



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro



T E S I S

Que para optar por el título de licenciada en
Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Violeta Durán Ruiz

Luisa Josefina Hernández: El juego de ser otra la construcción del sino
o el fracaso de la voluntad en los personajes femeninos en tres de sus
obras: *Afuera llueve, Los Frutos Caídos y Los Huéspedes Reales*

Asesor: Doctor Alejandro Ortiz Bullé- Goyri

México, D. F. Marzo del 2015



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 esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

Contenido

Introducción.	2
Pautas metodológicas.	5
Capítulo Primero. Marco contextual.	7
Capítulo Segundo. Breve acercamiento biográfico a Luisa Josefina Hernández.	13
a) Luisa Josefina Hernández en el pensamiento de otros autores.	18
Capítulo Tercero Análisis de la trilogía:	27
a) <i>Afuera Llueve</i> .	31
b) <i>Los Frutos Caídos</i> .	39
c) <i>Los Huéspedes Reales</i> .	44
Capítulo Cuarto Análisis Comparativo.	54
a) El Origo motus de los personajes.	54
b) Luisa Josefina y El sino.	63
c) El Origo motus de la creadora.	66
d) Inconsciente y sino.	67
e) Un acercamiento inconsciente de la obra de Luisa Josefina Hernández.	75
Conclusiones.	85
Referencias.	89
Referencias Electrónicas.	93

Introducción

Analizar la obra dramaturgica de la escritora mexicana Luisa Josefina Hernández es un reto complicado y fascinante, ya que cada una de sus obras, sean estas, novelas, piezas, tragicomedias, tragedias; se encuentran plenas de una riqueza de caracteres y detalles acerca del mundo femenino, en las que la autora expresa una singular concepción de la vida, que toca sin duda toda la gama de las emociones y relaciones humanas, en esa su personal visión, que tiene tanto que ver con la esencia del teatro.

Es preciso establecer desde el principio que en este trabajo de investigación, se hará un análisis de tres de las obras de Luisa Josefina Hernández. *Afuera Llueve* (1952). *Los Frutos Caídos* (1955). Y *Los Huéspedes Reales* (1958). Con el fin de resaltar la siguiente conjetura; Luisa Josefina expresa a través de sus personajes femeninos centrales, en esas tres obras, la marginalidad de la mujer en la época en que fueron escritas sus obras; realidad trágica, expresada mediante El Sino en el que se encuentran los personajes femeninos; llamado también como hado o destino. Es el concepto de la fatalidad para los griegos, lo inevitable y terrible del destino, puesto que el hombre es impotente ante este, y por lo tanto tiende al fracaso de su voluntad; entre la desventura y la culpa sus actos, son efecto de una fuerza demoníaca que nadie puede resistir el determinismo trágico en algunas de las acciones, y el fracaso de la voluntad.

La idea secundaria es realizar un análisis del desarrollo que tienen los personajes femeninos centrales a lo largo de la trilogía, identificando el fracaso de la voluntad, como el

temor inconsciente a la realización propia (se aclara que se hará a través del texto dramático). Con esto también se pretende buscar y encontrar fundamentos que contribuyan a dotar de mayor fuerza el trabajo actoral femenino.

Se hace la selección de la trilogía de las obras antes señaladas, porque en sí misma representa un especial interés desde el punto de vista de la complejidad humana relacionada con la voluntad; puesto que es el tema central expresado por los personajes femeninos, al intentar, sin conseguirlo, hacerse cargo de sus vidas y destino; por ejemplo como lo que expresa Cecilia en *Los Huéspedes Reales* ¡No puedo hacer nada! Ahora lo veo claro y sé lo que va a sucederme... “Hay gente que camina siempre en las orillas de todas las cosas...

“Yo soy así”... (Hernández, 1958, p. 59).

Sus obras -hablamos de la trilogía aquí analizada- son realistas, pero en el proceso de construcción teatral del micro universo donde se mueven sus personajes, trasluce una visión dramática, que revela un trasfondo perturbador en el que aparece un desajuste en las estructuras psíquicas profundas, evidente en los personajes femeninos que aquí se analizaran.

Aparece entonces una visión donde la voluntad de sus personajes femeninos es avasallada. La dramática determinación subjetiva es tal, que incluso, llegan a olvidarse de su propia existencia, y entonces, ya no son capaces de ser lo que sueñan ser. Se derrumban estrepitosamente ante el fracaso de su propia voluntad. Dejándose arrastrar por ese ángel o demonio invisible a sus ojos, que no es otra cosa más que su propio sino.

Desde la perspectiva actoral, identificarse con los personaje nacidos de la entraña creativa de la autora, requiere estudio profundo, para abordarlo ya sea por medio de las técnicas adquiridas a lo largo de la carrera actoral, o por la forma en que se realiza un proyecto, a través de la visión del Director; las aportaciones durante el trabajo de mesa, y al darle vida en el escenario, proporcionarle parte de nuestras emociones o vivencias, como lo aprendimos con las técnicas de Stanislavsky. (Stanislavsky, *Un Actor Se Prepara*, 1994). Por medio del ejercicio de memoria de emociones, en el cual el actor le presta al personaje sus vivencias para enriquecerlo y así, hacerlo aún más *real*.

La autora Fabienne Bradu en su libro *Señas Particulares: Escritora*, afirma que al aproximarse a la obra de Luisa Josefina Hernández, encuentra una división entre las novelas y las obras dramáticas. (Fabienne Bradu, *Señas Particulares: Escritora*, 1987). Para la autora, México es un escenario enorme donde se viven día a día los mismos dramas donde los personajes son actores de su propia vida, en busca de un fondo de autenticidad inalcanzable. En este libro, la autora, por medio de ensayos hace una recopilación y breve estudio de la obra de siete autoras; pone de manifiesto la inconfundible particularidad de una de las voces estudiadas, Luisa Josefina Hernández, donde la búsqueda de una realización imaginaria o ideal de la identidad está presente de una manera un tanto peculiar; haciendo hincapié en que a pesar de la calidad literaria de las mismas son poco leídas y menos aún estudiadas.

Pautas Metodológicas

El tema del fracaso de la voluntad, de la imposibilidad de dar dirección y sentido desde lo racional y consciente a la vida de los personajes analizados, requiere además, de una mirada más profunda. De un abordaje más complejo. En términos metodológicos utilizaremos como elemento básico el modelo actancial, porque la aplicación de este modelo es una herramienta que sirve para encontrar y visualizar las fuerzas principales del drama; además se incluye un abordaje desde una perspectiva que nos es facilitada por el uso de algunos referentes psicoanalíticos para lograr la interpretación de los contenidos latentes y manifiestos de la estructura psicológica de los personajes aquí analizados.

Este planteamiento busca ofrecer un conjunto de ideas que ayuden a realizar un análisis detallado y a fondo de ésta trilogía de Luisa Josefina Hernández, para resaltar su calidad narrativa al retratar detalles significativos del carácter femenino, el realismo en sus personajes, así como el determinismo trágico en sus acciones.

El contenido de la investigación se estructura de la siguiente manera: En el primer capítulo, denominado marco contextual se hace un somero recorrido a través de los hechos que acontecen alrededor del teatro en la época en que la autora escribe las obras analizadas, y las influencias que recibe, para poder mostrar y entender el abordaje que se hace en ellas.

En el segundo capítulo se ofrece una breve semblanza de Luisa Josefina Hernández; dividida en dos partes, la primera es un acercamiento a algunas de sus novelas y obras dramáticas premiadas, así como las aportaciones que hace para enriquecer la escena teatral; y la segunda parte designada en voz de otros autores, para dar a conocer más de la excepcional personalidad de Luisa Josefina Hernández y como se justifica a través de sus comentarios la marginalidad de la década en que crea la trilogía analizada.

En el tercer capítulo se examinan las tres obras escogidas, enfatizando y analizando a detalle, el determinismo trágico que tienen los personajes femeninos centrales.

En el cuarto capítulo, se busca develar los orígenes del sino psicológico; pero fundamentalmente hacer un acercamiento a la estructura emocional profunda de los personajes femeninos, para buscar las motivaciones de sus fracasos recurrentes. Para mirar su desnudez y fragilidad, ante la carencia en todas ellas, de esa fuerza vital que es la voluntad humana.

Se pone especial énfasis en la comparación de cada una de sus tres obras, buscando resaltar como se gesta el juego de estructuras, que singularizan su obra, la intemporalidad en sus personajes, los efectos teatrales a manera de cuadros espaciados, las muertes simbólicas que viven sus personajes. A lo anterior, se le califica como el fracaso de la voluntad. Que es la base para tratar sus personajes femeninos y establecer la relación fatalista con la sociedad que las determina. Por último, se ofrecen las conclusiones, a las que se llega en ésta tesis.

Capítulo Primero

Marco Contextual

Una vez finalizada la lucha revolucionaria, el mundo intelectual y artístico de México se vio marcado por el espíritu renovador de la revolución. Los artistas mexicanos comprendieron que su misión era recuperar e interpretar los valores del México antiguo y establecer así una cultura propia.

El proyecto artístico de Rodolfo Usigli creó una escuela que influyó notablemente en sus discípulos -Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Jorge Ibargüengoitia- quienes escribieron y siguen escribiendo teatro, en base a los parámetros establecidos y planteados por él en sus clases de composición dramática.

En su creación dramática presenta los conflictos de la sociedad mexicana de su tiempo, usando un lenguaje simple y directo, dirigido a un público que pueda entenderlos y enfrentarlos. De la misma manera supo retratar a la mujer con mucha nitidez mostrándonos unos personajes femeninos mucho mejor elaborados, con más detalles e importancia en el desarrollo de la trama y no como simples adornos en ella; por tal motivo el teatro presentó conflictos de familia en donde la mujer es el eje de la acción dramática. El teatro como un

medio de cambio social y desde ahí se luchaba por presentar situaciones de una sociedad en proceso de cambio; surgen como uno de los temas importantes para ser retomado a través del teatro mexicano, el tema de la familia y sus crisis internas.

La Generación del Medio Siglo

En una investigación acerca de la generación del medio siglo (Pereira, Armando, *La generación del Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, 1995); comenta que a principios de los años cincuenta comenzó un periodo de transición en la cultura mexicana básicamente el paso de lo rural a lo moderno.

Los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán (1946-1952) a diferencia de los que lo precedieron desde el conflicto revolucionario se caracterizaron por una relativa estabilidad política, por un rápido crecimiento y diversificación de la economía que fue de lo agrícola a lo industrial con todos los percances y cambios que eso conlleva.

Explica además que aparece un nuevo movimiento en el ámbito escénico en 1956 llamado Poesía en Voz Alta, que vino a transformar las tradicionales representaciones teatrales, inspiradas en el realismo social de Ibsen, o en el realismo psicológico de la dramaturgia norteamericana; dicho movimiento nació auspiciado por la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México y el grupo estuvo integrado por una variedad de artistas creativos tales como: escritores, músicos, pintores,

dramaturgos y actores que supieron reunir voluntades e intereses diversos para culminar en una experiencia única e inédita en México.

Estos montajes se llevaron a cabo en distintos escenarios, El teatro del Caballito, el Teatro Moderno y La Casa del Lago; a lo que la crítica señaló el carácter innovador, refrescante y despreocupado del movimiento constituyendo así el punto de partida del teatro experimental cuyo único antecedente importante fue el del Teatro Ulises, animado por Antonieta Rivas Mercado; siendo este el panorama cultural de mediados de los años cincuenta al que habrían de incorporarse los jóvenes escritores que más tarde serían conocidos como integrantes de La Generación de Medio Siglo que toma su nombre en homenaje a la revista del mismo nombre que en sus inicios contribuyó a agruparlos.

Dicha Generación alcanzó una visión crítica de gran responsabilidad y compromiso con el arte la cual se fue extendiendo a todos los ámbitos, la música, la pintura, el teatro, el cine, la poesía, el cuento, la novela y el ensayo; compartiendo a través de la lectura intereses anhelos y sobretodo una misma voluntad de ser y crear libremente.

Junto a esta generación hubo a la par una serie de instituciones y publicaciones literarias que contribuyó en gran medida a promover y facilitar su integración. Resultando ser un producto de las mismas lecturas como ventanas al exterior, del cobijo de las instituciones académicas y de la posibilidad de vivir finalmente de sus investigaciones, dando clases y publicando, esta voluntad fue su rasgo distintivo. Y aunque se expresó de diversos modos, poco a poco logró colarse en los recovecos de muchas de las expresiones intelectuales y artísticas en México.

Destacando como autores teatrales de esta Generación encontramos a: Héctor Azar, Emilio Carballido, Juan José Gurrola, Luisa Josefina Hernández, y Vicente Leñero.

Es este el entorno de Luisa Josefina Hernández, donde ella escribe siguiendo los modelos del movimiento al que pertenece.

Hacia 1956 el teatro de la Universidad ya reglamentado, encuentra su sede en el teatro del Caballito y poco después, se traslada al Teatro Arcos Caracol. Hacia 1959 hubo ciertas tendencias más o menos visibles entre los dramaturgos más recientes, así, es posible apreciar el impulso de incorporar lo cotidiano al mundo del drama en el que el ambiente de la capital o la provincia se ven reflejados.

Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña aparecen incorporados al mismo grupo con igual formación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Carballido coincide con Luisa Josefina en la delectación por el detalle, y en la recreación del realismo provinciano, así como también en el tratamiento lírico que aplicaba a sus personajes, compartiendo los mismos afanes.

La generación de los cincuenta puede ser definida *grosso modo*, como un grupo que buscó sus propios caminos y que al hacerlo le dio una nueva forma de expresión al teatro, mucho más apegado a los usos y costumbres mexicanas, es decir más identificado con el nacionalismo prevaleciente en la época.

En este ambiente sociológico y filosófico se favoreció la aparición de la corriente estética del Realismo acunada por los artistas de la época. Al hacer este análisis, es preciso comentar que esta corriente fue una de las influencias significativas, recibida por Luisa Josefina, en la trilogía que aquí se analiza. Que se reflejan, en las siguientes características, presentes en su trabajo:

1. El texto es el resultado de conocimientos e investigaciones minuciosas y se escribe objetivamente.
2. Cada palabra se elige por su significación exacta a fin de que provoque su recuerdo o una sensación.
3. La actuación de los personajes no responde a causas desconocidas, sino a una razón natural.
4. El artista realista desarrolla también elementos románticos, como el interés por la naturaleza, lo regional, lo local, lo costumbrista, pero elimina lo fantástico y lo subjetivo.
5. La obra se presenta como la relación de algo sucedido realmente a objetos o personas, de allí la trascendencia histórica de lo tratado y las descripciones físicas y psicológicas.

En resumen, el realismo se enfocó al análisis de la realidad y al examen crítico del mundo. Porque sus narraciones fueron objetivas, escribiendo sólo aquello que el protagonista podía hacer o ver desde las condiciones especiales en que se situaba.

Con la entrada de la corriente del realismo en el teatro y con el gran enriquecimiento, tanto de los elementos escenográficos, como del uso de las luces y de los efectos técnicos, el empleo de las acotaciones aumento.

Es así como se interpreta de manera personal la historia del teatro y con ello se esclarece el avance y el contexto que dio origen a la forma de escritura de nuestra autora Luisa Josefina Hernández; por ello en el capítulo que sigue hablaremos un poco de su biografía para conocerla aun mejor.

Capítulo segundo

Breve acercamiento biográfico a Luisa Josefina Hernández

Luisa Josefina Hernández Lavalle nace el 2 de noviembre de 1928 en la ciudad de México, fecha en la cual celebramos el día de los muertos. Estudio la preparatoria en el colegio Luis G. León antes de ingresar en 1946 a la Facultad de Leyes, y en 1951 a Filosofía y Letras. Obtuvo la maestría en Letras Inglesas en la Universidad Nacional Autónoma de México (1955), también hizo estudios de Arte Dramático (1951-54), y fue becaria de la fundación Rockefeller. En 1963 dirigió un seminario de dramaturgia en la Habana Cuba, fue profesora de Literatura Dramática en la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por más de cuarenta años. Escritora refinada con un sólido trabajo compuesto por obras de teatro y novelas, además de extraordinaria maestra formadora de artistas teatrales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, su Alma Máter, donde fue la primera mujer en ser nombrada Profesora Emérita.

