



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"EL TEATRO MEXICANO SI DA PERAS  
CARLOS OLMOS: UNA DRAMATURGIA EN EVOLUCION"

FALLA DE ORIGEN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A

MARIA AURORA ACEVES AZCARATE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE  
ARTE DRAMATICO

México, D.F.

1990



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

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

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

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

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

# INDICE

	PAGINA
- INTRODUCCION	3
I ANTECEDENTES HISTORICOS, SOCIALES Y CULTURALES (1945-1985)	6
1.1 Marco histórico general	6
1.2 México: La crisis de la estrategia de desarrollo	8
1.3 Corrientes literarias de mayor trascendencia en México (1930 a la fecha)	11
1.4 Movimientos más importantes dentro del teatro mexicano (De 1920 a la fecha)	17
II CARLOS OLIVOS NORGA	26
2.1 Biografía de Carlos Olmos Norga	28
2.2 Maestros e influencias	34
III EL PRIMER INTENTO	37
3.1 <u>Los años luz</u>	37
IV LOS LASTRES DE LA PEQUEÑA BURGUESIA MEXICANA	49
<u>EL TRIPITICO DE JUEGOS</u>	49
4.1 <u>Juegos fatuos</u> . La gloria	49
4.2 <u>Juegos orafanos</u> . El infierno	59
4.3 <u>Juegos impuros</u> . El purgatorio	69
V EN EL ABSURDO POR GUSTO	75
5.1 <u>Las ruinas de Babilonia</u>	75
VI EL JUEGO POR EL PODER NUNCA TERMINA...	82
6.1 <u>Lenguas muertas</u>	82

VII A PESAR DE TODO	94
7.1 <u>El presente perfecto</u>	94
VIII EL PRIMER GRAN TRIUNFO	102
8.1 <u>La rosa de oro</u>	102
IX MEXICO COTICO	115
9.1 <u>El brillo de la ausencia</u>	115
X EN DEFENSA DE LOS VALORES HUMANOS	126
10.1 <u>El dandy del Hotel Savoy</u>	126
- CONCLUSIONES	134
- CITAS BIBLIOGRAFICAS	137
- BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR	146
- BIBLIOGRAFIA GENERAL	147
- HEMEROGRAFIA GENERAL	153
- ANEXO UNICO	163

## INTRODUCCION

El objetivo general del presente trabajo es el acercamiento a la obra teatral de Carlos Olmos, valorándola siempre como artística en la que se descubre un desarrollo y evolución desde sus inicios hasta su última obra hoy escrita.

Deseo comprobar que, en este caso, el teatro mexicano sí le puede pedir peras a los olmos, hablando en sentido figurado, pues se pretende sacar a relucir las características del teatro de Olmos, que lo han llevado a ocupar el prestigioso lugar que tiene actualmente como dramaturgo.

Es interesante observar sus inicios en sus primeras obras, ir recorriendo su vida a través de éstas y dar validez a sus palabras y testimonio de dramaturgo que tienen como meta mostrar el pensamiento y actitudes de seres inmersos en nuestra realidad mexicana.

En este trabajo, analizé la forma en que su teatro crece y llega a situarse en un destacado lugar, basándose, cuando se requiera, en las influencias de otros autores, épocas, generaciones, sucesos históricos, sociales y económicos que se manifiestan inherentes a su teatro.

El trabajo comienza con una breve historia de movimientos históricos mundiales que desembocan en mencionar la crisis de estereotipo de desarrollo del modelo ideado por el país a raíz de la Segunda Guerra Mundial y que se

inicia a fines de las décadas de los cincuentas, lo cual ha llevado a nuestro país a enfrentarse con la mayoría de los problemas sociales y económicos que le acontecen. Se prosigue con una síntesis de la literatura mexicana para continuar con un conciso recorrido de la dramaturgia en México: resaltando aquellos movimientos y personajes que llegan a tener injerencia en la obra de Olmos. Este repaso comenzaría justo unos años antes del nacimiento de Olmos, hasta la generación a la que pertenece el dramaturgo, para llegar, finalmente a la biografía del autor, donde se pretende dejar claro cuáles fueron sus maestros e influencias.

Posteriormente se hace un análisis correspondiente a cada obra del autor, a cada una de éstas le corresponde su propio capítulo y nombre respectivo, el cual sería característico de la obra que le da lugar.

Al término del análisis de las obras, se da paso a las conclusiones del trabajo logrado.

Es importante aclarar que, el presente trabajo abarca la producción dramática de Carlos Olmos hasta el año de 1985, fecha en la que escribió El dandy del Hotel Savoy, la cual se consideraba su última obra. Sin embargo, no se ha querido dejar de incluir, aunque a manera de anexo, la que sería realmente su última obra: El eclipse, escrita y estrenada en 1990.

Por último, sólo me queda agradecer al dramaturgo Carlos Olmos el que sea una persona tan ordenada y

sistemática. Debido a ello, se me facilitó grandemente la tarea de recorrer bibliotecas y hemerotecas, donde con gran tristeza y frustración, descubrí que raramente se encuentra algún libro o información sobre teatro mexicano y teatro, en general.

Fue precisamente esta angustia de saber la ausencia de datos sobre teatro mexicano, la que me impulsó a escribir una tesis que trajera consigo algún tema del mismo.



## I ANTECEDENTES HISTÓRICOS, SOCIALES Y CULTURALES (1945-1985)

### 1.1 MARCO HISTÓRICO GENERAL

"La Segunda Guerra Mundial termina con el triunfo de los países aliados pero en Hispanoamérica continúan algunas dictaduras totalitarias. La "guerra fría" entre los Estados Unidos y la Unión Soviética obliga a nuevos alineamientos políticos. En general, tanto bajo las dictaduras como bajo los regímenes democráticos -que se alternan en sucesivas revoluciones- el fenómeno nuevo parece ser una evolución hacia las economías planificadas" (1).

"Las masas populares buscan el poder político, más interesadas en una inmediata distribución de la riqueza económica que en ideologías revolucionarias. En todo caso, la ideología del "tercer mundo", que cree que para salvarse del imperialismo de las grandes potencias la América Latina debe hacer causa común con países subdesarrollados de África y Asia.

Surgen el primer régimen comunista en Hispanoamérica: la Cuba de Fidel Castro; el primer gobierno comunista elegido por voto popular; el Chile de Allende (reemplazado en 1973 por un golpe militar). Los Estados Unidos liquidaron la "política de buena vecindad" con la intervención militar en la República Dominicana, de junio de 1965 a septiembre de 1966. Perón derrocado en 1955, vuelve al poder en 1973." (2).

"El orden internacional de las décadas setenta y ochenta, tiende hacia la multipolaridad, pero en términos políticos y económicos. Desde el punto de vista militar, particularmente al nivel estratégico-nuclear, el mundo sigue estando, para todo efecto práctico, dividido en dos polos de poder. Las causas económicas del fenómeno de transición hacia un orden mundial multipolar o de la aparición de nuevos centros del poder, debe encontrarse en la recuperación de Europa y el Japón y en el desarrollo alcanzado por China. No es pues que los Estados Unidos y la Unión Soviética hayan visto reducido su poderío económico, sino que otras potencias han aumentado su participación relativa en la distribución del poder económico mundial: en los albores de los años cincuenta los Estados Unidos producían la mitad de la riqueza mundial; treinta años después producen menos de la tercera parte no obstante que siguen siendo la mayor potencia económica del mundo" (3).

## 1.2 MEXICO: LA CRISIS DE LA ESTRATEGIA DE DESARROLLO

"A partir de la Segunda Guerra Mundial México ha aplicado una política de desarrollo económico que ha puesto énfasis en la industrialización. Esta industrialización se ha basado a su vez en una estrategia de sustitución de importaciones de bienes duraderos de consumo (4), hecho que ha llevado al país a depender en alto grado del comercio exterior, así como del endeudamiento extranjero, pues se ha hecho necesario mantener alta la capacidad para importar la maquinaria y equipo, así como los repuestos y bienes intermedios (5) que requiere la industria nacional.

Por otra parte, para principios de los años sesentas se presentaron también los primeros síntomas claros de que la "etapa fácil" del proceso de sustitución de importaciones había quedado atrás y que el país se enfrentaba a la necesidad de iniciar una segunda etapa de sustitución de importaciones, pero no ya de bienes duraderos de consumo sino principalmente de bienes intermedios y de capital. Esto es, la fabricación de productos semielaborados (6) y de la maquinaria requerida (7) para la producción de esos bienes duraderos de consumo.

Esta necesidad se hizo patente no solo en virtud de las presiones que la importación de bienes de capital e intermedios (8) ejerce sobre la balanza de pagos (9), sino en función de una estrategia de desarrollo cuya lógica misma requiere mantener el proceso de sustitución de importaciones

a fin de que la industrialización mexicana continúe incrementando su ritmo de expansión. Así, a principios del decenio antepasado parecía claro que la industria mexicana había llegado a su límite de expansión, puesto que el mercado interno presentaba síntomas de haber llegado a un grado de saturación en su capacidad de consumo de bienes duraderos. Por otra parte, la baja calidad y alto precio de los productos industriales mexicanos hacían difícil pensar en la posibilidad de romper el cuello de botella (9) vía su exportación al mercado internacional. Finalmente, era claro también que para iniciar esta segunda etapa de sustitución de importaciones se requería de una elevada inversión y de una alta tecnología, de las que México carecía. De aquí que puede decirse que la economía mexicana se viene enfrentando desde los inicios de los años sesenta, con un notorio cuello de botella, si bien hay que admitir que este se ha podido ensanchar gracias a que la demanda interna no decayó en el grado que se esperaba debido al marcado crecimiento demográfico y a la elevación del ingreso de las clases medias. Por otra parte, el aumento significativo de la exportación de manufacturas (11) ha coadyuvado también a mantener en expansión a la industria mexicana. Sin embargo, no cabe duda de que el problema de hacer entrar de lleno a la economía nacional en un proceso de sustitución de importaciones de bienes de capital sigue constituyendo el principal desafío para el desarrollo futuro de México.

Por último, también podría afirmarse que la política de desarrollo que adoptó el país en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial engendró un tercer grave problema al haber puesto énfasis en la elevación del ingreso (12) más que en la generación de empleo. Esto unido al explosivo crecimiento de la población y al fenómeno de la migración masiva rural-urbana, ha llevado a una situación en la que el desempleo y subempleo constituyen problemas prioritarios para la política económica de México. Este fenómeno e ideas de las graves consecuencias sociales que ha creado (cabe señalar los movimientos ocurridos en 1958 los cuales pusieron al descubierto el malestar social que había venido acumulándose como resultado de las deficiencias y desviaciones del sistema y que colocaron en tela de juicio su efectividad) ha tenido como efecto que el gobierno se vea profundamente condicionado en sus tratos con el exterior y el capital extranjero, por la necesidad que existe de generar nuevos empleos más allá de lo que se capacita nuestra economía, a base de inversión externa y de encontrar salida al problema mediante la emigración de trabajadores (13).

El descontento político es cada vez mayor dado que el país ha llegado a un punto en el cual necesita seguir endeudándose a efecto de poder amortizar y pagar los intereses de la deuda externa. Como consecuencia, la dependencia del exterior sigue aumentando en forma alarmante; siendo llevado a cabo con un alto costo social" (14) .

### 1.3 CORRIENTES LITERARIAS DE MAYOR TRASCENDENCIA EN MEXICO

(1931 A LA FECHA)

"En México se funda el grupo conocido como los 'Contemporáneos' (1928-1931) integrado por Xavier Villaurrutia (1903-1950), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Jorge Cuesta (1903-1942), Gilberto Owen (1905-1952), Salvador Novo (1904-1974)... Aunque no formaran parte del grupo, también hay que asociar a esto nombres el de Carlos Pellicer (1899-1979) y Elias Nandino (1902) (15). Hombres cultos, mesurados, a favor, muy polémicamente, del 'elitismo' (16). "Inclinados por la literatura europea, de ella elegían sus modelos. Para ellos la poesía era un juego de imágenes y abstracciones movido por la intuición, la inteligencia y el ímpetu. Los poetas más importantes fueron Pellicer, Gorostiza y Villaurrutia. Con la excepción de Pellicer, el tema dominante en el grupo fue el de la muerte: recogidos en sí mismos y en el fondo de su soledad bebieron una amarga her" (17).

A los poetas de la generación de 'Contemporáneos' siguen ahora los de la generación de 'Taller' (1936-1940): Octavio Paz (1914), Efraín Huerta (1914), Nefelí Beltrán (1916). Se internan por el mismo camino: cultura europea, conciencia artística, rigor técnico. Sus experiencias, sin embargo, son diferentes ya que la guerra de España concentra y moviliza actitudes en todos los países occidentales

obliga a los intelectuales a ampliar e internacionalizar su comprensión política. En México, el gobierno de Cárdenas apoya a la República y recibe inmigrantes que diversificarán y enriquecerán el trabajo cultural. Si algunos dentro de estos grupos insisten en un "européismo" sin matices, los más se deciden por el proyecto totalizador: modificar al hombre y a la sociedad. "A Paz le corresponde diversificar y renovar gustos literarios y concepciones. El ha sido precisando, a lo largo del conjunto de su variada e intensa obra, una línea creativa que con lo básico acaba e integra sus ideales juveniles. Lo que descansa la 'tradición de la ruptura' (la innovación, el riesgo, el rechazo de lo establecido) le hereda la tradición moderna por excelencia en el campo de la cultura, una tradición que alcanza una de sus más grandes manifestaciones con el surrealismo, modelo de conducta artística, vital e intelectual. En el Laberinto de la Soledad (1949) Paz advierte lo que considera específico (lo singular) de la realidad y la irrealidad mexicana, acción de percibir 'lo que está detrás de la máscara' que continuará en Ensayos (1970), donde reúne y reexamina sus tesis para ubicar el fenómeno del 68 y su colmatación, la matanza de Tlatelolco" (18).

"A pesar de que en la década de los cuarentas la producción de novelas revolucionarias va languideciendo en el costumbrismo anecdótico que había consagrado José Gubern Romero (1890-1952) en La vida inútil de Pito Pérez, la Revolución Mexicana sigue siendo el hecho central, el punto

de partida de las mejores obras: Los muros de agua, El luto humano, Los días terrenales de José Revueltas, Al filo del agua de Agustín Yáñez, incluso y en un sentido preciso El llano en llamas y Pedro Paramo de Juan Rulfo hasta llegar a La muerte de Artemio Cruz donde el género parece arribar a su definitiva conclusión" (19).

"Es, precisamente, Juan Rulfo uno de los que pertenece al grupo denominado por José Emilio Pacheco como 'Generación del 50'; entre ellos destacan también Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Jaime Sabines y Luisa Josefina Hernández" (20).

