueve hombres), de los cuales los principales son Jaime, Lupis, Jorge, Rosa, Chispas, Licha, Lalo y doña Teresa; y los secundarios son Muñeca, Tani, Piba, el Artista, el Esclavo, la Comadrona, un Sargento y un Policía. Este último es personaje únicamente ambiental y no habla. Todos ellos con seres reales, cotidianos, pertenecientes a la clase media, aunque también participan otros de un status superior. En el análisis correspondiente se mencionan algunos pasajes de la acción dramática para ubicarlos más ampliamente en sus manifestaciones psicológicas:

Jaime es un joven profesor que no sólo se preocupa por proporcionar instrucción a los muchachos en su cátedra de literatu-

ra española en un colegio de religiosos, sino que busca orientarlos hacia el camino del bien. De condición modesta, por las tardes se dedica a encuadernar libros para ayudarse económicamente. Su inquietud por dar buen ejemplo y moralizar a la juventud lo induce a escribir algunos artículos sobre la necesidad de educar a los padres de familia para que conduzcan a sus hijos hacia una vida ejemplar. En el curso de la obra, Jaime confiesa que estuvo en una escuela correccional de menores a causa de un delito que cometió. Regenerado totalmente, se dedicó a la docencia con la finalidad de guiar a los jóvenes y evitarles caer en el error en que cayó él. En cierta medida, este personaje es el portavoz de los pensamientos del autor, quien siempre estuvo preocupado por la conducta de la sociedad.

Lupis es una joven prostituta de buenos sentimientos, que fue conducida al vicio por un hombre que la engañó. Su nobleza podría resultar paradójica ya que se trata de una mujer de vida disipada que generalmente negocia con su cuerpo por necesidad, sin que medie el amor. Sin embargo, esta actitud es un recurso del teatro impresionista.<sup>8</sup> Lupis tiene una hija a la que sostiene económicamente en casa de unos amigos, lejos de su influencia para evitarle el mal ejemplo. Cuando conoce a Jaime, intenta regenerar su vida porque ha encontrado en él un estímulo que la ilusiona y la hace buscar un nuevo modo de vivir dignamente.



Jorge, hijo menor de Licha y hermano de Chispas, es un muchacho de dieciséis años, delgado y de aspecto ingenuo, que quiere estudiar una carrera profesional para ayudar a su abnegada madre. Jorge ama a Rosa, ellos se entregan apasionadamente sin medir las consecuencias en las que ambos se ven envueltos.

Chispas, hijo mayor de Licha y hermano de Jorge, tiene dieciocho años. Sin ser repulsivo, hay en él algo sombrío y casi feroz. Es un muchacho a quien no le gusta el estudio, a pesar de los esfuerzos que hace la madre por proporcionarle instrucción. El sólo sueña con viajar y llegar a Estados Unidos para convertirse en un personaje de leyenda, pero sus ambiciones se frustran a causa de su agresividad.

Rosa es una niña ingenua, linda y dulce de apenas quince años, que se entrega a Jorge con quien va a tener un hijo. Su amor la conduce a obedecer ciegamente al hombre que ama y hasta acepta someterse a un aborto.

Licha, madre de Chispas y de Jorge, es una mujer de treinta años. Trabaja como enfermera en una clínica en guardias nocturnas, y de día lo hace en una farmacia. Es una mujer sufrida, cuyas penalidades la hacen aparecer más acabada de lo que su edad amerita. Es, sin embargo, optimista, y cumple sus obligaciones con alegría.

Lalo es un muchacho de dieciocho años que ha huido de su casa y vive como huésped en la de sus amigos Chispas y Jorge. Es hijo de un exgobernador, quien le ha proporcionado de todo en su vida, menos amor y comprensión. Lalo ha descubierto en su hogar una gran mentira y siente rencor por sus padres. Esta es la razón, quizá, por la que intenta huir de México con sus amigos y compañeros. Sin embargo, es víctima de las circunstancias y muere al final cuando intenta escapar de la policía, después de un frustrado robo.

Doña Teresa, madre de Lalo, es una dama elegante y distinguida de cuarenta y tres años de edad, prejuiciosa, estricta y orgullosa. Cuando descubre dónde está su hijo, va en su busca para obligarlo a regresar a la casa. Sin embargo, cuando éste le increpa la verdad, no tiene otra solución que confesar sus faltas. De esta manera se derrumban su vanidad y orgullo.

Muñeca es el apodo de un joven de dieciocho años, alegre y gracioso. Pertenece a una familia económicamente acomodada; también él piensa huir de México para divertirse y ser famoso.

Tani es una joven de dieciséis años que sueña con ser actriz y siente gran impulso por imitar a las estrellas.

La Piba, también de dieciséis años, es una muchacha in-

genua que sigue a los demás por lealtad sin que sienta intenciones malsanas en su comportamiento.

El Artista y El Esclavo son muchachos de dieciséis y catorce años que se han enrolado en el grupo por el simple deseo de ser considerados amigos.

La Comadrona es una mujer vieja, gorda y descuidada, de aspecto repugnante, que se compromete por dinero a hacer abortar a Rosa, sin tener conocimientos médicos ni moral para evitar algo contra natura.

El Sargento de policía es un oficial adulto que, en salvaguarda de su vida, dispara a uno de los jóvenes cuando éste intenta agredirlo en una escena final que sirve de desenlace a la acción dramática.

#### 4.1.6 Localización

La acción de Malditos se desarrolla en la ciudad de México, en el año de 1958, en un edificio de apartamentos bastante pobre y viejo de la colonia Roma, donde vive gente de clase media. Cantón indica en su ambientación preliminar que el edificio se encuentra en la parte más antigua de esa barriada. El autor sugiere para el escenario de su obra el siguiente ordenamiento desde el punto de vista del espectador:

A la izquierda un pasillo descubierto; apoyada en la pared de este pasillo, una escalera que va a la azotea. Abajo de la escalera, la puerta del departamento de Lupis. Al fondo, la puerta del de Tani. A la derecha una pieza, a la vez estancia, comedor y por las noches recámara, del departamento de Licha. Al fondo, la puerta de entrada. A la izquierda, abriéndose sobre el pasillo, una ventana. A la derecha, dos puertas: la de la recámara y la de la cocina. (M., p. 250).

#### 4.1.7 Estructura

La obra está dividida en dos actos con dos cuadros cada uno. El primer cuadro sucede a las siete de la mañana de un día del mes de mayo; el segundo, a las ocho de la noche, quince días después; el tercero tiene lugar diez días más tarde a la misma hora, y el cuarto cuadro, la misma noche del tercero, una hora más tarde.

Desde que se inicia la exposición ambiental y se identifica a los personajes principales en las primeras escenas del primer cuadro del acto I, conjuntamente con los indicios dramáticos establecidos a través de los diálogos, se manifiestan los nudos que van suscitándose gradualmente a medida que transcurre la acción, hasta la realización de los diferentes momentos culminantes. Esta estructura dramática lleva conflictos paralelos en una sola acción que se relacionan y se asocian como causas y efectos contextuales a manera de contrapunto.

Los conflictos de esta obra se pueden establecer de la siguiente manera:

Primero: la idea obsesiva de los muchachos por huir de su mundo aplastante en procura de una mejor posición. Como medio, buscan ejecutar un robo; segundo: el conflicto sentimental que surge entre el profesor y la prostituta a la que aquel quiere redimir; tercero: la angustia de una madre que, sin deponer su orgullo quiere obligar a su hijo a que vuelva a la casa que el joven ha abandonado porque, si bien tiene todo lo material, carece de amor y comprensión; cuarto: la abnegación de una mujer que trabaja sin descanso para dar a sus hijos bienestar y educación, pero que se siente frustrada porque ellos han sido ganados por el medio en que se desarrollan; quinto: el conflicto surgido entre dos adolescentes que se entregan amorosamente sin medir las consecuencias y se ven complicados en una acción delictiva cuando la muchacha es sometida a un aborto.

Entre el tercero y cuarto cuadro de la obra sólo ha transcurrido una hora. Las acciones ahora ya no se dilatan en catálisis ni indicios sino que los diferentes conflictos empiezan a tener desenlaces después de haber sido elevados a los momentos culminantes.

#### 4.1.8 Acción dramática

I acto; I cuadro

En la escalera del edificio donde transcurre la acción, el autor señala que duermen varios adolescentes acurrucados unos junto a otros. Por los objetos personales así como cajas, maletas y otros elementos que permanecen cerca de ellos, se supone que los jóvenes tenían la intención de salir de viaje. Instantes después de la representación plástica, aparece Lupis, quien pretende despertarlos sin conseguir su objetivo en primera instancia. Cuando los muchachos se percatan de la presencia de Lupis, denuncian que han estado esperando inútilmente la llegada de Chispas.

Por el diálogo de la primera escena se ubica la situación de los personajes juveniles y el estado de la muchacha que ha aparecido, ya entrada la mañana, la cual manifiesta su deseo de dormir después de una noche de diversión. Seguidamente se produce una pequeña discusión entre Lupis y Tani, una de las adolescentes del grupo:

TANI: Oye, yo no soy una...

LUPIS: (Cortándola) Ya lo serás, querida, ya lo serás. No hay prisa. (M., p. 252).

Lupis pronostica a la muchacha que terminará prostituyéndose. Intuye la ausencia de oportunidades, la falta de guía moral y la ignorancia, factores que pueden conducir a la pérdida

total de valores que todo ser humano tiene o debe tener como perspectiva en su existencia.

En la siguiente escena, los muchachos planean la forma de llegar a sus casas sin que noten sus ausencias. Se establece por el diálogo que Rosa es prima de Lalo y que vive en casa de su tía doña Teresa, madre de aquél. Se sabe, igualmente, que Tani podrá regresar a su casa sin peligro de ser descubierta por la madre:

Ha de estar durmiendo la mona de anoche. Ya sabes que ésa llega de madrugada y a gatas. (M., p. 253).

El contexto de lo expresado por Tani indica que el mal ejemplo de la madre puede ser causa en la conducta de la muchacha al intentar huir de su casa. Sin embargo, Tani habla de sus hermanitos pequeños, de la tristeza que sentirá al dejarlos solos sabiendo que la madre no se iba a ocupar de ellos. Tani, como los demás, vea en la salida de México hacia Estados Unidos de América, la oportunidad de ser ricos económicamente y alcanzar la felicidad.

Jorge, Lalo y Muñeca han entrado en el departamento del primero, y mientras se disponen a tomar café analizan la razón por la que quieren la aventura del viaje:

LALO: No quiero seguir viviendo en México. No puedo quedarme en mi casa. Estoy dispuesto a hacer cualquier cosa por irme. (M., p. 254).

Cuando toca el turno a Muñeca para manifestar su deseo de viajar, dice:

No sé. Pero quiero conocer otros lugares y estar en esos relajos de las fugas y de las persecuciones y de los balazos... bam, bam, bam... y las sirenas... uuuuuu, uuuuuuu... Y hacerme el muy maldito en un cabaret con muchas gordas que me den dinero y todas esas cosas. ¡Una vida padre! No esto de la escuela y de los regaños.<sup>9</sup> (M., p. 254).

Muñeca habla de persecuciones, policías, cabaretes, mujeres que trabajan para él, etcétera. Sueña ser un gangster de los que aparecen en las películas norteamericanas a quien adoren las mujeres y por quien se jueguen la vida. Es posible que en este parlamento de Muñeca el autor haya recurrido a un recurso teatralmente efectista que agiliza la escena y le da cierto matiz cómico con la finalidad de romper las tensiones melodramáticas anteriores. Como contraste de lo expuesto, Jorge manifiesta los motivos que lo impulsan a huir con los demás:

quiero terminar la secundaria y después estudiar ingeniería. Ya ves cómo trabaja mi pobre mamá. Tal vez pueda ayudarla.

LALO: Entonces, ¿porqué jalas con nosotros en el viaje?

JORGE: Pues por Rosa, mano. Ella también piensa en viajes y aventuras... Y como aquí tu mamá no la deja tener novio, quiere que nos vayamos lejos, dizque a "vivir nuestro amor". (M., p. 255).

Del diálogo anterior se pueden deducir dos criterios diferentes que patentizan la manera de pensar de Jorge y Muñeca y que se relacionan con las características sociales y económicas



de dos clases distintas. Muñeca sueña con ser perseguido por la policia, dejar los estudios y no soportar más regaños. Se ha establecido que Muñeca pertenece a una familia acomodada y que sus padres poco o nada se preocupan por comunicarse con el hijo a quien proporcionan todo lo material, pero no amor y comprensión. Obviamente el joven se ha dejado influir por fantasías, contaminado por algunas series de televisión o por películas enajenantes que hacen que los adolescentes, algunas veces, traten de emular a los arquetipos pseudoheroicos de importación.

Jorge, por el contrario, ha recibido el ejemplo de la madre abnegada que trabaja para sustentar a sus hijos y hacerlos hombres de provecho, razón por la que el joven quiere terminar sus estudios y seguir la carrera de ingeniero. El buen ejemplo y la abnegación de la madre no son, sin embargo, factores determinantes en la conducta de los hijos, ya que Chispas, hermano de Jorge y personaje que aparecerá posteriormente, manifiesta un comportamiento distinto.

En el curso de la escena aparece Jaime, maestro de escuela. Cuando los muchachos lo ven se sorprenden por la información que éste les proporciona:

Anteanoche robaron de las oficinas dos máquinas de escribir y una grabadora... Hace tres meses, cuando ca-  
yeron en la redada aquella del café, logré que salie-  
ran libres prometiéndole al juez, bajo mi palabra, que  
se iban a portar bien. (M., p. 256).

Ante la evidencia de los hechos, los muchachos confiesan que fueron ellos los autores del robo, y agregan que lo hicieron para obtener dinero suficiente con el fin de huir de sus casas. En estas circunstancias aparece Chispas, quien se lamenta al decir que las cosas no se pueden recuperar porque "cayó la policía" en momentos en que cerraba el trato con el comprador de las cosas robadas:

Cargaron con todo lo que habia. A mí me tuvieron detenido hasta ahorita. Por suerte que aquel se portó reata y dijo que yo no tenía nada que ver en el asunto. Pero las máquinas se quedaron allá. (M., p. 257).

En ocasiones estos compradores de "chueco" están en combinación con algunos malos elementos de la autoridad, quienes "sorprenden" a los delincuentes en el instante de realizar una transacción y atemorizan al menor, quien abandona el objeto robado, que cae en manos del comprador y de las autoridades corruptas e incompetentes.

Con el propósito de ayudar a los muchachos a salir del problema, Jaime les hace una proposición:

Yo tengo un pequeño taller de encuadernación donde trabajo por las tardes, después de la clase... Podría hacerme responsable yo del precio de las máquinas, garantizándolo con mi propio trabajo, si ustedes se comprometen a venir todas las tardes a encuadernar conmigo hasta completar el pago. ¿Aceptan? (M., p. 257).

Cantón, como abogado, sabía que, pese a la reparación del delito, éste persiste, aunque tratándose de menores de edad hu-

biera sido factible que el director de la escuela, de acuerdo con el profesor, hubiese decidido no presentar la denuncia del robo.

Lupis, que ha escuchado la conversación sin que noten su presencia, intercepta al profesor cuando éste ya se retira de la casa:

¡Caray, qué bueno debe ser tener amigos como usted!

Se establece un diálogo entre los dos, en el que la joven le pregunta si no la recuerda. Ante la negativa del profesor, ella agrega:

Claro; me vio usted con otra ropa, bien maquillada y con peinado alto. Además, usted creo que ya tenía sus alcoholes. ¿No se acuerda del "Bombay"?

El autor presenta a Jaime como un educador que también busca momentos de esparcimiento y diversión y no sólo como modelo de perfección, Sin embargo, a manera de disculpa, el profesor manifiesta que fue a ese lugar a festejar a un amigo.

LUPIS: Allí trabajo. Bailamos y... usted me trató... ¿cómo le diré? Fue muy amable, me dijo versos y cosas bonitas, me hizo sentirme... pues como si fuera una señorita decente. Después lo estuve esperando otras noches. Creí que iba a volver. (M., p. 258).

Este encuentro fortuito responde a la necesidad dramática de establecer la tesis social del teatro cantoniano. Aquí el profesor se ha convertido en portavoz del autor:

En casos como éste siempre me pregunto si ellos con los culpables.

Igualmente el autor manifiesta una denuncia en voz del mismo personaje:

...¿Y acaso ellos son los únicos que roban en México? Y no todos van a la cárcel.

Más adelante, profundiza en nuestra realidad social y política:

Pero nuestra juventud, al abrir los ojos a la vida, ¿qué es lo que ve? Una sociedad donde la corrupción y el vicio triunfan. No se le propone al joven que imite el desinterés de un sabio, ni el sacrificio de un héroe, ni las virtudes de un santo. A quien se le muestra como triunfador es al político inmoral que amasó una fortuna, o al astro de cine marihuano que cambia de esposa cada año y de amante cada mes, o al gangster que burla las leyes y con el mismo dinero compra a los jueces. (M., p. 259).

Cantón, sin embargo, no hace mención de quienes -como el mismo profesor- se preocupan por el mundo en que viven; no habla del interés social y político de algunos gobernantes que demandan correcciones y ejecutan campañas destinadas a la juventud con la finalidad de estimularla al estudio. Tampoco menciona las constantes reformas que se ofrecen para quienes buscan su propia superación. Es cierto que contra estas campañas correctivas se presentan las malas influencias de los medios masivos de comunicación, que penetran con fuerza en la mentalidad de personas susceptibles de enajenación.

Al final de la escena con Lupis, Jaime sentencia:

Si cada uno se preocupara por moralizar un poco su propia vida, la suma del pequeño esfuerzo de tantas gentes llegaría a modificar a la sociedad entera.

En otro plano de la escena se realiza la acción que corresponde a la entrada de Licha, madre de Jorge y de Chispas. Por el diálogo que se establece, se puede conocer que ella es enfermera y que durante el día trabaja en una botica y por la noche hace guardia en una maternidad. La abnegada señora únicamente llega a casa para atender a sus hijos, aprovechando las pocas horas libres que tiene. El sacrificio de Licha impulsa a Jorge a seguir estudiando, mientras que Chispas piensa en preparar un nuevo robo:

Hay que pensar en otro golpe, uno más grande y mejor planeado. Así le pagamos las máquinas y todavía nos quedará para irnos. (M., p. 260).

Ante la negativa de Jorge, agrega:

Allá tú. Lo que es por mí, ya no aguanto a todos esos apretados. Nos tienen allí por caridad, a ti y a mí, porque somos pobres y los padrecitos creen hacernos el gran favor con aceptarnos en una escuela de ricos.

Por la continuidad de la acción nos enteramos de que tanto Jorge como Chispas asisten a una escuela particular dirigida por religiosos. Los jóvenes mencionados seguramente han sido admitidos en calidad de becados en una escuela que enseña a muchachos de un nivel económico alto. Chispas, sin embargo, manifiesta su descontento declarando que los tienen allí para que los demás los humillen. En cambio, Lalo, que pertenece a un status dis-

tinto y que se encuentra en casa de Jorge y Chispas en calidad de huésped, declara que todos los compañeros de la escuela lo estiman y que lo invitan siempre a sus casas.