Hizo crítica de teatro en los suplementos México en la Cultura (1958-1961) y La Cultura en México (1962), la revista Siempre (desde 1960), el periódico Ovaciones (desde 1964), y en los canales de televisión once y trece.

Sus apreciaciones están regidas por una teoría dramática que formulaba a partir de

las ideas de Aristóteles, Bentley, Kitto, entre otros, que ella expuso en sus clases, tradujo e hizo las versiones de *El Crisol*, de Arthur Miller, estrenada con el título *Prueba de Fuego*; *El Doctor y los Demonios* de Dylan Thomas; *Misericordias y Terrores del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht; *Juego de Reinas* de Herman Gressieker, *Madre Juana de los Ángeles* de Jerzy Kawalerowicz y Tadeusz Konwinski. *El Rey Lear* de Shakespeare; *Medea* de Jean Anouilh; *El rehén* de Brenda Behan, por mencionar someramente algunos de los muchos trabajos realizados.

Luisa Josefina Hernández heredó, de Usigli, la cátedra de Teoría y Composición Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de La UNAM. También ella, como los dos compañeros de su generación Emilio Carballido y Jorge Ibargüengoitia, se ha desviado en algún momento a la novela; es autora de *El lugar donde crece la hierba*. Y de *La Plaza del Puerto Santo*.

De ésta última, hizo una versión dramática, con la misma acidez del retrato del mundo familiar de la provincia mexicana y el trazo de algunas figuras; así se habían visto antes al padre en *Los sordomudos* y a la tía Paloma en *Los Frutos Caídos* (1955), con parecido sentido de frustración; de igual manera y con mayor drama interior, se nos muestra la Cecilia en *Los Huéspedes Reales* (1958); así como Cecilia en *Afuera Lluve* (1952).

Destacada dramaturga y novelista, Premio Nacional de Ciencias y Artes 2002. Es la dramaturga más reconocida dentro de la generación de los años cincuenta del siglo XX. Entre novelas y obras de teatro, ha escrito cerca de un centenar de libros. Ejerció la

docencia universitaria por más de 40 años en la Universidad Nacional Autónoma de México.

La carrera teatral de Luisa Josefina Hernández es comparable a la de Emilio Carballido en varios sentidos: junto con Carballido, es una dramaturga de primera línea en México; como él comienza su carrera después de la Segunda Guerra Mundial y continúa su labor de un modo regular a través de los años, escribiendo una serie de obras durante los años cincuenta y sesenta.

Hernández, al igual que Carballido, emplea ciertos elementos de la realidad social mexicana, pero con su elaboración de ellos produce un teatro que básicamente no es realista. El primer ciclo de producciones temprana consistía en *Agonía* (1951), *Aguardiente de caña* (1951), *Los sordomudos* (1953) y *Botica modelo* (1954).

Los Frutos Caídos (1955), representa el primer drama logrado profesionalmente y reconocido por la crítica. Trata de las inmensas dificultades de la vida y de las relaciones humanas auténticas dentro del contorno de la vida burguesa. Los personajes viven aisladamente y no son capaces de superar las barreras sociales que impiden la verdadera comunicación. Hernández presenta un mundo pesimista; la actividad humana es vacía e inútil pues desde la familia propia devienen los problemas; podemos observar el fracaso de la voluntad, así como los problemas de las relaciones interpersonales en cada uno de los personajes.

Los huéspedes reales (1957) y *Los duendes* (1960) también versan sobre problemas de las relaciones humanas. En *Los huéspedes reales* relata el proceso y los motivos psicológicos de una pasión incestuosa, llevada hasta un trágico desenlace. Hernández muestra ahora su capacidad refinada para la construcción dramática dentro de las formas tradicionales. En ella el espectador atestigua la disolución de las relaciones entre los miembros de esta familia. Además de la falta de comunicación, la ausencia total de confianza entre los personajes crea barreras infranqueables.

Hernández exhibe su compromiso como escritora con una serie de tres obras que vinieron después: *La paz ficticia* (1960), *La historia de un anillo* (1961) y *La fiesta del mulato* (1966). Ataca los poderes políticos y eclesiásticos que explotan a los pobres en México. En *La paz ficticia* se trata del problema indígena visto dentro del contexto histórico del régimen de Porfirio Díaz, en el cual se ve cómo los pueblos originarios pierden injustamente sus tierras, en esta denuncia por parte de Hernández, hacia los hacendados y la política de Díaz.

Josefina Hernández es autora de varias novelas de las cuales *La Cólera Secreta* 1964, *La Noche Exquisita* 1965 y *Nostalgia de Troya* 1970 tienen como tema en común con las obras de nuestra trilogía de estudio, el fracaso en las relaciones amorosas y nuevamente el fracaso de la voluntad.

Escritora voluntariosa, su obra crece, se enriquece y renueva constantemente gracias a ese trabajo. Ha formado muchísimas generaciones de actores, directores, dramaturgos e investigadores a través de un modelo de análisis no sólo eficaz y de una lógica que

podríamos calificar de matemática, sino que traspasa las fronteras del salón de clases para hacer escuela en nuestro país y fuera de él por medio de sus traducciones y críticas en suplementos culturales, además de sus obras dramáticas y novelas que han dejado huella a través del tiempo pues se aclara que aún sigue escribiendo.

Luisa Josefina Hernández en el pensamiento de otros autores

En el 33º Festival Internacional Cervantino, ante el maestro Ramiro Osorio Fonseca, director general del mismo y ante los asistentes a este festival, la profesora Aimée Wagner Mesa abrió su intervención citando la siguiente sentencia de las palabras de Luisa Josefina Hernández “...Sustituir la amenaza bíblica de ganar el pan con el sudor de la frente con la dicha de ganarlo en la realización de nuestros más íntimos y complicados deseos, es una distinción...”

Después de recordar estas palabras expresadas por la maestra Luisa Josefina fue seguida por las siguientes palabras de la maestra Aimee:

Puesto que estoy segura que es una de las claves del éxito de nuestra homenajead, no sólo como la gran intelectual que es sino también como una gran mujer que ha sobresalido y se ha realizado plenamente en todas las actividades que ha emprendido

Aimee Wagner, continúa hablando de Luisa Josefina Hernández, refiriéndose ahora a la producción de sus obras:

Hablar de la producción de la maestra Hernández no es poca cosa. Sería interminable mencionar todos los títulos de su obra dramática ya que hasta la fecha llegan a más de un centenar de piezas teatrales, obras para adolescentes y

novelas, adaptaciones, textos de análisis e investigación así como crítica especializada en medios de comunicación impresos y electrónicos, definen la trayectoria creativa de la homenajeadada...

En 1950 escribió su primera obra de teatro, *Aguardiente de caña*. Seki Sano quedó tan impresionado con este drama que le solicitó a la joven dramaturga un nuevo texto para que él se hiciera cargo de la dirección escénica y fue así como la obra *Los sordomudos* ingresó a Luisa Josefina al teatro profesional...

(Wagner, Aimeé. *Luisa Josefina Hernández: Forjadora de varias generaciones de actores, directores, dramaturgos e investigadores*, 2003).

Luisa Josefina Hernández, también recibió El Premio Nacional de Ciencias y Artes 2002; en un artículo de *El Ángel*, vemos lo que Emilio Carballido escribió acerca de ella:

... A partir de 1950, una nueva generación de autores apareció, de entre ellos surgió Luisa Josefina Hernández, quién provocó de inmediato una curiosa reacción de desconcierto e inseguridad en los críticos, la obra revelaba a alguien más inteligente que ellos y que poseía además un don gratuito de originalidad (una mujer aparecía situándose de igual a igual con los autores varones) especialmente haciendo la situación más grave para ella, porque a una mujer se le perdonan menos la inteligencia superior, el desdén y la auto publicidad, la

intransigente violencia para hablar claro, sin apoyarse en ningún partido ni grupo...

(Carballido, Emilio, 2002. Un Realismo Profundo. Luisa Josefina Hernández: Premio Nacional de Ciencias y Artes. El Ángel. Ponencia)

Es a través de este texto de Carballido que también podemos inferir la marginalidad en la que la mujer se encontraba inmersa. Texto bastante revelador pues afirma que a una mujer no se le perdona la inteligencia superior.

Olga Harmony escribió acerca de la maestra Hernández en un artículo acerca de El Papel de la Mujer en el Teatro (2005), este artículo es bastante revelador ya que también expone la marginalidad de la mujer.

...Ser escritor es, de por sí, tarea magnánima; ser autor de teatro es "la heroicidad misma" volviendo la vista hacia la falta de libertad que la mujer ha sufrido en Latinoamérica, se deduce que tener talento literario y ser mujer constituyó un doble obstáculo para el desempeño de la labor creadora. Aún si hubo mujeres de talento, la falta de acceso a una educación apropiada, hubo de truncar su expresión artística...

...Si bien es cierto que sus personajes desafían el orden establecido, también lo es que la necesidad de afecto que sienten sólo se paga con la

frustración. El análisis psicológico que Hernández logra hacer de sus personajes deja ver en claro una ira reprimida que roe a sus protagonistas. Lo que tenemos en su obra es el deseo por la autonomía truncado por las circunstancias que trae como resultado la resignación pasiva de los personajes; quizá una realidad más latinoamericana que la que presentarían los finales felices...

Así, no debemos olvidar que la participación femenina en la sociedad mexicana implica la adscripción forzosa a una clase y sus compromisos; y que además, como género, sigue soportando un orden patriarcal que jerarquiza como inferior la diferencia sexual. La mujer mexicana vive, por tanto, en un mundo dual donde el desarrollo ideológico y cultural puede ser comparable al de un país del primer mundo, pero enfrenta cotidianamente su realidad a un nivel de injusticia social y cultural sin precedentes.

Por eso, las mujeres que escriben teatro en México no pueden olvidar nuestra realidad y el compromiso que se adquiere de dar voz a los que menos la tienen. El escenario se convierte, entonces, en un espacio de libertad y esperanza, de realidad y sueño, de experimentación y avance.

En una ponencia en Atenas Estela Leñero hace un recuento extenso y muy interesante acerca de las dramaturgas Mexicanas y se considera importante dejarlo dentro de éste capítulo para dejar constancia a través de otras voces lo que se piensa.

El legado de nuestras madres dramaturgas

Mientras que en Europa y Estados Unidos, desde antes de los cincuenta se había cambiado a nuevas formas experimentales y nuevas técnicas en el teatro, en México se continuaba con los modelos costumbristas y acartonados de finales del siglo XIX. Lo que la dramaturgia mexicana logró en la primera mitad de siglo XX fue fortalecerse como movimiento nacional impulsado por La Comedia Mexicana y El Teatro de México.

Fue en la segunda mitad del siglo cuando el teatro mexicano tomó un nuevo aire e irrumpe con propuestas novedosas.

Al término de la segunda guerra mundial, la creación teatral reflejaba las necesidades de un México que se abría al mundo de la industrialización buscando reafirmar la identidad nacional, pero también investigaba sobre la universalidad artística y plástica del hecho escénico. Salvador Novo y Rodolfo Usigli apadrinaron este movimiento y apoyaron su desarrollo.

Sobresalieron dramaturgas como Margarita Urueta, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro y Maruxa Vilalta *Cuestión de narices* (1966). Premio al mejor grupo y al mejor director, Ramón Dagés, en el Festival de Manresa (1974), sin olvidar a Julieta Campos con su obra onírica *Jardín de invierno*, estrenada muchos años después; a María Luisa Algarra con *Cassandra o La llave sin puerta* editada por la revista *tramoya* tiempo después de su creación (1992), y a Rosario Castellanos, reconocida principalmente como novelista y poeta y con dos obras teatrales significativas: *El eterno femenino* (1976) y *Tablero de damas* (1952).

Luisa Josefina Hernández es la dramaturga más reconocida dentro de la generación de los cincuenta. La crítica especializada resalta las cualidades de una mujer inteligente, talentosa y perspicaz, con el don de la originalidad. Fue alumna predilecta de Rodolfo Usigli y el amor imposible de Jorge Ibarguengoitia.

No sólo se dedicó a la escritura teatral, sino que formuló una teoría dramática que partía de los principios de Usigli y Eric Bentley. La cátedra que daba en la Universidad Nacional Autónoma de México, legado de su maestro, es recordada por generaciones de dramaturgos como una de las más aleccionadoras de su tiempo.

Las obras de Luisa Josefina y Maruxa Vilalta escritas en los sesenta abordan el problema de la injusticia social, con un claro rechazo a esta realidad y el compromiso con la política, la sociedad y la historia de México.

Luisa Josefina Hernández, desarrolló un realismo refinado y profundo, y en ocasiones incursionó en el expresionismo y el teatro del absurdo. Su obra realista más reconocida fue *Los frutos caídos*, estrenada en 1957. Sobresalen también *Los sordomudos*, *Botica modelo* y *Aguardiente de caña*, con la que debutó en 1951.

El cómo se percibe a una autora a través de sus obras resulta intrincado, pues la personalidad de quién cree conocerla, y la personalidad de quién la ha leído pueden divergir, sin embargo de alguna manera subjetiva nos identificamos con esa voz que nos crea una catarsis por medio de sus obras. Muchos son los que han leído y abordado a lo largo de décadas las obras de Luisa Josefina Hernández y las voces que emitimos son las que nos gustaron, sin que la omisión de todos los demás tenga un criterio diferente o demerite en forma alguna los demás trabajos realizados, es quizá solo una invitación a que se la lea y se interesen más en saber acerca de ella.

Cabe señalar que también delimitamos la época únicamente a el periodo que abarca el estudio de sus obras aquí mencionadas 1950 a 1960 es decir la trilogía que abordamos

pues nuestra autora sigue interminablemente produciendo cada día más obras dramáticas y novelas.

Elegimos un artículo del *Periódico Ovaciones* acerca de la época, en primera porque en este periódico la maestra Hernández realizó crítica literaria y por ello determinamos que al escribir en él se deduce que también era lo que seguramente leía cotidianamente el artículo comienza así:

Damos un salto hasta 1955, siendo Presidente Adolfo Ruiz Cortínez, en las notas del editor observamos un comentario acerca de las elecciones titulado:

La mujer impolítica

Es la mujer que no vota de nuestra preferencia, lo decimos como hombres. Creemos que el hogar representa la vida interior del hombre y el mundo social y político es el mundo exterior donde el hombre lucha por la vida donde pelea por el mantenimiento de los suyos; y ese es el mundo en el cual se vota; pero en el mundo interior, el hogar, la mujer es el centro como cuidadora del hogar.

La mujer al salir a la calle a “pelear” se desprestigia ante nuestros ojos baja del pedestal que tiene como esposa y como madre para convertirse en “peleadora” y no creemos que le corresponda y sus primeros pasos en esta lucha que le es tan ajena, serán pasos inciertos, ciegos y peligrosos. (Ver referencia al final)

Es por medio de este comentario, donde sustentamos la marginación en la que vive

la mujer en la época de los cincuentas, puesto que el editor al emitir su opinión toma la voz por la mayoría de los hombres y nos explica qué lejos de ser un derecho el de la mujer de participar en la política, para ellos es una forma de devaluarse y no conforme con ello, se atreve a nulificar el que ella pueda decidir acertadamente, ve a la mujer como un ser ingenuo, incapaz de funcionar fuera del hogar y por lo tanto de ayudar a la economía de este como en la obra de *Los Frutos Caídos* donde a Celia no se le perdona haberse divorciado y casado por segunda ocasión o en *Los Huéspedes Reales* a Cecilia se le aconseja perdonar el engaño de Juan Manuel su futuro marido.