En sus obras, Rulfo (1918-1986) vivifica admirablemente el idioma de los mexicanos y extrema y renueva un proceso narrativo (21).

Juan José Arreola (1918) muestra preferencia, por el cuento fantástico o de juegos intelectuales ricos en humor, en problemas y en paradojas: Confabulario (1952), La feria (1963) entre otras.

Rosario Castellanos (1925-1974) nos habla de sí misma, de sus amores, lamentaciones, nostalgias, tristezas pero también de sus orígenes, de toda la raza y la tierra mexicanas. Algunas de sus obras: Balún Canán (1955), Oficio de tinieblas (1960).

Posteriormente, aparece un nuevo grupo de narradores como Roberto Blanco Moheno con Cuando Cárdenas nos dio la tierra (1952); Luis Spota quien escribe Casi el paraíso (1956). Pero el más notable es Carlos Fuentes (1928) La



región más transparente (1958) y La muerte de Artemio Cruz (1962). Fuentes afirma la tradición a través de su reconocimiento de las posibilidades del muralismo, de la novela como el campo de la unidad nacional.

"En la década de los sesentas, al abrigo de la enorme difusión internacional y latinoamericana de los fenómenos y los líderes revolucionarios como Fidel Castro y Che Guevara y de fenómenos culturales como Jorge Luis Borges, aparece lo que se unifica como 'literatura del boom', mezcla de tradición y ruptura, de herejía y consagración. Al descubrir la Revolución Cubana, la unidad profunda de América Latina a partir de la dependencia y la explotación imperialista, estos narradores (Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez) recibieron marcos de referencia intereses vitales y un público ávido. El boom existió como una reacción vital de los lectores latinoamericanos y españoles entre novela y modo de vida. En los sesentas se examinaron las sociedades a través de La muerte de Artemio Cruz, se revisaron y reafirmaron las certidumbres y los gozos sobre el mito y la fantasía en la obra de Borges o en Cien años de soledad de García Márquez (1928).

Como nunca, los lectores se hallaron frente a atmósferas, incentivos vitales, correspondencia intensas y complementarias entre literatura y realidad. En medio de transiciones de toda índole (hacia el fascismo, hacia formas de nacionalismo revolucionario, hacia una práctica

incongruente del tercermundismo), los lectores se aferraron a estos libros como manera de desligarse no de una tradición cultural sino de la opresión del subdesarrollo" (23).

"Formando parte de este boca literario seguirían aquellos narradores que trasladan a sus obras el lenguaje juvenil, el rock y la idea de la Revolución Sexual, como Gustavo Sainz (1940) Saxono, La princesa del Palacio de Hierro; José Agustín (1945) La tumba, De perfil; Parménides García Saldaña (1945) Esto verde, El rey criollo. Se inicia lo que se conoce como literatura de la onda, cuyo origen es el contacto/experimento/culto con las drogas y la devoción idolátrica por las grandes figuras del rock. Un acontecimiento cultural que termina mostrándose efímero pero enriquecedor, ya que resulta renovadora la creación de los adolescentes como opositores a un modo de vida" (24).

"Tras el movimiento del 68, Elena Poniatowska escribe La noche de Tlatelolco. Posteriores al 68 destacan la novelas de Héctor Manríquez (1945): Lapsus; Cadaver lleno de mundo de Jorge Aguilar Mora (1946) y Se está haciendo tarde de José Agustín.

"En poesía sobresalen José Emilio Pacheco (1939) y Gabriel Zaid (1934)" (25).

Hoy en día, tal parece que la literatura de estas autoras sigue imperando, han surgido nuevas obras, por citar algunas: Noticias del Imperio de Fernando del Paso y Arráncame la vida de Angeles Mastretta, pero ninguna se caracteriza por irrupción en un nuevo movimiento literario en

ha sido recopilada por los historiadores de la literatura Mexicana e Hispnoamericana. Todo parece indicar que habremos de esperar unos años más.

#### 1.4 MOVIMIENTOS MAS IMPORTANTES DENTRO DEL TEATRO MEXICANO DE 1920 A 1935

"El impulso dado a la cultura mexicana a partir de 1921 -al conmemorarse el primer centenario de la consumación de la Independencia- afirma su caracter nacionalista. Este impulso exige un teatro que lo explique, sintetico y revele.

De junio de 1925 a enero de 1926 se da la primera temporada de teatro mexicano con el "grupo de los siete autores" o de los "pirandellos": Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Victor Manuel Diaz Barroso, Ricardo Parada León, Lázaro y Carlos Lozano García. A ellos se añaden otros dramaturgos: Julio Jimenez Rueda, Antonio Mediz Bolio y Maria Luisa Ocampo.

La labor del grupo de los siete no se cifró solamente al estreno de obras mexicanas y al descubrimiento de nuevos autores como Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, sino también en dar a conocer y divulgar nuevos valores europeos y americanos. En un manifiesto fechado en febrero de 1926, el grupo mencionaba entre los desconocidos hasta entonces a Hauptmann, Shaw, Strindberg, Wedekind, Chejov, O'Neill, entre otros" (26).

"Este movimiento habria de resolverse y concretarse en la Comedia Mexicana (1929) (27), apenas si logra como maxima conquista que comediantes profesionales fraguados en la vieja escuela española hablaban el español tal y como se habla en México. Al impulso nacionalista se opusieron los

fatales circunstancias, la incapacidad del medio, la imposibilidad de crear sus propios instrumentos de realización, sus propios actores, escenógrafos, directores y sus propios locales.

Surge entonces el Teatro Ulises (1928), precursor del movimiento de renovación, exponiendo la idea de un teatro universal y compatible con el hombre y las verdades de nuestro tiempo, el redescubrimiento de que la representación es un conjunto de problemas de la operación creadora. Sus creadores: Villarrutia, Novo, Gorostiza. Quienes contando con Antonieta Rivas Mercado, su mecenas, lo consideran el pequeño teatro experimental adonde se representen obras nuevas por nuevos actores no profesionales. Es la llegada de los poetas al teatro, ávidos de nuevo repertorio manifiestan su disposición de procurárselo por sí mismos. Traducen a los autores extranjeros. Sin embargo, el Teatro Ulises muere víctima de su propia actitud insurgente" (28).

"Julio Bracho y Celestino Gorostiza ya sólo recogen la herencia bajo el patrocinio del Estado. En 1932 se funda se funda el Teatro Orientación, que intenta ser un laboratorio y orientar con redundancia a un público que se desea participante. Hace pensar en el verdadero tipo de teatro experimental que ensaya derinir las formas de la nueva dramática y de lo puramente escénico.

En la época de los treinta surge también el Teatro de Ahora, teatro comprometido que ambiciona llevar a escena la realidad política que se esta viviendo. Mauricio Magdaleno Y

Juan Bustillo Oro colaboran en este Teatro. Bajo la influencia de Erwin Piscator, se escribe sobre el drama de los maestros rurales, la voracidad de los petroleros norteamericanos, sobre Zapata y la lucha agraria. Sin embargo, no llega a consolidarse.

Asimismo, entre los treintas y los cuarentas, en cierta oposición al teatro comprometido, continúan en la lucha los dramaturgos que intentan proveer al diálogo de una intencionalidad que revele el verdadero contenido de la obra. El más notorio es Xavier Villaurrutia quien proyecta retomar el camino de Oscar Wilde y Bernard Shaw: extrema la ironía, asume las inepcias de un medio ambiente, las devuelve luego de un tratamiento teatral convertidas en agudas y elegantes verdades dolorosas: adulterio, relaciones intimistas entre madre e hijo, etc. Algunas de sus obras: ¿En qué piensas? (1934). Invitación a la muerte (1940).

Con ello, el teatro mexicano afirma como constante la invulnerabilidad del núcleo familiar, su fuerza que sobrevive a todas las inougnaciones.

Por otro lado, Alfonso Reyes con su Ifigenia cruel y Rodolfo Usigli, no como autor sino como director, participan en la última temporada de Orientación (1938).

Rodolfo Usigli en realidad no es fruto de ningún grupo. El fue haciendo su obra aislado, solitario en compañías profesionales. Es el primero en romper la muralla de las compañías comerciales. En 1937 se estrena Medio tono en el Palacio de Bellas Artes. Había escrito ya por esos años el

niño y la niebla (1936), El gesticulador (1937) pero fueron estrenadas muchos años después de escritas. Es también el primero en concretar y vivificar dramáticamente, teatralmente las nociones de la realidad mexicana, implícita en sus obras y explícita en sus prólogos y epílogos, y en desarrollar la intimidad psicológica del hombre y el medio" (29).

"Entre una de las preocupaciones de Usigli de encontrar la de difundir la técnica de composición dramática hasta entonces desconocida por la mayoría de los dramaturgos mexicanos. Esta técnica es tomada muy en cuenta por el propio Usigli, imitador de Shaw, quien se anuncia por muchos años como el principal dramaturgo mexicano" (30).

"Cuando el movimiento del Teatro Orientación declina, cuando el naciente auge cinematográfico convoca a quienes le dieron vida y sustento, cuando la secta herética se disuelve, ganados sus feligreses por el profesionalismo literario o periodístico y por la burocracia, padece el teatro mexicano la crisis más emarga de su existencia, como un amante engañado. Retornan la hora de la desconfianza, la luchas aisladas, personales, contra la indiferencia o la oposición de los teatros comerciales. Escasos autores logran breves apariciones en una diversidad de estilos, formas y sistemas con un solo denominador común: el sistema viciado de las viejas compañías" (31).

"No obstante, en 1943 se constituye una nueva empresa renovadora: El Teatro México. Forman parte de ella: Concepción Sada, Villearrutia, Ma. Luiza Ocampo, Celestino Gorostiza, Julio Prieto, Julio Castellanos. Se propone ser un compendio y culminación de los esfuerzos realizados por

el teatro durante un cuarto de siglo, pero no se preocupan por que surjan nuevos valores: en su repertorio de encuentran obras de dramaturgos ya consagrados alternando con algunos extranjeros.

En 1946 se funda el Instituto Nacional de Bellas Artes. Declaradamente al Estado le importa fortalecer el carácter y la personalidad nacionales, le interesa hallar, proteger, impulsar la universalidad del arte mexicano. Carlos Chavez es el primer director del INBA y Salvador Novo su primer jefe del Departamento de Teatro. Se establece un programa: fortalecimiento del teatro infantil, creación de una escuela de Arte Teatral, auspicio del teatro guiñol como auxiliar de las campañas educativas.

En 1950, al presentarse Rosalba y los Llaveros de Emilio Carballido (1925), Novo patrocina una "generación teatral" (32). En ella se incluyen:

Luisa Josefina Hernández (1928), Los frutos caídos, Aguardiente de caña, quien coincide con Carballido en la delectación con que hurgan en el mundo de la provincia en la vida de esos seres inútiles llenos de deseos soterrados que algo o alguien está a punto de dejar escapar pero que el ambiente vuelve a hundir para siempre.

Sergio Magaña (1924) con Los signos del zodiaco (1951) se da a conocer profesionalmente. En ella retrata vívidamente un vecindario de México.

Héctor Mendoza (1932): Las cosas simples (1953).



Jorge Ibarquengoitia (1928), Euzana y los jóvenes (1954), Clotilde en su casa (1955). Muestra en sus obras el ansia de la juventud por vivir y expresarse ante la indiferencia e incomprensión de los mayores.

Elena Garro (1920), una de las escritoras más originales. En su obra Un hogar sólido (1958) recoge seis piezas en un acto: amasada con tierra, cosas y vida mexicanas esta realidad de pronto de enloquece y se transfigura mágicamente.

Carlos Solórzano (1922) aunque nació en Guatemala sobresale en el teatro mexicano, Los manos de Dios (1956).

Héctor Azar (1930): Apasionata (1958), Olimpia (1963). Se preocupa por mostrar las tradiciones e idiosincrasia del pueblo mexicano.

Por otro lado surgen otros autores tales como: Luis G. Basurto (1919) Cada quien su vida, Rafael Solana (1915) Debiera haber obispos (1954), Ignacio Retes (1918), quien ya en 1946 había fundado el grupo experimental Linterna Mágica, en 1954 destaca como una firme promesa dentro de la dramaturgia mexicana con su obra Una ciudad para vivir.

Más adelante destacarán Vicente Lefraro (1933) también novelista, entre sus obras de teatro encontramos: Los hijos de Sanchez (1972), La mudanza (1977); Juen García Ponce (1933), Hugo Argüelles (1932) Los cuervos están de luto (1958) y El ritual de la salamandra (1980), Miguel Sabido (1939).

Por otro lado, cabe señalar que en 1955 se funda "Poesía en Voz Alta" iniciándose una nueva etapa donde la atención se centra ya no tanto en el actor o en la obra, sino en el concepto "puesta en escena". Forman parte de este grupo escritores como Octavio Paz: La hija de Rapaccini y Juan José Arreola, directores como Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez, escenógrafos como Juan Soriano y Leonora Carrington.

Posteriormente a principios de los años sesentas los dirigentes más visibles y triunfantes en el campo de la dirección fueron el chileno Alejandro Jodorowsky (1928), quien difundió a los autores del antiteatro: Beckett, Ionesco, Adamov y sobre todo dio a conocer al español Arrabal. Asimismo intentó aplicar las ideas de Antonin Artaud. Igualmente triunfó Juan José Gurrola con la introducción de una vanguardia audaz y Hector Azar, quien fue el creador de la primera etapa, en 1972, de la Compañía Nacional de Teatro. En torno de estas tres figuras se fue formando una pléyade de directores jóvenes para quienes el texto no era más que un pretexto para crear espectáculos personales, inducidos por el ejemplo del cinema experimental que daba todos los créditos de una película al director. Entre esa pléyade de creadores escénicos se encontraban Xavier Rojas, uno de los primeros que inició en México el uso del escenario circular: Ignacio Retes y José Solé que llegaban de una generación anterior; y Héctor Mendoza, Julio Castillo, Miguel Sabido, Manuel Montoro, Adam Guevara,

Abraham Oceransky, Ludvik Margules, Juan Ibáñez, Germán Castillo, José Luis Ibáñez, Alejandro Bichir, Néstor López Aldeco, Soledad Ruiz y Marta Luna (33).

Por ser importante para nuestro estudio se hace notar que por esta época en Cuba destaca José Triana (1932) con su obra La noche de los asesinos (1966) y Virgilio Piñera (1912) quien escribe en 1963 Dos viajes pánicos. Ambos experimentan a la zaga de los Ionescos Y Becketts con situaciones crueles, confusas, violentas.