CHISPAS: Sí. Me llevan en sus coches para que vea sus casotas de las Lomas o Polanco. Para mostrarme sus trajes de casimir inglés y para que juegue en sus frontones.

Chispas acepta a Lalo como amigo y compañero, pero le enrostra pertenecer a una clase económicamente elevada:

¿De dónde creen que han salido esos palacios y esos lujos? Hasta tu papá, Lalo, ¿de dónde crees que sacó su dinero?

LALO: Yo qué sé.

CHISPAS: De cuando fue gobernador. No es ningún tarugo y se clavó toda la lana que pudo. Así hay que hacer. En nuestro tiempo, camarón que se duerme se lo lleva la corriente.

La escena se interrumpe cuando aparece doña Licha apurado a los muchachos para que se vayan a la escuela. Chispas pretexta estar enfermo, y la madre, condescendiente, acepta la resolución de su hijo de faltar ese día:

Se te ve muy mala cara. Como si no hubieras dormido. Mejor acuéstate.

CHISPAS: Sí, má'. Me voy a acostar y soñaré que soy el hombre más rico de México.

LICHA (RIENDO): ¡Ay, Chispas, qué cosas se te ocurren!  
(M., p. 261).

I ACTO - II CUADRO

El segundo cuadro del primer acto se inicia a las ocho de la noche, quince días después. El ambiente escenográfico es el mismo, con la indicación de que ahora el pasillo está iluminado por una luz que proviene del foco colocado en una farola, en la puerta de Lupis. En la estancia del departamento de Licha, Chispas está acostado en el sofá viendo una revista de caricaturas mientras ella prepara la cena para sus hijos. El autor establece la idea de que esta escena es cotidiana en virtud del poco caso que hace Chispas a las quejas de Licha sobre la situación que atraviesan como consecuencia de lo poco que gana en sus dos trabajos. La madre, después de quejarse de la situación económica, critica la actitud de Chispas:

Te estás ahí tiradote y no eres ni siquiera para comedirme y ayudarme...

La conducta del hijo le recuerda la de su esposo:

Eres como tu padre, que en gloria esté. Todo el día mano sobre mano. Eso, si no se iba a la cantina. Porque amigotes para presumir y emborracharse, nunca le faltaban...

Aquí se manifiesta que la irresponsabilidad de algunos padres y los malos ejemplos son causas coadyuvantes en la conducta de algunos adolescentes.

Licha arrebató la revista al muchacho y se entera de su contenido:

"Ronald, rey de Chicago". Aquí has de aprender todas tus mañas. (M., p. 262).

En el título de la publicación de caricaturas se puede establecer el impacto y la distorsión que causan ciertas revistas en los adolescentes. En este caso se puede suponer que Ronald es un contrabandista o gangster norteamericano, que gracias a sus habilidades dentro del mundo del hampa, ha logrado convertirse en el "Rey de Chicago". Por la acción siguiente se establece que Lalo es huésped de la casa en la que es tratado como un familiar: Lalo prefiere la compañía de personas con las que ha logrado identificarse, que vivir en casa de sus padres, rodeado de comodidades pero sin afecto ni comprensión.

Chispas y Lalo deciden ir a un cine para lo cual roban treinta pesos de la bolsa de Licha; pero Lalo es generoso:

Déjale siquiera pa'l coche...

Lo paradójico de la escena es que, a pesar de haber sido Lalo el que indujo a Chispas a robar dinero de la bolsa de Licha, ésta, al salir, disponiéndose a ir al trabajo, alaba la manera de ser de Lalo:

¡Ay, Lalo, ojalá te quedes mucho tiempo, a ver si viéndote cambian mis hijos! Son incapaces. No sirven para nada. Nunca me ayudan. (M., p. 263).

Es posible que el autor haya intentado, mediante la estructura dramática de esta escena, una reacción graciosa en su representación al señalar el cinismo de Lalo. Este ha intentado ganarse más la buena voluntad de la señora, quien llega a com-



padecerlo:

Pobre Lalo. Tan bueno. ¡Quién sabe qué le habrán hecho en su casa para que se haya escapado!

Los muchachos, sin abandonar su idea de viajar a Tijuana, tratan el tema al quedar solos:

Para llegar a Tijuana necesitamos buen parné.

Más adelante, en esta misma escena, Lalo recuerda algo que había olvidado:

¿Te acuerdas el domingo que me fui solo a la matiné? Bueno, en el intermedio se me acercó un vetarro que... (M., p. 266).

Inexplicable, aunque convencional, que Lalo, viviendo en casa de Chispas se haya ido solo al cine, y que un asunto de tanta importancia para sus planes de aventura no lo haya comunicado antes a su amigo y compañero, máxime tratándose de planear un golpe para obtener dinero. Parece como si en esta escena, a Cantón se le hubiese ocurrido bruscamente la idea de complicar la trama preparando el final dramático.

La escena queda en suspenso interrumpida por la abrupta llegada de Jaime, quien ha ido a buscar a Lalo preocupado por las relaciones familiares del muchacho. El profesor ha conducido hasta aquel lugar a la orgullosa madre, doña Teresa:

DOÑA TERESA: Dudé mucho antes de venir a buscarte, Lalo. Esperaba que fueras tú el que diera el primer paso. (M., p. 267).

Sin deponer su actitud frente al hijo, doña Teresa produce más rencor en el ánimo del muchacho, que constata la falta de afecto y reafirma el rechazo:

No quiero vivir con ustedes.

La madre amenaza al hijo para obligarlo a regresar a su hogar, pero el joven se rebela más aún por esta actitud:

Siempre me has odiado a mí y a mi papá. Porque somos distintos. Porque no somos de la alta, como tú.

Explotan los sentimientos sin el reparo de lastimar u ofender. El muchacho encara la verdad y grita abiertamente lo que ha estado guardando por temor:

Tú me enseñaste a odiar la mentira y a decir siempre la verdad. Y de pronto he descubierto que tu vida y la mía, nuestra casa, todo, es una mentira. (M., 268).

Lalo se marcha con Chispas sin importarle la situación en que queda su madre.

En la escena siguiente Jaime ha llegado en busca de Lupis para enseñarle un artículo suyo publicado en la revista Siempre:

Ayer lo publicaron, Lupis. Mi primer artículo y con mi nombre completo: "La culpa de los padres", por Jaime Flores.

En la misma escena, Jaime invita a Lupis a cenar para celebrar la publicación de su artículo, pero ella rechaza la invitación a causa de su condición social:

Usted es un profesor y debe cuidarse. No le conviene que lo vean conmigo.

A pesar de la negativa de Lupis, Jaime insiste:

Yo sé que usted es buena, Lupis, lo siento; déjeme ayudarla a cambiar de vida como usted me ayudó a encontrarme a mí mismo. (M., p. 270).

Y declara que por ella se atrevió a escribir un artículo periodístico cuando tuvieron ocasión de entrevistarse por primera vez.

Posteriormente, en casa de Licha, se reúnen Jorge y los jóvenes. Juegan a las cartas, apuestan prendas, fuman y se emborrachan. Jorge, por defender a Rosa que ha perdido algunas prendas íntimas en el juego y se niega a seguir en él, pelea con su hermano Chispas. De este incidente es Jorge quien sale perjudicado por los golpes de aquél. Acompañado por Rosa, el muchacho sale al pasillo donde ella lo consuela cariñosamente a la vez que trata de curarle alguna herida. Rosa le confiesa su profundo amor y le dice que por él ha hecho cuanto ha podido. Para darse fuerza, le pide que la bese y luego le comunica que

...vamos a tener un hijo. (M., p. 283).

## II ACTO - I CUADRO

Han transcurrido diez días desde la última escena. Ahora los amigos de Chispas están en casa de Licha escuchando rock'n roll. Algunos bailan al compás de la música estridente. Licha

aparece en escena y se escandaliza del enorme ruido. Baja el volumen del aparato transmisor, mientras regaña a los muchachos por su falta de respeto a los vecinos. Esta escena sirve de motivo para efectuar algunas comparaciones entre la música importada y los danzones de Agustín Lara. El tema mismo lleva a hablar de Tijuana:

Dicen que es un pueblo horrible, lleno de cantinas y cabarets... Hartos gringos, dólares, pachanga.

Nuevamente se ha puesto de manifiesto la idea obsesiva de los muchachos por huir hacia Tijuana atraídos por el deseo de emigrar a los Estados Unidos. Cuando Licha se queda sola, recibe la visita del profesor, quien le informa que "Chispas hace mucho que no va a la escuela". Hubiera sido preferible que Cantón escribiera que "Chispas hace días que falta a la escuela". Desde el inicio de la obra hasta la escena actual han transcurrido veinticinco días. Al comenzar el cuadro segundo del primer acto, diez días antes de la acción presente, los muchachos hablan sobre el trabajo de encuadernación que realizan en casa del profesor. Chispas, en esta ocasión, se queja de que los tienen allí como esclavos y que además deben ir todos los días a la escuela. Sin embargo, Jaime está preocupado por la ausencia de Chispas. Le cuenta a Licha que él tiene un amigo psiquiatra que podría examinar al muchacho. La buena madre se alarma y rechaza la idea diciendo que éste no está loco.

JAIME: Los psiquiatras no son para los locos, señora. Cualquiera persona que manifieste anormalidades en su conducta debe consultarlos.

Más adelante, como una solución orientadora y didáctica, Jaime expone que

Alguna vez habrá psiquiatras y peditras en todas las escuelas, para orientar la conducta de los niños y de los jóvenes. Es algo que tiene que venir.

El maestro informa a Licha que ha logrado conseguir copia de una ficha que levantó la policía cuando Chispas y sus amigos fueron apresados en una redada. A insistencia de la madre, Jaime lee:

"Ernesto Márquez Rivas, 18 años. El padre, Mario Márquez, empleado de gobierno; alcohólico desde la juventud; matrimonio a los veinticuatro años; cesante un año después; amasiato con una mecanógrafa durante cinco años; sin ocupación fija hasta que a los treinta y dos desapareció; no se ha comprobado su muerte".

LICHA: Pero, ¿dónde averiguaron tantas cosas?"

JAIME: "La madre: Alicia Rivas; enfermera recibida; matrimonio a los 19 años; su primer hijo nació dos meses después de la boda... Ha mantenido el hogar desde entonces; su trabajo la obliga a permanecer fuera de casa prácticamente todo el tiempo, por lo que sus dos hijos están sin vigilancia". (M, 288).

En la ficha policial de Chispas aparecen más los antecedentes de los padres que los correspondientes al joven, tal vez como un recurso teatral para manejar variables contribuyentes a la conducta del adolescente. Es posible que en esos antecedentes estén las causas de la desviación moral de los jóvenes que, como Chispas, pretenden huir de la realidad.

Jaime piensa que algunos padres son a un tiempo víctimas y culpables, y que nadie es responsable absoluto, porque lo que sucede en la sociedad es el mal de nuestro tiempo. A la pregunta de Licha acerca de lo que se podría hacer para evitarlo, el profesor responde que se necesitaría cambiar muchas cosas: combatir la miseria, evitar el desempleo, restablecer la moral, educar a los padres. Expone como argumento que se estudiarían años para construir un edificio, curar a un enfermo o llevar un pleito; porqué no se ha de estudiar para realizar la obra más difícil: hacer un hombre. Asimismo siente la necesidad de un cambio en los sistemas sociales y políticos con base en una realidad y no en un socialismo utópico. <sup>10</sup>

En la siguiente escena, Jorge instruye a Rosa acerca de la visita que secretamente recibirán de una comadrona que se encargará de hacer abortar a la muchacha. La pareja es interrumpida por Chispas y sus amigos, que han buscado reunirse para ultimar detalles en relación con el golpe que piensan dar esa noche en casa de un pintor:

Lo cité en la cafetería de Sanborn's...

Lalo informa que conoce la casa del pintor y que ha visto allí muchas cosas de valor:

La criada está siempre sola y es medio bruta. La amordazan y se sacan todas las cosas de valor. Vienen p'acá y en el coche nos vamos a Guadalajara. Ahí lo dejamos pa' que no vayan a pescarnos en él. Vendemos todo y tomamos camión a Tijuana. (M., p. 293).

Mientras esperan el momento oportuno para marcharse, encienden un cigarrillo de marihuana. En la siguiente escena, como consecuencia del efecto que les produce la marihuana, se hacen una serie de bromas entre ellos. La plática los lleva a hablar de Jaime y de sus antecedentes:

CHISPAS: Pues andaba también en la movida... Me lo dijo el comprador de chueco. Anduvieron juntos en Acapulco y les robaron sus maletas a una gringas... ¿Qué te parece? Se pasó tres años en la correccional.

Cuando Jaime se enteró del robo de las máquinas de escribir y de la grabadora, criticó a los compradores de chueco sin mencionar que él mismo hubiera estado involucrado en un caso similar al de los muchachos.

Al llegar la comadrona, Jorge la recibe, y Chispas intrigado pregunta quién es, a lo que Jorge responde que es amiga de su mamá. Aunque la explicación no satisface a Chispas, éste y sus compañeros deciden ir a realizar sus planes. Cuando se quedan solos Jorge y la comadrona, aparece Rosa, quien manifiesta miedo por la operación a que va a ser sometida. Nuevamente el autor habla, esta vez por boca de la comadrona, enunciando un mensaje de moral:

Sí, ahora miedo y todo eso. Y qué tal cuando la gozaban, ¿eh? Entonces sí no tenías miedo, ¿verdad? Tienes que aprender, chiquita. Los placeres tienen un precio. Revuélcate cuanto quieras, pero luego no te pongas a llorar y a dar lata cuando llegan estas cosas. (M., p. 300).

En la reconvencción de la comadrona se podría encontrar un

símil con una escena del Auto del juicio final de Fray Andrés de Olmos<sup>11</sup> en la que Satanás y los demonios son los ejecutores del castigo por las faltas cometidas, como si fueran aliados de Dios.

La comadrona ha cobrado por adelantado. Rosa le entrega unos billetes que robó a su tía Teresa. La muchacha es conducida a una de las recámaras mientras Jorge queda solo en la sala. A los pocos instantes aparece Lupis, quien nota el nerviosismo del joven. Lupis le cuenta que Jaime fue a Peralvillo a conocer a la hija de ella y que se siente feliz porque él pronto tendrá una columna en el diario Excelsior. De pronto Lupis se da cuenta de que algo extraño está sucediendo, al escuchar gritos de Rosa. El muchacho no tiene más alternativa que contarle la verdad, justamente en el momento en que la comadrona huye al sentirse incompetente para atender un caso tan delicado:

No puedo hacer milagros. Esa niña estaba muy mal.

Lupis reconviene a Jorge y lo obliga a llamar por teléfono a doña Licha para que ayude a salvar a Rosa.

## II ACTO - II CUADRO

La acción transcurre una hora después. Jaime y Jorge esperan noticias sobre el estado de Rosa. El muchacho manifiesta su inquietud:



Tal vez debiéramos llamar a un médico...

JAIME: Entonces, lo más probable es que fueras a la cárcel.

Al notar Jaime que Jorge ignora que esto es un delito, le dice:

Está penado por las leyes, y quienes se dedican a eso, como tu bruja, son criminales que debieran estar en prisión. (M., p. 304).

Es posible que un joven de dieciséis años que está por terminar la secundaria no sepa que inducir al aborto es un delito, tanto como provocarlo. Un muchacho de esa edad en su sano juicio, puede discernir entre lo bueno y lo malo, pero quizá sin medir exactamente la dimensión del hecho. Jorge sabía que hizo daño a Rosa, pero intentó repararlo produciendo un daño mayor. Más adelante él mismo dice que todos le habían dicho que eso era fácil y que no había ningún peligro.

Licha informa por teléfono a doña Teresa que su sobrina Rosa ha sufrido un accidente. Seguidamente se trata la posibilidad de que Jorge se case con Rosa, pero Licha procura eximirlo de esta responsabilidad alegando que es demasiado joven.

LUPIS: Igual empecé yo, Jorge. Porque el primer hombre me abandonó. (M., 307).

La justificación de Lupis no es factor determinante para que ella se dedicara a ejercer la prostitución. Esta tal vez puede ser producto de la ignorancia y del medio ambiente en que

se desarrolló, pero no porque haya sido abandonada por un hombre. En ese caso particular ella podría haber encontrado otro medio para subsistir con su hija. (No se aclara si esa hija fue producto de ese amor frustrado.) Desde la óptica de Jaime, el problema es analizado de una manera diferente cuando expone que

Todos somos responsables de lo que hace una niña como Rosa... Porque la muchacha cometió un delito, que se vuelva criminal; porque a los dieciséis años no se dio cuenta de lo que hacía, que pague con toda su vida una culpa que no es sólo suya. (M., p. 305).

Jaime insiste en afirmar que la culpa no es solamente de quien comete un delito arrastrado por la ignorancia o la inocencia, por la falta de comunicación o la falta de afecto. Jaime culpa a la sociedad indiferente, a las autoridades corruptas que propician y encubren el delito, a los padres de familia por el abandono, despreocupación y desamor hacia los hijos. Culpa a los sistemas sociopolíticos y económicos que son causa de desorientación y temor, y que al reprimir a los seres humanos los orillan a la rebelión como protesta en demanda de justicia.

Los acontecimientos en la trama se han acumulado y van solucionándose los conflictos dramáticos planteados. Doña Teresa tiene ocasión de hablar con su hijo en circunstancias en que éste ha ido a la casa de Licha, donde se hospeda, en busca del ve-  
liz para emprender su proyectado viaje a Tijuana. La madre depo-

ne su orgullo frente al hijo, que siente profundo rencor hacia ella porque sabe que su padre tiene otra familia en Chihuahua. Teresa, al fin, confiesa la verdad. Le cuenta al hijo en qué circunstancias conoció a aquel hombre que fue su padre: en un prostíbulo:

Tu padre comenzó a vivir conmigo como si estuviéramos casados, aunque no podíamos estarlo: él tenía otra mujer con la que se había casado muchos años antes, en Chihuahua, y que no quería darle el divorcio... Nuestro hogar era como todos, igual que todos, menos en una cosa: que yo odiaba a tu padre con toda mi alma, porque me había comprado...

Lalo ya no atiende a las súplicas de aquella mujer y se encamina en busca de sus compañeros para emprender su aventura. En el pasillo del edificio es interceptado por Jaime:

¿Por qué se van, Lalo?

LALO: Porque no queremos aceptar los errores de nuestros padres. Queremos intentar ser diferentes, aunque corramos el riesgo de ser peores.

Lupis pregunta a dónde irán ahora, a lo que Jaime responde:

Da lo mismo un lugar u otro, cualquier ciudad. Quieren irse porque están condenados a vagar en busca de su paraíso... (M., p. 309).