La conclusión del panorama que nos muestra a través de sus páginas el periódico *Ovaciones* es la de una época en que lo positivo era que aún se tenía respeto por las costumbres y había menos delincuencia, la vida era más sencilla pero la mujer no era valorada en sus múltiples capacidades puesto que el personaje de Magdalena en *Los Frutos Caídos* se esconde para coser y que su marido no se ofenda por no ser capaz de mantenerla, o el que Celia oculte que ella tiene que mantener sola su hogar aún teniendo marido el cuál no la apoya en los gastos; generalmente a la mujer se le marginaba a la hora de tomar decisiones importantes y su fuerza de trabajo no se consideraba igualmente pagada en comparación con el género masculino, no se hacía alusión a su inteligencia, si una mujer era digna de aparecer en el periódico era porque había ganado un concurso de belleza, era una actriz bella o una buena deportista o la esposa de alguien importante y los talentos más alabados eran el saber bailar muy bien o ser muy coqueta.

Estos breves pasajes ilustran parte del mundo real en el que se mueve la autora. Con esta realidad se confronta. Y de alguna forma sus trabajos literarios buscan distanciarse de

los estereotipos femeninos vigentes; o incluso, resaltarlos para evidenciar así el *sino* trágico que representan y al ser representación de su época el reflejo de la marginalidad.

Capítulo tercero

Análisis de la trilogía

...Difícil tarea la de intentar resolver el campo doble que plantea el teatro entre el texto y la puesta en escena, entre teoría y práctica. La semiótica teatral es una disciplina que permite por primera vez, acercarse no al teatro como literatura, sino como espectáculo y estudiarlo como objeto teórico de una manera rigurosa a partir de un instrumental conceptual adecuado a su objeto...

La doctora Norma Román Calvo en su libro *Para leer un texto dramático* (2005) nos dice que en el año de 1950 Étienne Souriau presentó *Le deux cent mille situations dramatiques* (las doscientas mil situaciones dramáticas) a manera de un inventario donde mostró la forma de hacer un análisis aplicado a las obras dramáticas donde se propuso:

- a) Distinguir las grandes funciones dramáticas sobre las que reposa la dinámica teatral.
- b) Estudiar morfológicamente sus principales combinaciones,
- c) Buscar las causas de las propiedades estéticas, tan diversas y variadas de estas combinaciones o situaciones.
- d) Observar cómo estas situaciones se encadenan, o porqué inversiones se modifican y hacen avanzar la acción teatral.

Descubrió, mediante este análisis una combinación de cierto número de hechos simples, poderosos y esenciales a los que denominó funciones dramáticas, las cuales simbolizó mediante los signos del zodiaco:

1. El león o la fuerza temática orientada.
2. El sol o el representante del bien o valor deseado por el león.
3. La tierra, o el obtenedor del bien deseado por el león (aquel por el cual trabaja el león)
4. Marte o el oponente.
5. La balanza, o el atribuidor del bien.
6. La luna, el auxilio o ayudante.

Posteriormente, Algirdas Julién Greimas, construye un modelo de análisis más general, utilizable para un mayor número de descripciones de micro universos, y propone seis fuerzas o categorías a las que da el nombre de actantes, distribuidos por parejas.

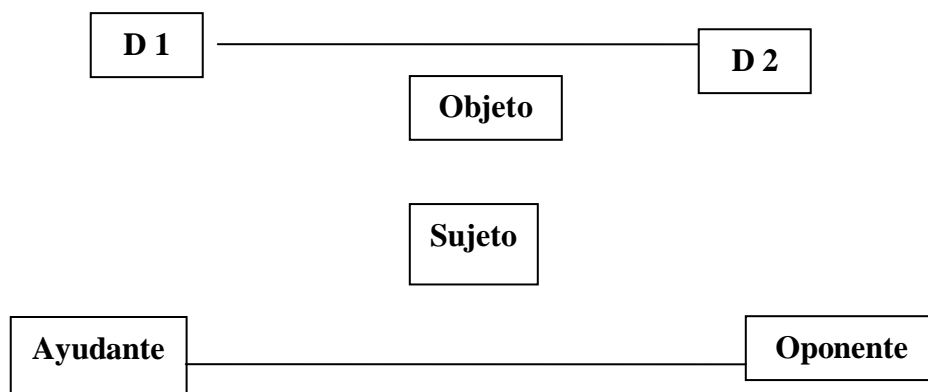


Figura 1

La primera pareja se basa en la organización sintáctica del discurso, es denominada sujeto- objeto y la vincula en relación al deseo. El eje sujeto-objeto traza la trayectoria de la acción y de la búsqueda de la protagonista plagada de obstáculos que el héroe debe vencer para progresar.

La segunda categoría son el remitente y receptor, es decir, destinador-destinatario, que vienen a ser el árbitro dispensador del bien y el obtenedor virtual de este bien vinculados con el eje o modalidad del saber que es el que controla los valores y deseos así como su distribución entre los personajes.

La tercera categoría está formada por dos esferas de actividad con funciones de oposición: la una consiste en aportar ayuda y la otra en obstaculizar el logro del deseo; a estos dos actantes Greimas dio el nombre de ayudante-oponente.

La intención de Greimas, al crear su modelo actancial, fue la de que éste pudiera ser aplicado a cualquier forma de relato (cuento, drama o mito) Finalmente es Anne Ubersfeld otra autora de la semiótica quién lo tomó, lo modificó y lo aplicó definitivamente al drama, en su libro *Lire le theatre*.

En el modelo actancial según Anne Ubersfeld la modificación que se le hace al modelo de Greimas fue colocar al sujeto entre el destinador y el destinatario y al objeto entre el ayudante y el oponente, al considerar que el conflicto ocurre en torno al objeto. Tomando en cuenta que todo relato es la historia de un personaje que desea algo con toda su fuerza, y que, a través de la historia el sujeto efectuará una serie de acciones tendientes a

obtener ese objeto y que habrá quien le ayude y quien se oponga a esto, el modelo final quedó de la siguiente manera fig. 2:

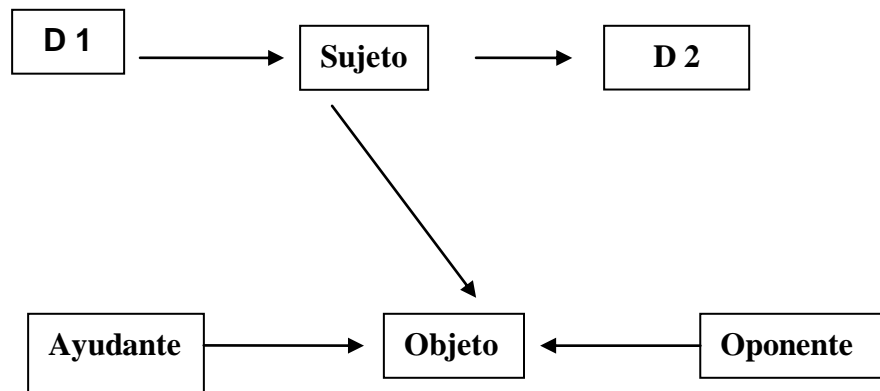


Figura 2

Será con la ayuda de este último modelo que se realizará el análisis de la trilogía de Luisa Josefina Hernández, para enfatizar la idea del *sino psicológico* y el fracaso de la voluntad.

Es importante señalar que únicamente se pretende hacer el análisis de lo que en primera instancia parecen ser los motivos iniciales de acuerdo al esquema de los modelos reseñados, sin que se afirme que sean estos los verdaderos orígenes de los motivos de los personajes; pues será sólo por medio de la lectura que se descubrirán cuales son y cómo van cambiando.

Análisis de la pieza teatral.

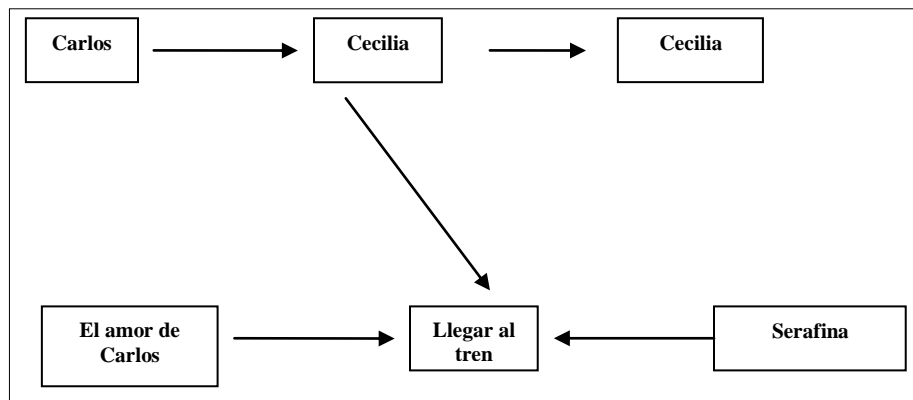
Afuera llueve (1952)

Figura 3

En primer lugar veremos la presentación de la situación en la obra *Afuera Llueve*. Tenemos a la primer pareja de actantes, el sujeto es Cecilia cuyo objeto es llegar a subirse al tren puesto que ese acto trascendente representa, para ella realizar su amor con Carlos, sentirse libre de la influencia de su Madre y ser feliz; el árbitro dispensador del bien será Carlos, pues es quién le proporciona el boleto para subirse al tren, además de ofrecerle una nueva vida; y el destinatario o quién recibirá ese bien será la propia Cecilia, quien le ayudará a decidirse será Carlos, mediante sus parlamentos cargados de la realidad que no se atreve a enfrentar nuestro sujeto y también de forma indirecta lo que le dice Mariquita, y el oponente será Serafina la madre, e indirectamente su hija Irene, ya que será ésta a quién ponga de pretexto Cecilia para no irse.

Al principio de esta pieza descubrimos que Cecilia de alguna manera hace alusión al reconocimiento de su sino cuando Carlos le comenta que tiene que irse, a lo que ella le contesta:

...”Desde que empezó todo esto lo he tenido presente: Carlos tiene que irse, Carlos tiene que irse... Yo voy a quedarme aquí oyendo como pasan los trenes y como suenan las campanas de las iglesias...” (Hernández, 1952, p. 47).

Definición del género.

Esta pieza teatral para televisión en un acto nos muestra el fracaso de la voluntad del individuo en el personaje de Cecilia, una viuda de más de treinta años, a quien se le presenta la oportunidad de huir, a la ciudad de México con Carlos, agente viajero que está en Veracruz desde hace tres meses; al final de la historia no puede fugarse con él, “...y al escuchar los silbidos del tren que se aleja llora mientras rompe el boleto...” (p. 68)

Unidades de acción, tiempo y lugar.

En esta obra, observamos que la acción es progresiva, pasamos de un momento a otro, como llevados en una barca donde aparentemente todo es tranquilo, sin embargo, en una que otra escena hay turbulencias, sin que esto afecte nuestro paso por ellas ya que físicamente no nos mueve, aunque interiormente hay una serie de cambios a medida que nos vamos identificando con la historia, entendiendo la metáfora de la lluvia.

La unidad de tiempo sigue una secuencia lógica parte de la presentación del problema, se desarrolla, llega al *clímax* y nos da un desenlace; pareciera un día común en la vida de Cecilia y al mismo tiempo un día decisivo para su felicidad, al principio ella es capaz de reconocer su *sino*, sin que el espectador repare en ello, más adelante al comprender la situación en la que se encuentra, dicho personaje, llega a provocar la sensación esperanzadora de que logre lo que ella desea, que su voluntad no se quebrante y pueda llegar finalmente a subirse al tren. La desilusión, como invisible briza helada, se hace presente cuando finalmente se impone el *sino* y ella no lo logra romper esa fatalidad.

El lugar siempre será el mismo: dentro de la casa de Cecilia, mientras afuera pasa la vida, suceden cosas que nos revelan el carácter y la naturaleza de la relación que lleva con su Madre y con su hija, vislumbrando así que no solo es el interior de la casa sino más bien el interior de la vida y los sentimientos de Cecilia, mientras, afuera llueve...

Presentación del problema.

Cecilia mujer viuda con una hija, vive en casa de su madre, en la monotonía que esto representa, de pronto se le presenta la oportunidad de liberarse y llevar una nueva vida a través del amor que le ofrece Carlos, lo que le hace tomar la decisión de tomar un tren e irse juntos, rebelándose así de su madre, aunque la imposibilidad de llevar a su hija, Irene, por falta de dinero le preocupa a Cecilia, pues teme dejarla al cuidado de su Madre, cuya influencia dominadora... la obligó a casarse en el pasado.

Carlos le advierte a Cecilia:

“Tu no le sirves para nada a tu hija, Cecilia no sabes defenderla. Si te quedas, te quedas por miedo así como te escapaste por miedo la primera vez. La gente cobarde no sirve para nada” (p. 49)

Nudo

Al principio se muestra como Serafina lo controla todo influenciando constantemente a Cecilia y a todos los que la rodean. Imponiendo siempre su voluntad; Cecilia se angustia pensando en la decisión que tiene que tomar y ante cada propuesta que le hace su madre aprovecha para pelear con ella y decirle lo que piensa.

En el proceso Serafina (la madre de Cecilia) siente que tiene dos hijas; la hija de Cecilia ni la saluda a esta, “...se dirige a Serafina sin mirar a Cecilia y la interrumpe para besarla”...¹ Irene no le hace caso a su madre por lo que observamos que al dirigirse en primera instancia a la abuela de antemano está anulando a la madre, por lo que se deduce que Serafina se encarga de Cecilia e Irene como si ambas fueran sus hijas.

Cuando Serafina empieza a tocar el piano la niña empieza a bailar simbolizando el dominio que ejerce la abuela.

¹ Ibid

Desenlace.

La vacilación de Serafina, por la esperanza de un cambio de fortuna al tener que hacer la elección del billete de lotería y la indecisión de Cecilia de salir para abordar el tren, crean una atmósfera de desesperación, donde poco a poco se develan las verdades, llegando al enfrascamiento de la discusión que al final no hace más que entretener a Cecilia y hacer que pierda el tren. Y una vez más fracase su voluntad...

Ni el panadero se atreve a dejarle el pan blanco que Cecilia desea, porque sabe que Serafina no lo acepta. La constante indecisión de Cecilia encuentra un motivo temático en la de Serafina, que no puede decidir cuál de los billetes de lotería debe escoger.

Partes del Argumento.

En la pieza existe el descubrimiento, al adquirir conciencia, donde se muestra un cambio en el personaje, como por ejemplo cuando Cecilia le dice a Carlos que últimamente le ha dado por pelear más con su mamá y éste le contesta que es porque se siente protegida; vemos aquí, que el personaje está teniendo este cambio pues, aunque no desea admitir que es la madre quién la domina y aunque Cecilia trata de oponer una resistencia mínima e infantil a través de sus discusiones por nimiedades.

A lo largo de la acción temporal llueve, llueve reflejando el tedio, la monotonía y la desolación del estado interior de Cecilia. La lluvia penetra su estado interior que no tiene arreglo, como el agua penetra la casa porque la madre no quiere arreglar el desagüe. Cecilia no puede dejar que Carlos entre en su vida torcida como no ha podido abrirle la ventana

hinchada por la lluvia. A medida que aumenta la tensión y la angustia de la indecisión de Cecilia arrecia la lluvia.

Al final de la obra se exterioriza la desolación de Cecilia y solloza como no lo ha hecho desde que murió su Padre.

Caracteres.

La complejidad de un personaje corresponde a los elementos con los que éste haya sido formado y cada uno está en función de elementos determinados, es decir no aparecen como adornos, más bien cada uno tiene una importancia específica en cuanto a la trama.