"Si después de los años sesentas sólo un reducido grupo de autores nuevos seguía más o menos activo, como Hugo Argüelles, Vicente Leñero, Maruxa Vilalta, Willebaldo Lopez, González Caballero o Emilio Carballido, a fines de la década del ochenta una nueva generación empezó a despertar del letargo y llagar en número cada vez mayor a la escena mexicana. Cuando los productores nacionales se dieron cuenta que una obra nacional logra mayor interés y éxito que una extranjera: El extensionista de Felipe Santander, empezaron a mirar a nuestros creadores locales con mayor respeto. Los pioneros de ese movimiento fueron las universidades. En este terreno se distinguió en especial la larga temporada de dos años -desde 1979 hasta 1980- de la "Nueva Dramaturgia Mexicana" que presentó la Universidad Autónoma Metropolitana en diversos locales. Entre las obras de los muy jóvenes dramaturgos surgidos la mayoría de ellos surgidos de UAM, figuraron La paz de la buena gente de Oscar Villegas; La corriente de Reynaldo Carballido y La máquina de Alejandro

Liconá. El movimiento tomó cada vez mayor ímpetu y llegaron nuevos valores tales como Carlos Olmos, Oscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Felipe Galván, Guillermo Schaidhuber, Olga Harmony, Sabina Berman y Jesús González Dávila" (34).

Estos dramaturgos son los que, precisamente, podrían conformar la generación siguiente, los nacidos en las décadas del cuarenta y cincuenta, sin embargo no aparecen en ninguna Historia del Teatro Mexicano, son nombres que esporádicamente aparecen aquí y allí, en alguna revista, en algún periódico. A esta generación pertenecería Carlos Olmos, agrupada por haber nacido dentro de estas décadas más no por conformar un grupo en el que se defiendan las mismas inquietudes e ideologías. Entre ellos cabe distinguir a:

Juan Tovar (1941). "Se preocupa por elaborar dramas a partir de la historia de nuestro país: episodio inmediatamente anteriores a la conquista en Las adoraciones: un pasaje de la Revolución Mexicana de 1910 a 1917 en La madrugada y el tratamiento de tres figuras importantes dentro de nuestra cultura: Antonieta Rivas Mercado, José Vasconcelos y Manuel Rodríguez Lozano en El destierro" (35).

Jesús González Dávila (1942), en 1970 obtiene el premio "Celestino Gorostiza" con su obra La fábrica de los juguetes, dándose a conocer como escritor. Su teatro posee un lenguaje muy fresco imaginativo y a veces delirante: un tono de realismo simbólico y poético. En sus obras hace un retrato de los personajes moralmente marginados: los perdedores que habitan nuestra ciudad capital también

perdedora, derrotada, irremediablemente vencida. La miseria humana surgiendo por todos los rincones...: El pastel de zanzanoras, Muchacha del alma, El jardín de las delicias, Rufino de la calle. En 1979 ingresó al taller de creación dramática de Hugo Argüelles.

Oscar Villegas (1943). "El teatro de Villegas se distingue por sus logros en niveles de lenguaje. Es una obra erótica y sensual en primer plano que registra matices temáticos de otra índole: la violencia, la soledad, las apariencias, la búsqueda. Se preocupa por reflejar el sentir de la juventud mexicana: La paz de la buena gente, Atlántida, Mucho gusto en conocerlo" (36).

Oscar Liera (1946). "Dos espacios conviven generalmente en sus obras teatrales: el sagrado (mundo del sueño, del mito, de la imaginación) y el profano (mundo de la cotidianidad, de la historia), sin que puedan definirse a ciencia cierta los límites de uno y de otro. El tono farsesco funge como salvoconducto y lazo de unión entre ambos evitando así que el choque se vuelva trágico y mortal. Es el sentido del humor lo que le da al teatro de Liera su vivacidad y su lirismo: El jineta de la Divina Providencia, Dulces compañías, Las juramentaciones" (37).

Victor Hugo Rascón Banda (1950). "En casi todas sus obras muestra fuerte y honrada preocupación por la problemática nacional, pero logra encarnar esto en tramas sólidas con caracterizaciones de carne y hueso: La maestra Teresa, Voces en el umbral, La víbora, lina Modotti y su

tetralogía Armas blancas cuyos textos son: La daga, El machete, El abrecartas y La pavaia. A su formación como autor contribuyó el taller de composición dramática de Hugo Argüelles" (38).

## II CARLOS OLMOS MORGA

### 2.1 BIOGRAFIA DE CARLOS OLMOS MORGA

Nace el ocho de diciembre de 1947. Fue hijo único hasta los ocho años de edad. Su infancia transcurre normal, tranquila entre el radio, el cine y los comics. Reconoce haberse sentido desde pequeño inclinado a escribir simples composiciones de escuela que le mostraron su interés por desarrollar sus ideas. Como primer balbuceo o despertar al teatro recuerda haber sido, de entre sus primos, el organizador para representar por ejemplo, la aparición de la Virgen de Guadalupe. Niño precoz, ingenioso, comelón, hiperactivo, observador de las plantas y de los animales, de ahí su amor por éstos.

A los diez años de edad cambia de rumbo su vida al tenerse que trasladar de Tapachula a Tuxtla Gutiérrez y por consiguiente, de la escuela Leona Vicario a la escuela Belisario Domínguez. Es a los trece años cuando una compañía de teatro ambulante llamada 'Teatro Tayita', dirigida por José Luis Padilla, representa en Tuxtla Ben-Hur. En esta función el Cristo se cae, por estar borracho, situación que impresiona al joven espectador Olmos y le descubre su afición por las farsas cargadas de humor.

Al finalizar la primaria, ingresa a estudiar una carrera técnica en la Escuela Prevocacional No. 19, al

término de la cual pasa a incorporarse a la Normal de Maestros en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas.

Es a los diecisiete años cuando escribe su primera obra de teatro titulada San Miguel de la tinieblas, la cual abordaba el tema de la oncocercosis. Esta obra se encuentra retirada de toda circulación.

En 1963 aparece una convocatoria de la casa del INJUVE invitando a participar a los jóvenes en los grupos teatrales de la capital del Estado. Es entonces cuando Olmos conoce diferentes personas y comienza a tener contacto directo con el teatro y se efectúa una transformación en él. Interesado en la lectura no solo lee teatro mexicano o extranjero sino que se preocupa por cultivarse en las lecturas del momento.

Combinando sus estudios con el teatro trabaja como actor en diversos grupos teatrales de 1963 a 1969 y así realiza viajes a México debido a su participación en los concursos convocados por el INBA. Gracias a éstos se propicia un intercambio cultural muy fructífero entre los grupos de teatro provenientes de diferentes regiones de la República y dejan profunda huella en el grupo de Tuxtla Gutiérrez. Regresan a Chiapas y montan obras de Carballido, Magaña, Ibarquengoitia, Argüelles y en 1965 Olmos funda el grupo "Debutantes 15" mismo que obtiene en 1967 el premio "Xavier Villaurrutia" otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro" al mejor grupo experimental con la obra La guerra de las cordas de Salvador Novo. A éste le agrada la puesta en escena y Olmos aprovecha la oportunidad para



darle a leer su primera obra llamada El embajador de la soledad, hoy conocida por Juegos fatuos, escrita en 1966.

Salvador Novo, actuando siempre como descubridor de talentos, escribe a Olmos a Chiapas animándole a venir a la capital. Carlos Olmos se asusta y prefiere sumirse en el anonimato de la provincia. Continúa estudiando, actuando y trabajando como "discotecario" en la radiodifusora "RCN" de Tuxtla y colaborando para los periódicos "ES" y "Tribuna" en los que en 1968, conmovido y tocado por los ideales de los jóvenes, escribe sobre el tema. Los acontecimientos de este año marcan profundamente la visión del mundo de Olmos.

A finales de ese mismo año viaja al D.F. y decide buscar a Novo. Este le brinda su ayuda y le vuelve a insistir en que venga a estudiar a México.

Terminando la temporada de La noche de los asesinos de José Triana, donde participó como actor en diciembre del 68 y enero del 69, y aprovechando una discusión con su jefe en la radiodifusora, el 20 de enero del 69 toma la decisión de romper abruptamente sus lazos con Tuxtla y su vida provinciana para ir a estudiar a México e inscribirse en la Escuela de Arte Teatral del INBA (1969-1971).

Ya en la escuela se va convenciendo que goza más del escribir que del actuar. Así, en 1970 concursa en el Festival de Autores Inéditos convocado por el INBA, obteniendo el segundo lugar con la obra Los años luz estrenada en el Teatro Comonfort en julio de 1970. Ese mismo

año obtiene la beca del Centro Mexicano de Escritores (1970-1971).

Por esa época tiene la oportunidad de conocer a Hugo Argüelles para quien trabaja un buen tiempo después de haber terminado sus estudios en el INBA.

En la escuela del INBA conoce a Xavier Rojas, quien era maestro de la institución. Este, al leer su obra Juegos fatuos, decide llevarla a escena, estrenándola en 1971 en el interior del país. La Asociación de Críticos Teatrales de Morelia, Michoacán premia al autor con el trofeo "Máscaras". Durante la beca escribe también Lenguas muertas. Por esta época, escribe Las ruinas de Babilonia.

En 1972 se estrena en el D.F. Juegos fatuos con las actrices María Douglas y Virginia Manzano dirigidas por Xavier Rojas en el Teatro Julio Jiménez Rueda, bajo los auspicios del INBA. La aceptación del público mexicano es buena y Carlos Olmos entra así con el pie derecho a la nueva generación de dramaturgos mexicanos.

En 1974-75 vuelve a obtener la beca del Centro Mexicano de Escritores, tiempo en el cual escribe El presente perfecto. Es en el 74 cuando estrenan Juegos impuros en la Universidad de Georgetown, EE.UU., traducida y dirigida por Teresinha Alves Pereira y representada por el grupo "Teatro Sarava". En 1975 el INBA publica en su colección de teatro la trilogía de farsas titulada Tríptico de juegos que incluye: Juegos fatuos, Juegos profanos y Juegos impuros. En ese mismo año la editorial Aguilar publica su obra Juegos.

fatuos como parte de la selección hecha como lo mejor del Teatro Mexicano 1972.

En el 75 se estrena su obra Lenouas muertas en la IV Temporada de Teatro Popular bajo la dirección de Marco Antonio Montero, con la actuación de María Rojo y Humberto Robles. Debido a problemas surgidos con el director de la cooperativa, la obra es retirada injustamente de los escenarios.

En el 76 Olmos se enfrenta a épocas duras para conseguir empleo. Finalmente entra a trabajar a "Procinemex". Es en ese mismo año cuando Juegos profanos representa a México en el III Festival Internacional de Teatro de Caracas, Venezuela dirigida por Gerard Hulier.

En 1977, Irene Sabido invita a Olmos a colaborar con su hermano, Miguel Sabido, en la elaboración de la telenovela didáctica Acompáñame. De esta manera Olmos aprende la técnica de la televisión. Posteriormente vienen algunas adaptaciones para el mismo medio, entre ellas: Ardiante secreto, El amor llegó más tarde, El árabe para cerrar con broche de oro con la telenovela educativa Caminemos, por la cual recibe excelentes críticas y premios. Olmos decide retirarse de la televisión para dedicarse nuevamente al teatro. En 1979, bajo los auspicios de Fonapas Chiapas, en la colección Ceiba se publican sus obras: El presente perfecto y Las ruinas de Babilonia. En 1980 escribe La rosa de oro la cual es estrenada el Teatro Santa Catarina, UNAM, en 1981 bajo la dirección de Germán Castillo. Obra que

obtiene gran éxito y los siguientes premios en 1982: Mejor Obra Mexicana (Asociación de Fotógrafos y Camarógrafos del Espectáculo, A.C.), Mejor Obra Nacional: "Premio Juan Ruiz de Alarcón" (Asociación Mexicana de Críticos de Teatro) y Mejor Autor Nacional: Premio "El Heraldó de México".

Continuando con los triunfos de ese mismo año estrena El presente perfecto en el Teatro Celestino Gorostiza dentro del Ciclo Nueva Dramaturgia Mexicana, organizado por la Universidad Metropolitana bajo la dirección de Soledad Ruiz. Además escribe El brillo de la ausencia la cual es puesta en escena en el Teatro Reforma por Julio Castillo, con las actuaciones de Alma Muriel, Irma Lozano, Juan Felaz y Enrique Rocha en 1983. Es en el 83 cuando la Universidad Veracruzana publica cuatro obras de Olmos: Lenguas muertas, El presente perfecto, La rosa de oro y El brillo de la ausencia.

Nuevamente Olmos es invitado a trabajar para la televisión, esta vez por Carlos Téllez. De esta forma realiza la telenovela La pasión de Isabela.

En 1985 vuelve a ser montada Juegos profanos en el Foro Sor Juana Ines de la Cruz, UNAM, bajo la dirección de Eduardo Ruiz Savillon. Asimismo finaliza de escribir la obra El dandy del Hotel Savoy.

Posteriormente regresa a escribir otra telenovela: Cuna de lobos la cual se convierte rápidamente en la preferida del público y logra varios galardones para su autor. Aprovechando el éxito obtenido retorna a escena

Juegos fatuos con la actrices Diana Bracho y María Rubio, dirigidas por Carlos Téllez en el Teatro Polyforum en 1987.

En el 88 Lenguas muertas es restituida en el Teatro del Bosque bajo la dirección de Germán Castillo.

Carlos Olmos ha impartido clases y conferencias en la SOGEM y en Televisa.

Siempre entusiasta por el trabajo, actualmente escribe una nueva telenovela y tiene planes de llevar a escena El dandy del Hotel Savoy (39).

## 2.2 MAESTROS E INFLUENCIAS

Olmos reconoce como primer maestro a Salvador Novo, a quien le debe su formación teatral. Recuerda con especial cariño las anécdotas contadas por el maestro para él desconocidas, los consejos y la experiencia de un tótem de la cultura como lo fue Don Salvador Novo.

Posteriormente dice evocar con singular aprecio a sus maestros del INBA como Soledad Ruiz, Xavier Rojas y Juan Tovar. También guarda en la memoria a sus profesores del Centro Mexicano de Escritores: Juan Rulfo, Salvador Elizondo y Don Francisco Monterde de quienes, evidentemente, aprendió mucho.

Advierte que al trabajar para Hugo Argüelles copiando guiones de cine, tuvo la oportunidad de convivir con él y establecer una buena amistad. Si bien nunca formó parte del Taller de Teoría Dramática de Argüelles, la biblioteca de éste estaba siempre abierta para él y cualquier duda que

podiese tener Hugo se la respondía, aprendiendo de él sin dejarse influir. Olmos dice haber sido a este respecto muy individualista ya que afirma que sin el individualismo no hay estilo. De ahí que aclare que nunca perteneció a ningún grupo o generación literaria y que si ha de enmarcarse en alguna es a la del 68 y a ninguna otra a la que debe pertenecer pues quedó profundamente marcado por el movimiento. Este le obligó a revisar conceptos de su vida personal despertando a una politización. Veinte años después señala que fue algo en su existencia más importante de lo que creyó.