Lupis se intriga por la reflexión de Jaime, quien aclara que nuestros padres creían ser felices como la primera pareja humana en el Edén, pero fueron expulsados y comenzaron a vagar, peregrinos en busca del paraíso. Este sentimiento de sinceridad de Jaime lo induce a revelar que él estuvo en el reformatorio y en la cárcel, pero que superó todo eso como ella puede alejarse de-

finitivamente de la vida que ahora lleva. Instantes después la policia, que ha descubierto el atraco en casa del pintor a causa de la sirvienta que pidió auxilio, persigue a los muchachos que buscan refugio en el edificio. Jaime los entrega, por la propia seguridad de los adolescentes. Sin embargo, Lalo se ha ocultado en el edificio. Cuando trata de huir es herido por uno de los agentes. Doña Teresa se acerca a su hijo herido que busca ahora el seno materno para morir:

Nosotros queríamos ser felices. Eso es todo. Creíamos que lejos, en otra parte, podríamos ser más felices que aquí...

Al morir Lalo en brazos de su madre, Jaime declara que

Su muerte es una protesta: La protesta de una juventud que se niega a aceptar el mundo que nosotros le ofrecemos. Pero también es la esperanza de que un día, tal vez muy próximo, una nueva luz ha de alumbrarnos. (M., p. 314).

Fin de Malditos

#### 4.1.9 Síntesis

Los jóvenes de Malditos son víctimas de las circunstancias sociales y de una estructura desigual que otorga a unos la oportunidad de superación económica y cultural, y a otros los priva de lo más elemental para la supervivencia.

La muerte de uno de ellos es una protesta contra lo establecido, pero también es una esperanza: la esperanza de que se tome conciencia de los hechos y se recapacite en el establecimiento de una sociedad más justa.

El mensaje social propugna una mayor comprensión entre los seres humanos con la finalidad de crear una sociedad más igualitaria; para que se apliquen principios de humanismo protector que signifique la posibilidad de que se eleven a la categoría de seres humanos a tantos desfavorecidos por la suerte y que las oportunidades puedan ser algún día para todos por igual y se acabe para siempre el conflicto permanente entre la sociedad económica y los seres humanos.

N O T A S

- 1 Teatro mexicano. Méx., Ed. Aguilar, 1958. Op. cit., pp. 243-247.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.
- 4 Ibid.
- 5 CARBALLIDO, Emilio. Pról. a la primera edición de Malditos. Vol. XV de la Col. Teatro mexicano, Méx., Aguilar, 1979.
- 6 SOLANA, Rafael. Pról. a Retrato a mi padre.
- 7 SOLORZANO, Carlos. Carta a Cantón publicada en Teatro hispanoamericano y mexicano. Méx., UNAM, pp. 217-219.
- 8 El impresionismo teatral puede ser considerado como el impacto causado por alguna situación u objeto, más que por la propia realidad de éstos.
- 9 En posteriores puestas en escena, el autor hizo cambios en la acción de Muñeca, agregando el texto siguiente, que aparece en libretos mimeografiados:

Y las sirenas... uuuuu, uuuuu, uuuuu. Ser un contrabandista perseguido por todas las policífas del mundo. Vivir escondido durante el día y por la noche llegar por la puerta secreta a un casino donde le quitamos la buena lana a todos los clientes, mientras muchas gordas preciosas trabajan para mí y me pasan la buena feria. ¡Una vida padre! No esto de estar yendo a la escuelita como todos y soportando los regaños de mis papis como si fuera un bebé.

10 Saint-Simon (1760-1825) pensaba que existen muchas ciencias, pero falta la más importante: la ciencia del hombre, la única que puede conciliar los intereses de clase y fundamento de una sociedad orgánica unida. (Cfr. ZEITLIN, Irving. Ideología y teoría sociológica. Bs. As., Amorrurtu Editores, 1979, pp. 76 y 77.)

11 En 1533 se representó el Auto del juicio final del franciscano Andrés de Olmos, escrito en náhuatl, con el propósito de encaminar hacia el matrimonio a la población de la Nueva España, en circunstancias en que aborígenes y peninsulares vivían libremente el amor. En El juicio final, Lucía es condenada por su comportamiento en la tierra:

SATANAS: ¡Anda, infeliz! ¿Conque ahora te acuerdas de que deberías haberte casado? ¿Cómo no te acordaste de eso cuando vivías en la tierra? Ahora pagarás por toda la maldad. ¡Anda, muévete!

(Edición conmemorativa con motivo del 450 aniversario de su primera puesta. Méx., INBA, 1983, p. 55.)

#### 4.2 NOSOTROS SOMOS DIOS

Y no te importe que a unos metros de tu casa un pobre desvalido duerma sin abrigo al relente de la noche. Hasta tus criados se agitan en sus camas porque una digestión torpe les dificulta el sueño y, sin embargo, unas esquinas más allá, en un patio humilde, un anciano se echa a descansar con el estómago vacío por el ayuno de todo un día. El lino, la lana y los cobertores de plumas te dan abrigo en tu blanda cama, y mientras, en una calle cercana, sin más cobija que las estrellas del cielo ni más indumentaria que la piel, desnuda y tiritante, un niño se muere de frío...

-Sí, Francisco -musitó la joven-, pero ni tú ni yo vamos a remediar tan tristes faltas.

-¿Quién si no?

-Dios, sólo Dios -replicó Clara-.

-Para todas estas cosas, mi pobre Clara -dijo entonces Francisco-, ¡Dios somos nosotros! (NsD., p. 9).



#### 4.2.1 Dedicatoria y estreno

Cantón dedicó su obra Nosotros somos Dios a su padre, "veterano de la Revolución Mexicana", de quien ya se ha tratado anteriormente. El autor había encontrado en la Revolución de 1910 un nuevo tema dramático y con él trató un argumento basado en un hecho episódico, pero de gran trascendencia, que le daba otra oportunidad para poner de relieve, una vez más, su tendencia hacia la creación de su teatro político y social.

Nosotros somos Dios fue estrenada en el teatro Milán de la ciudad de México el 26 de octubre de 1962. La Asociación de Críticos de Teatro otorgó a su autor el "Premio Juan Ruiz de Alarcón" por considerarla la mejor obra del año.

#### 4.2.2 Ediciones

Nosotros somos Dios alcanzó un éxito excepcional tanto en su estreno como en las posteriores puestas en escena. La prueba de este éxito se advierte en las seis ediciones que de ella se hicieron entre 1963 y 1978. La primera de ellas, por La Palabra y el Hombre, en Xalapa, 1963; la segunda fue realizada por Herper and Row Publishers, Nueva York, 1965; siguió la de 1967 por la Editorial Finisterre, México; la cuarta por Charles E. Merrill Publishing, Columbus, 1970; la quinta corresponde a Harcourt Brace Javanovich, Nueva York, 1974, y la última fue hecha por Editorial Diógenes, México, en diciembre de 1978.

#### 4.2.3 Personajes y sus características

Los personajes de la obra son dos mujeres y siete hombres; son los principales don Justo, Laura, Clara, Octavio y Carlos; los secundarios son Luisito, el coronel Páez, el capitán Aguirre y un criado.

El autor da los antecedentes característicos de don Justo, cuyos apellidos son Alvarez del Prado. Este personaje, móvil principal de los acontecimientos, es un próspero abogado a quien recurrían nacionales y extranjeros cuando traían entre manos algún asunto que requiriera su influencia:

...tenía las mejores relaciones; las puertas de los palacios más estrictos se le abrían y en no pocas oficinas encumbradas tenía derecho de picaporte. Su fortuna creció a la sombra protectora de don Porfirio, de quien se rumoraba que no sólo era amigo sino pariente y hasta consejero; pero su despacho no decayó durante el "maderismo", ni sufrió en sus negocios reveses ni en sus bienes mengua.

Tiene unos cincuenta años, lleno de fuerza y vigor, enérgico y decidido, pulcro y cuidadoso en su vestimenta, aunque las circunstancias posteriores lo hacen aparecer descuidado y mal vestido. Con relación al momento histórico y político de este personaje, el autor dice que

al llegar al poder el general Victoriano Huerta, después de los asesinatos de Madero y Pino Suárez, fue llamado a ocupar una cartera en el gabinete presidencial, en recompensa a los buenos oficios que realizó para el entendimiento secreto entre aquél y Félix Díaz, en los aciagos días de la Decena Trágica. (NSD., p. 12).

Doña Clara, esposa de don Justo, es una dama fina y elegante que luce con buen porte sus cuarenta y tantos años. Es creyente cristiana, conservadora y fiel a sus tradiciones. Su hija Laura es una muchacha de apenas veinte años; tiene en toda su frescura juvenil la belleza que en la madre comienza a marchitarse. Es firme en sus convicciones y cariñosa en sus afectos.

Octavio es un joven abogado de unos treinta años, alto y apuesto, inteligente y de resoluciones rápidas. Es un revolucionario liberal aferrado a su ideología política, que antepone a sus afectos familiares.

Luisito, hijo de don Justo y doña Clara, es el hermano menor de Laura y Carlos, de apenas nueve años de edad, tímido pero inteligente.

El coronel Páez es un hombrachón alto y grueso, moreno, de tipo rudo y modales bruscos.

El capitán Aguirre es un hombre de aproximadamente treinta años, moreno, de rasgos indígenas, inteligente y de buen comportamiento, que contrasta con la personalidad agresiva del coronel Páez. El capitán viste uniforme de Ejército Constitucionalista.

El criado de la obra es un hombre viejo que únicamente aparece en las escenas iniciales para anunciar las visitas que realiza el coronel Páez.

#### 4.2.4 Localización

Cantón explica ampliamente los antecedentes relacionados con la localización de Nosotros somos Dios señalando que en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, creció en la ciudad de México una "colonia" representativa de la nueva burguesía "con pretensiones de aristocracia" que surgía al amparo del gobierno porfirista. Se refiere el autor a la colonia Juárez, "imitación rastacuera y pintoresca de un quartier de París".

Asimismo indica que en la época actual esta zona ha perdido ya su carácter residencial y que su paz fue destruida por la invasión del comercio elegante. Señala también que en los años en que se realiza la acción, la colonia Juárez estaba en plena lozanía: casas de techos altos, ventanas esbeltas, fachadas cuidadosamente ornamentadas rematadas por la típica, negruzca buhardilla parisien que "esperaba en vano la nieve que nunca caía del clemente cielo".

En la época en que se realiza la acción las calles de la colonia Juárez ya tenían hilos telefónicos y por ellas circulaban automóviles. Desde entonces esta colonia había perdido su mexicanidad al bautizar sus calles con nombres europeos. Allí se encontraba el "chalet" que había construido don Justo Alvarez del Prado.

Para los efectos escenográficos, Cantón acota que el salón de la casa de don Justo es alto de techos, con paredes tapizadas con papel de tonos sombríos; un gran arco al fondo comunica con el pasillo, que a su vez tiene salida a la terraza y a las habitaciones interiores. Con respecto al mobiliario, dice que es de caoba y brocado:

sofá, sillones, sillas, jugueteros llenos de finas porcelanas; sobre una mesita hay un teléfono; en las paredes, retratos de familia, copias de cuadros académicos y un espejo en cuyo marco sonríen angelotes dorados. Al centro de la habitación cuelga un gran candil de pris-

mas. En la ventana y en las puertas, cortinas de terciopelo.

#### 4.2.5 Estructura

La obra está construida en dos actos con dos cuadros cada uno. El primer cuadro del primer acto transcurre a las siete de la noche del primero de mayo de 1913. El segundo cuadro del mismo acto, el 30 de enero de 1914, también por la noche, y el tercer cuadro (primero del segundo acto), el 7 de noviembre de 1914, a las ocho de la noche; el último, al día siguiente por la mañana. El mobiliario ha cambiado. Llama la atención un gran retrato de don Venustiano Carranza, colocado en lugar preponderante.

Entre el primero y segundo cuadros del primer acto, transcurren siete meses; don Justo ocupa un cargo importante en el gabinete de Victoriano Huerta. Entre el primer acto y el segundo han pasado diez meses, y la situación política es otra. La revolución se ha consolidado y los enemigos de esta gesta han huido o se han refugiado en diferentes partes del país buscando amparo, como don Justo, que procura la protección de su familia en el lugar que antes fuera su casa. Las circunstancias se han invertido, y ahora son dirigentes políticos de la nueva patria quienes anteriormente fueron sus víctimas.

#### 4.2.6 Acción dramática

##### I Acto - I cuadro

Clara efectúa una serie de llamadas telefónicas tratando de localizar a su hijo Luis de nueve años, quien salió desde la mañana rumbo a la escuela y hasta esa hora, siete de la noche, desconocen su paradero. La angustia de la madre se hacía cada vez más desesperante en razón de los acontecimientos obreros ocurridos ese mismo día. Consecutivamente ha llamado por teléfono a su esposo, el ministro, sin tener éxito en su objetivo.

El autor explica, a través del diálogo, los acontecimientos. Mediante una de las llamadas, Clara informa a una amiga suya que esa mañana se organizó una manifestación convocada por la Casa del Obrero Mundial por ser primero de mayo, día en que se conmemora una masacre cometida contra trabajadores en Estados Unidos. Informa ella que la policía intentó disolver la manifestación y se suscitó una trifulca entre obreros y la fuerza policiaca.<sup>1</sup>

Posteriormente se establece el conflicto que existe entre Laura y sus padres a causa del futuro de la muchacha, quien no encuentra motivo para que se le prohíba ser novia de Octavio. Clara, la madre, denuncia que

Ese muchacho fue maderista y ahora anda metido con

los enemigos del Gobierno. Tu padre no quiere que su yerno sea un anarquista. (NsD., p. 17).

También alega la cuestión social y declara que quien le conviene como esposo es el joven Carral:

Habla varios idiomas, ha estado en Europa, y además su familia es de lo mejor de México y te aseguro que te tendrían como una princesa, porque son riquísimos.

Se presenta Carlos aparentemente cansado, la ropa y el pelo en desorden. El joven manifiesta que ha recorrido la ciudad, los hospitales, las comisarías, sin poder encontrar al niño desaparecido. Cuando los hermanos se quedan solos hablan con toda libertad acerca de lo ocurrido aquella mañana:

Laura, ha llegado el momento en que nosotros también hagamos algo.

Carlos le cuenta que ha visto a Octavio, a quien, por fortuna, no le pasó nada en los acontecimientos de ese día, excepto uno que otro golpe sin importancia.

En estos momentos, Laura, se está jugando el porvenir de México, que es también nuestro futuro. (NsD., 20).

El muchacho cuenta que en la trifulca acaecida arrestaron a muchos estudiantes compañeros suyos entre los que estaban Jorge, Horacio y Diana. El joven trata de encontrar alguna fórmula que ayude a sus compañeros y piensa que tal vez su padre podría protegerlos:

LAURA: ... tú sabes... lo que cuentan de él...  
CARLOS: ¿Eso de sus... crímenes?



Carlos se niega a aceptar que su padre no sea generoso y noble. Si no lo considerara así

...nunca viviría bajo el techo de un asesino.

La muchacha razona y dice:

Sin embargo, aunque en el fondo sea bueno, como tú dices, pertenece al gobierno de Huerta y no puede ignorar lo que pasa.

Por la escena entre Carlos y Laura, se conoce que ambos no están de acuerdo con los sentimientos ideológicos de su padre. Al parecer, los dos quieren rebelarse, pero se sienten impotentes ante el hecho de que jamás se les ha permitido inmiscuirse en política. Sin embargo, a causa de los acontecimientos, Carlos decide hablar con su padre para que proteja a sus amigos:

El no puede permitir que se vierta sangre inocente y que doce muchachos mueran por buscar la justicia y la libertad. (Nsd., p. 21).

Instantes después aparece don Justo con su hijo Luis, el pequeño de nueve años. Cuenta a la familia que las monjas de la escuela del niño decidieron suspender las clases en vista de los desórdenes y que a Luis se le ocurrió ir a Tacubaya a buscar a un amigo con el que fue al campo:

Cuando fue a verme a la oficina, para pedirme perdón, estaba bañado en lágrimas. Creo que su arrepentimiento es sincero.

CLARA: ¿Y porqué fue a tu oficina, en vez de volver directamente a casa? (Nsd., p. 23).

No se expresa la razón por la que don Justo no avisó telefónicamente a su familia sobre la aparición del niño en su ofi-

cina, ni la casualidad de que Luis sí encontrara a su padre y Clara no lo hubiera localizado cuando llamó insistentemente a la oficina. Don Justo agrega que el niño temblaba ante la idea de enfrentarse a Clara.

CLARA (Herida, pero sin enojo, tiernamente): ¿Me tienes miedo, Luisito?

La acotación indica que Luisito asiente con la cabeza.

Se ha establecido hasta este instante el problema familiar que motiva a don Justo una reflexión ante sus dos hijos mayores:

Es extraño lo que pasa con los hijos. Los hacemos el objeto de nuestra vida, el fin de todos nuestros esfuerzos. Y de pronto, en un instante, descubrimos que en alguna forma los hemos defraudado, ofendido. Y se levantan frente a nosotros, nos juzgan, nos condenan. Parecen volverse nuestros enemigos. No hay defensa posible: algo profundo se ha roto, el nuevo ser que creamos y cuidamos reclama su vida propia, que ha de ser la negación de la nuestra... ¿Ustedes saben qué motivos puede tener Luisito para fugarse de la casa?

Ante la estupefacción de sus hijos, don Justo manifiesta que inventó una historia para tranquilizar a su esposa, pero en seguida declara la verdad de los hechos:

La policía lo encontró en la estación. Hacía mandados a los viajeros para juntar dinero y comprar un pasaje.

Con este nuevo acontecimiento, el nudo de la acción se complica. Hasta ese instante se sabe que existe cierto resentimiento en la familia, hecho que intuye don Justo y que lo obliga a

exteriorizar el afecto que siente por sus hijos y a declarar que siempre será fuerte si los tiene a ellos:

Afuera está el mundo, con sus problemas, con sus miserias, con sus desengaños, sus envidias, sus fracasos... Y aquí, tras las cuatro paredes de esta casa, lo eterno, lo que no cambia, lo que tengo la suerte de poseer para siempre: mi familia, el cariño de mis hijos... (NsD., p. 26).

Para Laura y Carlos es embarazoso, dada la circunstancia sentimental de don Justo, entablar una plática relacionada con los acontecimientos de esa mañana en los que habfan sido detenidos varios de sus compañeros de estudios. Sin embargo, Carlos encara la situación, lo que produce que don Justo critique la actitud de sus hijos y condene a aquellos jóvenes de anarquistas y revoltosos; agrega que la técnica de esos criminales es lanzar por delante a los borregos,

porque los inteligentes, los que dirigen, tienen que salvarse. ¡La causa los necesita..! (NsD., p. 29).

En su exaltación, el ministro decide que sus hijos viajen a Europa próximamente, pero Carlos replica:

Tenemos una vida nuestra, papá. Déjanos vivirla a nuestro modo, con nuestras ideas. Déjanos equivocarnos tal vez; déjanos encontrarnos a nosotros mismos.

Ambos jóvenes ruegan a su inflexible padre que salve a sus amigos, pero no consiguen convencerlo.

DON JUSTO: Son enemigos del Gobierno. Agitadores peligrosos. (NsD., p. 30).