La mujer mexicana en distintas y variadas formas se vio influenciada y afectada al tratar de tomar decisiones; aunque algunos autores hoy en día han sido capaces de apropiarse de la esencia femenina, es decir en sus personajes, lograron retratar los pensamientos femeninos y mostrarlos, Luisa Josefina desde su perspectiva nos muestra a sus personajes femeninos con una precisión de cirujano, nos descubre sus emociones; cuajadas de dudas, miedos, angustias, anhelos; y todo lo que las mueve. La Maestra Hernández logra transmitir de una manera transparente esa esencia única de cada mujer.

En *Afuera Llueve* también se nos muestra una Cecilia añorando a su padre idealizándolo como un símbolo (como una alusión muy velada al complejo de Elektra), y vemos a una Serafina celosa de su hija dominándola; por un lado la instiga para que se marche o haga algo, pero la realidad es que la está manipulando para que se quede, y así

Cecilia crea que le está llevando la contraria a su madre sin saber que está haciendo exactamente lo que ella quiere.

Irene la hija de Cecilia, se encuentra absorta en la obediencia que le tiene a su abuela, para ella su madre no existe por eso pasa sin mirarla y al empezar a tocar el piano la abuela, ella responde bailando al compás que toca su abuela.

Cecilia parece odiar a Mariquita, quizá porque ve en esta su reflejo, ese reflejo de la gente que nunca se decide a nada y acaba sola, todo esto ocurre sin darse cuenta es quién más la comprende y se apiada de ella cuando le dice:

“¿Qué te pasa, niña? Dime, y te doy un remedio...” (p. 63)

Resulta sorprendente la forma que tiene la autora de mostrar una sabiduría próspera por parte de la gente mayor, tal vez por la experiencia de vida; también causa curiosidad la forma en que se disfrazan las verdades, utilizando metáforas de una manera muy sutil, cuando Cecilia busca desesperada algo y Mariquita le dice que es su corazón y que ya no lo va a encontrar.

La lluvia es la metáfora más grande dentro de la obra, porque tomando el sentido poético y metafórico puede significar en diferentes momentos, cosas diversas, como por ejemplo: mientras discute con Carlos la posibilidad de irse con él, la lluvia significa el torrente de emociones contradictorias que siente Cecilia, cuando habla con Carlos. En otro momento, cuando éste le da el boleto, puede significar desesperación y también es un

pretexto para no salir, cuando Cecilia oye el tren que se aleja y afuera llueve, podrían ser sus lágrimas reflejadas de alguna manera en la infinita lluvia.

Análisis de la pieza teatral

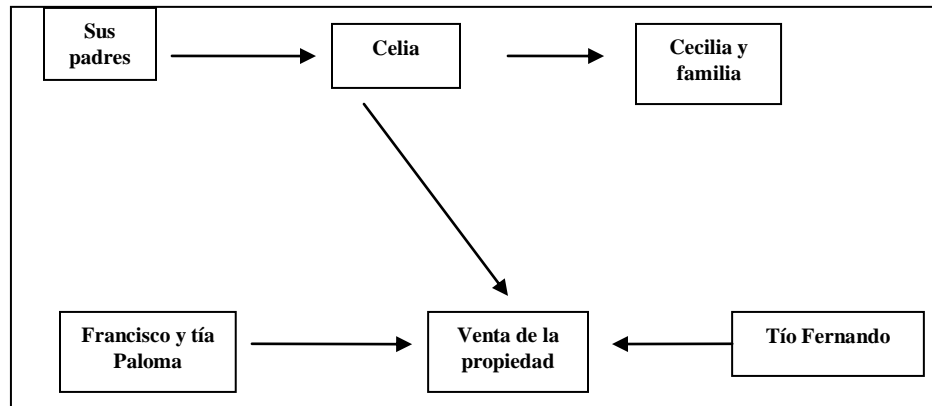
Los Frutos Caídos.1956

Figura 4

Celia es la heredera de algunas tierras que antaño fueron de sus padres y decide venderlas para poder subsistir mejor y más tranquilamente con sus hijos; pero esto significaría dejar en la calle al tío Fernando y su familia; mención aparte merece el tío Fernando pues en el capítulo 4 abordaremos la teoría de que bien podría ser el subconsciente de la protagonista.

El tío Fernando como administrador de las tierras se le opondrá rotundamente a Celia, sin embargo, ella estará apoyada por la tía Paloma, y de forma velada pero

significativa, por el amor de Francisco; quien será el que la orille a tomar la decisión de ir a su pueblo a enfrentar la venta de esas propiedades y su propia vida.

En cuanto al género al que pertenece esta obra, es la propia autora quien dice acerca lo siguiente:

Las piezas, en cambio, nacidas cuando la clase burguesa toma importancia y poder, tratan de personajes cotidianos y de ninguna manera, como elemento necesario y directo, tratan de producir una purificación por medio de la compasión y el temor. El interés principal de la pieza se concentra en el desarrollo de la acción en si, como expresión de un hecho que puede ser social, político, pasional, educativo, histórico, etc.... o sea que dentro de un tono serio que las acerca a la tragedia, pueden contentarse con mostrar un hecho de orígenes y consecuencias determinadas, sin tratar de dar al espectador más que una versión de la realidad, siguiendo los requisitos que una acción dramática requiere.

En la obra *Los frutos caídos* las unidades de acción, tiempo y lugar son conservadas ya que dentro del argumento no sufren ninguna distorsión. (Véase la tesis de Maestría, acerca de la obra *Los frutos Caídos*, de la autora) En ella Luisa Josefina Hernández analiza toda la obra a detalle, nos marca descubrimientos en los diálogos de cada personaje haciendo aún más interesante la obra en sí misma.

Al realizar un análisis detallado encontramos dos acciones unidas una a la otra concretada desde el principio, ya que esta entrelazado con la primera y tiene por objeto reforzarla, es por ello que las presentamos como uno y dos.

Presentación del problema 1.

Celia, mujer divorciada ha contraído un nuevo matrimonio para hallar la felicidad en su casa. Insensiblemente, va aficionándose a un joven compañero de trabajo, Francisco, hasta que siente que le será imposible evitar una explicación, por lo que decide huir. Desde hace algún tiempo tiene planeado un viaje que decidirá la venta de unas propiedades que tiene en provincia; allá se dirige. Solo que el enamorado la sigue porque de ninguna manera está dispuesto a eludir una conversación que le parece decisiva para su vida futura (fin del primer acto).

Presentación del problema 2.

Celia es heredera de unas propiedades que administra un tío suyo. Esta persona aprovecha su situación para vivir de dicho dinero, como Celia debe trabajar para ayudar a los gastos de su casa, decide vender esas propiedades después de muchas vacilaciones, porque sabe que deja en la miseria a la familia de su tío. Con ese objeto se presenta en casa de ellos y les comunica su decisión. (Primer acto).

Nudo 1

Celia tiene una entrevista con Francisco en la cual afirma con excelentes razones, la actitud que ha adoptado al huir, hasta que él parece convencido. Poco después, a raíz de una violenta escena con su tío Fernando, Celia decide divorciarse de nuevo para casarse con Francisco (este es el punto culminante de la acción. Y corresponde al final del segundo acto).

Nudo 2

Fernando, el tío que en apariencia había aceptado la decisión de Celia, le discute sus derechos morales sobre las propiedades hasta hacerla dudar. Al final del segundo acto, Celia no muestra interés en vender.

Desenlace 1

Celia manda llamar a Francisco para comunicarle que vuelve a la capital con él. Pero mientras Francisco llega, Celia se arrepiente y solo alcanza a darle una corta y amarga despedida.

Esta es, como se ha dicho, la acción interior que se vuelve concreta en un hecho: Celia no abandonará a su marido y volverá a su hogar.

Desenlace 2

Celia tiene varias conversaciones con la familia que le devuelven la seguridad, decide venderlo todo, para invertir el dinero que le proporcionará una vida más cómoda y sin exceso de trabajo.

Esta segunda acción, tan concreta, es la que determina a la primera: es con el objeto de vender, que Celia ha podido justificar su viaje, es porque va a vender que Celia vuelve a su casa, no enteramente derrotada sino con la esperanza de un mejoramiento dentro de su situación familiar. En otras palabras, le marca el principio y el fin.

Análisis de la pieza teatral

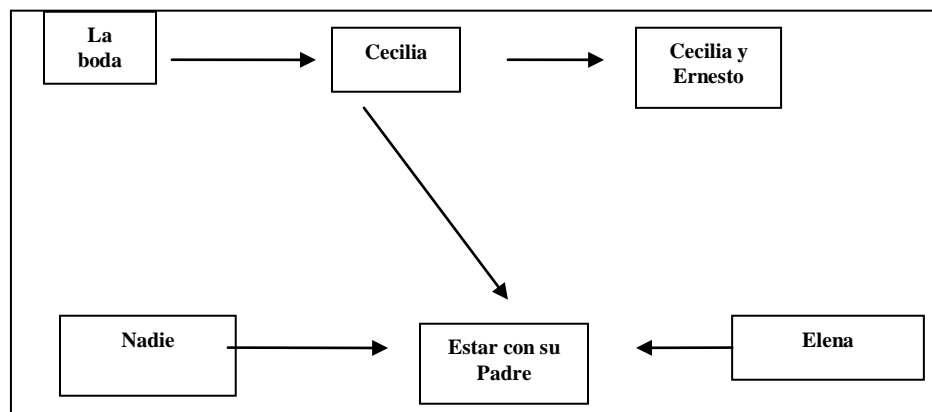
Los Huéspedes Reales 1958

Figura 5

En su tragedia *Los Huéspedes Reales*, Luisa Josefina Hernández no pierde la dimensión psicológica para profundizar en el carácter de los personajes con lo que brinda variadas posibilidades de interpretación para el relato escénico. Por ello en esta obra nos presenta el tema clásico del complejo de Electra en una familia mexicana actual. Lo que se ilustra con el siguiente triángulo actancial psicológico.

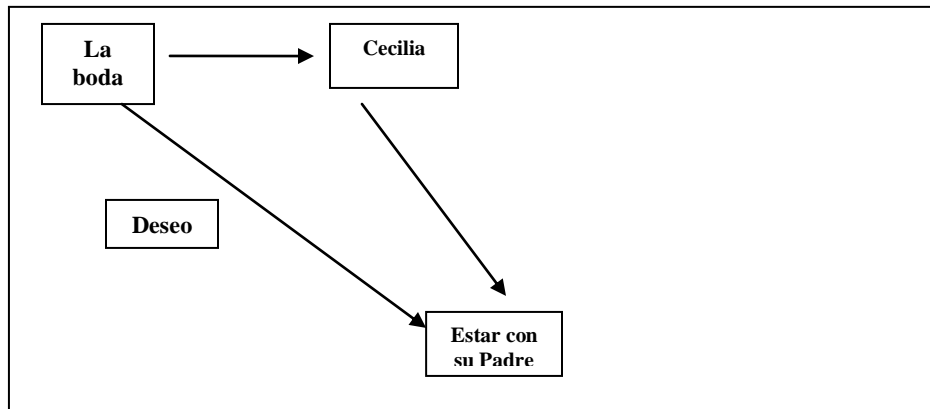


Figura 6

El funcionamiento del modelo actancial en el interior de las seis casillas presenta también una serie de triángulos que materializan relaciones de cierta manera autónomas al cual se le llama triángulo Psicológico.

Este triángulo explica la doble caracterización ideológica y psicológica a un tiempo de la relación sujeto-objeto. Es de utilidad para comprobar como lo ideológico se inserta en lo psicológico o, más exactamente, como la caracterización psicológica de la relación sujeto-objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia de lo ideológico.

Al explicar el triángulo psicológico actancial en *Los Huéspedes Reales* se observa que el destinador es La boda pues es el detonante que desencadena toda la acción, quedando el eje del deseo en estrecho vínculo con Ernesto (objeto), puesto que Cecilia (sujeto) desearía casarse con su padre para permanecer con él.

Para cerrar el esquema con la explicación del modelo actancial completo, se muestra que los beneficiarios de esta acción serían Ernesto y Cecilia, que no se ubica ningún

ayudante, por lo que el personaje de Cecilia se encuentra sólo, totalmente ante el cerco de su oponente Elena, su madre, quién tratará a toda costa de alejar a Cecilia de su esposo a costa de todo, lo que al final desencadenará toda esta tragedia.

Cabe mencionar que siguiendo con el orden de las fuerzas del Drama el verdadero personaje central es el propio Ernesto pues es el que cumple con la línea del personaje trágico; por lo cual el cuadro actancial quedaría de la siguiente manera en la fig. 7:

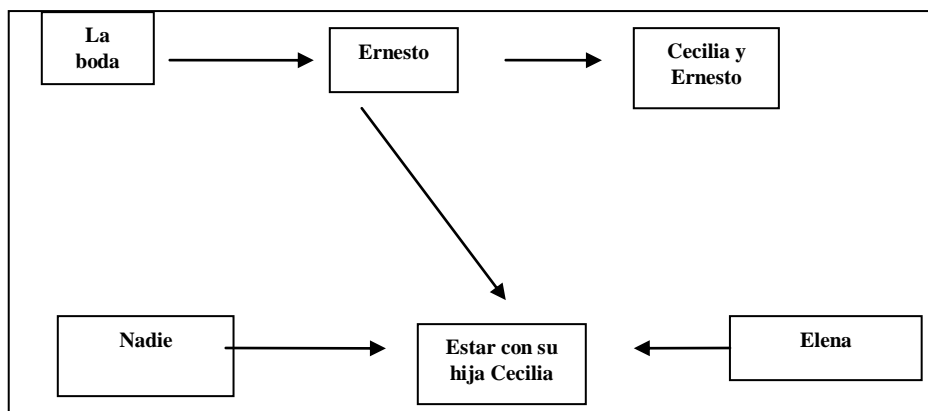


Figura 7

Definición del género.

Acerca de la Tragedia, se pueden agregar infinidad de ideas para acercarse a este género tan complejo y la visión que cada Dramaturgo hizo de ella. Sin embargo aquí sólo se muestra la interpretación de la propia autora de la trilogía analizada.

El griego conoció y experimentó la angustia y los horrores de la existencia, para poder vivir fue necesario que creasen los dioses del Olimpo como una imperiosa necesidad de ser ayudados y bendecidos contra las potencias tiránicas de la Naturaleza, Luisa Josefina lo comprendió de tal manera que mediante su dramaturgia llegó a elaborar y ofrecer una perfecta interpretación de la tragedia en sencillas y magistrales frases. Como lo expone Kenneth, Knowles en su libro, *Teoría y práctica del drama* (1980) .

La división genérica del teatro que realizó la maestra Luisa Josefina Hernández y su teoría del drama, en su tiempo arrojó luz sobre lo que debía ser una crítica dramática muy diferenciada de la crítica literaria con la que se ha venido justipreciando, erradamente, toda obra de teatro con sus siete géneros; donde propone el siguiente sistema de análisis con el cual se irá sobre un enfoque que va de lo general -la obra misma - a lo particular -su tema -, y no de su anécdota esencial - mecanismo moral - al desarrollo de este mecanismo - melodrama -... (Véase Knowles, 1980, p. 7).

La tragedia como una penosa y angustiada carrera del hombre hacia su muerte, género realista; eminentemente religioso y catártico.

La autora ensaya una nueva forma de presentar el realismo a través de la pieza *La pieza* (según A. Chejov) género difícil, realista y sus personajes recorren, generalmente, la trayectoria de propósito, pasión y percepción o toma de conciencia; parece que no pasa nada pues el personaje no sufre físicamente, ni el autor lo castiga.

En el mismo libro de Kenneth Knowles encontramos que Luisa Josefina fue influenciada, en su momento por el autor Tennessee Williams, donde el costumbrismo en la pieza es en gran medida un fondo para el drama, la primera pieza que realizó bajo esta influencia fue *Afuera Llueve* (escrita en 1952) posteriormente los dramas realistas más finamente trabajados en estructura serían *Los Frutos Caídos* (1955) y *Los Huéspedes Reales* (1958).