Como influencia teatral recuerda la ocasión en que la obra ¿Quién le teme a Virginia Woolf? de Edward Albee, resultó victoriosa en uno de los concursos realizados por el INBA ya que se sintió hondamente tocado por ese autor entonces de moda, así como el ser espectador de las puestas en escena de Gurrola pues provocaron que entendiera cual era el tipo de teatro que quería hacer.

Con respecto a influencias extranjeras reconoce sentirse atraído por los cubanos José Triana y Virgilio Piñera, siendo el último de ellos su preferido. De igual manera, considera que la corriente del absurdo de Ionesco y Pinter, el teatro psicológico de Pirandello, de Ibsen y de Strindberg, así como el mundo de Maeterlinck, se dejaron sentir en su obra.

Con frecuencia relee a Shakespeare, la obra anónima Las mil y una noches y gusta de las lecturas sobre temas históricos (40).

### III EL PRIMER INTENTO

#### 3.1 LOS AÑOS LUZ

"Odio a mi padre y a mi madre... hay que matar a todos los viejos, que de todos modos no tienen sangre en las venas... la droga es el camino a la liberación y es necesario destrozar todas las formas de autoridad... (41)".

El movimiento de 1968 deja profundas huellas...

Cuando la confusión de ideas llega, cuando la frustración aparece y con ella la indignación y rebelión, algunos se sumergen en la apatía, otros emergen como líderes y los restantes siguen aquellos, que al igual que ellos, creen que van a salvar al mundo, un mundo cruel, loco que ni ellos mismos conocen.

Al lanzarse a la aventura de transgredir normas y leyes por el ansia de transformar sus vidas, descubren que no son capaces de conocerse a sí mismos: el hombre está tan distante de conocerse a sí mismo como de las estrellas: los años luz.

##### 3.1.1

Tres jóvenes, Hugo, Tony y Liz juegan a desafiar a la autoridad. El movimiento del 68 les hizo sentir que no servían para nada (42). Es ahora cuando deciden probarse a sí mismos. Para ello fingen el autosequestro de Liz planeando pedir una fuerte cantidad de dinero a los padres de ésta. Dinero que les permitirá realizar un viaje a



Acapulco y vivir despreocupadamente hasta que finalicen sus estudios.

Mientras esperan a que pasen las horas en un vagón abandonado para hacer la llamada telefónica, Hugo rompe en cólera varias veces, debatiéndose entre lo que quiso ser y lo que es. Liz, su novia, y Tony, su mejor amigo, le escuchan, a veces, pacientemente, otras irritadamente, sin faltar las discusiones continuas entre los tres, ya sea juntos o en parejas.

Al encontrarse en una situación crítica las personalidades del trío quedan a la intemperie reconociéndose finalmente como son o como creen que son. Liz confiesa estar embarazada de Hugo, lo que ocasiona el caos. Tras hablar con Hugo y Tony, Liz decide regresar a su casa pues está convencida de que Hugo y Tony son amantes o por lo menos quieren serlo. Esta experiencia le ha servido para, por primera vez, ponerse a analizar su existencia y las relaciones que lleva con sus padres y con Hugo. Posteriormente, Hugo pretende convencer a Tony de irse a Acapulco juntos, mientras que Tony, intenta en vano que Hugo se reconozca como el homosexual que es y pretende que se decida a iniciar una relación con él. Tony ha triunfado porque no tiene miedo de reconocerse como tal ni de fingir una vida que no es la suya. Hugo no puede hacerlo, pues es mayor el pavor que siente a la soledad y al juicio de la sociedad, que el aspirar a un reconocimiento de sus propias inclinaciones.

Al final Tony se va y de todas formas Hugo se queda solo.

Hugo nuevamente ha fracasado. ¿A quien le echará la culpa ahora?

### 3.1.2

La obra presenta tres personajes. Tres muchachos, adolescentes, inmaduros con ansias de vivir, con un afán de libertad. Jovenes que hablan del movimiento del 68, en donde sus ideales fueron aplastados y sus creencias pulverizadas. Se sienten desesperados, necesitan llamar la atención y no se detienen a pensar en las consecuencias. Suponen que a lo largo de su vida se les ha dicho cómo vivir su existencia. Es ahora cuando han decidido gobernar su destino y eso, es lo único que los tres manejan en común.

Hugo, desde un principio, comienza a dibujarse como el mas violento y nervioso de los tres. Es un ser inmerso en su soledad, terriblemente voluble, desorientado, acomplejado, inseguro, neurótico e inteligente. Su rebeldia y desubicación se deben al movimiento estudiantil del 68: el haber pertenecido a este y no haber sabido hacia dónde se dirigia, que pretendia, para, finalmente, tener la frustración de verlo culminado de una manera tan sangrienta.

Para él, la sociedad enferma, en la que estos metidos, la dificultad para comunicarnos, son las culpables de estar fracasando en su vida, de que él afirmo: "Yo no se hacer nada, nada (43)". Y sienta que falló en lo

universidad, en su casa y en el movimiento. Pero lo más terrible de todo es que falló en la elección del amor.

Al principio de la obra su relación con Liz es visto como un catalizador de sus frustraciones, que se esconden para, después de terminada la ilusión, salir con mayor fuerza. El amor, que él pensó era lo único que le quedaba, ha huido y otra vez él es el responsable.

Uno de los grandes problemas de Hugo es su miedo tan exagerado para afrontar la realidad y su vida. Culpa a la sociedad de sus males pero él no quiere dejar de ser parte de ella, no desea ser rechazado. La odia terriblemente y, sin embargo, no puede estar sin ella. Hugo sufre un desdoblamiento de personalidad a lo largo de la obra, pues lleva diversas máscaras.

Maneja el equívoco de entendimiento entre él y Tony para afirmarle a Liz que Tony está enamorado de ella, cuando él sabe perfectamente que Tony le ama a él; pero es una verdad demasiado dolorosa para afrontar. Él no desea pensar, confrontarse a sí mismo y cuestionarse sobre su homosexualidad. Para él, lo mejor es no pensar. No obstante, al final se ve obligado a hablar de ello. Hugo no sabe amar, lo peor y más triste del caso es que no se ama a sí mismo. Se odia y se rechaza porque, en el fondo, él es como la sociedad que tanto desprecia.

Cuando Liz le menciona que va a tener un hijo de él, la noticia de ser padre lo desquicia. Una vez más demuestra su inconstancia y su miedo a la vida. Huye de toda

responsabilidad. Si bien trataba de aferrarse a la idea de casarse con Liz para no pensar en su homosexualidad, la idea del hijo lo transforma a tal grado, que cambia la visión que tiene de Liz y lo primero que piensa es en el aborto.

Hugo es tan complejo que, minutos antes, puede afirmarle a Tony que sí ama a Liz y demostrarle al lector lo contrario, cuando no hace ningún esfuerzo por retener a Liz en el instante en que ésta le informa que va a marcharse y, de igual manera, cuando minutos después afirma a Tony que no le ha importado en absoluto el que Liz se fuera. Es en este momento cuando Hugo se sincera por primera vez. Se siente tranquilo de que Liz se marchara pues él no tuvo que tomar ninguna decisión. Por fin ha quedado solo con Tony. Se puede afirmar que, en el fondo, él sabe que está enamorado de Tony, pero esta verdad es tan amarga que, aún cuando sale el asunto a flote en la última conversación que tiene con Tony, no se atreve a tomar una decisión. Tony se ha cansado de amarlo y comprenderlo y Hugo se enfrenta nuevamente a lo que más teme: a su soledad.

Hugo es, a sus veintinueve años, un fracasado porque él quiere serlo. Mucho me temo que nunca madurará ni tomará ninguna decisión. Quizás se puede afirmar que toda la vida será un aborto de la sociedad si es que él no se suicida antes de confirmar su terrible realidad: estar rodeado por la soledad y la mediocridad.

Hugo continuamente olvida que el hombre es responsable de sus actos.

Tony sabe amar, ver su realidad y pensar. Esas son sus más grandes cualidades. Es un soñador incansable, extremadamente sensible y pesimista a la vez. Si entra al juego del secuestro es porque ama a Hugo y no se quiere apartar de él. Siente celos de Liz y no quiere perder la oportunidad de hacer que Hugo se reconozca homosexual. Como pensador, es quien mejor conoce a Hugo y a Liz y él que, de una manera u otra, supo afrontar mejor el fracaso del movimiento del 68, al cual perteneció como integrante del rebafío aunque con un poco más de conciencia de lo que pretendía, a diferencia de Hugo y Liz. Se cree más intelectual de lo que es en realidad, pero su inteligencia es patente. De una manera inconsciente, se siente atraído por los valores que Liz representa, incluso se puede afirmar que si no fuera por sus inclinaciones homosexuales, Liz y él formarían una buena pareja. Es cierto que, de alguno u otro modo, Liz y él siempre están discutiendo, pero difícilmente habría una antipatía verdadera, más bien ambos tratan de probar continuamente quién es más inteligente y quién es capaz de retener a Hugo. El movimiento del 68 para él significó la libertad y ejercicio de sus derechos como homosexual; el reflexionar, aceptarse y respetarse como tal, sin miedo al qué dirán. Posee una filosofía pesimista de la vida: "El hombre está tan distante de conocerse a sí mismo como de las estrellas... (44)". El hombre es visto como luces vanas yendo y viniendo sin tomar un rumbo fijo y estable. Para él es como si la vida, en ocasiones, no

tuviera sentido. Y ésta es la enfermedad que arrastra en su cuerpo después del fracaso del 68.

Definitivamente, se puede identificar al dramaturgo Olmos en frases de su personaje Tony. No es de extrañar que Olmos busque un personaje con el que más se identifique para plasmar sus ideas y opiniones, pues Tony tendría la edad que Olmos tenía cuando escribió la obra.

Tony, a pesar de su pesimismo, saldrá adelante luchando contra épocas de depresión y reflexión. Probablemente vagabundeará y tratará de conocerse mejor. Con inteligencia y suerte podrá ser dueño de su propia vida, encontrará una pareja y trabajará respetándose como ser humano. Eso, siempre y cuando, no vaya a poder más una racha de autocuestionamiento y drogas de la cual, sin que él se de cuenta, pueda caer prisionero. De él, sólo depende.

Ojalá se pudiera decir lo mismo de Hugo, pero éste se compadece tanto a sí mismo que es incapaz de poderse ayudar.

Tony jamás buscará a Hugo de nuevo porque lo ha amado demasiado y eso no le ha permitido pensar en él como individuo con ideales. Asiéndose del egoísmo, en este aspecto, saldrá del abismo negro en el que cree encontrarse.

Liz, ¿pobre niña rica?

Liz es una mujer que siempre tuvo las comodidades servidas en charola de plata, pero le faltó lo que es común a tantos jóvenes: la comunicación y comprensión de sus padres.

Liz ingresó a la universidad y conoció un mundo nuevo que le permitía ir en contra de lo que sus padres esperaban de ella. Da a entender que sus padres jamás le dieron amor, sólo le otorgaron dinero. Sin embargo, duda que a ella no le importe preocuparlos.

Por Hugo y por el hijo que espera inventa lo del autosequestro, pero ni ella misma intuye lo que persigue con esta mentira. En el fondo sabe las inclinaciones de Hugo y formula un pretexto como la última esperanza de retenerlo, aunque sabe que la batalla, prácticamente, la tiene perdida. Tan es así, que recapacita al observar la reacción de Hugo con la noticia del hijo que espera, y reconoce las mentiras de Hugo con respecto al enredo de que Tony, supuestamente, estaba enamorado de ella. No tiene más remedio que recapacitar y admitir su equivocación. Así, decide huir y enfrentarse a su realidad y resolver su problema sola sin que nadie la ayude o proteja. Al menos tiene valor para enmendar su error.

Liz es inteligente, está en búsqueda de afecto constante, por eso ingresa al movimiento del 68: para ser aceptada y querida por sus compañeros. Se pone a leer libros que no entiende y confiesa haber quedado muy confundida por el movimiento. Sin embargo, de los tres, es la menos afectada por el movimiento quizás porque no buscó en él un refugio verdadero a sus problemas. Por desgracia su abrigo fue Hugo: "Por ti hice cosas que nunca imaginé" (45).

Incluso si se involucró más en el movimiento fue por crecer ante los ojos de Hugo.

Liz es práctica, cuando decide hacer algo lo lleva a cabo. No se pierde en la poesía como Tony ni en la autocompasión como Hugo. Ella actúa.

El hecho de confirmar la homosexualidad de Hugo, obviamente le duele, el tomar la decisión de dejarlo también, sobre todo por lo que él ha significado para ella, pero Liz va a retomar su camino con rebeldía y frustración, por supuesto, mas aprenderá a comprender a sus padres porque corresponde a ella, la joven, y no a los viejos estancados en sus tradiciones, transformar la manera de amarlos y saltar la tan trillada brecha generacional.

Liz ha madurado a partir de esta experiencia amarga, ha abierto los ojos y si de esto se nutre, podrá lograr lo que tanto anhela: encontrar el amor, aprendiendo a amar verdaderamente. Es debido a las desilusiones, que ella habra valorado el derecho a ser feliz.

### 3.1.3

Los años luz (1970) es la primera obra a considerar dentro de la evolución dramática de Carlos Oleas, si bien cabe mencionar San Miguel de las tinieblas, la cual el autor considera su primogénita, pero que él retiró de toda circulación por considerarla un ensayo de la adolescencia: un pecado de juventud.



Asimismo, Los años luz se encuentra retirada de circulación, por considerarla el autor una obra muy visceral que manejaba problemas que le estaban sucediendo, los cuales escribió sin ninguna distancia. "Como una reacción de hormonas, escrita a pesar de mi cerebro. En aquel tiempo, -dice- no pude llevármela más leve, hoy opino que después de todo es un bonito melodrama entre tres muchachos que no tienen identidad ni política, ni sexual y que están buscándola" (46).

Aunque la obra presenta una situación creíble, verosímil, su planteamiento no es claro. No cumple con la concepción formal de planteamiento, clímax y fin.

El planteamiento es dudoso porque la obra pretende tener una supuesta postura política de lo sucedido en 1968. Sin embargo, el autor abandona este enfoque sin completarlo para situarse en el conflicto existente entre Hugo, Liz y Tony: una juventud confusa. Finalmente, el tema se enfoca a la homosexualidad.

La obra tiene una filosofía pesimista intrínseca en su mismo título: los años luz: luces vanas que van y vienen: el hombre transitando por la vida sin un verdadero objetivo, como si la vida no tuviera sentido.