A pesar de la negativa de don Justo, Carlos argumenta que él mismo, en su juventud, escribió algunos artículos en los

que se rebelaba contra la opresión y la injusticia:

Eso que tú pedías entonces, es lo que queremos hoy los jóvenes: justicia y libertad para todos, una vida sin miedo y sin miseria, respeto al voto, al pensamiento...

Ellos saben que si su padre no ayuda a sus amigos, éstos serán víctimas del temible coronel Páez:

CARLOS: Los que salen con vida de sus garras, quedan inválidos, enfermos, ciegos, destrozados física y moralmente por los tormentos brutales que les aplican...

En estas circunstancias anuncian la visita del coronel Páez, quien llega a esa casa a ver al ministro por órdenes del Presidente. Don Justo, en última instancia, aceptaría ayudar a los amigos de sus hijos a condición de que Laura se case con el joven Carral, pretendiente de la muchacha. El coronel informa al ministro que el Presidente estuvo a punto de perecer a consecuencia de una bomba que le arrojaron a su paso cuando llegaba al castillo de Chapultepec, sin que se pudiera aprehender al culpable. Al conocer la noticia, don Justo ordena telefónicamente que no se publique nada relacionado con el atentado y sí un breve informe sobre la manifestación. Discretamente pide que se les recuerde a los periodistas lo del subsidio que reciben. Luego don Justo es notificado de algo relacionado con La voz de Juárez, a lo que agrega:

Nuestra Constitución garantiza la libertad de expresión. No podemos encarcelar a un periodista. ¿Qué opinarían de nosotros en el extranjero? Ya andan di-

ciendo que esto es una dictadura.

Y ordena por teléfono que se convenza al periodista para que colabore en nombre de la seguridad social, de las garantías individuales:

En último caso, le organiza una manifestacioncita; pida al ministro de Guerra un grupo de soldados sin uniforme... Sí, ya sabe: unos cuantos exaltados que griten contra el imperialismo, la dictadura y esas cosas... Cuide que lleven antorchas. En las imprentas hay muchos materiales inflamables... Pero, por favor, Rodríguez: los bomberos llegarán tarde. Eso corre de su cuenta... "Los talleres de La voz de Juárez, reducidos a cenizas". Será una buena noticia que distraerá la atención de la otra, que es peligrosa. (NSD., p. 33).

Sin que don Justo ni el coronel se percaten de ello, Carlos aparece en la terraza y es testigo de la conversación, en la que Páez informa que la cabecilla de los agitadores es una muchacha llamada Diana. Con lujo de detalles explica los procedimientos que usaron para que confesara:

Les pegamos, y nada. Les dimos un estironcito, y nada. Son tercos los cabezones.  
DON JUSTO: Apriételes más, coronel. Necesitamos saber la verdad.  
CORONEL: Ya lo hice, pues. A unos los colgué de los pulgares. A otros les arranqué las uñas.

Seguidamente narra que de coraje le sacó los ojos a uno de los prisioneros:

¿Y sabe qué se me ocurrió? Los puse en un plato y se los llevé a la tal Diana. "Mira -le dije-, son los ojos de tu hermano. Si te sigues negando a confesar, vamos a matarlo". (NSD., p. 36).

Sin ninguna señal de compasión, don Justo ordena castrar a

los muchachos para que hablen.

CORONEL: ¿Y si ni así quieren?

DON JUSTO: Los fusila usted con la primera luz del alba.

CORONEL: ¿Sin sentencia?

DON JUSTO: No será la primera vez. Los lleva a una carretera, los suelta y luego les dispara por la espalda. (NsD., p. 36).

Don Justo ha ordenado la ley fuga con el propósito de que no quede alguno con vida. Ante esta circunstancia, Carlos no ha podido resistir las atrocidades de su padre y sale de su escondite para rogarle que no lo haga; pero el implacable ministro pide al coronel que se cumplan sus órdenes al pie de la letra.

#### I Acto - II Cuadro

El segundo cuadro del primer acto sucede la noche del 30 de enero de 1914. Sigilosamente entra por la terraza Octavio, que evidentemente viene huyendo, con la ropa y el pelo en desorden. Es descubierto por Laura, quien se sorprende de verlo en ese estado. Octavio le cuenta que esa mañana, cuando celebraban una sesión del sindicato de carpinteros en la Casa del Obrero Mundial, llegó la policía y disolvió violentamente la reunión y clausuró el local:

Yo logré huir por la azotea, junto con otros tres compañeros. Pasé toda la tarde escondido en una bodega. Pero esta misma noche tengo que salir de México. Mañana el Gobierno desatará persecuciones terribles. Todos los que caigan en su poder serán fusilados. (NsD., 38).

La joven enamorada le suplica que la deje acompañarlo como su "soldadera", ya que podría soportarlo todo menos separarse de él. La pareja es sorprendida por Clara, quien reconviene a su hija para que abandone la idea de huir con Octavio:

¿Qué ocurre en esta casa? Primero tu hermano se va sin decir una palabra, sin una explicación. A Luisito lo tuvieron que mandar interno a una escuela. Y ahora tú. Me voy quedando sola. ¿Qué culpa estoy pagando para que me castiguen así? (NsD., p. 40).

Pocos instantes después escuchan voces, y Clara pide a Octavio que se esconda para que no lo vea su esposo, prometiendo ser ella misma quien le hable sobre la decisión que han tomado los jóvenes. Don Justo saluda cariñosamente a su esposa y a su hija y cuenta algunos acontecimientos ocurridos ese día, agregando que Octavio es uno de los principales agitadores. Clara, sin embargo, se arriesga a preguntar:

Si supieras dónde está, ¿qué harías?

DON JUSTO: Es preferible para él que no lo sepa.

CLARA: ¿Qué harías?

DON JUSTO: Tendría que entregarlo.

LAURA: ¿Sabiendo que lo van a matar?

DON JUSTO: Sí. (NsD., p. 43).

Laura, en un arranque de suprema decisión, confiesa a su padre que ama a Octavio y que solamente él puede salvarlo. Clara agrega que Octavio está en esa casa y que le prometió que sería escuchado por su esposo. La escena es interrumpida por el anuncio de que el coronel Páez espera ser recibido. El militar informa al ministro que ha concentrado en un cuartel a cuarenta

prisioneros, entre los cuales se encuentra Carlos. Es manifiesta la lucha interior de don Justo: por un lado, el cumplimiento del deber como pieza importante del aparato represivo; y por el otro, los sentimientos paternales que afloran aun en circunstancias en que se pone a prueba su temple como hombre y como político. En los platillos de una balanza están puestos el deber y el afecto. El hombre implacable cede al preguntar si se encuentra bien su hijo, a lo que el coronel responde:

Un rasguñón en un brazo. Y pues yo pensé: como las órdenes del hombre son muy claras, si lo dejó con los demás tendremos que juzgarlo en público y luego fusilarlo, pues eso de que el propio hijo de usted ande metido con los revolucionarios, puede ocasionar un escandalito que no nos va a favorecer mucho, ¿no le parece? (NSD., p. 45).

Las intenciones del ejecutor y verdugo de la represión seguramente se cifraban en ser acreedor de un servicio al ministro, para cobrar el favor en alguna ocasión. El hábil militar podría sentirse, de esta manera, confidente del jefe como conecedor de su debilidad política y así tenerlo en sus manos. Al retirarse el coronel, Carlos se enfrenta a su padre, quien le propone un puesto de responsabilidad dentro de la política en lugar de participar en actividades estériles, en virtud de que la Revolución ya va a ser derrotada. Sin embargo, nada hace cambiar a Carlos; no cede ante la oportunidad que se le ofrece ni perdona la actitud de su padre, la noche que ordenó asesinar a sus compañeros:



No es una noche, papá. Es saber que antes y después de esa noche, tú has sido el verdugo de mi pueblo. Que tú has ensangrentado al país. Que tú ordenaste asesinar a Diana. Son demasiadas cosas para poder olvidarlas.

y declara que amaba a Diana y que pensaba casarse algún día con ella. Don Justo habla sobre la familia y el deber; sobre las imposiciones que se deben cumplir. Sin embargo, sus argumentos son rebatidos por Carlos:

Encontré una nueva familia mucho más grande: pobres hombres explotados que trabajan de sol a sol sobre una tierra que no es suya; obreros que enriquecen a quienes los matan de hambre; estudiantes que pasan la noche en vela sobre sus libros y al llegar la mañana no tienen un pan que llevarse a la boca...

Luego de muchos alegatos, don Justo manifiesta que el mundo ha sido siempre así y no es él quien pueda remediar esos errores. Agrega entonces algo como recurso metafísico:

Dios, solamente Dios.

Para rebatir esta postura pseudo religiosa, Carlos dice:

Papá, para remediar los males de este mundo, nosotros somos Dios. (NsD., p. 49).

Con profunda ideología realista, Carlos ha defendido su postura en relación con las actitudes humanas. Ha demostrado que en ciertas manifestaciones de la existencia, sólo el hombre es quien puede remediar el mal de los demás hombres sin caer en dogmatismos. Al quedar solo, don Justo ordena telefónicamente para que su automóvil particular no sea detenido por la policía en un viaje secreto que hará a la ciudad de Puebla. Luego

habla con Octavio y le pregunta qué haría él si estuviera en su lugar. Octavio, que también es abogado, responde:

Lo entregaría.

Don Justo, por obligación de su encargo, debería hacer lo mismo con Octavio; sin embargo, en cumplimiento de lo ofrecido a su esposa y a su hija, responde:

Pero no voy a hacerlo. Mi hija me pide que le salve a usted la vida y prefiero complacerla a ella antes que cumplir con mi deber...

Pero pone como condición que su hija abandone la idea descabellada de irse con el joven revolucionario. Octavio le dice que cuando haya vencido la Revolución, regresará para casarse con ella. Acto seguido, don Justo llama al coronel Páez que aguarda en la antesala y le ordena que nadie moleste a aquel joven hasta su llegada a Puebla. Clara agradece el gesto humanitario de su esposo, quien responde:

Suponte que lo hubiera yo entregado, ¿qué iba a pasar?

CLARA: No sé.

DON JUSTO: Lo más probable es que lo mataran, y entonces mi hija comenzaría a odiarme y se pasaría la vida pensando en su héroe sacrificado. (NsD., p. 54).

## II Acto - I Cuadro

Por el diálogo inicial entre Clara y Laura, se sabe que la joven ha contraído matrimonio con Octavio y que desde hace tres meses no se sabe nada de don Justo. Sin embargo, el fra-

casado ministro huertista, sin ser visto por su familia, se esconde en la terraza. La acción inmediata hace suponer que la situación ha cambiado totalmente, que la Revolución ha triunfado y que los políticos al servicio del gobierno anterior han tenido que huir o esconderse. Cuando don Justo intenta salir de su escondite, se detiene al escuchar las voces de Octavio y de un capitán del ejército. Por el diálogo que se expone en el transcurso de la escena, se conoce que Octavio es ahora subsecretario de Justicia. Este refiere al capitán Aguirre que al recibirse de abogado, Madero era Presidente y que después siguió luchando durante la dictadura de Huerta hasta el día que huyó a Cuba después de la clausura de la Casa del Obrero Mundial. Cuenta también que al volver se unió al Ejército Constitucionalista.

Durante la escena se sabe que el capitán Aguirre tiene la comisión de realizar investigaciones confidenciales del Estado Mayor. Sin más rodeos, el oficial declara que existe una denuncia contra él. En estos instantes aparece Carlos quien es amigo del capitán Aguirre desde hace tiempo. Aguirre prefiere no explicar el asunto en presencia de Carlos, pero a insistencia de Octavio, el oficial declara:

Hace tres meses se inició la desbandada de los huertistas desde que se supo que su jefe iba a renunciar a la Presidencia. Muy pocos quedaban en México el 15 de agosto pasado, cuando entró el Ejército Constitu-

cionalista en la capital. A todos los hemos apresado, y sólo hay tres prófugos...

Tanto Carlos como Octavio se dan cuenta de que a quien se busca es a don Justo. El capitán Aguirre habla de lo que significó ese hombre que ocupó un cargo político y también del hombre que ha sido padre de familia y que en un momento de peligro salvó la vida de Octavio y de Carlos su hijo. Luego de extensa exposición, el capitán agrega:

Este es el rostro que representa para ustedes don Justo y es muy legítimo que así sea. Pero, ¿para Revolución? Y no hablo de mí. Yo no lo conozco ni tengo en este asunto ningún interés personal. Hablo de la Revolución: una idea, un ser abstracto, un movimiento social. ¿Quién es don Justo Alvarez del Prado para la Revolución? Un enemigo.

Cantón, ahora, consciente de la función didáctica del teatro, refiere acontecimientos históricos y políticos por boca del capitán Aguirre:

Tras el asesinato de Adolfo Gurrión y el de Serafio Rendón, y el de Belisario Domínguez, tras la intensa aplicación de la "ley fuga" a todos los hombres de pensamiento liberal, tras todas las persecuciones y los tormentos más crueles, había un cerebro, tan lúcido como sádico, de don Justo Alvarez del Prado. (NsD., 64)

Causa estupor conocer estos antecedentes de don Justo; sin embargo, el capitán Aguirre continúa informando que los huertistas persisten en volver al poder y que han formado una junta patriótica establecida en Nueva Orleans; que han lanzado un manifiesto a la nación proponiendo el establecimiento

de un gobierno pacificador, tal vez como pretexto para restituir la dictadura, y que al parecer esta junta cuenta con el apoyo financiero de los henequeneros de Yucatán y de los cafetaleros de Chiapas con el propósito de levantar un ejército desde el sur para combatir a la Revolución. Cuenta asimismo que, según informes confidenciales, quien dirige este movimiento es don Justo, que no había logrado salir del país.

Ante la sospecha de que en esa casa se esconden armas, el capitán aclara que está provisto de una orden de registro firmada por el general González, pero, confiado en la palabra que dan sus amigos, el capitán Aguirre abandona la casa sin realizar el cateo. Al retirarse el militar, hace su aparición don Justo y se enfrenta a Octavio, quien, repuesto de la sorpresa que le causa la presencia de ese hombre buscado por los revolucionarios, le pregunta la razón por la que ha ido a buscar refugio en la que fuera su casa. Don Justo confiesa que busca ayuda y protección, pero Octavio se niega a proporcionársela. Ante esta circunstancia, don Justo manifiesta:

Lo he medido todo muy bien, Octavio. En ocasiones como ésta, los hombres tenemos cada quien nuestra propia balanza y en los platillos no echamos simplemente los datos que otro cualquiera podría escoger; nos echamos a nosotros mismos en los platillos, Octavio, echamos nuestro valor o nuestra cobardía, nuestra honradez, nuestra vida toda. Por eso sé que en el platillo que usted me destine no estará la traición ni la muerte. (NSD., p. 68).

Con esta declaración, Octavio supone que don Justo no intentó salvarle la vida gratis cuando le dio la oportunidad de huir, y que ahora se vale de aquel "favor" para cobrar una oportunidad de salvarse:

Quiso alejarme de Laura.

Luego de encendida discusión, don Justo pone al joven político en una disyuntiva:

No me iré, Octavio. Tiene usted que decidir: O me ayuda o me entrega. (NSD., p. 70).

Posteriormente, y ya ante la presencia de Carlos que es el más renuente en prestarle ayuda a su propio padre, se discute la situación de don Justo. Se busca encontrar algunos valores afectivos que superen a los valores éticos:

Como revolucionario mi obligación es entregarlo... pero le debo la vida y, como hombre, mi obligación es salvarlo. (NSD., p. 75).

Ante la insistencia de Carlos de entregar a su propio padre, Octavio responde:

Pues si la Revolución exige que los hijos delaten a sus propios padres, no quiero ser revolucionario.

Esta respuesta de Octavio es teatralmente efectista, pues se puede ser buen revolucionario sin ser delator y se puede ser mal revolucionario aun siendo delator de su propia familia. Al fin Octavio accede a que don Justo pase la noche en esa casa, manifestando que al día siguiente decidirá sobre su suerte.

## II Acto - II Cuadro

La acción del segundo cuadro empieza con un diálogo entre Clara y Octavio. La esposa de don Justo trata de que su yerno salve a su marido. En estas circunstancias Octavio expone sus criterios acerca del significado de lo que es patria. A este respecto, Clara expone:

¿Qué es patria, Octavio? Para mí la patria es el hombre que me ha acompañado toda la vida. La patria son mis hijos, mi casa. Los demás son palabras, discursos del 16 de septiembre, banderas tricolores que si no significan el pedazo de tierra y las pocas gentes que uno ama, no significan nada.

Al escuchar a Octavio, Clara siente que reviven los momentos que pasó al lado de su marido cuando escuchaba decir "son ellos o nosotros. Si salvo a uno, ese podrá ser quien mañana me mate". Más adelante, en sus consideraciones morales, Clara dice:

Si es capaz de entregar a la muerte al hombre que le salvó la vida, esa acción será como una piedra que se amarra al cuello y que ha de irlo hundiendo día con día. (NsD., p. 80).

Lo paradójico es que el hombre triunfador de una revolución es ahora el vencido por los sentimientos familiares, por los lazos afectivos, por la unión de amor con la familia que significaba ideologías contrarias a la suya. Octavio es ahora el vencido por el derrotado don Justo. Al enterarse Laura de las intenciones de su esposo, que son las de entregar al padre de ella, le increpa:

Si denuncias a mi padre ya no podrías verte sin horror. Tus ojos serán los ojos de un asesino; tu boca, la boca de un asesino. Si denuncias a mi padre, Octavio, todo habrá terminado entre nosotros.

Nuevamente se enfrentan don Justo y Octavio. El joven abogado pone sus condiciones para ayudarlo y salvarle la vida. Como última opción le propone que se marche a Europa o a América del Sur para que no vuelva a participar en ningún movimiento político. En estos momentos, don Justo le recuerda a Octavio las frases que éste pronunció cuando la situación era inversa:

Si me deja la vida, tendrá que vivirla según mis convicciones. (NsD., p. 87).

Octavio y don Justo se enfrascan en una discusión ideológica tratando de defender cada uno de ellos sus conceptos políticos. Octavio alega que la Revolución defiende convicciones e ideales democráticos, mientras que don Justo replica que las gentes que estaban en el poder huertista también luchaban por lo mismo:

Nosotros tenemos también ideales, Octavio; estamos convencidos de que un país como el nuestro todavía en formación, cuyo pueblo no está educado en sus derechos cívicos, que no tiene madurez social y económica, necesita un gobierno fuerte, respetable y respetado, que conduzca con energía la vida de la nación... (NsD., p. 89).

Octavio recuerda a don Justo sus inconformidades en Oaxaca cuando exigía democracia a través de artículos que escribía y que pagó con cárcel su ambición de ser libre. Don



Justo, como una disculpa, contesta que aquello fue uno de tantos errores de la juventud. Poco después Carlos trata de convencer a su padre de que no acepte el salvoconducto que Octavio está dispuesto a entregarle exponiéndose a ser considerado traidor a la causa. Don Justo escribe unas líneas rápidamente y pide a su hijo que llame a su madre y a su hermana para despedirse. Al quedar solo se dirige al teléfono y pide hablar con el capitán Aguirre:

Se trata de una denuncia. El licenciado Justo Alvarez del Prado, enemigo del pueblo, estará dentro de diez minutos en la puerta de su antigua casa. Tengan cuidado. Está armado. (NsD., p. 92).