Celia y Cecilia suelen parecer títeres Las tres obras son anteriores a 1960; teniendo todas en común, estar basadas en formas realistas. Al problema de las relaciones del individuo frente a la sociedad; en sus primeras obras realistas, la aproximación de la autora a esta relación fue hecha por medio del examen de los resultados que logran las formas arcaicas en los individuos, veía rígida a la sociedad y retrata la lucha del individuo en contra de ella, en las obras de *Los frutos caídos* y *Los Huéspedes Reales* encontramos que están dirigidas contra las formas caducas, ya que el supuesto derecho de los padres a escoger esposo para la hija y la supuesta docilidad de esta para acatar el juicio de los padres, es la clave de la situación de Cecilia en *Los Huéspedes Reales* y por lo tanto de toda la tragedia.

La visión que tenemos de Luisa Josefina Hernández es pues la de una escritora muy talentosa que ha escogido las formas más apropiadas para comunicar a sus compatriotas, lo que ella considera como algunos de los problemas apremiantes que encara el país, convirtiéndose en una voz fuerte y apreciable en el teatro mexicano.

Acerca del personaje trágico, la autora, propone en su *teoría y práctica del drama*, “...Un hombre que perturba la armonía de la naturaleza y es aniquilado por ello”... (Knowles, 1900, p. 8).

Coincidente con Eric Bentley (*la vida del drama*, p. 172) en la antigua idea clásica de la armonía que se rompe y se convierte en caos para terminar de nuevo en el orden, como la esencia del movimiento trágico.

El teatro de Luisa Josefina describe el mundo cotidiano y los caracteres de provincia, con sus pequeños grandes conflictos familiares, constituyen el tema de esta trilogía.

En *Los huéspedes Reales* recrea el complejo de Electra (el cual lo entendemos como una fijación de el amor mal entendido de la hija hacia el padre) con un realismo, más que de caracteres, de anécdota, manteniendo la línea de frustración femenina, donde pareciera que los personajes actúan la vida para borrar la realidad que no enfrentan, tratando de construir una realidad paralela, con otro orden, tratando de olvidar lo que no son capaces de ser poniéndose trampas y pretextos, como Cecilia en *Afuera Llueve*, donde para irse con Carlos tiene que dejar a su hija, poniendo de pretexto que la necesita, cuando al final observamos que no es así, pues Carlos le comenta que no le sirve para nada.

El tema del fracaso de la voluntad, se repite en *Los Frutos Caídos*, por la situación que vive la protagonista Celia y Francisco Marín, es idéntica a la que existía entre Cecilia y Carlos, así pues, nos causa curiosidad la repetición de los nombres o similitud, a través de sus obras, pues confirma la idea del juego de ser otra, puesto que sus personajes centrales trascienden su historia pudiendo ser una sola mujer en un juego de distintas situaciones.

Retomando la obra de *Los Huéspedes Reales*, se comenta el carácter de los tres personajes centrales únicamente:

Elena, la madre de Cecilia resiente el apego de Ernesto, su marido, a la hija de ambos, y desea deshacerse de ella a través de un matrimonio, manipulando las cosas de tal manera que logra su objetivo

Cecilia, en su proceso de transformación de niña a mujer, es idéntica a su madre, siente una tensión anormal en su familia y actúa de manera ilógica con las personas de su entorno; hasta que reconoce que está completamente absorbida por el amor a su padre y acepta permanecer con él para siempre y a toda costa.

Ernesto -cabe señalar que si tomáramos en cuenta el cuadro actancial según Greimas el personaje principal sería Ernesto, pues la línea del personaje trágico es más fuerte en él que en la propia Cecilia-por su parte, está atrapado entre la fuerza posesiva de su esposa y la adoración de su hija; y es testigo de la lucha titánica entre ambas, hasta que una a una lo

van despojando sutilmente del rol que lleva dentro de su hogar, dejándolo sin una identidad propia y por lo tanto, haciéndolo sentirse sin lugar en este mundo. Su naturaleza moral, no le permite aceptar la idea del deseo carnal por su hija y sin embargo esto lo somete a una gran tensión, ¿qué impulsa a un hombre a distorsionar los lazos padre e hija? ¿Qué debe suceder en Ernesto para confundir sus sentimientos paternos por deseo carnal? Ese amor desmedido hacia Cecilia lo cambia al grado de desearla, ¿cómo se rompe esa línea? ¿Cuándo se cruza? Es así como observamos que los personajes de esta tragedia son seres perturbados psicológicamente, y por lo tanto vulnerables a la crítica e insultos que les pueda hacer una sociedad con un sistema de valores prefabricado.

El determinismo trágico sucede en la primera escena, cuando Cecilia discute con Isabel su amiga y le dice:

“...lo que en realidad sucede es que yo no quiero a Juan Manuel (el hombre con el que la van a casar). Es una de esas cosas que suceden así, sin que una sepa como... no me gusta ser como soy...” (Hernández, 1958, p. 13)

La pregunta aquí es: ¿En verdad se puede tener una relación con alguien sin saber cómo? Y la respuesta es: ¡Claro que no! No en la naturaleza de una mujer como Cecilia, además cuando a uno no le gusta ser de una manera puede cambiar para mejorar, a menos que se esté determinado a hacer sufrir a los demás y así mismo, lo cual sería absurdo, y aún más resultaría ilógico o contranatural.

Dentro de este mismo capítulo sucede la llamada de la amante de Juan Manuel. Y Cecilia habla de que las futuras esposas a la larga se salen con la suya; lo que resulta contradictorio ya que está aceptando de antemano que se va a casar con él. Elena reacciona disculpando la falta de Juan Manuel, es por esto que parece inconcebible que una madre verdaderamente no se indigne junto con la hija, o que en su condición de mujer no se solidarice con Cecilia, lo cual quiere decir que en realidad a ninguna de las dos les importa la traición de éste. Es con la actitud que toman ambas, como nos damos cuenta que la autora nos está haciendo referencia al tema de la naturaleza del papel de la mujer en la sociedad mexicana donde la mujer “decente” no debe reclamar al hombre el que tenga amoríos con otra y si disculparlo o fingir que no pasa nada, en aras de conservar un matrimonio, y en este caso un noviazgo formal.

El Nudo ocurre cuando antes de casarse Cecilia en casa y tiene la escena con su padre donde trata de seducirlo abiertamente. Parece que se van a decir por fin lo que tanto desean callar. Es en el cuadro IX donde se da el enfrentamiento entre los Padres de Cecilia por el casamiento al quedarse solos.

Posteriormente después de esta escena Cuadro X ocurre el desenlace donde Cecilia regresa a casa y de nuevo trata de convencer y seducir a el Padre para quedarse juntos y finalmente Ernesto expresa su desesperación:

...Ya no soy esposo, ya no soy padre, ya no tengo honor, ni dignidad... no se cual es mi lugar en el mundo...

Cecilia contesta...Viviremos y moriremos juntos, seremos de esos que se

insultan y se adoran,...se lamen los golpes y moriremos juntos...(Hernández, 1958, p. 107).

Hasta aquí, terminamos con el análisis sencillo- le nombramos así puesto que no se quiso profundizar más para crear el interés y la lectura de las obras por parte del lector- de las tres obras; para dar paso al último capítulo en donde se hace una aproximación al análisis de las psicologías profundas, de los personajes femeninos; el fracaso de la voluntad y adelantándonos un poco más, a la dramaturga aquí tratada.

Capítulo cuatro

Análisis Comparativo

a) El origo motus de los personajes.

En este cuarto capítulo se hace un abordaje, en primer instancia, acerca del origen de lo que es el sino y cómo se aplica además, en tanto recurso interpretativo que puede dar cuenta de la existencia de contenidos latentes y manifiestos, a la descripción de la estructura psicológica profunda, de los diversos personajes creados por Luisa Josefina, aquí analizados.

Del origen de la tragedia, al nacimiento del sino.

Construir la idea del sino, implica realizar múltiples y arriesgados viajes alrededor de diferentes, variadas y hasta contradictorias interpretaciones y acercamientos, a este elemento constante en la obra de Luisa Josefina.

En lo que sigue, se inicia un breve, quizá caótico, pero necesario abordaje de esta diversidad, que aborda el sino desde ópticas diversas y contrastantes. La obra de Don Álvaro o la fuerza del sino, es ejemplo que deja entrever el poder del sino. Ya que no solo provocó la más viva discusión, además causó polémicas entre actores y actrices, entre público, críticos y dramaturgos de la época; terminando por ser estimado como el primero y más sobresaliente de los dramas románticos; nota fatalista, pesimista y desesperanzada “el más hermoso símbolo del dogma cristiano” aquel signo, del fatalismo griego se ponía de

relieve a los ojos de aquellos en escena, en que Don Álvaro mata por un accidente al padre de su amada.

El triunfo de la pasión significa heroísmo y es en el dolor de los amores infortunados que presiden a los personajes, donde se fincan las características románticas que han de tipificarse también en el deseo de venganza de los hijos del Marqués.

La obra de Duque de Rivas, *Don Álvaro*, expone en la existencia humana, cierto fatalismo providencial que estableció que “hados y lados hacen dichosos o desdichados” (Rivas, 1991, p. 192).

Acerca de la llamada del destino que golpea nuestra puerta y el poder de los hados, en la fuerza del sino, el propósito de Rivas de traducir o invertir el concepto de la fatalidad en el sentido griego, a términos del dogma cristiano que decreta el castigo del mal y el triunfo de lo milagroso o teoría de los contrarios; mediante el monólogo de Don Álvaro donde él habla de su propio sino reconociéndolo “...Muerte es mi destino, muerte Porque la muerte merezco, Porque es para mí la vida Aborrecible tormento...” (Rivas, 1991, pp. 40-41)

Ante tal declaración que nos remite a su vez a aquello que decía Nietzsche acerca de la tragedia en el hombre Dionisiaco griego:

El ser en quien la abundancia de vida es más grande es Dionisos, el hombre Dionisiaco, se complace no solamente en el espectáculo de lo terrible en sí mismo y todo el lujo de destrucción. (Savater, 1996, p. 214)

En el libro de Fernando Savater, *Así hablaba Nietzsche*, encontramos una narración en la que el Rey Midas persiguió al viejo Sileno compañero de Dionisos, y le hizo la pregunta de ¿Qué cosa debería el hombre preferir y estimar por encima de todas? A lo cual le contesta molesto:

Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no ser, ser la nada, pero después de esto, lo que mejor puedes desear es... morir pronto... (Savater, 1996, p. 214)

Somos entonces hijos del azar y el dolor; es esta la concepción trágica de la vida donde lo mejor es no haber nacido, como también lo expresa Calderón de la Barca, en *La vida es sueño* mediante el monólogo de Segismundo donde dice que el mayor delito del hombre es haber nacido; sabemos que tal concepción proviene del pensamiento griego respecto a la tragedia.

La concepción trágica de la vida, citando nuevamente a Nietzsche, cuando habla del arte nos dice:

El arte y nada más que el arte. ¡Es el que hace posible la vida, gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida!

El arte es la única fuerza superior y contraria a toda voluntad de negar la vida, es la fuerza anticristiana, la antibudística, la anti nihilista por excelencia. El arte como redención del hombre del conocimiento de aquel que ve el carácter terrible y enigmático de la existencia, del que quiere verlo, del que investiga trágicamente.

El arte es la redención del hombre de acción, de aquel que no sólo ve el carácter de

lo terrible y enigmático de la existencia, sino que lo vive y lo quiere vivir; del hombre trágico y guerrero, del héroe. El arte es la redención del que sufre, como camino hacia estados de ánimo en que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado, en que el sufrimiento es una forma del gran encanto. (Savater, 1996, pp.44-45)

Lo anterior tiene que ver con que a pesar de que el hombre es una raza efímera, porque perece, el arte trasciende y perdura para siempre, venciendo el tiempo.

Sobre el origen de la Tragedia, este filósofo escribió:

¡Edipo, asesino de su padre, esposo de su madre; Edipo vencedor de la esfinge!

¿Qué significa esta misteriosa tríada de acciones fatales? Una antiquísima creencia popular de origen Persa pretende que un mago profeta no pueda ser engendrado más que por el incesto; lo que respecto a Edipo, adivinador de enigmas y que poseyó a su madre, debemos interpretarlo así: cuando por una fuerza mágica y fatídica es desgarrado el velo del porvenir, pisoteada la ley de la individuación y violado el misterio de la naturaleza, una monstruosidad antinatural, como el incesto, debe de ser la causa previa. ¿Cómo forzar a la naturaleza a entregar sus secretos sino es resistiéndola victoriosamente, es decir, por actos contra natura?

En esta horrible tríada de destinos de Edipo, reconozco la marca evidente de esta verdad: aquel mismo que resuelve el enigma de la naturaleza –la híbrida Esfinge- debe también, como asesino de su padre y esposo de su madre, quebrantar las santas leyes de la naturaleza. Sí, el mito parece murmurar en nuestro oído que la sabiduría, y justamente la

Sabiduría dionisiaca, es una abominación contra natura; aquel que por su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la nada, debe atenerse también a experimentar por si mismo los efectos de la disolución de la naturaleza.

Pareciera entonces que es el *sino* una renuncia soterrada, oscura, profunda, inconsciente; ante la voluntad de saber; de ser. Y entonces, se viaja por el mundo, en el universo del azar; sin mapa, sin brújula. Sin saber. Dejando que el otro gobierne la voluntad propia.

Para dar fuerza al análisis de los personajes centrales femeninos en la obra de Luisa Josefina Hernández utilizamos aquí la mención del complejo de Electra consultado en internet en un artículo de psicología por Amaya Terrón para ahondar mas en el asunto ella nos dice que:

Basándose en leyendas, Freud acuñó el término complejo de Edipo para describir las relaciones que se establecen entre el niño y uno de sus padres (el del sexo contrario), y también sus rivalidades, hostilidades y primeras identificaciones. El niño busca un objeto en el cuál depositar su amor y lo descubren el progenitor del otro sexo. Se forma entonces una tríada en la que el niño siente un enamoramiento hacia la madre y celos hacia el padre. En la niña esta situación se produce a la inversa y recibe el nombre de complejo de Electra. Es una fase del desarrollo muy sensible y vulnerable a la ansiedad y sentimiento de culpa. (Véase referencia al final)

No resulta una decisión sencilla –mucho menos para los profanos- optar por alguno de los complejos que definen el desarrollo de la vida sexual infantil, que es lo mismo que

asumir una postura referente al papel de la sexualidad en el desarrollo infantil. Al respecto, Jung por ejemplo, discrepa con sutileza, pero con profundidad con Freud, al momento de determinar al significado del complejo de Edipo. Básicamente su diferente conceptualización radica en la inconveniencia de asignar contenido sexual al deseo libidinal del niño pequeño, a partir de considerar que las fantasías infantiles llegan a simplificarse considerablemente en el nivel infantil.

Conocemos perfectamente en qué consistía el sino trágico de Edipo. Este trágico conflicto de la edad madura se encuentra muy alejado de la mente infantil y cobra su significado neurótico sólo ante la presencia de un desarrollo sexual patológico. En su disputa con Freud, Carl Jung en su libro *Teoría del psicoanálisis* (1963) precisó lo siguiente:

Después de cuanto sabemos ya sobre psicoanálisis, el primer amor pertenece siempre a la madre, indiferentemente a si el niño es de uno o de otro sexo. En esta fase, si el amor hacia la madre es muy distinto, el padre queda alejado con vehementes celos por parte del niño, como un rival indeseable. Desde luego que en esta edad tan temprana la madre no posee ningún significado sexual respecto a su hijo que bajo ningún aspecto merezca mención. Así pues, el término “complejo de Edipo” no parece muy feliz. En esta fase de la vida, la madre no tiene otro papel sino el de un ser que ampara, rodea y alimenta al niño, y todo “placer” que de ella provenga tiene tan sólo estas características. (Jung, 1961, p. 128).