Sin duda alguna, Carlos Olmos fue afectado y herido por el movimiento del 68, por lo que esto se trasluce en su obra. Pero no podemos negar tampoco que, para el autor, es una época de cuestionamientos propios, pues es el momento de su llegada a la capital, de su ingreso a la Escuela de Arte

Teatral (INBA). Conoce diferentes personas a las de su provincia y adquiere conocimientos teatrales con Salvador Novo. Variadas preocupaciones de carácter social saltan a su vida juvenil.

Por ello, el tono cotidiano se percibe a lo largo de la obra: el lenguaje de los jóvenes es auténtico, es más logrado, no es patético ni exagerado.

Los personajes que presenta son inmaduros, son los snobs que se fueron con la moda del 68, no tienen conciencia política. Prevalece y existe un ambiente enfermo entre ellos.

El protagonista, sin duda alguna, es Hugo. Su trayectoria nos muestra un personaje crecido espiritualmente alrededor del cual crecen los personajes Liz y Tony.

Los caracteres son complejos, poseen defectos y virtudes. Hay una enseñanza en la obra: concéte a tí mismo, no busques culpables y acéptate como eres.

Indudablemente, hay un efecto para provocar una catársis, combinación de temor y compasión. Temor por poseer una identificación inmediata con el personaje, por poder caer en esa circunstancia y compasión por poder que a tal ser humano le requeriría un mejor futuro, un hecho actor.

En términos generales la obra no cumple con las constantes: concepción, tono, trayectoria y efecto a provocar para poder ser clasificada dentro de un género en específico. Sin embargo, su verdadero logro se encuentra en la exposición y cuestionamientos de una juventud afectada

por la falta de valores éticos y morales, profundamente limitada por la sociedad que les rodea, pero más aún por ellos mismos.

El autor se preocupa por mostrar lo que a tantos jóvenes mexicanos ocurría: el ansia de vivir lo que se espera y sin embargo ser completamente desconocida; futuro incierto y estéril que provoca como consecuencia depresión y antagonismo absolutamente a todo.

## IV LOS LASTRES DE LA PEQUEÑA BURGUESÍA MEXICANA

### EL TRIPTICO DE JUEGOS

#### 4.1 JUEGOS FATUOS

"Thanks God I'm normal, normal, normal  
Thanks God I'm normal  
I'm just like the rest of you chaps."

Archie Rice (47)

"¡Que tanto y tanto amor se pudra, oh dioses!"

Eduardo Lizalde (48)

"Era perfectamente natural que te acordaras de él a la hora de las nostalgias... Cuando uno se deja corromper por esas ausencias que llamamos recuerdos y hay que remendar con palabras y con imágenes tanto hueco insaciable".

Julio Cortázar (49)

#### 4.1.1

"En 1910, una jovencita burguesa, avida de vivir su propia historia folletinesca, pierde al prometido con quien pensaba vivir 'el resto de sus días'.

Varias décadas después, la encontramos en la sala de su casa acompañada por su vieja nana quien, de un modo muy siniestro, le ha hecho revivir los viejos tiempos a través de un juego. En él, ambas fingen ser jóvenes aún y representan ante sí mismas, esa cadena de abusos y humillaciones que se ha dado en llamar 'la condición femenina'.

Mediante el humor, la situación llega a su paroxismo: envueltas ya en la ficción del juego primigenio, las mujeres llegan al extremo de asistir a la boda de una de ellas: la patrona.

Con invitados invisibles, recuerdos y presencias gratas e ingratas ambas encuentran en estos juegos fatuos su 'gloria particular' y se enfrentan, sin desearlo, a sus propias represiones transformadas en obsesiones casi patológicas. La locura estará esperándolas a cada una en sus respectivas habitaciones. Carmen y Tila saborearán entonces lo irreversible del destino humano" (50).

#### 4.1.2

El autor nos describe a Carmen como una mujer de aproximadamente sesenta años de edad, aunque representa menos debido a su esbelta figura y a los afeites excesivos que le cubren el rostro. Viste la moda de principios de siglo y sus modales son finos y suaves.

Tila es una mujer mayor que Carmen, la cual lleva el rostro ausente de pintura. Su ropa es más corriente y sus dos grandes trenzas, recogidas hacia atrás, no logran ocultar el estrago que empiezan a hacer las canas en su cabello. Su mirada es sombría, azechante. "Ambas parecen surgir de las sombras de un museo en ruinas" (51).

Carmen y Tila no pueden ser descritas aparte. Tienen una relación simbiótica, no pueden ser separadas una de la otra; por sí mismas no pueden existir. Carmen, la niña

consentida de sus padres, la mujer frágil que no puede enfrentar al mundo por miedo, se siente digna de ser respetada porque proviene de una familia de alcurnia, posee buenos modales y es fina en su trato y educación. Se cree la dueña de toda situación porque ella es el ama y Tila la criada. Si bien es la que se resiste a entrar al juego de hacer realidad el casarse con su novio muerto, Julio, una vez iniciado el juego, es la que se resiste a reconocer los campos de la fantasía y de la realidad. Se impone al paso del tiempo negándose a ver en un espejo y conservando sus berrinches de niña mimada. Tila es pícaro, vivaz y es una criada a la antigua. Ha sido la nana de toda la vida de Carmen, la conoce y la hace rabiar. Es la incitadora continua al juego del recuerdo porque: "...o seguimos jugando o ellos dejarán de pertenecernos para siempre" (52), pues ella, al igual que su ama, tiene un amor perdido en el tiempo: Romualdo, hombre alejado de ella y de la hacienda por el padre de Carmen.

Tila es la fuerza dominante siempre, aún dentro del juego, como si gozara a través de todas las vivencias de Carmen. La tortura cuando ésta intenta tener soplos de realidad, convenciéndola de que nunca más vendrá Julio. Tila disfruta de su papel de criada opresora e incluso, se revela continuamente a Carmen, por lo tanto, su actitud es irrespetuosa. Tila siempre vence, ha sido la típica sirvienta que llega a ser muy entrometida debido a tantos

años transcurridos al lado de una familia de la cual ya se considera parte.

Ambas tienen en común un odio recalcitrante al padre castrante de Carmen por ser el causante directo de la actual y continua ausencia del amor del sexo masculino, de su prolongada soledad y por ser el culpable de la imposibilidad de tener hijos y nietos.

En su mundo hay un orden y una jerarquía. La relación señora-criada siempre persiste: quien debe de llevar el desayuno ha de ser Tila, quien se debe vestir bonito debe ser Carmen, aunque Tila lleve el hilo dominante de la acción y Carmen esporádicamente reaccione como justo sucede al final cuando decide proponer el juego de que ella está casada con Julio, obteniendo la revancha sadaz por parte de Tila. Hugo Argüelles señala:

"... precisamente porque las fuerzas de ambas no dan para más, porque lo inútil ha venido a desplazarlo todo, porque ya no hay, no queda ninguna otra posibilidad para seguir jugando. Porque ése es justamente el final: la agnía de la mentira compartida. Y entonces ... como para seguir jugando, ambas se convierten en los símbolos de la vida y la muerte" (53).

Carmen y Tila tienen la necesidad intrínseca de renovar su juego y nunca dejarán de jugar por más que lo intenten, es su única manera de subsistir a un mundo hostil. Han perdido su identidad como mujeres a las cuales se les negó el amor, de ahí su necesidad de lo maravilloso. Carlos Olmos nos dice:

"A la vida hay que darle valores nuevos, hay que huir de la mediocridad. Se tiende a sublimizar; pero si se sublimiza demasiado se cae en la irrealidad y se corre el

riesgo de adentrarse en la locura. Hay que conservar una idea clara de la realidad, sabiendo al mismo tiempo transformar las cosas al saberlas vivir adecuadamente" (54).

Y así, encuentran su gloria particular, su manera individual de sobrevivir. Sus vidas no son un desperdicio porque albergan un porvenir. Ambas se resisten al transcurrir de los años, negándose a mover, limpiar los muebles, incluso las telarañas. Como si el quitar algo de su tiempo pasado fuera el arrancarles un trozo de vida.

Cada quien a su manera, toca la cruda y cruel realidad de su soledad compartida, de su pesadilla. Carmen insistiendo en que todo va a cambiar, ordenando limpiar todo y negándose a jugar por el temor continuo de pensar si no estarán locas y Tila, explicando el porqué surgió el comienzo de su juego, negándose a aceptar el que estén locas porque sabe delimitar la fantasía de la realidad. Y más aún, porque saben donde está permitido localizar las remembranzas: en su cuarto de recuerdos. Como si por ser capaces de delimitar el juego fantasioso de la realidad, no implicara el que estén terriblemente enfermas de una soledad abrumadora.

Ambas, heridas totalmente por el mundo que les rodeaba, no tuvieron más remedio que encerrarse en sus cuatro paredes llenas de soledad, incapaces de sobrevivir a la ola de cambios que defilaban detrás de sus ventanas.



#### 4.1.3

Juegos fatuos marca la entrada exitosa de Carlos Olmos a los escenarios teatrales de México en 1972, con actrices de la talla de María Douglas y Virginia Manzano, dirigidas por Xavier Rojas.

Carlos Olmos para entonces, había terminado sus estudios del INBA, había estrenado Los años luz y había conocido a Hugo Argüelles. Esto es significativo pues, si bien ya había estado trabajando para él, no es en esta obra donde encontramos una directa influencia de Argüelles, dado que el mismo autor indica que esta obra fue escrita alrededor de 1966 y originalmente la había llamado El embalador de la soledad. Reescritas algunas escenas, tras sus estudios del INBA, con la ayuda de sus maestros Soledad Ruiz y Xavier Rojas, la obra fue rebautizada con el nombre de Juegos fatuos.

De ahí que resulte interesante la observación que hace J. Miguel Mora:

"La gran sorpresa la constituye el parlamento final de Tila, el cual da a la pieza una dimensión acorde con un teatro mucho más actual en Europa y E.U., el que se enfrenta a la realidad vital de la psique en aspectos que de ordinario se soslayan con la conciencia del sexo que caracteriza a nuestro tiempo y que se trata libremente en el teatro de muchos países del mundo. Pero ese parlamento, que no es más que un parlamento no llega a configurar nada como conflicto dramático pues aparece en forma de sorpresa y no como culminación de algo, por lo cual se antoja pensar que fue agregada a la pieza mucho después de que ésta había sido escrita" (55).

Si bien este crítico percibió esta escena final como reescrita, eso no implica que el final sea sorprendente para los fines de la obra misma: el juego puede continuar siempre en diferentes maneras para que les sea posible subsistir a estas dos mujeres.

Por otro lado, se puede afirmar que Juegos fatuos tiene una referencia, la obra Dos viejos pánicos, de Virgilio Piffera, de la cual el mismo autor reconoce haber recibido influencia directa. En Dos viejos pánicos hay dos personajes, Tota y Tabo, ambos alrededor de los sesenta años. Estos se mueren de pánico al tener que enfrentar al mundo exterior. Se han encerrado en su casa a jugar que matan al miedo y como se mueren de terror al hacerlo, prefieren figurarse que están muertos para ya no sentir pánico. La tragedia de estos dos individuos durante toda su vida, fue no haber hecho lo que ellos querían por temor a las consecuencias, por lo cual el título no podría ser mejor.

Tabo, al igual que Carmen, no soporta verse en un espejo, no resiste el paso del tiempo. Odia a la gente joven porque tienen la juventud de la que él carece. Tota si lo resiste y goza en torturar a Tabo, restregándole sus arrugas.

Los dos, al igual que Carmen y Tila, juegan, se pelean, se contentan y vuelven a jugar, inventando nuevas estrategias para no perder nunca la originalidad. La soledad les toca el alma, pero no al grado de Carmen y Tila, pues

ellos no carecen de la ausencia del sexo opuesto. A ellos, lo que les ha afectado toda su vida, es su pánico y por ello, recrean juegos alrededor de él; mientras que, Carmen y Tila reviven el amor perdido.

Los cuatro viven la misma situación, se aferran a su vida interior y el mundo exterior les tiene sin cuidado porque han encontrado la manera de escaparse a su realidad. Por si solos no podrían existir pues se acabaría el juego y se tendrían que enfrentar a su mediocridad, lo cual los sumiría en el caos total, ya que, al igual que Carmen y Tila, Tota y Tabo saben diferenciar las fantasías del mundo real.

Dos viejos pánicos tiene una relación con el lenguaje ilógico del teatro del absurdo de Ionesco, autor al cual no se podría dejar aparte, ya que en su obra Las sillas (en la cual aparecen también dos personajes ancianos: marido y mujer respectivamente), deja ver el influjo que recae sobre Olmos, particularmente con la intromisión de personajes imaginarios, invitados invisibles, los unos para una conferencia, los otros para una boda.

Y he aquí que encontramos lo terrible de la obra de Olmos al compararla con Las sillas: la ausencia de todo, la nada, el sólo poder subsistir del fracaso de la existencia humana por medio de la elaboración de juegos imaginarios donde también se satiriza el vacío de una conversación amable y política con gente desconocida, diálogos que bien podrían decirse al aire.

En este juego de regresiones al pasado es donde encontramos el patetismo de la obra de Olmos, dos mujeres que tratan de revivir una tradición, clase social y modo de pensar en total desarmonía con los hechos actuales, dándonos una visión patética, nada congruente con lo que les correspondería a su edad. Hay momentos altamente emotivos donde los personajes deambulan con sus frustraciones y carencias, donde se perciben los diálogos ágiles y cargados de humor.

Existe una crítica particular hacia las mujeres educadas en un ámbito porfirista. Se muestra la decadencia y putrefacción de una clase familiar donde hay un mundo aristocrático e inoperante.

La figura paterna es vista como un dictador-aniquilador que pesa en el carácter de Carmen y que llega a tocar hasta la criada Tila. El padre es un elemento de destrucción.

Olmos emplea una inversión de ideas: la gloria es poder entrar por completo al juego siempre en un mundo de evasión y locura, ingresando a él con toda la liberación posible siempre y cuando sea haya aniquilado la imagen paterna.

En esta farsa la substitución de realidad se da por medio de la anécdota, su tono es grotesco, exagerado, nos libera sin que nosotros sintamos ninguna culpa, y se produce una catarsis que se transforma en una mueca de risa.

A estos personajes se les llega a compadecer por la soledad que representan. Se han vuelto personajes símbolos

de una colectividad: mujeres de la época porfirista inmersas en su soledad.