Don Justo manifiesta a su familia que ha decidido viajar aprovechando el salvoconducto otorgado por Octavio. Inmediatamente después de la despedida se escucha un disparo y luego una descarga cerrada. Aparece Octavio con el salvoconducto que iba a entregarle a don Justo, quien, supuestamente, al salir, provocó a los soldados disparando primero con el propósito de ser acribillado. Instantes después, Carlos entrega a Octavio una carta que su padre escribió al joven revolucionario:

OCTAVIO: Por fin he sentido latir en mí al joven patriota a quien usted supo resucitar. Muero para que su recuerdo viva en el corazón de los seres que amo. Si me equivoco, Dios me perdone éste y todos los errores que he cometido. Usted y Laura van a tener un hijo; él conocerá el país que ustedes sueñan o tendrá que volver a combatir por él. Permítame pensar que yo también muero para que este México nuevo, fuerte y libre, pueda nacer. (NsD., p. 95).

#### 4.2.7 Síntesis

A partir de un episodio particular dentro del contexto general relacionado con la Revolución, Cantón recoge algunos acontecimientos políticos ocurridos durante la lucha sangrienta que se suscita por el poder.

La acción de Nosotros somos Dios empieza el primero de mayo de 1913 como consecuencia del doble asesinato cometido en las personas de Francisco I. Madero y Pino Suárez, cuando el dictador Victoriano Huerta ha usurpado el legítimo gobierno. Este acontecimiento señala las coincidencias que se suceden dentro de la vida familiar y política de un abogado, que, al amparo de Porfirio Díaz, alcanzó fortuna y renombre. Al llegar al poder Victoriano Huerta, este prominente abogado es nombrado ministro, pero las circunstancias lo colocan frente a sus hijos que combaten activamente.

Obligado por cuestiones de familia, el ministro otorga un salvoconducto a su enemigo político quien más tarde se enfrenta a él en las mismas circunstancias, cuando ha habido un cambio y el poder está ya en manos del gobierno constitucionalista.

El abogado, ahora en desgracia, solicita un salvoconducto de aquel a quien él salvó la vida anteriormente colocándolo en la disyuntiva de entregarlo o pagarle el favor de la misma manera.

El tema dramático juega con un acontecimiento particular surgido de la lucha por el poder durante la revolución, pero se desvía del contexto revolucionario para presentar un conflicto familiar partiendo de un concepto filosófico en el que se señala que para resolver los problemas humanos, "nosotros somos Dios".

N O T A

1 El diario El Imparcial de fecha 2 de mayo de 1913, dice en uno de sus titulares: "Ni odios por razas, ni división por credos", informando que con este lema desfilaron los trabajadores el Día del trabajo.

### 4.3 NOTA ROJA

#### 4.3.1 Reportaje teatral

Nota roja es un reportaje teatral en el que el autor denuncia el abuso y la injusticia que comenten algunos políticos cuando se sienten omnipotentes; cuando hacen de la habilidad demagógica su arma predilecta para manejar a su arbitrio a quienes confían en ellos; cuando distorsionan la realidad para satisfacer su vanidad y su ambición; cuando hacen uso de la violencia y de la injusticia para defender sus intereses. Algunos de ellos se valen no sólo de la astucia y de la demagogia, sino también del dinero para comprar conciencias y sobornar a individuos que se venden como objetos de uso. Esta obra fue estrenada en el Teatro Principal, de Puebla, Pue., bajo la dirección del maestro Fernando Wágner en el año de 1963. Posteriormente, en octubre de 1965, fue publicada en México por la Editorial Ecuador 0° 0' 0", Revista de poesía universal.

#### 4.3.2 Personajes y sus características

La obra tiene como personajes principales a Víctor Blanco, María del Río, el gobernador Martín Rosales y Rolo; como personajes secundarios a Leticia, Manuel, Pájaro, Linda, Jorge, Delegado, Policía, Licenciado; y como personajes ambientales a una mecanógrafa, pistoleros, fotógrafos y periodistas.

Cantón ha sabido delinear hábilmente las características de cada uno de sus personajes y enfrentarlos en una dialéctica dramática desde el inicio hasta el desenlace inesperado, que a su vez puede desencadenar una nueva polémica o circunstancia a juicio del espectador. Como todos los personajes cantonianos, los de Nota roja son seres comunes y corrientes como los que cotidianamente encontramos en los diferentes niveles de nuestras sociedades. Todos ellos sufren, gozan, aman, odian; no son seres extraordinarios sino seres reales que reviven la acción dramática.

Víctor Blanco es el joven periodista que no acepta la injusticia del poderoso y se enfrenta valientemente exponiéndolo todo: vida, trabajo, familia.

María del Río, cuyo nombre verdadero es Remedios Martínez, tiene diecinueve años. Ha llegado de la provincia con ansias de triunfar como actriz, pero se frustra ante las circunstancias adversas. En su incipiente carrera apenas ha logrado actuar fugazmente en algunas películas y en dos telenovelas.

El gobernador Martín Rosales es un hombre poderoso, un político implacable que ansía la Presidencia de la República, y para lograrlo no se detiene ante nada. Sin embargo, en su veloz marcha hacia la cumbre de su ambición, y a pesar de toda su fuerza, no cuenta con otra, muy poderosa, que tienen los débiles en sus manos y que es capaz de hacer sucumbir al soberbio.

Rolo, hijo del gobernador, es un muchacho que busca huir de sí mismo, abrumado por el exceso de cuanto posee, pero aplastado por la personalidad de su padre.

Entre los personajes secundarios destacan Leticia Galván, mujer que ya ha entrado en la madurez y quien pretende hacer de todo en su vida con la finalidad de alcanzar el éxito; pero al no lograrlo, aprendió a no soñar en lo imposible.

Manuel es el muchacho rutinario, sin ambiciones, apocado y pusilánime.

Pájaro y Linda son los clásicos acompañantes de aquellos que tienen en sus manos el poder del dinero, y que sirven incondicionalmente para todo.

Jorge Durán es el símbolo del periodista vendido al poderoso; el que denigra su profesión poniendo su columna periodística al servicio del mejor postor, y que extorsiona cuando no lo sobornan.

Los demás personajes secundarios, como los ambientales, se mueven y actúan dentro de la trama según las circunstancias sin tener opinión propia y adaptándose al criterio de los demás.

#### 4.3.3 Narrador-personaje

El periodista Víctor Blanco es narrador-personaje de esta historia y adopta dentro de la trama tres posturas diferentes que pueden señalarse de la siguiente manera: primero, como narrador de los hechos en general relacionados con los acontecimientos suscitados; segundo, como crítico del sistema político y de la estructura social del país; tercero, como elemento activo dentro de la acción dialogada, es decir, como personaje que participa dentro de la vida de los demás personajes con quienes él establece comunicación.

#### 4.3.4 Localización

La obra consta de dos actos y está dividida en tres cuadros cada uno. La acción se realiza totalmente en la ciudad de México, en la época actual (1963).

El primer cuadro del primer acto transcurre en un departamento no muy elegante que han rentado Marfa y Leticia en algún edificio barato; el segundo es la garçonnière de Rolo en un pent-house cercano al bosque de Chapultepec; el tercero sucede en una delegación de policía. El primer cuadro del segundo acto vuelve a ser el departamento de Marfa y Leticia; el segundo



nuevamente es la delegación de policía, y el tercero tiene lugar en el departamento antes mencionado.

El autor propone que estos ambientes no sean realistas sino que solamente sugieran lo indispensable con algunos elementos de mobiliario ante una cámara o ciclorama. Víctor Blanco, el personaje protagónico, aparecerá en el proscenio o delante del telón o cortina para la narración de los acontecimientos.

#### 4.3.5 Estructura

Cantón, en Nota roja, utiliza la narración como recurso técnico para manejar su anécdota de manera retrospectiva, siguiendo dos líneas en su acción dramática: una evocada y otra paralela, a través de rupturas que sirven para el desarrollo de lo pasado, como también de lo simultáneo. Su narrador-personaje tiene la facultad de adelantar o retrasar los hechos informando al espectador oyente las distintas secuencias sin tener que seguir un orden horizontal o lineal. Esta estrategia permite al autor que, en algunas ocasiones, adelante una acción que podría ser posterior. Va y viene del pasado al presente dentro de la historia que es una acción actual, considerada así desde el punto de vista dramático.

En las diferentes escenas, Cantón sitúa a sus personajes en distintas acciones que se asocian hasta llegar al fondo del drama mismo y crear el clímax por medio de la analepsis.<sup>1</sup>

#### 4.3.6 Acción dramática

##### I Acto - I Cuadro

Víctor Blanco lee un periódico en la sección de nota roja. Luego interrumpe su lectura para informar al público asistente sobre los acontecimientos que marcan el pulso criminal de la ciudad:

...Los protagonistas de las historias que reportan son, por lo general, seres anónimos que por una vez en su vida se ven lanzados a la curiosidad pública.

El periodista explica que los nombres de estas gentes aparecen publicados en algunas ocasiones y luego vuelven a la oscuridad:

Pero a veces caen a la página roja personajes que acostumbran brillar en otras: en la de sociales, en la de política, en la de espectáculos. Entonces sí se desatan escándalos que duran muchos días y que apasionan a los lectores. (Nr., p. 9).

En seguida cuenta que, como reportero, le tocó participar en un caso sensacional que causó una experiencia fundamental en su vida, y anuncia su "desaparición"<sup>2</sup> del escenario para dar paso a la acción dialogada de los personajes que menciona en su narración. La acción retrospectiva comienza entonces en un departamento modesto que comparten Marfa del Río y Leticia Galván. Marfa ha sido invitada a una fiesta en casa de Rolo, hijo del gobernador Martín Rosales, quien va a incursionar como productor de cine. Leticia trata de disuadirla, pero Marfa insiste en ir y no defraudar a su amigo, el periodista Jorge Durán.

LETICIA: ¿El columnista ese de los chismes?... ¿Cómo te atreves a ir a una fiesta con un extraño, faltando sólo cinco días para tu boda?

En estas circunstancias la joven recibe una llamada telefónica de Manuel, su novio, quien desea invitarla al cine, pero ella se disculpa diciendo que tiene que leer unos libretos de televisión. Obviamente, Marfa ha mentido a su novio para poder asistir a la reunión auspiciada por el hijo de Martín Rosales, uno de los "tapados":<sup>3</sup>

Si le caigo bien y me contrata, ¿te imaginas? El hijo del Presidente, productor de cine; y yo la estrella de la compañía. En los seis años de gobierno filmaremos cuanto nos dé la gana. Seremos ricas, famosas. Porque eso sí: yo haré que a ti también te den buenos papeles.

Mientras Marfa sueña con alcanzar fama y fortuna, Leticia, más realista a consecuencia de los duros golpes recibidos, solamente trata de sobrevivir y se aferra a creer en lo factible:

Eso que dices, lo he oído muchas veces. ¿Y sabes a quiénes? A las que nunca hicieron nada... ¡Una oportunidad! Llegan buscándola cientos de muchachas de toda la república. ¿Y cuántas la consiguen?

Leticia aconseja a Marfa que es mejor que se case con su novio y viva una vida feliz. Marfa, sin embargo, sueña con la fama y confiesa que ama a su novio, pero

...lo quiero porque me recuerda a mi padre, con su trabajo gris, con su rutina, con sus ideas anticuadas y sus celos anacrónicos. (Nr., p. 17).

Intempestivamente llega Manuel, el novio de Marfa, y descubre que la muchacha le mintió por teléfono. Marfa no tiene más

alternativa que decirle que va a una fiesta invitada por el columnista Jorge Durán, que le va a presentar a un productor de cine. Manuel replica que lo podría ver en su oficina y no en su casa, porque seguramente intenta otra cosa:

Dicen que los contratos de cine se firman en la cama, ¿no? (Nr., p. 18).

A pesar de la discusión, María sale de su casa con su amigo el columnista para asistir al departamento de Rolo.

#### I Acto - II Cuadro

La acción de este cuadro tiene lugar ahora en el departamento de Rolo, a donde María ha sido invitada por Jorge Durán. Previamente el narrador-personaje ha recalcado el hecho de que los personajes que acostumbran aparecer en las páginas sociales o en las políticas han de acaparar la atención pública en las columnas de notas rojas.

Como presentación del personaje de la discordia, el narrador menciona que Rolo es el hijo del gobernador Rosales, político que ha amasado una cuantiosa fortuna. El narrador deja entrever, en su relato, que esa fortuna ha sido conseguida ilícitamente, lo que le hace pensar que podría vender a la Lotería Nacional el siguiente slogan publicitario: "Nadie se hace rico trabajando. Compre su billete".

Víctor Blanco considera a Rolo como

el portaestandarte del juniorismo, esa institución nacional a la que tanto detestan algunos... Cuando por

motivos profesionales me ha tocado ver a alguno, siempre he creído ver a un muchacho infeliz, aplastado por la personalidad de su padre, y que busca imponer la suya a cualquier precio: aun al precio del escándalo o del delito. (Nr., p. 20).

Se reanuda la acción dialogada al desaparecer el narrador, y ahora transcurre en el pent-house de Rolo. Allí se encuentran Linda y Pájaro. Por el diálogo de la acción siguiente se sabe que Rolo siempre está acompañado por actrices con las que aparece fotografiado en las páginas de espectáculos de los diarios. En esta ocasión, Pájaro trata de criticar graciosamente a su amigo Rolo:

Yo siempre se lo digo: pa' qué andar persiguiendo actrices. La carne de teatro es la más cara y la más mala.<sup>4</sup> (Nr., p. 22).

Instantes después aparece Jorge Durán acompañado de Marfa, a quien presenta ante Rolo y sus amigos. Marfa y Rolo se quedan solos luego que los otros personajes se escurren para no estorbar a la pareja. La joven actriz se ha dado cuenta de que Jorge no es verdadero amigo suyo, sino que es uno de aquellos clásicos conseguidores de muchachas para los jóvenes adinerados. En el curso de la conversación, Rolo se manifiesta inquieto y nervioso. Para tratar de calmarse invita a Marfa a bailar. De pronto se separa de ella.

MARIA: ¿Te sientes mal?

ROLO: Quisiera estar en mi automóvil. Clavar el acelerador hasta el fondo... Correr, ver que todo se borra alrededor; sentirte avanzar más rápido, más, cada vez más... (Nr., p. 30).

María comprende que no existe ningún proyecto de filmación como le había dicho Jorge. Rolo, poseído de pronto por una presión violenta, intenta abrazar y besar a la muchacha, advirtiéndole que es inútil que grite pues sus amigos no regresarán hasta que él lo ordene. En la lucha por violar a la muchacha, Rolo rasga el vestido de la joven, quien queda semidesnuda. Son inútiles y vanos los ruegos de María. Rolo está enfurecido y su víctima no tiene escapatoria. A la voz de Rolo acuden sus cómplices para ayudarlo a violar a la muchacha.

#### I Acto - III Cuadro

Antes de iniciarse la acción de este cuadro, el narrador-personaje declara que es el momento de decir algo acerca de Martín Rosales a quien se considera uno de los "tapados"

es decir, uno de los personajes de la política nacional a los que se señala como posibles candidatos del único partido que en nuestra democracia es capaz de hacer elegir a un Presidente... Este partido no lo es tal, al menos en el sentido europeo de la palabra, sino una curiosa amalgama de intereses económicos y políticos de muy variado signo, que van desde la más avanzada izquierda hasta la derecha más recalcitrante.

El narrador-personaje continúa haciendo un análisis político del proceso electoral, agregando que en este juego intervienen gobernadores, secretarios de Estado, diputados, senadores, etcétera; pero, conforme pasa el tiempo, muchos van eliminándose, nulificándose mediante artimañas publicitarias. A esta gestión se llama "quemarlos".<sup>5</sup> Víctor concluye:

Al final, quedan dos o tres entre los que ha de elegirse la sucesión del régimen.

Volviendo a Martín Rosales, el periodista dice que éste encarnaba la extrema derecha del partido:

Martín Rosales en su estado, no era un gobernador sino un verdadero cacique, y sus partidarios, al apoyarlo, pedían para México la violencia, la arbitrariedad, el enriquecimiento ilegítimo y el crimen. (Nr., p. 35).

Cuenta también que Rosales tenía cuentas pendientes con el periódico donde él trabaja, pues a esta empresa, cuando quiso fundar un "Heraldo" en su estado, Rosales la hizo fracasar suscitándole un conflicto obrero inexistente y ordenando incenciar sus talleres.

Al dialogarse nuevamente la acción, el narrador ahora se convierte en personaje activo participando en la escena siguiente, que esta vez transcurre en una delegación de policía, a la que el periodista acude en busca de información. En estas circunstancias aparece María del Río, quien es conducida a la delegación por un policía. La muchacha únicamente se cubre con una toalla. Al ser interrogada la joven por el agente del ministerio público, ella prefiere callar por vergüenza y por temor a las represalias. Sin embargo, decide hablar y cuenta que ha sido violada por Rolando Rosales. Al escuchar este nombre, el periodista se interesa por el caso, pues sabe que éste es hijo del gobernador. Va al teléfono y comunica a su jefe del diario que

el hijo del gobernador Martín Rosales violó a la estrellita cinematográfica Marfa del Río... (Nr., p. 42).

## II Acto - I Cuadro

El narrador de la historia aparece nuevamente para informar que el caso de Marfa del Río conmovió a todo el país:

Marfa se convirtió en símbolo: la muchacha ingenua, llegada de provincia con grandes ilusiones y que cae en manos de gente perversa y depravada.

Asimismo cuenta que Rolo pasó a segundo término ya que toda la atención se concentró en su padre:

Los partidos y grupos políticos adversos a Rosales colaboraron con entusiasmo y en los demás periódicos también se publicaron artículos y reportajes sobre este prominente personaje, que comenzó a ver derrumbarse su pedestal precisamente cuando se sentía cerca ya de la cumbre de sus ambiciones políticas: la Presidencia de la República. (Nr., p. 45).

Reintegrado a la acción, Víctor platica con Leticia sobre la reacción pública y muestra algunos titulares de los diarios donde se habla de la caída de Martín Rosales,

...el último de los caciques,

aunque agrega:

eso es un poco optimista; aún nos quedan algunos por ahí.

Marfa escucha, apesadumbrada, toda esta información en la que el periodista le dice que ahora es famosa. Ella responde:

Sí, vergonzosamente famosa. (Nr., p. 48).

Realmente se aprovechó una situación de violencia sexual para dar a este acontecimiento un cariz político. Es decir, lo



que hizo Rolo con la joven ya tenfa menos importancia. Era una violación más de las tantas que ocurren. Pero este caso era particularmente distinto, pues el violador era nada menos que el hijo de un político, gobernador de un estado, y esa situación había que aprovecharla como una artimaña para hacer que se quemara el posible candidato a la Presidencia de la República.