En términos sencillos, la concepción rudimentaria que sostiene en el caso del complejo de Edipo o de Electra, donde el niño o la niña respectivamente, desearían sexualmente al progenitor de su sexo opuesto y rivalizarían enconadamente con el de su propio género, en franca disputa por el objeto sexual que les significa el progenitor de su sexo opuesto, corresponde sobre todo a una interpretación excesiva –por decir lo menos- de una teoría psicológica del desarrollo, mal entendida.

El complejo de Edipo o Elektra, representa en realidad un conflicto infantil, si bien posee una ampliación que adquiere contenidos más elaborados hacia su proyección a la vida adulta.

Es decir el término complejo de Edipo o Electra, debe pensarse no en su forma adulta, sino tan sólo en su disminución y atenuación infantil, en aras de considerar en perspectiva que la persistencia de un complejo de Electra no resuelto, se significa en el adulto femenino, ciertamente, en la presencia de una personalidad neurótica, perturbada.

Cuanto más lejos llega el desarrollo de la sexualidad, tanto más consigue alejar al individuo del marco de su familia, para que cobre autonomía e independencia. Ahora bien, todo hijo está, a raíz de su historia personal, en íntimo enlace con la familia, especialmente con la madre; por tanto, sólo con grandes dificultades se logra el librarse íntimamente del ambiente infantil o mejor dicho, de una *actitud infantil* que existe en cada cual. Si la persona que va madurando no consigue muy pronto el íntimo desasimiento, entonces el *complejo de Edipo* y de *Electra* se convierte en un *conflicto*, y con ello está dada la posibilidad de toda clase de perturbaciones neuróticas, puesto que una

líbido ya entonces desarrollada en un sentido netamente sexual, se apodera del marco que brinda el complejo, y produce efectos y fantasías que manifiestan de modo innegable, la existencia llena de consecuencias, de unos complejos que antes permanecieron inconscientes y relativamente inactivos. (Jung, 1961, pp. 130-131).

Debe quedar establecido que la solución de los complejos de Edipo y Electra pasa necesariamente por la desestimación simbólica de los progenitores para permitir el advenimiento en el otrora niño, de la sexualidad adulta desarrollada, so pena de convertirse en conflicto que de quedar “la libido sexualis, estancada”, Edipo y Electra conducirían forzosamente a asesinatos e incestos, lo que generalmente no ocurre, fungiendo los complejos como reguladores del desarrollo de la libido hacia objetos extra familiares.

En este trabajo hemos referido al complejo de Electra para posibilitar un análisis psicológico de los personajes, en el que –ya se verá- el carácter infantil de una personalidad adulta inmadura, coincide con otra personalidad perturbada –ésta sí- al borde del abismo de un complejo de incesto.

En el reino del azar, todo carece de sentido, todo pasa, va y viene sin que nadie pueda decir porqué. El sentimiento trágico de la vida, que lleva tras de sí toda una concepción de la vida misma y del universo, toda una filosofía más o menos formulada, más o menos consciente. Y ese sentimiento pueden tenerlo y lo tienen no sólo los hombres y mujeres individuales, sino pueblos enteros, y ese sentimiento más que un brotar de ideas, las determina, viniendo a ser la conciencia, ¡oh tragedia!, una enfermedad.

La Paideia

En los ideales de la cultura griega o La Paideia y el origen de la tragedia como uno de sus componentes sustantivos, se encuentran las bases para la sustentación del *sino*. La Paideia expone la formación del hombre griego, tratándose de la historia misma de Grecia en la realidad concreta de su destino vital, considerando la totalidad de su obra creadora en relación con otros pueblos de la antigüedad.

Formación no exenta de la tragedia; que se refleja en las diversas elaboraciones del pensamiento filosófico, por ejemplo el de Anaximandro que dice:

Donde tuvo lo que es su origen, allí, es preciso que retorne en su caída, de acuerdo con las determinaciones del destino. Las cosas deben pagar unas a otras, castigo y pena de acuerdo con la sentencia del tiempo...(Werner, 1967, p.1151)

La tragedia otorga de nuevo a la poesía griega la capacidad de abrazar la unidad de todo lo humano. En este sentido sólo puede ser comparada con la epopeya Homérica. A pesar de la rica fecundidad de la literatura en los siglos intermedios, sólo es igualada por la epopeya en la riqueza del contenido, en la fuerza estructuradora y en la amplitud de su espíritu creador. Parece como si el renacimiento del genio poético de Grecia se hubiera trasladado de Jonia a Atenas. La epopeya y la tragedia son como dos enormes formaciones montañosas entrelazadas por una serie ininterrumpida de sierras menores.

La tragedia Ática no sería sino un fragmento dramatizado de los cantos heroicos, representado por un coro de ciudadanos de Atenas. Esquilo aparece como el renacimiento del mito en la nueva concepción del mundo y del hombre ático a partir de Solón, cuyos problemas morales y religiosos alcanzan en Esquilo su más alto grado de desarrollo.

El efecto poderoso e inmediato que ejercía la tragedia sobre el espíritu y los sentimientos de los oyentes se revela al mismo tiempo en estos como irradiación de la íntima fuerza dramática que impregna y anima el todo.

Es en el concepto de la tragedia y la teoría de los contrarios en el pensamiento griego, lo que da origen al *sino*, puesto que el hombre es inútil ante su destino y por lo tanto tiende al fracaso de la voluntad entre la desventura y la culpa del hombre, son efecto de una fuerza demoníaca que nadie puede resistir.

b) Luisa Josefina y el *sino*.

Hecho este primer recorrido por los márgenes azarosos, míticos y trágicos que gestan el origen indefinible e inaprensible del *sino*, llega el momento de tender puentes desde esos tiempos ya idos, desde ese coro de voces antiguas y vigentes que reverberan en los párrafos anteriores, es tiempo ya, de abordar ahora directamente, la idea del *sino*, en la obra de Luisa Josefina.

El teatro de Luisa Josefina se aparta del que habían practicado entonces en México

algunas otras escritoras tales como Elena Garro, Maruxa Villalta entre otras; sus obras dramáticas aparecen compuestas con un estilo elegante y sobrio. El universo cotidiano y los caracteres de provincia, con sus pequeños grandes conflictos familiares, constituyen el tema de las tres obras aquí estudiadas. Lo local, como expresión de lo universal.

En su tragedia *Los Huéspedes Reales* (1958) enuncia los componentes constitutivos del complejo de Electra, con un realismo, más que de caracteres, de anécdota, manteniendo la línea de frustración femenina, donde pareciera que los personajes actúan la vida para borrar la realidad que no enfrentan, tratando de construir una realidad paralela, con otro orden, tratando de olvidar lo que no son capaces de ser poniéndose trampas y pretextos, como Cecilia en *Afuera Llueve* (1952), donde para irse con Carlos tiene que dejar a su hija, poniendo de pretexto que la necesita, cuando al final observamos que no es así, pues Carlos le advierte que ella no le sirve para nada a su hija, pues le teme a su madre y jamás la enfrentará.

El tema del fracaso de la voluntad, se repite en *Los Frutos Caídos* (1955), por la situación que vive la protagonista Celia y Francisco Marín; situación que es idéntica a la que existía entre Cecilia y Carlos, así pues, causa curiosidad la repetición de los nombres o similitud, a través de sus obras, pues confirma el juego de ser otra, pues sus personajes centrales trascienden su historia pudiendo ser una sola mujer en un juego de distintas situaciones, para proponer el mismo fin, es decir, quedarse a la orilla de las cosas, incapaces de superar su propio destino.

La frustración femenina, el drama que viven cada una de los personajes femeninos principales, tengan el nombre que sea: Celia en *Los Frutos Caídos*, Cecilia en *Los Huéspedes Reales* y Cecilia en *Afuera Llueve*; las tres son una, y cada una, es el reflejo, distorsionado, borroso, pero reflejo al fin, del prototipo de las mujeres de las décadas de los cincuenta y sesenta. -Celia simboliza la generación femenina con una educación ortodoxa en la que la mujer y el hombre tienen responsabilidades específicas y delimitadas-En el sentido en que para la sociedad de esa época (1950- 1960) el hombre es el que trabaja y toma las decisiones más importantes por el bienestar de la familia, mientras que la mujer es la que se ocupa de los quehaceres de la casa y de tener todo simplificado para el hombre y los hijos, es decir, se ocupa de cosas simples.

Luisa Josefina, se adelanta con este personaje y nos muestra a una mujer que no solo comparte los gastos, sino que los asume, controlando su hogar, sin embargo al salir de este se abren para ella una serie de posibilidades de las que a través del desarrollo de la obra la vemos insegura de ejercer dichas responsabilidades.

Explicar el comportamiento de los personajes en términos de la existencia de entidades supra mundanas y supra humanas; el atribuir la resolución de una vida desde la existencia previa de un inefable sino; la creencia pagana en nefastos poderes inmateriales es sin lugar a dudas, parte misma de la ambientación dramática que se requiere en toda obra para lograr su cabal comprensión, sobre todo si acometemos esta tarea desde el interior mismo de la obra que se considera.

c) El origo motus de la creadora

Pero si lo que tratamos es dar cuenta de los procesos subyacentes de la autora en la determinación de su propia obra, necesitaremos reflexiones diferentes a las que se pueden lograr desde la aceptación tácita de inmateriales predeterminaciones ineludibles, cuya intención primigenia es la punición del individuo.

Se requiere estar de acuerdo en que el argumentar sobre la justificación del comportamiento de los personajes sea una actividad diferente a el tratar de entender la creatividad literaria.

Respecto a este punto, la creatividad literaria, una de las teorías más interesantes, en términos de su intensidad, aunque quizá no tanto de su certeza explicativa, de la cual sin embargo no está completamente carente, es sin duda la referida por Vargas Llosa. Menciona en su mítico ensayo Historia de un deicidio que el creador literario se rebela contra la realidad e intenta sustituirla por la ficción que él mismo fabrica. Menciona como instigadores de este proceso, a los demonios: "...hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron (al creador literario) con la realidad..."

A mayor precisión sostiene en el mismo trabajo que:

El proceso de la creación narrativa es la transformación del 'demonio' en 'tema', el proceso mediante el cual unos contenidos subjetivos se convierten, gracias al lenguaje, en elementos objetivos, la mudanza de una experiencia individual en experiencia universal.

d) Inconsciente y sino.

No cabe duda que la argumentación de Vagas Llosa es plenamente compatible con la elaboración del inconsciente desarrollada por Freud. Se trata de una analogía literaria a uno de los conceptos explicativos de una de las mentes más revolucionarias del siglo XX. El inconsciente freudiano, de difícil explicación aún para los conocedores, más aún, para quienes solo estamos familiarizados tangencialmente con sus contenidos sustantivos; el psicoanálisis permite arribar a la comprensión de la racionalidad enmascarada en el comportamiento irracional de los individuos.

Algunos postulados del psicoanálisis servirán para profundizar el análisis de los personajes creados por Luisa Josefina; es por ello que los convocamos y los incluimos en este apartado (Tengo que precisar que estoy lejos, muy lejos de ser psicoanalista. Freud y recientemente Lacan, son dos desconocidos a los que me he acercado marginalmente. Y lo poco que he aprehendido acerca de ellos, ha sido a partir de la lectura y algunos seminarios) El inconsciente designa una realidad psíquica que incluye, entre otros, al conjunto de los contenidos psíquicos sometidos por la represión y en consecuencia mantenidos al margen, apartados de la conciencia, que son capaces sin embargo de manifestar una actividad constante que se traduce en una permanente efectividad psíquica, capaz de darles satisfacción a través de mecanismos y formaciones específicas.

Existen con frecuencia, actos psíquicos cuya presencia no puede ser atribuida a los procesos de la conciencia, cuyo origen desconocemos. Suelen evidenciarse nítidamente en

la existencia de los actos fallidos y en los sueños, así como en los síntomas psíquicos o en la obsesión que a todos agobian. (p. 33).

Desde la ortodoxia freudiana se sostienen ideas como esta; que un fenómeno no resulte percibido por la conciencia, no lo torna inocuo para la determinación de procesos psíquicos, sino exactamente al contrario. Por ejemplo, las investigaciones psicoanalíticas según Hall Calvin en el *Compendio de Psicología Freudiana* (1997) revelan que en una persona que sufre un accidente, éste puede representar un deseo de herirse o castigarse; que la avidez anormal por ingerir alimentos o beber, puede tener su motivación en el frustrado deseo de ser amado; que el olvidar las llaves en casa o no programar la alarma para despertar por la mañana, implican el deseo de no asistir al lugar que debiéramos ir. Difícil resulta concebir que la cotidianidad, leve e insulsa, pueda estar sujeta a estos entramados; sin embargo, así sucede a menudo. Estas fuerza oscuras, huidizas, son las sustancias dolorosas y trágicas que también habitan en Cecilia, Celia, y Cecilia. Y constituyen sin duda, eso que nombramos sino.

Desde otros espacios, Borges ilustró el punto que se busca resaltar, lo hace así de manera contundente en *el Aleph* (1999):

Todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. (pp. 93-103).

No cabe duda que el acto de la escritura, es poner a la luz un fragmento del inconsciente. Escribir significa sobre todo, saber escuchar los dictados de un inconsciente que se expresa

y materializa en lo escrito. Escribir es acercarse a vivir las mil y una vidas que de otra manera sería imposible siquiera imaginar. Pero lo escrito siempre es un vil plagio de lo escrito en el escritor, -en este caso, en la escritora- en lo profundo de su alma, por manos anónimas y desconocidas. Escribir es crear, experimentar y dejarse llevar por un embriagador e insustituible plus de goce como una imagen retomada de Lacan. Lo que escribe Luisa Josefina, puede interpretarse como la mirada que ella dirige al más profundo y abisal universo interior de sus personajes.

Desde el psicoanálisis, se podría afirmar incluso, que los sueños y la obra literaria surgen del mismo sustrato oscuro del inconsciente.

Los autores no pocas veces han soñado francamente sus creaciones: Mary Shelley, Anthony Burgess, Coleridge, Stevenson... No es que los creadores hayan de soñar sus creaciones; es que el material para construir sueños y obras literarias es tomado del mismo reservorio inmenso y desconocido para el individuo: su propio inconsciente.

Sadie Plant, en su libro *Escrito con Drogas*, refiere cómo Stevenson al reflexionar sobre el papel de los sueños en la creación literaria, mencionaba a los brownies, seres que soñaban las obras por él y después se las relataban; algo así como el daimon de Kipling o el tío Celedonio de Rulfo. Se trata de la sensación nada infrecuente del autor, de que sus obras las escribe otro que no es él; finalmente se trata de su propio inconsciente.

Todos estos materiales oníricos con los que quien escribe, trabaja y juega, se desplazan por veredas mágicas, misteriosas, desconocidas y sin fin; que solo conducen... a la escritura.

Con este bagaje referencial de inicio, es pertinente preguntar: ¿Quién, o quiénes son los personajes femeninos creados por Luisa Josefina? ¿De qué rincón de sus universos oscuros emergieron en la elaboración literaria?

Comenzar a soñar es hundirse en un mundo paralelo, en otra vida que posee su propia memoria, una continuidad y una causalidad con una lógica diferente. Es entrar en contacto cercano con el inconsciente, con una represión -esa función psíquica que impide al inconsciente irrumpir devastador en la conciencia- debilitada y en donde en cuanto a cada vez más profundas capas se descende, menos se cuenta con palabras para referir la abrumadora profusión de imágenes que las sustituyen. No en balde estar inmersos en la obra escrita puede producir en el lector una sensación parecida a soñar. En este caso, al leer a la autora, a la otra; mediante su obra literaria, entramos en contacto con sus miedos y deseos, que son también los propios.