Es una farsa melodramática hallándose la contraposición fuera de la obra: la evasión de la realidad en función de un pasado y presente, un pasado que ya no es posible tener, un presente lleno de frustraciones, entre ellas la sexual y en gran medida todo esto debido a la imagen paterna (Carmen es virgen). Los personajes poco a poco acaban y se entregan al juego sin culpas ni remordimientos. La contraposición es de ideas: pasado-presente (con todas sus características), no de valores. Se sitúa en una época determinada que nos muestra el costumbrismo mexicano, tal y como lo indica Eiva Macías:

"...Olimos parte de la mejor tradición del teatro costumbrista mexicano, y sin duda alguna la trasciende. Juegos fatuos no es una obra ilustrativa de costumbres, sus personajes no son arquetipos de solteronas. Son dos mujeres que eligen la soledad, la asumen y se regodean en ella, inventando un juego en que la propia soledad se apodera de todo" (56).

## 4.2 JUEGOS PROFANOS

"La vida no es más que una serie de apetitos y de fuerzas adversas, de pequeñas contradicciones que culminan o abortan según las circunstancias de un azar odioso. El mal ha sido colocado desigualmente en cada hombre, como el genio, como la locura. El bien como el mal, es producto de las circunstancias y de un genio más o menos activo"

Antonio Gual (57)

### 4.2.1

"En una nochebuena, dos jóvenes hermanos unidos por el incesto, deciden terminar con un siniestro juego iniciado años atrás: revelar a sus padres la relación que ellos sostienen. Pero sus padres están muertos desde hace mucho tiempo y permanecen ahora en calidad de esqueletos.

Con este recurso el autor muestra un vasto juego en cuyo interior se formulan otros que sobrepasan el establecido en primera instancia. El humor se manifiesta en una sátira constante a las relaciones familiares y, por añadidura, a las sociales.

Alma y Saúl, los protagonistas, discuten la moral y los límites de todo lo que conforma su singular universo de imposibilidades.

Al final, los muchachos eligieron asumir la identidad de sus padres para eludir así la verdadera liberación existencial y permanecer en el mundo de la culpa y lo profano" (58).

#### 4.2.2

Saúl tiene aproximadamente treinta y tres años de edad. Posee actitudes del macho mexicano, neurótico e intransigente. A ratos tiene regresiones a sus años mozos. Idolatra a la madre, se encuentra encorsetado de ella. En él existe el complejo de Edipo. En la hermana ha visto la prolongación de la madre. Saúl es quien encabeza mayor grado de culpas y remordimientos y el que desea justificarse y liberarse de ellos. Tiene un gran temor a la vida, sufre y se atormenta a sí mismo poseyendo una personalidad masoquista que a veces se torna a por sádica en los múltiples juegos llevados a cabo con Alma. Se ha sentido oprimido y aviliado por el padre, al considerarlo su rival de amores tanto porque ha sido el esposo de su madre como el amante de su hermana. Si llega a sentir la culpa no es por el hecho mismo de ser inoral -para él y para Alma, eso no existe, son amorales- sino por haberle sido infiel a su madre al engañarla con la hermana. Glasp opina a este respecto: "...no creo que la moral tenga mucho que ver con las aptencias reales que el ser humano quiere expresar" (59).

La imagen de los padres ya muertos es tan fuerte que tiene el que puedan juzgalo. Saúl afirma: "Hay cosas que merecen un castigo" (60).

Saúl es quien que trata de llevar la acción dominante, lo que va a suceder lo determina él, aunque hay sorpresas

dadas por Alma que, a manera de contrapunto, nos sorprende tratando de imponerse al machismo de su hermano-herento. Saúl es cobarde, de ahí que trate de demostrar fuerza y superioridad pégándole a Alma.

Alma tiene aproximadamente veintiocho años de edad. Enamorada del padre, odia la figura materna. En proporción se puede decir que ella odia más a la madre que Saúl el padre, pues ella mancha menos fuerte su complejo de Electra. Ella se encuentra más enamorada de Saúl que éste de ella. De los dos es la que menos remordimientos tiene porque le agrada el juego y goza de realizar el acto sexual con Saúl. Si bien es cierto que lo ve como la extensión de la figura paterna, también lo ve como Saúl, el hombre. Por ello aguanta los arrebatos violentos de él, que la pegue e insulte. Ella no desea perderlo, aunque de vez en cuando se le impone, en general, hace lo que él determina. Alma regaña a Saúl adoptando actitudes de madre pues sabe que a éste le gusta que lo haga. Sin embargo esto ocasiona que todo desemboque en pleitos y discusiones, con lo cual se crea continuamente el conflicto dramático. Alma es la que es consciente está del mundo exterior, de lo que puedan decir. Por eso es la que más se aferra a seguir con Saúl. "¿Crees que una muchacha decente se prestaría a estos juegos? ¿Podría sentirse capaz de salir y mirar de frente a los demás?" (61).

Cuando Saúl insiste en decirle a los padres su "pecado" le implora el castigo, ella contesta: "Castígate a tu modo



que para eso eres un masoquista de primera". Saúl responde: "Nunca podrás purificarme". A lo que Alma contesta: "A decir verdad, ya me gustó el infierno" (62).

Ella es fuerte así, no quiere cambios, le molesta pensar en ellos. Alma es fuerte y adopta la posición de madre absorbente. Se da a entender que ella es la que asume los roles de la madre, al menos es lo que cuida y viste los esqueletos de los padres, quien compra cosas para la casa.

#### 4.2.3

Juegos Prefabricados fue escrita en 1970-71 durante la beca concedida al autor por el Centro Mexicano de Escritores. Se estrenó en 1973 dentro del III Festival Internacional de Teatro celebrado en Caracas, Venezuela y reestrenada en México en 1985.

Al igual que Juegos Fallidos esta obra nos vuelve a mostrar la idea del juego que crea una realidad ficticia, sustituta de la realidad efectiva, situación concurrencial en Los viejos pájaros, Las sillas, El amante de Harold Pinter, Las criadas de Jean Genet y La noche de los asesinos de Jose Orjuna. Es precisamente con esta última obra con la que encontramos semejanzas más latentes. Es su antecedente más inmediato.

La noche de los asesinos (1966) maneja un triángulo de tres hermanos, un hombre y dos mujeres, que juegan noche a noche a representar el asesinato de sus padres, tomando en sí los roles de los mismos, de sus vecinos, parientes y

policías, al igual que en Juegos profanos, agregando "por ser tres- las posibilidades que da el sadismo de la complicidad y del tercero excluido.

Naturalmente, las líneas de lectura tanto en la obra de Triana como en la de Oleas, exceden lo estrictamente familiar y psicológico. Se extienden al entorno social y al caribalismo de las relaciones entre las clases así como a los grupos de poder. En este sentido (tal vez por ser Triana un autor de la nueva dramaturgia cubana e inscribirse la pieza dentro de los primeros años de la revolución) en la obra del cubano este tipo de lectura es más directa, más transparente, mientras que en la obra del autor mexicano queda como más oculto aunque no inexistente entre los mecanismos de relación tradicional de la familia y la pareja.

Cabe observar que la influencia le viene al autor desde el mismo momento en que participa como actor en esta obra en 1968, en su natal Chiapas.

Laio y Cuca, más que Beba, tienen rasgos muy similares a Saúl y a Alma. Todos son el resultado de la creación y molde de sus padres. La carne heredada... Saúl: "...lo que ellos mismos crearon" (65). Es decir, el medio ambiente es determinante para la formación del individuo.

Otra similitud básica que se encuentra es que Laio y Saúl son machos e intentan constantemente llevar el hilo dominante de la acción mientras que Cuca y Alma se someten,

no sin conocer el porqué de su proceder: existe en ellos el miedo a las reacciones de éstos si no hay sumisión.

En estas obras la familia se palpa como una institución muy opresiva que cancela la posibilidad de expresión de quienes la componen; no hay probabilidad de madurar, de ser independiente porque los padres aniquilan todo medio de ser útiles a sí mismos y a una sociedad circundante.

"Creo que las instituciones familiares como el matrimonio, es decir, el proyecto de la mujer de casarse y del hombre de estudiar una carrera, dan mucho de que hablar desde luego la "novela", vuelve a aparecer con toda su carga de expresión, tabúes, prejuicios, todo lo que se transforma en un lastre en la vida y que uno debe bisear por la borde para poder hablar de liberaciones efectivas" (64).

Entre Séd y Ales existe un riesgo de contienda, de toma de poderes, de combates sin tregua llevados una convivencia sadomasoquista que en características de sus personalidades esquizoides encuentran en los personajes de Strindberg su origen: seres atormentados, transgresores de valores intocables que, por lo mismo, escandalizan. Son individuos, en suma, con grandes trastornos psicológicos.

Para estos dos hermanos en el mundo de la apariencia, la posibilidad de sobrevivir es a través de la locura multiplicándose en diferentes roles, el de amantes, hermanos, padres, hijos, engendradores, destructores, vida y muerte confundidas, reviviendo a los muertos y matando a los vivos. Es decir, para ocultar nuestros miedos es necesario no contar con testigos y adaptar las circunstancias a nuestra conveniencia.

Esta obra cargada de humor negro reúne elementos surrealistas. El humor es algo que se presta para intentar crear atmósferas, situaciones, intenciones, para incluir elementos críticos. En este caso una dosis corrosiva a los cánones familiares: "Es en este sentido que creo que el humor moraliza: el escritor habla para mejorar al público que lo oye mediante estrofas sobre un comportamiento moral" (65).

El humor sobresaeta con el juego maravilloso que se crea alrededor de la participación de los esqueletos que tiene el propósito de evadirlos de su propia realidad tan asfixiante y decadente.

Humor negro que nace bajo la influencia del dramaturgo mexicano Hugo Argüelles, de quien Alejandro Heredia hace el siguiente comentario con respecto a su obra Los cuervos están de luto:

"Esta obra teatral está aportando al desarrollo de nuestra cultura un nuevo elemento, un estilo: el humor no como finalidad sino como la vía para desnudar nuestro inconsciente, para que éste aflora y se manifieste a pesar de toda moral y convencionalismo. Elemento que si lo pensamos en cuanto al desarrollo del drama nacional encontramos que Argüelles es quien lo introduce con esta obra en la historia del teatro mexicano.

Humor que nace de la situación psíquica antes que del gran humor que nos provoca la carcajada involuntaria, no porque se trabaje el ridículo, sino porque la falta de acostumbrado a otra esfera nos parece chocante, el humor entonces empieza a funcionar como una defensa inconsciente ante una parte de nuestro inconsciente desuido en el escenario" (66).

No es extraño este influjo de Argüelles en Ólmos puesto que no hay que olvidar que el autor trabajó para aquel cerca de tres años.

Juegos Profanos es una farsa trágica que exagera los términos y rasgos de modo que producen una caricatura grotesca de los personajes. Esta caricatura es de orden psicológico y recoge las contradicciones de los caracteres: Saúl y Alma, donde a momentos los vemos como seres adultos, comunes abriendo su mente a reconocer sus verdades y otras jugando con lo que el mismo título sugiere "lo profano", el sexo y la muerte, "profanando" con ello los lugares comunes del núcleo familiar. Bonda queda clara la problemática que representa para una familia pequeño-burguesa, el que se presente el complejo de Edipo en el hijo, el complejo de Electra en la hija y finalmente un incesto entre los hermanos, magnificándose así el vicio del incesto de manera violenta.

"Para Ólmos el tabú (incesto) es la asunción de lo perverso, de lo prohibido y lo maldito como una solución a la forma de sus personajes, actuales, cien por ciento representativos del ser latinoamericano. Ólmos anecdotaliza el incesto y lo aleja de la convencionalidad permisiva o del realismo costumbrista dotándolo de características "guifolescas" (67).

"Juegos profanos es una metáfora, a veces surrealista, a veces expresionista, acerca de una fantasía ritual entre dos hermanos que se tienen una gran pasión. Para mí es una

reflexión sobre el tabú del incesto, y cómo es relativo lo que la gente considera absolutamente prohibido por una cultura determinada" (88).

La realidad ha sido substituida por la anécdota, la cual es muy compleja dado que hay inversión de imágenes, de roles para sostener el juego de los personajes. Ambos parten de su más primitiva identidad, de ahí que decidan finalmente adoptar las personalidades de los padres. En su manera de poder vivir en paz con ellos mismos, sin atormentarse porque como padre Nicolás y madre Venturina pueden realizar el acto sexual sin recordamientos y sin tener al juicio de los padres, es la manera más cómoda de darse permiso. Es preferible aniquilarse como individuos y renacer en seres que forman una institución familiar: el matrimonio, marido y mujer.

Sin embargo, el juego no termina jamás porque sus fantasías y sus sueños no los abandonarán nunca; aunque no quieran el recuerdo siempre estará presente.

El autor sobre la obra Juegos ocultos, el infierno. Los personajes practican el incesto y 'viven en continuo pecado'. El pecado entendido como "la palabra bíblica del fracaso de vivir de acuerdo a las normas de Dios. Bajo esta amplia categoría se incluyen significados desde 'error' hasta 'maldad'. La Biblia enseña que el pecado no es una lista de hechos y actitudes sino es una condición. El hombre por naturaleza es pecador. La condición pecaminosa del

hombre se ha separado puesto que Dios es santo y justo y debe castigar el pecado" (69).

En Juegos profanos hay un infierno, una condenación eterna en todos estos intercambios de personalidad. Dios condena a sus personajes y nos manda un mensaje: no hay salvación para quienes siguen realizando las mismas relaciones incestuosas.

La farsa es trágica porque se toca un tema del individuo que ha sido repetitivo y eterno: la relación afectiva con su núcleo familiar.

Al ser farsa el efecto que nos provoca es catártico porque nos golpea psicológicamente los patrones de conducta, además porque a través de la catarsis farsaica se pueden vivir situaciones prohibidas sin necesidad de actuarlas, hay una purga de deseos reprimidos.

### 4.3 JUEGOS INFERNOS

"Vi en el cielo otra señal grande y admirable: siete ángeles que tenían las siete plagas postreras; porque en ellas se consumaba la ira de Dios".

Apocalipsis, Cap. 15

"Fue el primero y derramó su copa sobre la Tierra y vino una úlcera maligna y pestilente sobre los hombres que tenían la marca de la bestia y que adoraban su imagen".

Apocalipsis, Cap. 16 ver. 2

"No darás albergue en tu corazón a los deseos carnales".

Romanos, Cap. 7 ver. 7

"¡Qué triste es el estado en que me encuentro!  
¿Quién me libertará de la esclavitud de esta mortal naturaleza pecadora?  
¡Gracias a Dios que Cristo lo ha logrado!  
¡Jesús me libera!".

Romanos, Cap. 7 ver. 23-25

#### 4.3.1

"Una mujer nacura está encerrada en una casa de campo con su madre y su hermano. La madre ha sido presa de la peste junto con toda el pueblo. Los hermanos sostienen una ambigua relación amorosa, deciden salvarse y dejar a la madre moribunda en la casa de campo."