Como consecuencia de este acontecimiento sensacionalista, Víctor es portador de un contrato de cine para la joven actriz.<sup>6</sup> Más adelante cuenta que el ministro de Fomento, que es otro de los "tapados", le ha entregado un expediente secreto de Martín Rosales. Esta misma información lo conduce a reflexionar irónicamente:

Las cosas que investigan nuestros enemigos... (Nr., 48).

Cuando se retira el periodista del departamento, aparecen varios tipos empistolados que allanan el domicilio particular de las actrices. Luego de revisar la casa, dan entrada al gobernador y a Rolo su hijo. Un abogado habla en nombre del gobernador:

Hemos soportado con paciencia la avalancha de calumnias que usted, como instrumento de nuestros enemigos, desató contra el señor gobernador Martín Rosales.

Posteriormente agrega el abogado que tienen pruebas contra ella y contra Víctor Blanco para acusarlos legalmente de disolución social...

Por lo pronto venimos a hablar con usted. No nos extraña que una actriz se haya alquilado para representar esta burda comedia. Pero todas las actrices tienen su precio. Queremos saber cuál es el suyo.

Ante el silencio de la joven, el licenciado empieza a mencionar cantidades hasta que interviene el gobernador y le ordena salir de la casa. Con el abogado salen Rolo y los empistolados, quedándose solos Rosales y la actriz. El dice:

Se conoce al primer golpe de vista a las gentes. Es un don. Desde que la vi, sentí que estaba en presencia de una muchacha fina, sensible, un ser de sentimientos delicados a quien no se puede tratar en la forma grosera en que lo hizo mi abogado... (Nr., 52).

Al exigirle Marfa que deje los preámbulos, el gobernador dice que tanto ella como él son ambiciosos; que ambos han luchado a brazo partido en un medio hostil. Habla de sus recuerdos; rememora su niñez cuando vivía en una choza miserable sin saber quién fue su padre. Cuenta que caminaba descalzo, sucio y andrajoso. Luego hace referencia a su vida y a su carrera política y agrega:

Ahora voy a ser Presidente de la República. Nadie podrá impedírmelo. Usted, Marfa, tendrá que ayudarme.

Marfa lo trata como a un enfermo que da lástima:

GOBERNADOR: Téngame lástima, Marfa, como yo se la tengo... (Nr., p. 54).

Ante la negativa de Marfa, el gobernador sutilmente la amenaza diciéndole que él podría aniquilarla si se lo propusiera, pero no quiere hacerle daño. Más bien piensa ayudarla, no precisamente con dinero...

Ayúdeme a cumplir mi ambición y yo haré realidad la suya. Usted quiere fama, gloria: ¡Yo se la daré! Tendrá usted su compañía cinematográfica, destinada a producir las películas que la consagren en el mundo. Su propio teatro, si lo desea, para que interprete los papeles con los que ha soñado...

Dignamente la muchacha rechaza todas estas proposiciones. Esta actitud molesta al gobernador, quien amenaza cínicamente a María diciéndole que él tiene ya su verdad acerca de los hechos:

Oigala usted, María. Soy víctima de un complot urdido por los enemigos políticos. Pretenden desprestigiarme para eliminarme de la vida pública, y usted, María del Rfo, se ha prestado a ser instrumento de esos canallas...

En su ardid, el gobernador manifiesta que ese día su hijo Rolo había asistido a la ópera en compañía de su novia ocupando el palco de un conocido industrial amigo suyo y que no hubo tal fiesta en su departamento. Afirma tener testigos de todos los hechos: desde el industrial y la novia de su hijo hasta los empleados del teatro que vieron a Rolo y que están dispuestos a declarar. Cuando ella menciona que rasguñó a Rolo al tratar de defenderse, el gobernador responde:

Rolo se lastimó en la mejilla en el Hipódromo al caer de un caballo, durante una carrera de obstáculos. Tengo también testigos: su maestro de equitación y varios jokeys. (Nr., p. 56).

María se siente impotente para sostener la presión del poder que ejerce abusivamente el gobernador, quien magistralmente ha desvirtuado la verdad. Mediante veladas amenazas trata de conseguir que la joven se retracte de su acusación. Como

golpe final y absoluto, manifiesta que él siempre se ha interesado por los valores artísticos de sus paisanos; pero lamenta que justamente una coteránea suya se haya prestado para difamarlo. Este hecho ha traído como consecuencia que el pueblo entero se levante contra el padre de María,

un pobre empleado burócrata... quien desde hace dos días vive en la penitenciaría del estado para protegerlo de la furia de sus partidarios, del pueblo entero.

El gobernador, seguro de conseguir su objetivo, manifiesta que si María no se retracta de sus acusaciones, dejará en libertad a su padre y no será responsable de lo que puede pasarle:

Esperaré en la puerta quince minutos. Si usted no baja, ordenaré poner en libertad a su padre... (Nr., 58).

## II Acto - II Cuadro

El narrador-personaje cuenta que lo que había transcurrido anteriormente no lo supo hasta después: al día siguiente leyó en los periódicos que se exoneraba a Rolo de una vil calumnia... Y confiesa que cada vez que tenía que enfrentarse a un caso de abuso como éste, se estrellaba contra aspectos tan asquerosos de la realidad. En esas ocasiones llegaban a su pensamiento unos versos de Octavio Paz:

Sólo está vivo el sapo,  
sólo reluce y brilla en la noche de México  
el sapo verduzco,  
¿Sólo el cacique de Cempoala es inmortal? (Nr., p. 61).

La acción dialogada de la escena siguiente transcurre en la

delegación de policía. Allí se encuentran el agente del ministerio público y el policía que encontró a Marfa del Río la noche de la violación. Durante la acción el abogado del gobernador acusa a los servidores públicos de haberse prestado a ser instrumento para que se fraguara una calumnia. Sin embargo, dice:

Dentro de estos sobres verán cómo Martín Rosales, olvidando agravios, devuelve bien por mal. Desea que estos billetes lleven un poco de felicidad a sus familias... (Nr., p. 64).

Después del cohecho, pide que sea anulada el acta de la calumnia. Mediante el soborno del poderoso y la corrupción de las acciones ilícitas, se ha logrado cambiar la realidad de los hechos. Martín Rosales, ahora, aparece como víctima de una infamia. Los periodistas presentes reciben una versión diferente de los hechos y avalan sus noticias con fotografías reivindicadoras. Cuando aparece el gobernador, los sobornados lo saludan afectuosamente. El político agradece el apoyo de los "honestos periodistas" que ofrecen sus servicios para salvaguardar el honor y la reputación de un hombre que ha sido víctima de la maquinación de sus enemigos...

...Los enemigos de la Revolución Mexicana han arremetido contra mí, creyendo destruirme. Yo he guardado silencio. He puesto la otra mejilla para recibir los golpes... (Nr., p. 68).

En su discurso demagógico habla de Marfa del Río, de sus virtudes, de su nobleza al descubrir a sus detractores:

María me puso al descubierto toda una conspiración contra nuestras instituciones. ¡Nuestra libertad está en peligro! La calumnia contra Rolo era sólo un pequeño engranaje de la gran maquinación que acabaría ahogando en sangre nuestras leyes y nuestra prosperidad...

En su fabricada perorata promete dar posteriormente los nombres y señalar los hechos para ponerlos en manos del procurador general de Justicia de la Nación. Como recompensa, ofrece una beca a María y promete asignarle

una pensión modesta de acuerdo con los recursos del estado. (Nr., p. 69).

Cuando todo ha concluido en la forma fraguada por el hábil político, éste habla con su hijo, a quien recrimina su conducta:

Si no fuera por mí, estarías en la cárcel. (Nr., p. 72).

Rolo ha podido constatar el abuso de poder de su padre, su cinismo para confundir y aprovechar una situación contraria y hacer que ésta se vuelva favorable a sus intereses políticos:

Me doy cuenta de la miseria y de la mierda que somos.

Desesperado, el joven increpa al gobernador no haberlo dejado vivir su vida; le reprocha no haberle permitido jamás hacer algo digno por sí mismo. Se produce en ellos, entonces, una ruptura que va a culminar con el alejamiento del Rolo para evitar la malvada y despiadada influencia de su padre.

## II Acto - III Cuadro

El narrador de la historia relata el cambio que se ha llegado a producir en la opinión pública que, en su característica

volubilidad, ha marcado un giro de 180 grados. Ahora se le ve a Martín Rosales el lado positivo:

Ya no fue el odiado cacique enriquecido ilícitamente, que explotaba la hacienda pública como si fuera privada, que tiranizaba y devastaba su estado...

El periodista da a conocer el cambio de opinión de los sectores públicos y particulares que elevan al máximo sus gestiones como político y como ciudadano:

Quando fue diputado en tiempos de la guerra, redactó la ley que puso en manos de mexicanos las industrias de los alemanes, italianos y japoneses -él se quedó con varias, desde luego-; cuando fue senador, recorrió el mundo en misión de paz y buena voluntad -firmando, claro, jugosos contratos con el extranjero-; cuando fue ministro de Comunicaciones, llenó al país de carreteras -construidas por él mismo-. Como gobernador tenía cosas buenas, aunque pareciera a algunos demasiado enérgico: había levantado innumerables escuelas, hospitales, parques, mercados -sus compañías constructoras se encargaban de estas obras-... (Nr., p. 74).

Lamenta que todo este acontecimiento fuera a terminar consolidando la postura política de Martín Rosales. El hombre calumniado y vilipendiado era el favorito en la carrera de los "tapados" hacia la Presidencia de la República.

La acción vuelve al departamento de María y Leticia donde la joven desacreditada habla con su novio, quien se muestra ahora diferente en sus sentimientos. Por todo lo ocurrido intenta romper su compromiso con la muchacha en virtud del desprestigio que también le alcanza a él. Su incomprensión y su egoísmo se manifiestan abiertamente:

Cada vez que estábamos juntos, cada vez que te besaba, volvía a mi casa con fiebre... Pero tenía que esperar. ¡Eras virgen! No podías ser mía. ¡Meses y meses, años..! ¡La novia inmaculada! Y ahora, ¿qué es lo que recibo? ¿Qué es lo que me das? Lo que otro ya tuvo. La piel que han acariciado otras manos, el cuerpo que alguien ya gozó. (Nr., p. 77).

Instantes después aparece Víctor que se reintegra a la acción dialogada. Ha bebido a consecuencia de su fracaso como periodista. En su plática, llena de sarcasmo y despecho, manifiesta que ha sido despedido del trabajo y que también ha perdido a la novia. María, con el propósito de consolarlo y justificar su actitud, explica que fue obligada a retractarse. En estas circunstancias, Víctor, eufóricamente, responde:

Todo esto es una vieja historia, tan vieja como nuestras piedras y nuestro cielo, tan vieja como nuestros volcanes y nuestros ahuehuetes. La historia que siempre se repite: el que tiene el látigo, pega; y el que es golpeado, se inclina. Es la historia de los fuertes y de los débiles a través de los siglos. Cuando había que construir una pirámide, el cacique dejaba caer su látigo sobre las espaldas del pueblo; y el pueblo, obediente, cargaba las piedras. Cuando había que construir una catedral, un palacio, un monumento, siempre alguien empuñaba el látigo... y se le obedecía. Nuestro país está lleno de pirámides, de catedrales, de palacios y de monumentos. Aparece el fuerte con su látigo o con su espada o con su pistola, y todos nos inclinamos llenos de miedo y acatamos sus órdenes y hasta agradecemos que no nos asesine.

El periodista continúa diciendo que cuando el primer débil se alce, todo puede cambiar, porque otros tan débiles como el primero, alentados por su ejemplo, aplastarán a los poderosos y así se podrá construir una patria de libertad y de justicia. La muchacha alega que ella es muy poca cosa para hacer algo tan



grande, y Víctor responde:

Todos somos poca cosa. Necesitamos reunirnos, juntar nuestras debilidades para crear una nueva fuerza.

En seguida agrega que María, siendo una mujer débil, sin poder ni riquezas, estuvo a punto de cambiar la historia de México; pero que sucumbió ante la amenaza..., se inclinó ante el látigo del poderoso.

Después de escuchar estas recriminaciones, María se dirige al baño con el propósito de arreglarse un poco para ir al aeropuerto a esperar a su padre que ha anunciado su visita. Antes de alejarse, dice:

Los débiles tenemos armas que los fuertes no sospechan. (Nr., p. 82).

En esos momentos llama por teléfono el padre de María, que ya ha llegado a la capital en un vuelo anterior al anunciado. Leticia toca a la puerta del baño para avisarle a María. En vano insiste en llamar... Ante el silencio, todos se alarman sospechando que algo extraño ha ocurrido. Víctor logra abrir la puerta del baño y descubre que la joven se ha suicidado cortándose la yugular. El periodista informa por teléfono a su exjefe que ha visto el cadáver de María del Río, y que gracias a su muerte, todavía están a tiempo de salvar al país del nefasto poder de Martín Rosales.

Cae el telón final de la obra cuando Leticia denuncia que

No sólo Martín Rosales es responsable de su muerte:  
nosotros compartimos esa culpa. (Nr., p. 85).

Fin de Nota roja

#### 4.3.7 Síntesis

En Nota roja se planteó la ansiedad de una joven actriz por llegar al estrellato, a la fama y al renombre, en contraste con la realidad que ha experimentado una mujer que ha pasado por todo sin asomarse siquiera a lo que fue su sueño. En la vida de la joven actriz surge el conflicto de quien fue víctima de un muchacho aplastado por la personalidad apabullante de su propio padre, un político poderoso que pretende la Presidencia de la República y a quien lo derrotan seres débiles e insignificantes, movidos por un valiente periodista, testigo de los acontecimientos y principal gestor de los hechos.

Cantón denuncia al gobernante inmoral que se vale de su poder para amenazar, explotar y lesionar a los demás. Denuncia, igualmente, al periodista corrupto que se vende al mejor postor y a las autoridades que se confabulan en los hechos para beneficiar a los amos del poder.

Como contraste significativo de este conglomerado de intereses particulares, surgen también los seres honestos, valientes, desinteresados, que se enfrentan a los poderosos con su única arma real: la justicia.

## N O T A S

- 1 "La analepsis sirve para agregar, mediante actos del habla presentes, períodos pretéritos correspondientes a hechos ocurridos anteriormente y fuera del escenario; éstos quedan, así, intercalados entre la sucesión de los momentos presentes y dentro de la escena". BERISTAIN, Helena. Análisis estructural del relato literario. Méx., UNAM, 1982, p. 98.
  
- 2 Esta "desaparición" que señala el narrador-personaje indica el caso del nivel metadieético que significa que una narración está dentro de otra narración que relata, evocativamente, los acontecimientos de la acción. Este recurso permite que la historia sea contada, no siguiendo justamente una secuencia lineal, sino que el relato puede tomar cualquier orden. Helena Beristáin dice que "la metadiégesis puede ser, en el teatro, la narración, a cargo de un personaje, de hechos ocurridos fuera del escenario; puede ser la respuesta de un personaje a la pregunta de otro; puede ser una digresión; puede establecer una relación de contraste o analogía con la diégesis (lo cual ocurre en la construcción en 'abismo') o puede cumplir un papel dentro de la diégesis". Op. cit., p. 28.
  
- 3 Se da este nombre al supuesto precandidato a la Presidencia de la República, dentro de la política mexicana.
  
- 4 El autor emite este juicio por boca de uno de sus personajes como un gracioso efecto teatral, aunque se sabe positivamente

te que Cantón sentía profundo respeto por la gente de teatro a la que él mismo pertenecía. La opinión vertida por el Pájaro se basa en que es posible que dentro del medio teatral existan elementos que denigran la profesión, así como existen otros que la enaltecen. Tradicionalmente la gente de teatro no ha gozado de buena reputación, quizá por pertenecer a una sociedad que genera noticias que algunas veces mantienen la atención pública, sobre todo cuando van acompañadas del escándalo. La reputación del actor no siempre ha sido excelente. Como antecedente de esta mala reputación se pueden mencionar casos como los relacionados con la decadencia del teatro latino en el que existían hombres y mujeres de baja categoría. Como dato curioso se sabe, por ejemplo, que Marco Antonio tenía como amante a una actriz llamada Ceteris, que paseaba por Roma sobre su carro dorado arrastrado por dos leones. Se conoce también la escandalosa aventura de Mesalina con un actor llamado Mnester. El mismo Nerón tenía un actor favorito llamado Paris a quien hizo asesinar por celos artísticos, ya que este emperador, al igual que Calígula, solía aparecer en escena como mimo o cantor. Cfr. NAUDIN, Ana Ma. Cine y teatro, pp. 324-325.

5 Anularlos, desaparecerlos del mundo político.

6 Significativa esta proposición de trabajo que hacen algunos productores cinematográficos que tratan de aprovechar cualquier acontecimiento que signifique una campaña prepublicitaria a sus películas. Ocurre con frecuencia que se aprovecha toda circunstancia especial para llevar al estrellato a una figura que se ha hecho popular sin importar cómo. De esta manera se aprovechan toreros, reinas de belleza, boxeadores, futbolistas, etcétera.

## CONCLUSIONES

En el transcurso de mis investigaciones sobre el teatro político y social de Wilberto Cantón, basado en tres de sus obras dramáticas (Malditos, Nosotros somos Dios y Nota roja), encontré abundantes pruebas de las cualidades de este autor que me dieron la oportunidad de enriquecer mi tesis con nuevos enfoques y probar ampliamente mis premisas. El entusiasmo inicial aumentó cuando descubrí inesperadas fuentes que alimentaron mis conocimientos sobre Cantón. Estos aportes extendieron las posibilidades de estudio para una más justa apreciación del teatro en general.

A partir del análisis de la obra cantoniana, he podido descubrir no sólo al hombre de teatro, sino también al humanista, al periodista, al poeta, al político, al ideólogo, y deducir las siguientes conclusiones generales:

Cantón sintió desde joven gran pasión por la literatura y por el periodismo. Su primera inclinación se manifestó en un quehacer didáctico en el que encontró el camino de la comunicación social.

Expuso sus sentimientos humanísticos en la amplitud de su tesis profesional estableciendo la diferencia entre el político y el hombre cotidiano al indicar que uno hace de los problemas humanos el fin de su vida, mientras el otro dedica su vida a un fin personal. Para él, el político humanista tiene angustias internas, sufre con el dolor de los demás, procura el bienestar de sus semejantes y puede, incluso, llegar hasta la santidad sin dejar de ser hombre.

Como periodista, fundó y dirigió varias revistas en la capital del país; dirigió también algunos diarios del sureste y ejerció la crítica teatral en distintas publicaciones, no sólo de México sino también del exterior. Su heredado amor por esta profesión se proyectó como tema central en más de uno de sus argumentos teatrales.

Su sensibilidad poética le atrajo triunfos; sin embargo, no se dedicó por entero a esta disciplina, aunque sí manifestó un profundo sentido lírico en sus obras dramáticas.



Al iniciarse en el teatro, Cantón descubrió su máxima vocación y dedicó a partir de entonces lo mejor de su vida a este género, siempre con una clara inclinación hacia lo político y lo social. En muchas de sus obras tocó esta problemática, aun en aquéllas de contenido psicológico. Sus temas, en la mayoría de los casos, fueron extraídos de pasajes históricos relacionados con nuestro presente político y social, asociando la realidad con la ficción para crear un nuevo acontecimiento.