Esa misma certeza que anima a decir que lo que subyace en el inconsciente, es decir lo que se nos oculta, lo imaginamos Laplanche (et. Al) *Diccionario de Psicología* (1996) lo expresa de la siguiente manera:

Una de las características inmanentes del inconsciente es su compulsión a la repetición; es decir, su tendencia a provocar que el sujeto se sitúe repetidamente de manera activa en situaciones muy semejantes, que tienen además la peculiaridad de

resultar siempre penosas. La finalidad del acto compulsivo es que paradójicamente, repitiendo estas experiencias, evita recordar el prototipo que les dio origen. Recordarlo, hacerlo surgir nítido del inconsciente hasta el consciente, resultaría tremendamente doloroso y angustiante, consignándolas como sucesos plenamente motivados en el tiempo actual. (p. 640).

Un ejemplo anodino pero ilustrativo, es el de la existencia de una relación amorosa dañina, donde prevalece el desprecio y la violencia del objeto amado para con el sujeto. Cuando éste, con un alto costo emocional logra liberarse de tal relación, inicia una nueva, sólo para descubrir que presenta las mismas características esenciales que la anterior; o el individuo que acosado por cierto tipo de conflictos en su lugar de trabajo, cambia de empleo sólo para constatar al poco tiempo, que los conflictos que creía dejados atrás, hoy se reproducen con otros individuos. Son las que en algún momento, Freud denominó neurosis de destino, historias en las que las personas sufren un destino repetido, una continuada serie de traiciones, ingraticudes y fracasos, en los que pareciera existir un destino inexorablemente escrito. En este punto es pertinente resaltar que los personajes analizados, reflejan esta compleja dinámica descrita desde el psicoanálisis, a la que en el análisis que aquí se ofrece, nombramos sino.

En última instancia, desde el psicoanálisis se interpreta que el síntoma psicológico mismo es una compulsión a la repetición, como lo demuestran por ejemplo, los rituales del sujeto obsesivo compulsivo. Lo que define el síntoma es precisamente el hecho de que reproduce ciertos elementos de un conflicto pasado. Lo reprimido intenta “retornar” al

presente, en forma de sueños, síntomas, por lo que está condenado a repetirse. Lo reprimido busca realizarse, pero nunca lo logrará, por lo que resulta infinitamente repetible.

Desde una mirada complementaria al análisis precedente, la relación existente entre la realidad y la ficción, o más bien la naturaleza de la realidad de la ficción es claramente definida, según Vila-Matas en *Explorador que Avanza* (2003) por Boris Vian cuando asevera éste, en un afán aclaratorio, que "todo en mi novela es verdad porque está todo inventado." (pp. 47-52)

Lo que es de destacar aquí, es que la fuente de donde se recrea la ficción, no puede ser otra más que la vida del propio autor o autora; en sentido análogo es la reflexión que igualmente realiza Roland Barthes cuando dice que "...toda autobiografía es ficcional y toda ficción es autobiográfica." (p. 49). Es la simple reiteración de que la creación literaria no puede ser sino el resultado en última instancia de lo que es su creadora; de todo lo que la escritora es: sus sueños, -no lo que soñaría ser, sino lo que sus sueños le revelan que es, en tanto manifestación del inconsciente-; sus frustraciones más tempranas, sus lecturas, su edad, su lengua, su aspecto físico, su clase social, sus padres, su vida, su género sexual, su trabajo, sus relaciones, sus ideas, sus creencias.

Vale la pena decir que la creación literaria es, merced a la determinación de lo inconsciente, lo que la creadora es y no lo que la creadora hace.

Cuando Borges, según Estañol en *El inconsciente y la Creación Literaria* (1992) dijo que el narrador debe saber la fábula pero no la moraleja, quiere decir que la verdad de la

obra se encuentra en el inconsciente del soñador o soñadora en este caso, de la autora. Puede tratarse de un conflicto universal, como en Hamlet o Edipo Rey, o puede ser un conflicto personal de la escritora. Los deseos inconscientes y los conflictos con la realidad aplastante son el motor de la creatividad literaria.

A esta fuente originaria Schneider en *El psicoanalista y el Artista* (1994) le denomina el impulso creador y a la capacidad de la autora para dar forma a este impulso, dominio creador. Es necesario mencionar que ambos procesos permanecen esencialmente indescifrables, constituyendo un verdadero enigma.

Al señalar Freud el claro parentesco existente entre la creación literaria, los sueños, los chistes y los mitos, crea una herramienta de desentrañamiento del simbolismo que subyace a lo aparente, incitando el proceso de acercamiento del creador a sus deseos reprimidos.

El principal mecanismo que posee el inconsciente para satisfacer sus deseos, es la realización alucinatoria de deseos (Cuando el viajero sediento imagina que ve agua; cuando el durmiente hambriento sueña comida o cosas relacionadas con ella -simbolizaciones del deseo de comer, tal vez-, o si acuciado por el deseo sexual, sueña con actividades relacionadas con ella, o -si la represión mantiene cierta cantidad de energía- con objetos y actividades que simbólicamente pudieran sustituirla, la formación de la imagen de estos objetos (que tienen como función reducir la tensión producida por estas pulsiones), se denomina realización alucinatoria de deseos. No resuelve el deseo, pero lo palia consistentemente. Asimismo como el proceso alucinatorio de deseos no resuelve al deseo, el proceso conoce la forma de una compulsión a la repetición).

Crear una historia -en forma de cuento, de obra de teatro- es asimismo una realización alucinatoria de deseos. Se crea un mundo con sus personajes, sus circunstancias, sus peripecias y avatares; con sus propias leyes y su desconcertante lógica. Otro mundo más, simultáneo al que habitamos y que resulta verdadero porque como historia proyectada es la realización alucinatoria y fantástica de un deseo inconsciente y en tanto tal, se encuentra al servicio del principio del placer.

Escribir es un acto omnipotente, en el cual lo absoluto le guiña un ojo a quien escribe. Escribir hace posible acercarse, aunque sea un poco, a lo siempre inaprensible, en tal contexto, la escritura escapa de la mano y voluntad del que escribe. Quien escribe es objeto de los personajes, que se expresan utilizándolo. La escritura deviene autónoma. Sin censura. Es libertad absoluta. Dictada desde cavernas oscuras, insondables. Tal como se observa en el proceso de escritura desarrollado por Luisa Josefina.

Aquí encontraríamos la explicación de la vida propia que parecen poseer las obras literarias cuando están siendo creadas; aquélla que se manifiesta a veces en contraposición a lo que quisiera escribir la autora, y que surge, ya podemos decirlo, del más profundo inconsciente. Es esta entidad psíquica la que dota de vida propia a la creación literaria

e) acercamiento a la dinámica inconsciente de la obra de

Luisa Josefina Hernández

En el capítulo cuatro de este trabajo se ha presentado un análisis literario donde ha prevalecido la caracterización psicológica de los personajes de la trilogía que se discute; lo que a continuación se pretende desglosar, tomando en consideración los elementos analíticos que de la teoría del inconsciente ya se han expuesto, es un análisis psicológico de la obra de Luisa Josefina Hernández, ubicándola ahora a ella misma como el sujeto de análisis, donde sus propias obras serán vistas como sus síntomas; o más convenientemente quizá, como sus sueños, en tanto fenómenos psíquicos capaces de revelar la naturaleza de la dinámica inconsciente del soñante, donde habremos de destacar que aquéllos objetos inconscientes, lo son en tanto no se tiene conciencia de ellos. Por supuesto que se trata sólo de un ejercicio metafórico pues resultaría insostenible afirmar que las obras de Luisa Josefina Hernández no son más que sus síntomas o sus sueños. Decimos sí, que habremos de darles un tratamiento tal en que podrían tenerse como si fueran síntomas o sueños.

Abordar la trilogía en estos términos, nos permitirá librarnos del espejismo que implica el didactismo descriptivo de una realidad social que aparentemente presenta de manera crítica Luisa Josefina Hernández, para poder entender –y convencer al lector- de que la explicación del fracaso de la voluntad, no es tal, sino una manifestación del inconsciente, en donde se triunfa al fracasar.

Tendremos que puntualizar la idea freudiana de que los distintos personajes que se presentan en los sueños; las acciones que se suceden; los escenarios donde ocurren, refieren

en todos los casos al propio sujeto (en nuestro caso la autora): es ella actuando diferentes papeles, constituyéndose en variados objetos, representando diversos y contrapuestos deseos a través del investir múltiples simbolizaciones y arribando repetitivamente a una satisfacción alucinatoria de deseos, siendo ella todo lo que en sus sueños aparece.

Las ideas recurrentes, la compulsión a la repetición que define al inconsciente, se evidencian reiteradamente en Luisa Josefina Hernández en una serie de tópicos destacables. En principio, sus personajes centrales, aquéllos en los que se da el triunfo al fracasar, tienen asignados nombres muy semejantes, si no es que es un mismo y único nombre. Constatación de que tales personajes centrales son en realidad símiles de la propia sujeto de análisis.

Al escribir Luisa Josefina deja en quien la lee, o por lo menos es el caso particular, una sensación, un gusto, de que ella escribe y traduce a una nueva lengua, inventada por ella misma, todos sus recuerdos, todo lo escuchado, todo lo leído, todo lo vivido y todo lo escrito, por todos aquellos quienes la habitan.

En las obras que se comentan, el personaje central –así como los personajes secundarios- son mujeres agobiadas por la soledad, con pocos o ningún afecto; se trata de personajes que se relacionan y no de afectos que se comparten o expresan, al menos no sin carecer tales afectos de asociaciones colaterales.

La pieza en un acto *Afuera Llueve* puede ser vista como un claro antecedente, como un ensayo de la elaboración que posteriormente habrá de presentarse en

Los Huéspedes Reales. Siendo el anunciamiento de los elementos que habrán de desplegarse ampliamente en *Los Huéspedes Reales*, en *Afuera Llueve* (1952) se plantea de manera bastante más arcaica, en el sentido de referir a funciones básicas de supervivencia, la prevalencia del conflicto inconsciente que agobia a Cecilia, donde tomar decisiones -irse con Carlos, la posibilidad de satisfacer el deseo, de modificar de manera trascendental la propia existencia- se contraponen a la incertidumbre -irracional, por lo demás, lo que revela su naturaleza inconsciente- de no poder ver satisfechas sus necesidades básicas de subsistencia, el padecer hambre y enfrentar de esta manera un inminente riesgo de muerte, ya padecido alguna vez como consecuencia de haberse casado –de haber cedido al deseo- en el pasado.

Es el temor que expresa a Carlos, y que no puede ser más que el temor a la muerte. “¿Estás seguro de que nunca pasaré hambre, Carlos?” (Hernández, 1952, p. 60)

De esta manera se deja de vivir... por temor a la muerte y es en este acto en donde el personaje vive una muerte simbólica.

Cecilia toma la opción de que es mejor dejar que Serafina defina su vida, a pesar del tedioso hastío al que se condena como parte inmanente de las consecuencias de su decisión, ante la angustia inconsciente, por lo mismo, terrible, de morir. Serafina es la certeza de una existencia; sórdida, sí; pero Carlos se significa por ser una incertidumbre sobrecogedoramente angustiante, a pesar de la existencia del fuerte espoleo del deseo.

Por eso Irene es una simbolización de Cecilia, que baila complacida lo que la abuela-madre Serafina toque; porque Cecilia es lo que Serafina dice que es, porque de esta

manera no tiene que tomar decisiones; se le dan tomadas, o las toma dadas, por más que puedan generar disgusto.

En *Los Huéspedes Reales* (1958) el título de la obra parece referir al hecho de que los verdaderos huéspedes de la casa que se habita -el propio yo- son otros, y no el sujeto, quienes son los que pueden tomar las decisiones que afecten la vida del mismo.

La obra devela que su significado es investir la soledad de Cecilia, la que sólo puede paliar con una relación paterno filial desde una postura emocionalmente inmadura, conflictiva; viviendo la relación con su padre -el único ser al que puede amar porque es el único que la ha amado- no en el presente, sino desde el pasado, porque el presente carece de deseo, de líbido. Cecilia describe el sentido de la vida “como la interminable cosa que a todo el mundo le sucede: lo que no puede evitarse” Siendo más específica, lo que viene después –la vida, un deseo que se concibe como vacío- ya está dispuesto como un banquete para los huéspedes reales. “Cubiertos de plata, vasos de oro, un clavel rojo cerca de cada plato.... ¡y las fuentes vacías! (...) nada cambiará.”(p. 65).

La motivación inconsciente del actuar de Cecilia se centra en asumir el actuar manipulador que como modelo le ha sido proporcionado tempranamente –por la imagen materna dominadora y andrógina- y en donde el propósito es lograr que el otro –el manipulado- sea el que tome las decisiones de su vida; por eso asume la voluntad de su madre y por eso reclama en su padre la ausencia de una voluntad. Ella decide que no puede tomar una decisión crucial, si ésta no es antes la decisión de uno de los huéspedes reales. Su manipulación está al servicio de evitar la angustia que generaría el tomar una decisión auto

motivada. Las decisiones tienen que ser de otros aunque competan a su vida. Al renunciar a éstas, triunfa su manipulación. “¡No puedo hacer nada! Ahora lo veo claro y se lo que va a sucederme. ¡Nunca podré decidirme a nada! Hay gente que camina siempre en las orillas de todas las cosas... yo soy así,” (p. 59) por lo que decide no amar a Bernardo –pudiendo haberlo hecho- para poder volverse propiedad de Juan Manuel y verse en la posibilidad de despreciarlo, de la misma manera que su madre ha despreciado a su padre, además de cumplir su deseo de ya no poder escoger nada, “pues todo estará hecho y decidido.”²

Una vez que la niña se convierte en mujer al casarse, comienza a investir a la figura paterna de un contenido libidinal inmanejable por su monto de angustia, por lo que de manera simbólica –tal como se resuelve el conflicto durante la adolescencia- el padre es víctima de un parricidio simbólico –en el contenido manifiesto de la obra, un suicidio- que daría lugar a una recomposición de la relación padre-hija, situación que se interrumpe, dándose preferentemente lugar a la continuación del conflicto con la imagen con la que Cecilia se ha identificado: la madre.

Cecilia prefiere un conflicto donde sea posible que se le imponga una voluntad ajena –que inconscientemente es la suya, consistente en todo caso en la necesidad de evitar tomar decisiones- antes que comenzar a decidir el curso consciente de su existencia.

Los términos del análisis que pudiera elaborarse de *Los Frutos Caídos* resultan no sólo semejantes, sino ciertamente los mismos que se han detectado en las obras consideradas más arriba. Habría solamente que particularizar que el personaje femenino

² Idem

parece estar inmersa en una búsqueda intensa, sólo para descubrir que lo hallado no es lo que se pretendía; que al final de la búsqueda se constata que no se quiere lo que se encuentra; este mismo elemento la búsqueda frenética de algo que no se encuentra, y que al encontrarse se descubre que no es lo que se requiere, está presente asimismo en las demás obras como en *Los Frutos Caídos* (1955):

Así pasa. En una época hay emoción en todo lo que se hace, dice uno que está buscando su camino y desea encontrarlo, y lo encuentra, y descubre que ya lo único necesario es marchar, marchar, marchar, romperse de vez en cuando, componerse con mucho esfuerzo y luego marchar de nuevo, viendo que todo es árido, todo repetido, todo igual...(p. 136)

Por lo tanto es mejor mantenerse en un inmovilismo existencial, pues si “intentara algo nuevo, no sería ya un intento vivo, sería perderlo todo y perderlo definitivamente, porque aquí adentro me falta algo...”³

Se revela así la dinámica del inconsciente consistente en poseer una fortaleza interior que se concreta en ser capaz de ligarse con figuras patéticas y demandantes, que tienen la capacidad de fingirse fuertes y dominantes a las que se les atribuye la capacidad de decidir sobre la vida del sujeto (en este caso el personaje femenino central), capacidad que verdaderamente no poseen si ésta no es enajenada por el propio personaje femenino a favor de tales figuras, a las que de esta manera convierte en auténticos fetiches, ídolos capaces de ejercer la fuerza que el propio individuo les ha otorgado.