Finalmente, la hermana se rehúsa a hacerlo y afirma que permanecerá al lado de la madre y que incendiará la casa para, así, purificarse por el fuego. El hermano huye aunque



la hermana trata de retenerlo pero regresa al saber que ella ha incendiado la casa y que la madre aún permanece adentro.

La hermana alega que al no poder salvarla, prefiere morir junto a ella en un acto de inmolación.

Sucumbe diciendo: el diluvio, la peste, el amor... todo se quema. Ni el amor podrá salvarse ahora" (76).

#### 4.3.2

Aparecen dos personajes en esta obra: Mab de cuarenta años y Gil de veintidós años y se llega a escuchar la voz en off de la madre.

Mab y Gil como personajes se han convertido en símbolos complejos dado lo que están representado. Hay un gran antagonismo entre estos dos caracteres.

Mab es la representante de aquellos que tienen el juicio divino, que se ajustan a lo que dice una religión por temor y no por amor a Dios. Le ahí que diga que el quedarse con su madre no es una obligación sino un deber, cuando lo natural sería un sentimiento de amor y compasión lo que supuestamente la movería a quedarse junto a ella. Es el ejemplo de aquellos para los que la religión es un verdadero tormento. Opta por el deber. Y debido a esto se entendería que ella vive en un purgatorio dado que se le está negado contemplar a un Dios -amor o temor- que de alguna manera ya conoce y no puede ver. Un purgatorio triste y escabrido, aislada, rodeada de agua, con un diluvio constante y circundada por la muerte, la peste y atormentada por los

deseos impuros que la han arrastrado a tocar a su hermano mientras éste dormía. A lo que se presume, ella ha llorado juego. Este juego es el que les sirve para justificar su muerte.

Gil le dice: "Hay más infiernos en ti que los que quieres encontrar bajo la tierra..." (71).

Estos infiernos serían sus tormentos, culpas y remordimientos, de ahí que ansie purificarse por el fuego. Al pasar por los sufrimientos que estos le acrecentaría, expiaría sus pecados y vería finalmente a su Dios cara a cara. Tendría la salvación eterno.

Por otro lado, existe otro elemento importante que menciona el autor a manera de descripción del lugar: "Al fondo vemos un incendio lago de aguas quietas" (72).

Mab nos dice: "Hiciste mal en compararme con el lago. No Gil, a mis aguas les falta esa serenidad, esa calma necesaria para sobrevivir, para salvarme" (73).

Es decir, son tentos los tormentos de Mab, que ni siquiera el agua del lago y del diluvio -visto como otro medio purificador "el bautismo"- podrían llevarla a alcanzar la gracia divina y el reino de los cielos. Mediante su elección, Mab pasaría entonces del purgatorio, al infierno y luego al cielo.

Se ofrece un continuo contraste entre el agua (cielo) y el fuego (infierno).

Para Mab un cambio es mejor que esperar eternamente. Al optar por la purificación, mediante el fuego, dice felizmente

y en su locura: "¡Ah, qué hermoso es el resplandor del fuego! ¡Tendrá que encendernos este acto de amor!". Para finalizar diciendo: "El diluvio... la peste... todo, todo se quema... ¡Ni el pere podrá salvarse ahora!" (74).

Falabras que demuestran su juego impuro para purificarse, donde hasta la idea del amor hacia su hijo-hermano, Gil, queda hecha pedazos. Acto que al fin y al cabo solo puede realizar un fanático de la religión, un desequilibrado, un loco. Recordemos que los locos, supuestamente, no serán juzgados en el juicio final sino que directamente verán la gracia de Dios. Con lo que se asume que, Hab, tras su tormento y locura saldrá de su purgatorio.

Gil, con su parte, significancia y que se deja llevar por esa necesidad de los locos: de no tan solo aceptar que son seres humanos y que la vida se les va en desear lo que no pueden conseguir nunca. El debe intentar conseguir lo que desea. El si quiere su salvación como individuo, eligiendo vivir, es decir, escoge la salvación terrena, es joven, puede lograrlo. Ota por ser. El actúa simplemente sin tener a Dios. No se ansuciat por el castigo que pueda recibir. Aún cuando Hab lo haya leído la Biblia unfridad de veces, su elección es vivir.

Es así que, los personajes a través de safarse de sus obligaciones, de diferenciar entre el deber y el ser encontrarán su salvación. Ambos toman acciones muy claras, precisas y definitivas.

Por otro lado, con la madre se están manejando símbolos apocalípticos. La madre vista como la peste que va aniquilando las personalidades de los hijos.

Cabe señalar que si bien la madre estaba apesada y moribunda, Mab apresura su muerte al prender el fuego. La madre es todo un símbolo: es necesario para ellos acabar con ella, asesinarla, para encontrar el propio yo e iniciar una nueva vida. Así, se destruye el mito familiar.

La obra maneja símbolos muy barrocos en cuanto que trata puntos de la religión: signos bíblicos. El autor apunta: Juegos incuros. El purgatorio.

Cabe mencionar nuevamente esta idea del purgatorio, para entender lo que significa. Es el lugar donde se supone las almas han de ir a purgar sus culpas después del juicio final y donde su mayor castigo será no poder ver a Dios frente a frente después de haberlo visto. Vagaran en una especie de limbo hasta que se hallen libres de pecado; una vez limpios subirán al reino de los cielos disfrutando de la presencia divina.

Mab y Gil se liberarán de su purgatorio terrestre una vez que hayan colado por su elección del deber y del ser. Saldrán del círculo.

#### 4.3.3

Esta obra fue escrita durante la beca concedida a Ojimos por el Centro Mexicano de Escritores en el año 70-71. Fue representada en la Universidad de Georgetown, E.U.

En cuanto al género, es difícil determinarlo cuando las obras son tan cortas. Más bien se da una exploración de ideas y de tono. En este caso, como se mencionó anteriormente, el manejo de símbolos bíblicos salta como una idea dominante a lo largo de la obra. El tono, por su parte, en algunos casos se percibe melodramático, en otros se palpa exagerado y grotesco.

La obra, aunque muy corta, tiene valor en la síntesis que logra hacer el autor sobre estos seres que tratan de escapar al yugo materno. El lenguaje se nota ágil y bien llevado, aunque el planteamiento no es muy claro, se entiende en su totalidad al acabar la obra y esto se justifica dado su brevedad.

El tema hubiera podido haber dado para más sobre todo si se hubiera explorado más en el carácter de Gil que, como figura, decae un poco ante la arrolladora Heb.

## V EN EL ABSURDO POR GUSTO

### 5.1 LAS PUTINAS DE BACILOMIA

"En ciertos momentos el mundo se me presenta como carente de sentido, la realidad: innegable. Esa sensación de irrealidad, la búsqueda de una realidad esencial, olvidada, innominada -fuera de la cual no me siento ser- es lo que quise expresar a través de mis personajes que vagan en la incoherencia, que nada poseen fuera de sus angustias, sus recuerdos, sus fracasos, la vaciedad de su vida. Seres enojados en la ausencia de sentido no pueden ser sino grotescos, su sufrimiento no puede ser sino evidentemente trágico. Resultándose el mundo incomprensible, espero que me lo expliquen".

Eugène Ionesco (75)

#### 5.1.1

Dos ancianos de edad indefinida llamados Hoso y Lala, tratan de resolver la respuesta de cinco letras de un crucigrama: la capital del Imperio Persa. Darán infinidad de nombres con los que caerán en el absurdo de situación geográfica e histórico. Diálogo que nos permite intuir que se encuentran en un mundo confuso y lleno de contradicciones donde no se les tiene permitido pasar. El caso final reside en encontrar finalmente la palabra 'Babilonia' y saber que no cabe en las cinco letras dadas. Error que les llevará a su fin como individuos pues, en la sociedad intransigente en la que viven, no se les está permitido ninguna equivocación como seres automatizados que son. El error será castigado a la máxima consecuencia por

ser: Momo el formulador del crucigrama y ser su profesión la de crucigramista.

### 3.1.2

"Lala, nombrada Ella en la obra. Gociana de apariencia glacial y modales suaves. Podría decirse que sus emociones y su vitalidad han desaparecido desde hace mucho tiempo" (76).

"Momo, nombrado El en la obra. Es nervioso e inquieto. En ocasiones, es tan tajante y brutal en sus respuestas que da la impresión que no desea hablar con nadie. Ni siquiera con síg mismo" (77).

Los personajes se encuentran terriblemente temerosos del mundo exterior, donde se le está vetado pensar, tener sentimientos, donde cualquier error en el trabajo o en la vida cotidiana les puede causar la pérdida de la vida. Son seres que deben ser autómatas en todos sus movimientos. Momo dice: "Nuestros salvadores no admiten que nadie, absolutamente nadie, cuestione lo que ellos afirman" (78).

Sin embargo, lo intrínseco del ser humano, la tan añorada libertad de pensamiento, de imaginación está en los dos presentes con todo y que se resistan a ello, principalmente Momo.

De los dos, Lala es la que más se permite soñar en lo impensable, la que se sale del "cedil" más seguido. Por lo cual Momo le llega a contestar: "Te prohibo hablar de incoherencias" (79), cuando resulta ser justamente una de las partes más lógicas y entendibles de la obra. Lala es la

que tiene más residuos sentimentales de sus antepasados. Incluso vive añorando sus tiempos juveniles, cuando conoció y se casó con Momo, porque para ella el amor sigue siendo muy importante, a pesar de lo que se diga. Es la figura fuerte, amando y apoyando siempre al marido, ayudándolo con los crucigramas pues es el único medio que existe para poder estar junto a él, de conversar con él. Y en esto se parece inmensamente a Semíramis, la socrana que aparece en la obra de Ionesco: Las sillas, quien siempre, dentro de su absurdo, está al lado del marido elogiándolo y dándole ánimos, prestándose a todo lo que se le ofrezca.

Lala es positiva, le encuentra todavía sabor a la vida, le agrada el sol, la luna y, aún en el ocio, encuentra gran satisfacción: "...en el ocio también se encuentran mensajes, los encantadores mensajes de la reflexión. Es decir, ya no se pueden resolver crucigramas, entonces qué pasa? ¿En qué se invierte el tiempo? Hablar es maravilloso. Pero hablar con uno mismo casi es un milagro. Podríamos estar sentados, viéndonos de frente y el milagro estaría ocurriendo entre nosotros..." (80).

Sólo al final, su espíritu animoso cae ante la adversidad, se vuelve completamente sumisa con tal de que no haya castigo; sin embargo dentro del absurdo implícito en todo lo que les rodea y hacen, sabe que no habrá salvación para quienes cometen errores, que se encuentran sumidos en un mundo ilógico y loco: "¡Estamos perdidos! ¡Llenos de gusanos!" (81).



Momo, por el otro lado, es el más automatizado, el que se niega a pensar en cosas que no se deben; el que tiene miedo porque está estipulado en su contrato de trabajo, siempre y cuando, sea en período de tranquilidad. Momo es el que ganó pero se le agotó el amor. El que dice: "...hay más placer sabiendo que eres igual a los demás, que nada te distinga de los demás..." (82).

Se considera conforme con ver parte del rebato, pues él lo que ahora es no tener problemas con sus "salvadores". A Momo, en el fondo, lo que realmente le sucede es que anhela tanto vivir que tiene un pánico tremendo a cometer algún error que le nulifique esa posibilidad. El gran dilema de su vida entera, se ha encontrado siempre automatizado a la tarea de formular y resolver correctamente crucigramas. El darse tiempo para reflexionar sobre su vida, el seguir fomentando el amor de Lala, es inadmisibles. Sin embargo, la edad le juega una última traza: "...conocía esa respuesta. Jamás hacía una pregunta sin conocer la respuesta. ¿Cómo se me pudo olvidar? ¿Cómo?" (83). Su angustia y desesperación crecerán aún más cuando recuerda la palabra que justamente no cabe en el número de letras que él había previsto, y debido a eso, sabe que se acerca el fin. Es entonces que se permite admitir a Lala el hecho de que la quiso, y de cuestionarse: ¿de qué sirvieron tantos años de permanecer quietos, enteros, satierechos...? Momo se ha dado cuenta (de hecho siempre lo supo, mas nunca lo reconoció abiertamente) que sus vidas han sido un desperdicio, una pérdida de

tiempo. De ahí que lo venga como anillo al dedo lo que Martin Esslin dice en su libro El teatro del absurdo sobre Las sillas de Ionesco: "...Of course it contains the theme of the incommunicability of a lifetime's experience. Of course it dramatizes the futility and failure of human existence, made bearable only by self-delusion and the admiration of a doting sacrificial wife..." (24).

Y es aquí, donde encontramos la verdadera pesadilla de la obra: seres que han perdido su identidad a base de sumirse a "sus esquivadores" tiranos e injustos, presos dentro de sí mismos, sin posibilidad de libertad, ni de expresión propia.

### 5.1.3

Sin duda alguna, lo anterior es lo más rescatable de la obra de Oltos. Al autor le preocupó abiertamente lo que puede sucedernos si seguimos con las guerras incomprensibles que poco a poco están destruyendo a la humanidad, es decir: si no tenemos cuidado, el mundo corrupto perecerá y resurgirá una nueva humanidad peor de fanática e intolerante que nulificará la identidad de los hombres convirtiendo su cerebro en una simple máquina. Un mundo que en mucho recuerda al descrito por George Orwell, en su libro 1984. Un cosmos donde todo rastro de cultura e historia habrá desaparecido, que resultará en una futura total ignorancia de la generaciones sobrevivientes a este

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

Esta obra es la que más se aproxima al llamado 'teatro del absurdo', donde Olmos presenta personajes completamente desquiciados, puestos en una situación devastadora, donde no hay orden, sólo impera el caos, por consiguiente, el absurdo. Y donde el autor se permite, por primera vez, experimentar con el lenguaje de los caracteres muy al estilo Ionesco, demostrándonos con el lenguaje ilógico la limitaciones de la misma lógica, es decir, con el empleo del lenguaje, radicalmente alterado, subraya una visión fundamentalmente diferente a la contenida por medio de diálogo coherente y racional. Para Olmos, el mundo en el que viven Moan y Lala no es ni coherente, ni racional, sino todo lo contrario.

Estos diálogos se vuelven reiterativos y en ocasiones se podría llegar a pensar que al tema se ha agotado, que son varias frases las que se utilizan para girar en torno al conflicto de estos dos individuos: el encontrar la respuesta correcta del crucigrama porque sino será localizado el error y por consiguiente, ejecutados. Se habla de personajes alocados en el absurdo, pero puede dar la impresión que faltaron diálogos para agilizar este absurdo.

Es muy aplicable el riesgo que se toma el autor de jugar con el lenguaje y con el absurdo, ya que puede ser excesivamente peligroso y difícil este sendero.