El dramaturgo, según Cantón, debe interpretar a la sociedad en su momento histórico y empeñar esfuerzo, obra y vida para lograr la más plena comunicación con los seres humanos.

Su campo de acción fue el escenario, en el cual representó acontecimientos de profundo contenido social. El humanismo latente en su producción dramática también fue ejemplar en su vida personal y en sus manifestaciones de lucha por el bienestar de sus compañeros de oficio, y se valió del teatro para denunciar al mal político, al funcionario abusivo y al potentado explotador.

Sus cualidades y virtudes llevaron a Cantón no sólo al éxito en el ámbito teatral y literario, sino también al reconocimiento de autoridades políticas, motivo por el cual

llegó a ocupar cargos importantes como representante del gobierno mexicano en el exterior.

Su talento como dramaturgo se impuso ante el público y la crítica especializada. Aquél respondió con su aplauso a toda representación dramática de Cantón, y ésta aprobó su obra premiándola con reconocimientos y artículos que elogiaron su producción teatral.

Su teatro político y social es un reflejo de la realidad misma, accionado por personajes auténticos cuyas características tienen dosis de los seres cotidianos. Por esta razón, los personajes creados por Cantón, como los de la propia existencia, no son totalmente buenos ni totalmente ruines, sino productos del medio en que viven y se desenvuelven.

Al tratar en sus temas virtudes y defectos de los seres humanos, independientemente de la trama, penetra el humanista en las profundas raíces de la creación de un teatro político y social en toda su esencia dramática.

Su obra lo sitúa en un lugar destacado entre los autores mexicanos que cumplieron fielmente su misión ética y estética y puede servir de inspiración a futuras creaciones. Hacer justicia a un literato que dedicó lo mejor de su existencia al engrandecimiento de las letras en general y del teatro en particular, eleva y ennoblece.

## BIBLIOGRAFIA

OBRA DE WILBERTO CANTON

TEATRO:

Cuando zarpe el barco. Méx., Espiga, 1945. 56 pp.

Saber morir. Pieza en tres actos. Registrada en la UNA, fojas 57 del libro 2, núm. 834. SOGEM, 1949. 73 hojas.

Agoniza la noche. Drama en tres actos, escrita en 1954. Registrada en 1955 en la UNA en fojas 16, libro 2, núm. 6078. SOGEM. 46 hojas.

Escuela de cortesanos. Méx., Helio-México, 1956 (Col. Teatro mexicano). 77 pp.

Nocturno a Rosario. Pieza en tres actos. Méx., Los Presentes, 1956. 122 pp.

Pecado mortal. Escrita en 1957. Pieza en tres actos. Editada con Malditos. Méx., Novaro, 1971 (Teatro popular mexicano). 63 pp.

Malditos. En Teatro mexicano. Sel. y pról. de Luis G. Basurto. Méx., Aguilar, 1958. 65 pp.

El jardín de las gorgonas. En Tercera antología de obras en un acto. Sel. de Maruxa Vilalta. Col. Teatro mexicano, 1960. 94 pp.

Tan cerca del cielo. Escrita en 1961. Sobretiro de la revista Cuadernos de Bellas Artes. Méx., 1962. 124 pp.

Inolvidable. Méx., Edit. Ecuador 0° 0' 0", 1961. 114 pp.

Todos somos hermanos. Registrada en CITRU, núm 7850. 86 hojas.

Nota roja. Méx., Edit. Ecuador 0° 0' 0", 1963. 114 pp.

Murió por la patria. Méx., SOGEM, 1964. 86 pp.

Nosotros somos Dios. Méx., Diógenes, 1968 (Escritores de lengua española). 95 pp.

Entre los hombres y entre las naciones. Pieza en dos actos. Registrada en la UNA, fojas 158, libro 3, núm. 9430, 1972. 83 hojas.

Juegos matrimoniales. Pieza en un acto. Registrada en la UNA, fojas 168, libro 3, núm. 9493. 1973. 77 hojas.

Soledad de dos en compañía. Pieza en dos actos. Registrada en la UNA, fojas 169, libro 3, núm 9489. 1973. 55 hojas.

Juegos matrimoniales. Pieza en dos actos. Registrada en la UNA, núm. 715. 1974. 74 hojas.

La Antorcha. Pieza en tres actos. Registro Público del Derecho de Autor, 5327. 1976. 77 hojas.

Juegos de amor. Pieza en un acto. Registro Público del Derecho de Autor, 5544. 1976. 83 hojas.

Retrato a mi padre. Méx., Editorial Popular de los Trabajadores, 1978. 38 pp.

El peine de marfil. Drama en dos actos. Registrada en SOGEM, N. t. 4974. 56 pp.

Una noche contigo. Versión mecanográfica. 37 hojas.

TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES:

- La Celestina, de Fernando de Rojas. Méx., 1950.
- Los huevos del avestruz, de André Roussin. Méx., 1950.
- El marido, la mujer y la muerte, de André Roussin. Méx., 1954.
- La hoja de parra, de Jean Bernard-Luc. Méx., 1954.
- Rincón feliz, de Mark-Gilbert Sauvajon. Méx., 1955.
- Amor de fuerza, de Jacques Deval. Méx., 1956.
- La guerra de los hijos de la luz. Trad. directa del hebreo,  
con Isafas Austri-Sunn. Méx., Intercontinental, 1958.
- Alta fidelidad, de Michel Durán. Méx., 1960.
- Un castillo en Suecia, de Francoise Sagan. Méx., 1961.
- Juguemos al amor, de Armando Salacrou. Méx., 1963.
- La pecadora, de Jacques Deval. Méx., 1965.
- Viento en las ramas del sasafrés, de René de Obaldía. Méx., 1966.
- El dinero está en el banco, de Kent Flatow. Méx., 1971.
- El canto de la sirena, (La matraca), de Charles Dyer. Méx., 1972.
- Contigo pan y brillantes, de Barrilet. Méx., 1977.

POESIA, ESTUDIOS Y ENSAYOS:

- Segunda estación (Poema). Méx., Sociedad de Artistas y Escritores Jóvenes, 1943.

- Ramón López Velarde. Antología. Sel. y pról. de... Méx., S. E. P., 1946 (Biblioteca Enciclopédica Popular, 19).
- La ciudad de México, águila y sol de su vida. Méx., S. E. P., 1946 (Biblioteca Enciclopédica Popular, 130).
- Un ensayo a propósito del humanismo político. Tesis, UNAM, 1947.
- América es mi patria. Libro de lectura para 5o. año. En colaboración con Bernardo Jiménez Montellano. Méx., s. p. i., 1948.
- Posiciones. Méx., UNAM, 1950. (Serie Letras, 4).
- Discurso a los universitarios. Méx., UNAM, 1951.
- La Casa de México en la Ciudad Universitaria de París. Pról. de Luis Garrido. Ilustraciones de Francisco Moreno Capdevila. Méx., UNAM, 1952.
- Sueño y poesía de Bernardo Ortiz de Montellano. Nota y pról. de... Méx., UNAM, 1952. (Serie Letras, 13).
- Porfirio Díaz, soldado de la República. Méx., S. E. P., 1966. (Cuadernos de lectura popular, 46).
- Justo Sierra, héroe blanco de México. Méx., S. E. P., 1967 (Cuadernos de lectura popular, 82).
- Teatro de la Revolución Mexicana. Sel., introd. general, situación histórica y estudios biobibliográficos de... Méx., Aguilar, 1982. (Col. Obras eternas).

ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE WILBERTO CANTON:

- CARBALLIDO, Emilio. Pról. a la primera edición de Malditos. Vol. XV de la colección Teatro mexicano. Méx., Aguilar, 1958,
- GOROSTIZA, Celestino. Teatro mexicano del siglo XX. Méx., F. C. E., 1956. (Letras mexicanas, 27).
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961). Méx., INBA, 1964.
- OROZCO, Federico. Teatro mexicano. Vol. XV de la Col. Teatro mexicano. Méx., Aguilar, 1959,
- SAENZ, Mateo A. Ibid.
- SOLANA, Rafael. Ibid.
- SOLORZANO, Carlos. "Resúmenes anuales de 1963 a 1969". En Testimonios teatrales de México. Méx., UNAM, 1973.

Hemerografía:

- DIAZ DE LEON, Raquel. "Wilberto Cantón dejó 17 obras teatrales". En Excélsior, 15 de marzo de 1979. Sec. B, p. 16.
- PERETE, Ricardo. "Corte". En Excélsior, 6 de marzo de 1969, p. 4-B.



OBRAS CONSULTADAS

- ANDUEZA, María. Análisis de obras de teatro (Taller de lectura), tomos 1 y 2. Méx., Edicol, 1979.
- ARGUDIN, Yolanda. Historia del teatro en México. Méx., Panorama, 1985.
- ARISTOTELES. El arte poética, 3a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1979. (Col. Austral, 803).
- BAJTIN, M. M. Estética de la creación verbal. Méx., Siglo XXI, 1982.
- BASURTO, Luis G. Teatro mexicano. Pról. de... Méx., Aguilar, 1958.
- BENTLEY, E. La vida del drama. Méx., Paidós, 1987 (Studio).
- BERISTAIN, Helena. Análisis estructural del relato literario. Méx., UNAM, 1982.
- BOAL, Augusto. Teatro del oprimido. Teoría y práctica, t. 1. Méx., Nueva imagen, 1980.
- DURKHEIM, Emilio. De la división social del trabajo. Bs. As., Schapire, 1967.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro. Ensayos sobre las sombras colectivas. Méx., F. C. E., 1981.
- GALLO, Blas Raúl. El teatro y la política. Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1968.

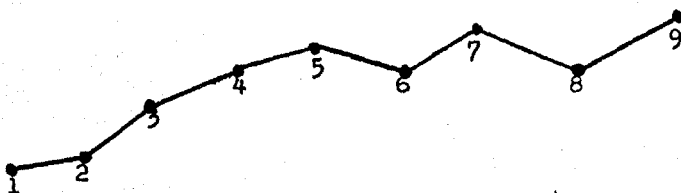
- NAUDIN, Ana Ma. Cine y teatro. Barcelona, Sopena, 1965 (Biblioteca Hispania).
- NAVARRE, Octave. Las representaciones dramáticas en Grecia. Bs. As., Quetzal, 1955.
- OCAMPO DE GOMEZ, Aurora M. y PRADO VELAZQUEZ, Ernesto. Diccionario de escritores mexicanos. Méx., UNAM, 1976.
- OLMOS, Andrés de. El juicio final. Ed. preparada por Margarita Mendoza López. Méx., INBA, 1983.
- PAVIS, Patrice. Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona, Paidós, 1980.
- REYES, Alfonso. Marsyas o del tema popular. En Obras completas, tomo XIV. Méx., F. C. E., 1962. (Letras mexicanas).
- SAZ, Agustín del. Teatro hispanoamericano, t. I. Barcelona, Vergara, 1964.
- WRIGHT, Edgard A. Para comprender el teatro actual. Méx., F. C. E., 1962 (Col. popular, 28).
- ZEITLIN, Irving. Ideología y teoría sociológica. Bs. As., Amorrortu Editores, 1979.

**A P E N D I C E**

# M A L D I T O S

## Gráfica de la acción dramática

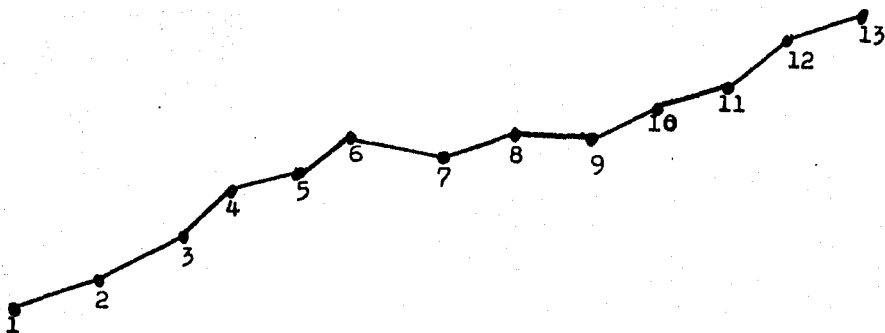
### Acto I Cuadro I



#### Desarrollo

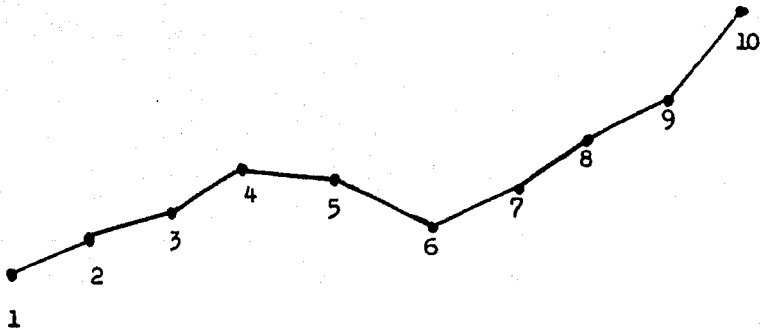
- 1 Índice de presentación. Dormidos en la escalera.
- 2 N. e I. Regresan a sus casas sin que noten sus ausencias.
- 3 N. Catálisis de información sobre el viaje a la frontera.
- 4 N. El profesor sospecha que los muchachos robaron en la escuela.
- 5 N. y C. El profesor propone una solución para reponer lo robado.
- 6 N. El profesor conoce a Lupis.
- 7 C. de información. El profesor culpa a la sociedad por el mal de nuestra época.
- 8 C. e I. Licha (la madre) habla sobre la situación económica.
- 9 N. Los muchachos planean un nuevo robo para obtener dinero.

Acto I Cuadro II



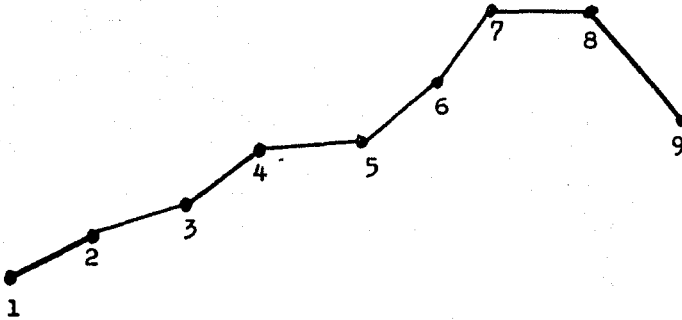
- 1 C. Licha regaña a Chispas e informa sobre la conducta de su desaparecido marido.
- 2 N. Chispas y Lalo roban dinero de la bolsa de Licha.
- 3 N. El profesor conduce a doña Teresa a casa de Licha.
- 4 N. Lalo se enfrenta a su madre y se niega a regresar a casa.
- 5 N. y C. Doña Teresa no cede en su orgullo.
- 6 C. El profesor informa a Lupis que ha escrito un artículo que ha sido publicado en la revista Siempre.
- 7 N. Lupis acepta cenar con el profesor para celebrar la publicación del artículo de éste.
- 8 N. Los muchachos se reúnen para jugar a las cartas apostando prendas íntimas y planean un nuevo robo.
- 9 N. Rosa, la novia de Jorge, pierde en el juego.
- 10 N. Jorge defiende a Rosa.
- 11 N. Chispas golpea a Jorge.
- 12 N. Rosa consuela a Jorge y le cura los golpes.
- 13 N. y Cx. Rosa anuncia a Jorge que va a ser madre.

Acto II Cuadro I



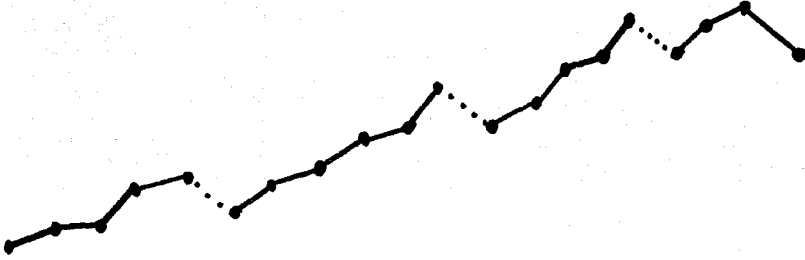
- 1 C. Los muchachos escuchan música y bailan.
- 2 C. e información: La música extranjera distorsiona a la juventud y hace que se desdeñe la nuestra.
- 3 C. El profesor informa a Licha que Chispas no va a la escuela.
- 4 N. y C. El profesor lee copia del acta que levantó la policía cuando Chispas cayó en una redada.
- 5 N. El profesor y Lupis salen a cenar a un restaurante.
- 6 N. Los muchachos se preparan para un robo en casa de un pintor.
- 7 N. Jorge ha contratado a una comadrona para hacer abortar a Rosa.
- 8 N. Lupis se entera del crimen que se va a cometer con Rosa.
- 9 Cx. Rosa está grave a consecuencia del legrado.
- 10 Cx. Jorge se arrepiente y se culpa de la gravedad de Rosa.

Acto II Cuadro II



- 1 C. Rosa está fuera de peligro.
- 2 N. Doña Teresa se entera del estado de su sobrina.
- 3 Cx. El golpe planeado por los muchachos ha fracasado y son perseguidos por la policia.
- 4 N. y C. El profesor conmina a los muchachos para que se entreguen a la policia.
- 5 N. Lalo, que se ha escondido en el edificio, dispara a un policia al verse descubierto.
- 6 N. El policia hiere mortalmente a Lalo.
- 7 N. y C. Lalo se reconcilia con su madre y manifiesta que nadie es culpable y que sólo hay víctimas.
- 8 N. y C. Lalo muere y el profesor denuncia que la muerte de Lalo es una protesta de la juventud.
- 9 Desenlace. Con la muerte de Lalo surge la esperanza de una nueva luz que ilumine el entendimiento y el sentido de humanidad de la sociedad entera.

### Gráfica general



Unos adolescentes intentan huir de sus hogares para viajar a Estados Unidos de América. Fracasan en su intento porque la policía se apodera de objetos robados por ellos a la escuela donde estudian.

Jaime su profesor les propone que paguen con su trabajo lo robado.

Jaime conoce a Lupis, una prostituta que vive en la misma vecindad que los muchachos, y denuncia que la culpa del comportamiento de esos jóvenes la tiene la sociedad entera.

Doña Teresa recrimina a Lalo por no querer regresar a su hogar.

Los muchachos intentan un nuevo robo.

Jaime ha escrito un artículo para la revista Siempre.

Chispas golpea a su hermano Jorge.

Rosa, una adolescente del grupo, manifiesta a Jorge que van a tener un hijo.



Jaime ha conseguido una copia de una ficha policial que lee a Licha,

Jorge contrata a una comadrona para hacer abortar a Rosa.

La muchacha está al borde de la muerte y Jorge se siente culpable de ese crimen.