³ Ibid.

De ahí su profunda convicción conformista: “Ya no pueden hacerse experimentos. Es necesario aferrarse a la realidad, buena o mala y encontrar en ella un punto de partida. Decir: esto es lo hecho, bueno o malo, es lo que tengo, aquí es donde vivo.” (p. 164)

Por lo tanto, puesto que “es difícil hacer buen uso de la libertad,” (p. 147). Es preferible que los otros, maridos, padres, antagonistas, enamorados, seres patéticos o violentadores; sean los responsables de la forma en la que se ha confeccionado la propia vida, de la situación que invariablemente se esté padeciendo; siempre habrán de ser los otros, por sus acciones u omisiones, los responsables de lo que al personaje central femenino le acontezca y por sobre las decisiones que pudiera tomar. Los personajes secundarios reiteran esta dinámica al señalarse en distintas ocasiones esta misma circunstancia.

Así, no importa ya si se toman decisiones o no; como ejemplo se ve que a lo largo de la pieza teatral, en tres ocasiones el personaje habrá cambiado la crucial decisión de vender la finca deviniendo al final la resolución, en una manifiesta ambigüedad. Da igual una o su contrario. Lo que se destaca es que la decisión es siempre producto y resultado de una dinámica en la que el querer ser sucumbe finalmente ante la necesidad del otro.

La circunstancia no es inocua, ni exenta de dolor. Por eso a Dora, simbolización alternativa y simultánea de Celia, se le ordena que a continuación llore; que llore más que la disolución de un romance fantaseado, la pérdida cierta del amor en la sujeto y la sujeción general a la circunstancia que decide inconscientemente, vivir.

Al comenzar a cerrar este capítulo es pertinente señalar que se observó en la Trilogía examinada, una característica que las singulariza ya que comparten la existencia de una serie de elementos comunes; la presencia de un núcleo central de conflictos, desde los que se proyectan variaciones sólo de forma a una línea argumental básica y elemental.

En cada una de las obras, de manera esencial, el personaje sobre el que recae la posibilidad de modificar las circunstancias que se viven, es el personaje femenino central, aquél que guiado por el principio de realidad puede modificar a ésta con su actuar.

Es posible ahora, afirmar que el nudo del conflicto básico de las tres obras, es la presencia de un deseo irrealizable que perturba, y que se resuelve mediante la renuncia al mismo. Sin importar finalmente que solo queda en los personajes el vacío, la pérdida, la renuncia, el dolor, la falta. Subsisten desde la aridez emocional. Desde una vida donde la pasión por la vida misma, se pierde en el vacío.

Estando la trilogía invariablemente abastecida de los mismos elementos actuantes, el elemento común que les imprime vitalismo es la presencia de un deseo llamando a ser satisfecho. Pero frustrado siempre.

Las protagonistas si llega a acometer alguna acción propositiva o intencional – contrapuesta al inmovilismo afectivo que la aísla- consiste ésta, paradójicamente, en la renuncia afectiva; una que en todo caso garantiza el mantenimiento del tan odiado aislamiento emocional, pero en el que invariablemente se obtiene como preciada ganancia

secundaria, la certeza de una ausencia de afectos perturbadores que previenen contra el dolor que los sentimientos, atormentadores, pudieran producir.

Llevar la existencia hasta este punto por supuesto que es un triunfo de los personajes, triunfo inconsciente, pero finalmente triunfo; por más que en apariencia se muestre la imagen de un fracaso de la voluntad, en tanto haber sido víctima de las decisiones que otros, o las circunstancias, de alguna manera hayan podido imponer; es lo que hemos referido como triunfar al fracasar. De esta manera encontramos la racionalidad, otrora inadvertida, en el comportamiento irracional del sujeto.

Luisa Josefina Hernández sabe de la existencia del inconsciente. Le teme, quizás. Eso, no se sabe. De cierto intuye la existencia de una fuerza que obliga a actuar en determinado sentido, aparentemente en contra de lo que en primera instancia hemos manifestado como voluntad o deseo; intuye que la motivación verdadera yace ahí, en el inconsciente insondable, agazapada e implacable. Lo sabe y nos lo define terrible en las palabras de Ernesto en su obra *Los Huéspedes Reales* (1958):

Aquello que se calla (y) es a veces más fuerte que lo que se dice y hay alguna razón más fuerte para no decirlo; una razón oculta, indescifrable, confusa y bárbara. Y eso no es lo peor, lo peor es que aunque aquello se haya escondido en lo más oculto del pecho, no es como un objeto que se esconde y puede disimularse, es una enfermedad que corroe, que sale por los ojos, que mancha las manos... y que contagia. (p. 70).

Escribir es un acto de supervivencia. Si no se expulsa el veneno contenido en el ser, si no se hace catarsis, la palabra atorada en la garganta, asesina al escritor.

Conclusiones

El interés y premisa central de esta investigación, ha sido demostrar la marginalidad femenina; como efecto de una fuerza interior a la que nadie puede resistirse ante el determinismo trágico del fracaso de la voluntad. Expresada implícitamente en los argumentos y drama contenidos en la trilogía analizada de la maestra Luisa Josefina Hernández.

También se hizo el análisis del universo íntimo en el que se mueven tales personajes, y se visualizaron las constelaciones de reacciones emocionales presentes en los tres personajes femeninos centrales.

Lo anterior fue posible demostrarlo gracias a considerar que el fracaso de la voluntad es un problema central en el pensamiento de la época en la que Luisa Josefina escribió éstas obras. Hablamos de los años 1950 a 1960 y con tal ejercicio analítico, favorecer que sea un detonante propicio que contribuya a dar mayor fuerza al personaje en el plano actoral puesto que se enriquece el trabajo, al abordar los personajes incluso desde el punto de vista psicológico.

Se observa a Cecilia en *Afuera llueve* una mujer con miedo a volver a empezar de cero rechazando el amor solo por no salir de su zona de confort, a Celia en *Los Frutos Caídos* como una mujer que es juzgada por ser una mujer divorciada y a Cecilia en *Los Huéspedes Reales* con su discurso de que las esposas no se preocupan por las amantes, como si fingir ignorar el problema lo hiciera desaparecer porque ella se tiene que dar su lugar, inmersas en

lo que les dicta la sociedad y en guardar las formas.

Se demuestra además, como Luisa Josefina Hernández revaloriza a través de sus personajes femeninos centrales en esta trilogía, la situación femenina y muestra la complejidad de su condición particular, partiendo de la marginación en la que éstas viven debido a su distinción sexual, la energía que despliegan en sus pequeños y grandes actos de rebeldía, en la búsqueda de su libertad y por lo tanto de su felicidad por medio del amor. Sea éste bien o mal entendido; siendo esto lo que provoca y evidencia las relaciones e interpretaciones en el contexto de la sociedad y cultura prevalecientes en el momento e historia de los eventos narrados en sus tres obras; convirtiéndose de manera subjetiva en una denuncia y en un reflejo de la propia situación de la autora.

Son también sus personajes, en contraste, mujeres fuertes que toman decisiones pero que al estar inmersas en el mundo masculino se debilitan y aceptan la voluntad del hombre para salvaguardar el hogar. Es de esta forma que al sacrificarse por los seres que ama se anulan a sí mismas. Y por lo tanto, fracasa su propia voluntad. Obteniendo así, contradictoriamente, su triunfo, fracasando.

También en su trabajo dramático, la autora proyecta desde su obra los cambios de la sociedad de su época, puesto que aún hablando de la liberación femenina, plantea que todavía se restringe socialmente al género femenino. A sus personajes la autora los inviste con la imposibilidad de replantearse la falta para reconocer su realidad. Esto en función de carecer de una clara autoestima y deseo de encontrar un equilibrio entre el ideal y lo real.

De otra manera, su voluntad tendría que ser vista como la fantasía a la que se somete el deseo. Es decir, afirmar que pretenden el amor y son incapaces de construir una opción para tomarlo y someterse por el contrario a la decisión de otro que domina y controla su existencia Cecilia se somete a su Madre Serafina en *Afuera Llueve*, Celia a su Tío Fernando en *Los Frutos Caídos* y Cecilia somete su voluntad de no casarse ante su madre Elena en *Los Huéspedes Reales*; al apelar a la presencia de un sino psicológico y una vida donde fracasa la voluntad dejando el sobrevenir de los acontecimientos al desarrollo espontáneo de los mismos. Es como culpar al viento del rumbo que impuso autoritario, a nuestra nave, cuando nos concretamos a fantasear. Eso sí, con toda el alma. Deseando que soprase hacia la dirección opuesta, una vez que hemos retirado nuestras manos del timón.

A esto no le llamamos más sino; ahora le llamamos someter el deseo. Para mantenernos a salvo de la fantasía de encontrar el amor, en los términos del análisis hasta aquí realizado.

Cecilia en *Afuera Llueve* prefiere sacrificar el amor de Carlos y no abordar el tren, Celia en *Los frutos Caídos* prefiere desilusionar a Francisco y no vender sus tierras y finalmente Cecilia en *Los Huéspedes Reales* rechaza el amor bueno de Bernardo, lastima a Juan Manuel para finalmente acorrallar tanto a su Padre y quedarse sin nadie en la casa con quien odia su rival, oponente y madre Elena.

Reconocer que se parte de uno mismo para llegar a donde se quiere, que no existen fórmulas para las relaciones humanas puesto que no hay hombres o mujeres perfectos, sólo seres humanos que suelen errar en medio de su propia complejidad. Como perdidos en el oscuro escenario de su propia vida.

Las inquietudes de cada personaje femenino tienen que ver con la vida social, política y económica que están viviendo, ya que al dejar el poder que ejercían en el hogar es difícil tratar de recuperarlo en un mundo que aún cada vez menos, pertenece a los hombres. El sentir el dolor de la pérdida de un ser amado les corroe el alma en contra de quién consideran fue un obstáculo para lograr su felicidad, la ausencia de un amor sano la sustituyen por un amor idealizado en donde se forman una burbuja y esto es lo que aniquila su voluntad.

A las Mujeres del mundo real les toca aprender de estos personajes, a no permitir que el sino las aniquile, a actuar siguiendo el deseo de materializar sus propios sueños, y sobre todo a nunca olvidar que:

En un mundo de hombres...

¡Dios desafía al hombre, para que el hombre desafíe su destino!

Karol Wojtila.

Pero también de mujeres...

¡Dios desafía a la mujer, para que la mujer desafíe su destino!

Referencias

Aristóteles. (1990) *La Poética*. México, Espasa Calpe. Colección Austral.

Bentley, Eric (1985), *La vida del Drama*, México, Paidós.

Bobes Naves M. del C. (1988) *Estudios de Semiología del Teatro*, Valladolid: Aceña-La avispa.

Borges, Jorge Luis (1999) *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.

Bradú, Fabienne. (1987) *Señas particulares: Escritora*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bram, Silvy Jean. (1969) *El Teatro y las novelas de Luisa Josefina Hernández Tesis de lengua y literatura moderna*. Chicago, Universidad de Illinois.

Brian Hamnet. (2001) *Historia de México*. Madrid, Cambridge University Press.

Carballido, Emilio. (2002) “*Un Realismo Profundo*” Luisa Josefina Hernández: Premio Nacional de Ciencias y Artes. El Ángel (ponencia)

Estañol, Bruno (1992) *El inconsciente y la creación literaria*. Nexos, México, Núm. 179, octubre 1992, pp.37-42.

Freud, S. (1995), *Lo inconsciente* (1ª Ed. 1915). Colombia: Escuela de Filosofía
Universidad de Arcis.

Freud, S. (1990) *Más allá del principio del placer*. O.C., A.E., T.XII Bs. As.: Editorial
Paidós.

Freud, S. (1990) *Recordar, repetir, reelaborar*. O.C., A.E., T.XII, Bs. As.: Editorial Paidós.

Greimas, Algirdas Julien (1971), *La semántica estructural*, Madrid, Gredos.

Hall, Calvin S. (1997) *Compendio de psicología freudiana*. Paidós: México.

Hernández, Luisa Josefina. (1952) *Afuera Llueve*, *Revista Prometeus III* no.4 (julio 1952)

Hernández, Luisa Josefina. (1955) *Los Frutos Caídos*. México: Fondo de Cultura
Económica.

Hernández, Luisa Josefina. (1958) *Los Huéspedes Reales*, Col. Ficción no.2, Xalapa-
México: Universidad Veracruzana.

Jung, Carl Gustav. (1961) *Teoría del psicoanálisis*, Barcelona: Plaza y Janés.

Kenneth, Knowles John. (1980) *Teoría y práctica del drama*, México: UNAM. P.7.

Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1996) *Diccionario de Psicoanálisis*.

Traducción Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Editorial Paidós.

Leñero, Franco Estela. (2000) “*Dramaturgas Mexicanas del siglo XX*” Quinta Conferencia

Internacional de Mujeres Dramaturgas. La Jornada Semanal 19 de Noviembre del 2000. Atenas (ponencia)

Michaux, H. (2009) *La noche se agita; Plume precedido por lejano interior, Ponte*

Caldelas: Ellago Ediciones Poesía.

Muñoz Razo, Carlos. (1998) *Como elaborar y asesorar una investigación de tesis*.

México: Prentice Hall Hispanoamericana.

Pereira, Armando (1995) *La generación del Medio Siglo*: un momento de transición de la cultura mexicana, en *Literatura mexicana*. Vol. 6, Número 1.

Plant, Sadie (2003) *Escrito con drogas*. México: Ediciones Destino.

Rivas, Duque de (1991), *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Drama original en cinco jornadas, y en prosa y verso, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, p. 192.

Román, Calvo Norma. (2001) *Para leer un Texto dramático* México: Árbol.

Savater, Fernando. (1996) *Así hablaba Nietzsche*, Madrid: Altera.

Schneider, Daniel E. (1974) *El psicoanalista y el artista*. México: F.C.E.

Stanislavsky, Constantin. (1967) *On the art of stage*. Londres. Faber and Faber.

Stanislavsky, Constantin. (1990) *Un actor se prepara*. México: Diana.

Stanislavsky, Constantin. (1997) *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza editorial.

Toro, Fernando de. (1989) *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires: Galerna.

Ubersfeld, Anne (1989), *Semiótica Teatral*, España, Cátedra. Universidad de Murcia.

Vargas Llosa, Mario (1971), *Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.

Vila-Matas, Enrique (2003) *Explorador que avanza*. *Revista Letras Libres (El Recurso del Humor)*, México, No. 59, noviembre 2003, pp.47-52.

Werner, Jaeger. (1967) *La Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica. p.1151.

Referencias Electrónicas

Carballido, Emilio. (2002) “*Un Realismo Profundo*” Luisa Josefina Hernández: Premio Nacional de Ciencias y Artes. El Ángel (ponencia)

Harmony, Olga (2005) “*El Papel de la Mujer en el Teatro*” Centro Virtual Cervantes. Jueves 17 de Noviembre del 2005 (com) Ruth S. Lam.

<<http://www.adobe.com/es/products/acrobat/messaging/search.html>.> [Consultado: Noviembre del 2005.]

Leñero, Franco Estela. (2000) “*Dramaturgas Mexicanas del siglo XX*” Quinta Conferencia Internacional de Mujeres Dramaturgas. La Jornada Semanal 19 de Noviembre del 2000. Atenas (ponencia)

Wagner, Aimeé. “*Luisa Josefina Hernández: Forjadora de varias generaciones de actores, directores, dramaturgos e investigadores*

.<<http://www.festivalCervantino.gob.mx/prensa/fotosprematuroforo/index.htm>.>

[Consulta: Marzo del 2003.]

Hemerografía

Editor, “*La mujer impolítica*”, Periódico Ovaciones, México, año 8. num.2118. 5 de Julio de 1955, p. 4.