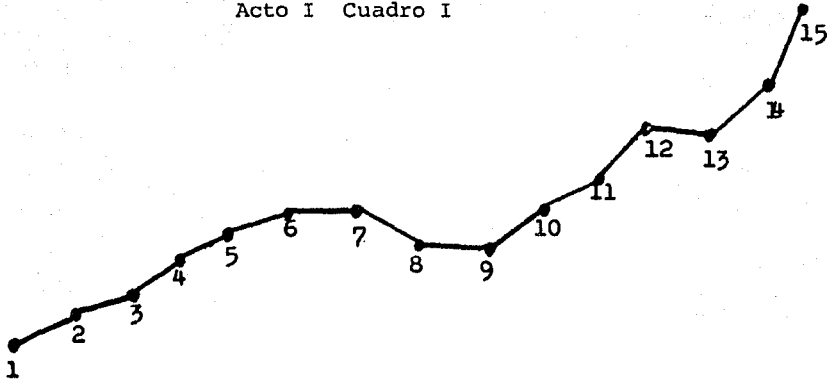
Los muchachos han fracasado en su intento de robo y son perseguidos por la policía. Lalo se enfrenta a tiros con un agente y queda mal herido. Se reconcilia con su madre y muere.

Jaime denuncia que la muerte de Lalo es una protesta de la juventud.

NOSOTROS SOMOS DIOS

Gráfica de la acción dramática

Acto I Cuadro I

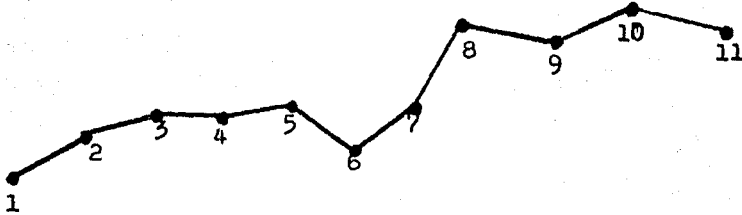


- 1 C. y N. Clara indaga telefónicamente por su hijo Luisito e informa sobre una manifestación obrera del primero de mayo.
- 2 N. Laura protesta porque su madre desea que se case con alguien a quien ella no ama.
- 3 N. y C. Laura manifiesta su amor por Octavio, joven abogado que está comprometido con la Revolución.
- 4 N. Carlos regresa a casa luego de buscar inútilmente a Luisito.
- 5 N. Carlos cuenta a Laura lo ocurrido a sus compañeros.
- 6 N. Carlos declara que ha llegado el momento de hacer algo por el movimiento.
- 7 N. y C. Carlos manifiesta que es inútil hablar con su padre, quien pertenece al gobierno de Huerta.
- 8 Ç. Aparece don Justo con su hijo Luis.
- 9 C. Don Justo habla sobre la familia y sobre los hijos, que un día se levantan para condenar a sus padres.

- 10 N. Don Justo cuenta a sus hijos la verdad sobre la desaparición de Luisito, quien pretendía huir de su hogar.
- 11 N. y C. Laura y Carlos piden a su padre que haga algo por sus compañeros detenidos.
- 12 N. Don Justo se niega a ayudarlos acusando a esos universitarios de anarquistas y revoltosos.
- 13 C. Don Justo habla sobre la postura de los líderes políticos que lanzan por delante a los borregos para salvarse ellos.
- 14 N. y C. El ministro recibe al coronel Páez, quien le informa que el presidente estuvo a punto de morir en un atentado.
- 15 Cx. Don Justo dicta medidas represivas y ordena al coronel Páez que aplique la ley fuga a los revoltosos.

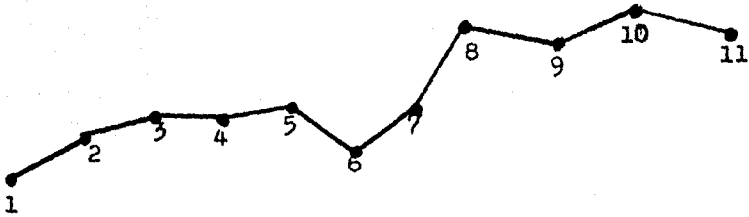
# TESIS-CON FALLAS-DE ORIGEN

## Acto I Cuadro II



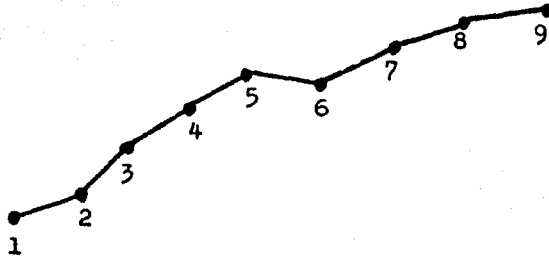
- 1 N. C. Octavio entra furtivamente a la casa de Laura para despedirse de ella.
- 2 N. Laura está decidida a irse con él como su soldadera.
- 3 N. Clara descubre a Octavio en su casa.
- 4 N. Clara promete hablar con su esposo para salvarle la vida a Octavio, si éste se va de México.
- 5 N. Octavio aguarda en una habitación contigua mientras Clara habla con don Justo.
- 6 N. Don Justo acepta proteger a Octavio para alejarlo de Laura.
- 7 N. Aparece el coronel Páez con Carlos, aprehendido en una refriega, y a quien quiere salvar por ser hijo del ministro.
- 8 Cx. Ruptura entre Carlos y su padre, a consecuencia de la orden que dio éste para que asesinaran a sus compañeros.
- 9 N. Clara consigue de su esposo protección para Octavio.
- 10 N. Don Justo ordena al coronel Páez que Octavio sea protegido hasta Puebla en su automóvil oficial.
- 11 N. Don Justo dice a su esposa que accedió a salvar a Octavio para evitar el odio de su hija.

Acto I Cuadro II



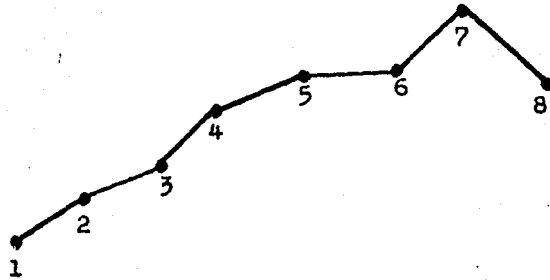
- 1 N. C. Octavio entra furtivamente a la casa de Laura para despedirse de ella.
- 2 N. Laura está decidida a irse con él como su soldadera.
- 3 N. Clara descubre a Octavio en su casa.
- 4 N. Clara promete hablar con su esposo para salvarle la vida a Octavio, si éste se va de México.
- 5 N. Octavio aguarda en una habitación contigua mientras Clara habla con don Justo.
- 6 N. Don Justo acepta proteger a Octavio para alejarlo de Laura.
- 7 N. Aparece el coronel Páez con Carlos, aprehendido en una refriega, y a quien quiere salvar por ser hijo del ministro.
- 8 Cx: Ruptura entre Carlos y su padre, a consecuencia de la orden que dio éste para que asesinaran a sus compañeros.
- 9 N. Clara consigue de su esposo protección para Octavio.
- 10 N. Don Justo ordena al coronel Páez que Octavio sea protegido hasta Puebla en su automóvil oficial.
- 11 N. Don Justo dice a su esposa que accedió a salvar a Octavio para evitar el odio de su hija.

Acto II Cuadro I



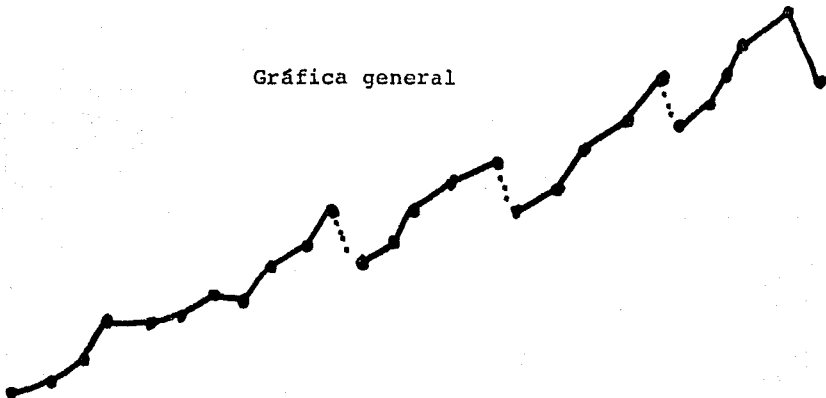
- 1 C. Laura está a punto de tener un hijo de Octavio.
- 2 C. La Revolución ha triunfado y Octavio es ahora subsecretario de Justicia del gobierno carrancista.
- 3 N. Aparece don Justo totalmente derrotado. Se esconde para no ser descubierto.
- 4 N. y C. Un capitán del nuevo gobierno llega a la casa con un orden de cateo por sospecha de que allí pueden proteger a un antiguo ejecutor de los crímenes de Huerta.
- 5 N. Octavio manifiesta que si así fuera, sería su deber entregar al prófugo de la justicia.
- 6 C. El capitán informa las razones por las que es buscado don Justo, el asesino ejecutor de la represión huertista.
- 7 N. Don Justo se presenta a Octavio para suplicarle ayuda y protección.
- 8 N. Disyuntiva de Octavio: o entrega al asesino o lo protege en la misma forma en que él fue protegido por aquél.
- 9 Cx. Polémica entre Carlos y Octavio acerca de la vida de don Justo.

Acto II Cuadro II



- 1 N. y C. Aún no se ha decidido sobre la suerte de don Justo y se habla sobre el deber y la patria.
- 2 N. Clara dice que Octavio entrega a la muerte al hombre que le salvó la vida, esta acción será su propia ruina.
- 3 N. Octavio decide salvar la vida de don Justo, quien manifiesta que la aceptará, pero sin condiciones.
- 4 N. Carlos exige a su padre que no acepte el salvoconducto que le ofrece Octavio, porque lo convertiría en traidor.
- 5 N. Al quedar solo don Justo, habla telefónicamente a la policía para denunciarse él mismo como asesino peligroso.
- 6 N. Escribe una carta rápidamente y sale hacia la calle.
- 7 Cx. Se oye un disparo y luego una descarga cerrada.
- 8 Desenlace. Se conoce la razón por la que don Justo se enfrentó a la policía, al leer su carta en la que dice que pronto nacerá un niño y que "él conocerá el país que ustedes sueñan o tendrá que volver a combatir por él".

Gráfica general



Clara hace indagaciones telefónicas para saber el paradero de su hijo Luisito, que ha desaparecido de la casa. Carlos está apesadumbrado, no sólo por no haber encontrado a su hermano menor, sino porque aquel primero de mayo de 1913 varios de sus compañeros de universidad han sido apresados. Habla con su hermana Laura y ambos deciden pedir a don Justo, su padre y ahora ministro en funciones del gobierno huertista, que los salve.

Don Justo aparece con Luisito y habla de la unidad familiar. Posteriormente recibe al coronel Páez, hombre sanguinario y cruel, a quien ordena que aplique la ley fuga a los prisioneros, haciendo caso omiso a la súplica de sus hijos.

Octavio entra a hurtadillas a la casa para despedirse de Laura su novia. Ella desea acompañarlo, pero son descubiertos por Clara, quien ofrece a Octavio hablar con su esposo para salvarle la vida. Don Justo accede a esta petición, pero no lo hace por salvar la vida del joven, sino por no ganarse el odio de su hija.



Las circunstancias han cambiado con el triunfo de la Revolución, y ahora es Octavio subsecretario de Justicia. Se ha casado con Laura y ambos esperan un hijo.

Sin ser notado, aparece don Justo, ahora derrotado, a buscar la protección de Octavio. Carlos es renuente a que se le entregue un salvoconducto a su padre, porque considera que su cuñado traicionaría a la Revolución triunfante.

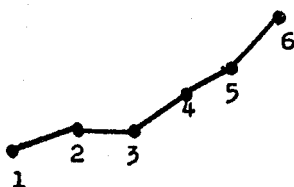
Don Justo decide entregarse y provoca él mismo ser victimado por unos soldados. Al salir a enfrentarse a éstos, deja una carta reivindicadora de su conducta en la que expone que si traicionan a la Revolución, ese hijo que esperan en la familia, será el encargado de volver a la lucha.

N. B.: Al principio de cada cuadro, el narrador intradie-  
gético relata los sucesos extradiegéticos de la acción dramá-  
tica y anticipa los acontecimientos diegéticos, valiéndose, en  
algunos casos, de la analepsis y de la prolepsis.

Nota roja

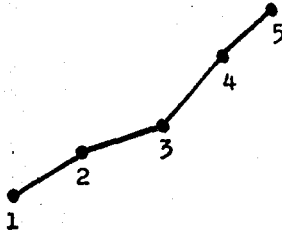
Gráfica de la acción dramática

Acto I Cuadro I



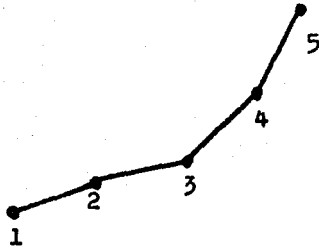
- 1 Índice de presentación. Departamento de María y Leticia. María intenta ir a una reunión sin participárselo a su novio.
- 2 N. María dice por teléfono a su novio que va a acostarse temprano.
- 3 C. de información. María sueña con ser famosa actriz cinematográfica, lanzada por el hijo del futuro presidente de la República.
- 4 N. El novio descubre que ha sido engañado por María.
- 5 N. María, sin hacer caso a las reconvenciones del novio, sale con un columnista de cine a la reunión anunciada.
- 6 N. El novio declara que jamás volverá a verla.

Acto I Cuadro II



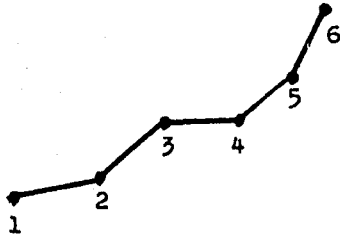
- 1 Índice de presentación. Departamento de Rolo, donde se divierten varios jóvenes.
- 2 C. y N. María es presentada a Rolo, joven desubicado y aplastado por la personalidad de su padre, el gobernador Rosales.
- 3 N. María descubre que Rolo no va a producir ninguna película.
- 4 N. Rolo trata de besar a María por la fuerza. Ella pide auxilio, pero nadie acude en su ayuda.
- 5 Cx. Rolo viola a María, ayudado por sus incondicionales amigos.

Acto I Cuadro III



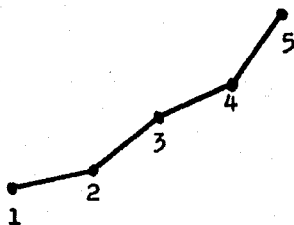
- 1 Índice de presentación. Delegación de policía donde el periodista Víctor Blanco ha ido en busca de información para la página de nota roja.
- 2 C. y N. Marfa es conducida a la delegación por un policía que la descubrió semidesnuda en la calle.
- 3 N. Víctor Blanco reconoce a Marfa e interviene en el interrogatorio.
- 4 N. Marfa denuncia que Rolo, hijo del gobernador Rosales, la ha violado.
- 5 Cx. Víctor Blanco informa telefónicamente al diario en que trabaja, que "el hijo del gobernador Rosales violó a la estrellita cinematográfica Marfa del Río".

Acto II Cuadro I



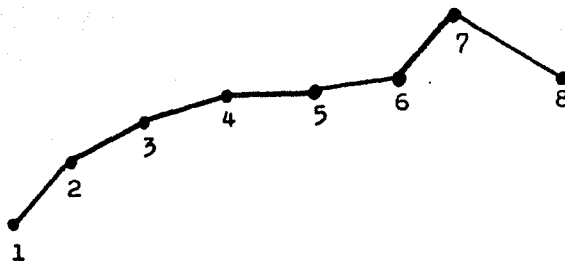
- 1 C. de información. Departamento de Marfa y Leticia. Víctor informa que Rosales será anulado en su carrera política y que el país se librará de un cacique.
- 2 C. Víctor es portador de un contrato cinematográfico para un papel estelar que proponen a Marfa ahora que ha llegado a a la fama.
- 3 N. Varios empistolados llegan violentamente al departamento de Marfa.
- 4 N. Un licenciado acusa a Marfa de ser cómplice de los enemigos políticos del gobernador Rosales.
- 5 N. El gobernador Rosales trata de persuadir a Marfa para que anule su declaración policial.
- 6 Cx. El gobernador la amenaza diciéndole que su padre se encuentra en la penitenciaría del estado para resguardar su seguridad.

Acto II Cuadro II



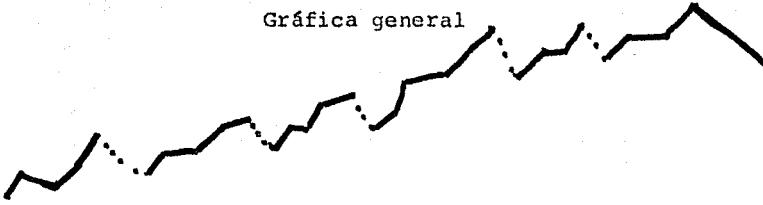
- 1 C. y N. En la delegación de policia, Marfa declara que fue obligada a calumniar a Rolo para perjudicar al polftico.
- 2 C. Varios periodistas citados por Rosales son testigos de las declaraciones de Marfa que reivindicacion a Rosales y exoneran de culpa a Rolo.
- 3 N. Rosales promete descubrir una campana desatada contra él y contra el pais por los enemigos de México.
- 4 C. Los periodistas asistentes a la delegación son sobornados por los secuaces de Rosales.
- 5 Cx. Rolo descubre la suciedad con que su padre maneja los asuntos polfticos y rompe con él para procurar ser libre a su manera.

Acto II Cuadro III



- 1 C. de información. Aparentemente todo ha vuelto a la normalidad en el departamento de María.
- 2 N. Sin comprender razones, el novio acusa a María de haber sido mancillada.
- 3 C. y N. Víctor Blanco ha bebido para "celebrar" su derrota como periodista y acusa a María por haberse retractado.
- 4 N. María se declara poca cosa para salvar a un país entero, pero Víctor le dice que si todos los débiles juntaran sus fuerzas, harían caer a los poderosos.
- 5 C. Telefónicamente el padre de María comunica que se encuentra en el aeropuerto.
- 6 N. María anuncia que irá a prepararse para recibir a su padre.
- 7 Cx. María se ha suicidado en el baño del departamento.
- 8 Desenlace. Víctor informa telefónicamente a su periódico que la muerte de María confirma su declaración anterior y que fue obligada a retractarse.

Gráfica general



María, deseosa de ser estrella cinematográfica, engaña a su novio por asistir a una fiesta.

La joven es violada en la fiesta por el hijo de un gobernador.

En una delegación de policía, el periodista Víctor Blanco reconoce a María y decide destruir al político, aprovechando el escándalo.

María es amenazada para que se retracte de las acusaciones, diciendo que fue utilizada por enemigos políticos del gobernador.

La joven niega las acusaciones contra el hijo del político, y algunos periodistas, testigos de este hecho, son sobornados por el gobernador.

El periodista acusa de cobarde a María por haber claudicado cuando ella pudo salvar al país entero de un cacique. La joven se suicida para probar que fue obligada a retractarse.