Carlos Olmos evoluciona en su dramaturgia porque se atreve a experimentar y esto no cualquiera lo intenta. Sale adelante con una obra que abraza en sí misma un mensaje muy

importante que a todos nos concierne: tratar de salvar a la humanidad encontrando la paz entre la orbe porque si no perderemos nuestra identidad al desaparecer todo rastro de cultura, de historia, y de amor.

El final aparece de golpe. Los personajes ya habían divagado mucho en sus incoherencias y urgía callarlos. Y, por lo mismo, nos sorprende favorablemente porque cierra el círculo del mensaje que Oloos estuvo mandando acertadamente a lo largo de la obra.

La obra es una farsa trágica porque maneja hechos imposibles, un tono grotesco y una sustitución de la realidad por medio de la anécdota, del lenguaje de los personajes y de los caracteres. Provoca una catarsis por el temor de que el mundo en el que vivimos pueda llegar a sumirse en la incongruencia y el caos que presenta la obra.

Y es trágica porque está hablando de valores universales inherentes a todo ser humano: como la pérdida de la identidad, de la autoestima, de la automatización del individuo y de juegos de poder: cohesión-sumisión.

## VI. EL JUEGO POR EL PODER NUNCA TERMINA...

### 6.1 LENGUAS MUERTAS

"Entonces es cosa de mi sexto sentido. Un don que Dios me dio; o tal vez sea una maldición. Solo yo sé lo que he sufrido a causa de esto".

Doña Edvigés en Pedro Parrao (85)

#### 6.1.1

Luciano es un ser superdotado. Mediante un sugestivo mensaje que le han dejado en sueños, descubre que puede hacerse rico contando cuentos. Pero estos cuentos los ha soñado previamente sabiendo que, tarde o temprano, se cumplirán en la realidad.

Su esposa, la joven Beatriz, enamorada y ansiosa de interpretar el extraño poder de ese semidios que tiene en casa, no vacila en ayudarlo aunque intuye que todo ha comenzado así desde el principio.

Tres meses después de la revelación que Luciano ha tenido, el pueblo conoce una nueva forma de terror. Todas ansían comprar a Luciano para que éste narre en su club del cuento las diversas peticiones que le hacen hombres y mujeres.

Algunas de ellas se han cumplido pero Luciano sólo está aprovechándose de su poder parapsicológico para enriquecerse y envenenar la vida colectiva.

Mediante la intervención del sacerdote y un coronel, las fuerzas sociales también entran en juego y tanto Luciano como Beatriz comprenden que no pueden escapar ya del destino que ambos tejieron. Se produce una matanza en la cual muere Luciano. Mediante la mezcla de varios planos escénicos la obra muestra, simultáneamente, la realidad interior de los protagonistas y los mecanismos sociales que hicieron posible la corrupción de los protagonistas" (86).

### 6.1.2

**Luciano** es un individuo con poderes extrasensoriales. Se le presentan premoniciones en los sueños de lo que ocurrirá en el futuro. Se considera un ser predestinado que "oye la voz de los sueños" y por lo mismo cree en el Más Allá, en sus fuerzas negras y fuerzas blancas. Para Luciano, su don se lo regaló la vida: "...es como la tierra o se cultiva o se acaba" (87) y lo explota. En el momento que decide valerse de su don para obtener poder, la ambición lo destruye. Es víctima de su propia corrupción, convierte su don en negocio sin darse cuenta que está jugando con fuerzas metafísicas que, aunque se jacta de entender, no dejan de ser oscuras. Es decir, nos enseña que no podemos negociar y jugar con aquello que nos es superior y desconocido porque nunca venceremos. Para Luciano la ética y la moral no existen, sólo existe el poder.

Luciano posee gran capacidad de ingenio y creatividad para elaborar sus cuentos. Es un ser excéntrico,

contradictorio y un tanto narcótico. Vive, escute, con las típicas actitudes machistas, ególatras, déspotas, dignas de aquellos que se creen completamente especiales y superiores sin realmente conocer sus limitaciones como seres humanos.

El está completamente convencido que el destino está escrito y que nada lo puede cambiar, haga lo que haga, el destino lo alcanzará. No percibe que cada quien es el tejedor de las enmarañadas circunstancias y situaciones que conforman el destino: 'cada quien es el arquitecto de su propio destino'.

Luciano decide huir cuando advierte que ya no es capaz de seguir manejando a la gente de su pueblo, que el coronel verdaderamente anhela que el cuento que le escriba Luciano le cambie la existencia. Luciano sabe que la ambición lo ha perdido y que no podrá contener la furia del pueblo cuando descubran su farsa, sobre todo, se fuga porque observa que su línea de la mano de pronto se ha cortado. En ese momento reconoce que cometió un error y que equivocó el camino. Finalmente se admite ser humano y que como tal, posee cualidades y defectos. Pero ya es muy tarde, el destino que construyó le ha ganado la carrera.

Beatriz es supersticiosa e inteligente, por sobre todas las cosas ama a su excéntrico marido. En él cree y adora. Se somete a todos sus mandatos, tan es así, que decide sublimar su amor pues considera que Luciano es un ser enviado por Dios: "Habla por Dios. ¡El lo manda! ¡Es un

santo! Está cumpliendo su misión. El cielo lo protege.  
¡Illuminado! ¡Luciano! ¡Fue enviado por Dios!" (88).

Decide obedecerle en todos sus propósitos, incluso su  
nuestra ambiciosa aunque en el fondo está preocupada por  
engañar al pueblo. Beatriz, a diferencia de Luciano, supone  
que el destino se puede cambiar. Es una mujer frágil,  
víctima del error trágico del marido, e incapaz de lidiar  
con la corrupción y la realidad. Una vez muerto éste decide  
escapar a su propio mundo de fantasías donde cree ciegamente  
que la otra Beatriz, que hubo en ella esta viviendo un amor  
ilimitado con Luciano; logrando con esto una extraña  
felicidad.

Beatriz funge como uno de los narradores de la obra.

El coronel es un viejo militar decrepito, acabado y  
jubilado, que no hace nada más que recordar las glorias  
inexistentes del pasado. Continuamente se burla de todo,  
sólo cree en el ejército. Es un fracasado que en medio de su  
despotismo, tiranismo y corrupción natural nunca pudo  
obtener el poder. En Luciano ve la vía para realizar el  
sueño que nunca obtuvo en su realidad. Es por ello, que al  
descubrir la verdad por medio del cura, lo mata; porque su  
mente lunática y desquiciada no admite ninguna decepción y  
mentira y menos de tal magnitud. Para él, el desengaño  
significó, finalmente, nunca lograr lo que tanto ambicionó.  
El coronel consideró que Luciano era un desgraciado infeliz  
que no merecía vivir.

Es otro de los narradores de la obra.



El cura es el representante de la típica religión católica arcáica, que verdaderamente cree en el diablo y en el exorcismo. Considera como su primordial objetivo en la vida obtener diezmos y feligreses para su parroquia. El ser venerado, escuchado y respetado es imprescindible. A su peculiar manera, también ambiciona el poder, es el sentirse humillado y dejado a un lado por el pueblo lo que le obliga a desenmascarar a Luciano, no es por su apoyo a la verdad que grita al coronel y al pueblo: "Luciano solo adelanta lo que pasara ilo que ha soñado! ilo sean ingenios su poder es otro!" (87), sino su temor al diablo y sobre todo a la pérdida del poder. La participación del cura es sumamente importante al final ya que sirve como pivote de acción para que se lleve a cabo este.

Es el tercer narrador que aparece en la obra.

En esta farsa aparecen otros dos personajes que resaltan del pueblo, **Maclovia**, la mujer que anhela e intercambia caricias y amor y, **Don Ruma**, anciano que vive ansiosamente esperando "su noticia" que pueda escribir en su periodico bautizado "La Luz", ejemplares del cual dia tras dia, escribe con sus manos artificiales. Es la figura representativa del tener porqué vivir al tener un ideal, personaje muy transparente que transmite una gran ternura.

### 5.1.3

No sería honesto el dejar de mencionar, la emoción que, personalmente, he experimentado con esta obra.

En esta farsa el autor, ha encontrado el calor del pueblo, imágenes precisas que nos envuelven en un ambiente lleno de escepticismo y que nos hacen pensar acerca de las profundidades del Más Allá, del destino y de la ambición del poder.

Ha conjugado varios elementos dignos de ser resaltados, entre ellos el ser narrada por tres personajes especiales en el desarrollo de la obra que nos advierten y colocan en la situación, cuestión que nos otorga un ojo crítico del proceder de los personajes.

Logra crear la atmosfera del pueblo escandalizado por lograr los sueños hechos realidad, jugando extrañamente con las pasiones y vidas humanas. Conquistando con esto, un magnifico manejo del calor del pueblo, reacciones y frases que provocan el, anteriormente mencionado, humor macabro. En suma, retrata vividamente la provincia mexicana. Alcanzando una excelente recreación del lenguaje popular.

Sus personajes se encuentran muy bien delineados y delimitados. Así, el coronel, funge como el intrigante, provocador de la ambición de Luciano; el cura como el antagonista que intentará descubrir y revelar la verdad al pueblo con su propia conveniencia y Beatriz como la realizadora de las expectativas de Luciano.

Hay una síntesis del tema a tratar. En dos actos logra un planteamiento, clímax y final. La obra está muy bien estructurada y construida, pues se advierte la búsqueda estilística del escritor obteniendo el objetivo de escribir

un drama diferente a los anteriormente escritos, consiguiendo una gran evolución en la temática, lenguaje y estructura, siendo esta última elíptica: Beatriz comienza y termina narrando la obra.

Es absolutamente claro y entendible lo que Gínez persigue mostrar en esta farsa: la lucha por el poder en dos planos: el metafísico y el real. El primero, en manos de Luciano intentando hacer creer a la gente que los cuentos que inventa son capaces de convertirse en realidad, siendo que lo que utilizó para influir al pueblo fueron premoniciones que se le presentaron en los sueños. El segundo, representado por el conde, quien al no recibir su sueño hecho realidad decide obtener justicia, coger armas e intentar ganar el poder y, por el cura, que procura ganar poder por medio de la verdad.

Esta lucha de poderes se da finalmente en las mentes de todos: ensayando el ser más fuertes y poderosos sea por sueños, cuentos o por actos ejecutados bajo sus propias mentes y cuerpos.

Para Gínez, lenguas muertas, también es una crítica a la corrupción que nos rodea: "...corrupción que afecta en un plano mágico al personaje central, Luciano, quien tiene que luchar contra ella o entregarse a ella. Es sabido que la represión conduce a la corrupción y que entre nosotros los valores auténticos son atropellados. Beatriz encarna la represión; ella trata de cercar su propio mundo mágico y al no lograrlo enloquece. Los sueños juegan un papel importante

en la obra, todos los personajes sueñan. Soñar es, en cierta forma, realizar lo irrealizable. México es un país reprimido y por lo mismo soñador...  Lengua muerta  es una catástrofe de la podredumbre existencial y social en que nos debatimos" (90).

El autor, asimismo, invita a emitir y formar un juicio crítico en torno al destino, o por lo menos, formula una pregunta que no se puede hacer a un lado: ¿Somos predestinados o somos forjadores de nuestro propio destino? Que, a decir verdad, queda claro con la construcción que de su vida hizo Luciano. Pensar que somos predestinados sería tener una visión muy fatalista acerca de la vida: implicaría que nada de lo que hagamos puede mejorar nuestra suerte en este mundo.

Por otro lado, cabe destacar las observaciones en las críticas acerca de que en la obra se intuye un realismo mágico, un olor a Rulfo y a García Márquez.

Juan Miguel de la Mora, en  El Heraldo , advierte: "Un poco de realismo mágico, siguiendo la tradición de  Pedro Páramo  y un poco de realismo sin más. Una trama que si se interpreta en simbolismo quiere decir muchas cosas y abarca mucho" (91).

Antonio López, en  El Expresión , escribe: "Inspiración festiva del realismo mágico en la provincia mexicana. Cierta olor a Rulfo y García Márquez..." (92)

Hugo Argüelles en el programa de mano nota: "Realismo mágico espléndido, juego doble con lo interior y lo exterior, trascendiendo esa mera apariencia..." (73)

Antonio Magaña Esquivel en Novedades, señala: "Lenguas muertas no es propiamente un realismo mágico, tal y como califica Hugo Argüelles en la nota que se inserta en los programas de mano; mas bien es un juego en torno a la figura de ese contador de cuentos, inventor de sueños que es Luciano..." (94)

Para poder opinar acerca de este punto se tendría que definir qué es realismo mágico, cuestión, indudablemente, complicada, aventurada y arriesgada debido a la infinidad de interpretaciones que se han hecho sobre el mismo; mas se ha de rescatar lo que Rodolfo Usigli apunta:

"...El estilo realista se convierte en un arte cuando deja de querer que las cosas que ocurren en el escenario durante dos horas y media "sean" reales, y se conforman con que "lo parezcan". Esto le permite captar todos los temas, todas las especulaciones, todas las personalidades del hombre y todas las formas de realidad. Evolucionaria y el fenómeno que sobreviene entonces es el que ocasionalmente se designa con el nombre de realismo mágico. La magia aparece en el lenguaje del diálogo, en la selección de los hechos, en la animación de los caracteres, por encima del tema, que viene a ser lo único realista... El estilo realista, se ennoblece tan pronto como aspira al establecimiento de otra realidad, primero, y después a la sola apariencia de la realidad. Ni los sueños quedan excluidos en él, y excepto lo sobrenatural — y lo refracta con todos los elementos de que dispone — como otra realidad cuya armonía persigue... vigorizando por la realidad psicológica, por la realidad sexual, por la realidad social..." (95)

Ciertamente, con el apoyo de la anterior definición, Lenguas muertas, estaría enmarcada dentro de un realismo mágico. El cosmos que nos recrea Dinos estaría ligado a lo

que Emmanuel Carballo nos proyecta del de Eulit: "El universo narrativo de Eulit es un mundo en que las apariencias ceden sitio a las esencias, en el que el costumbrismo y el folklore quieren para dar vida a unas cuantas radiografías que tienen que ver con el amor y la muerte, la soledad y la incommunicación, el feudalismo y sus peligros adyacentes, la reforma agraria y sus errores consustanciales. Su obra es algo así como la crónica alucinada de un naufragio, del naufragio de un país, México" (96).

Está íntimamente enlazado a lo que Adriana Menasse reflexiona en el número 123 de la revista Diligencia, sobre la ausencia de la ley en el condado de Pedro Faramo o la encarnación de la ley que el cacique de Coahuila asume por sus pistolas: "En México el atropello queda impune. El poder está más allá de toda justicia, porque si nada lo funda, ante nada tiene que justificarse. No hay entonces restitución del "orden" porque no hay "ley ordenadora".

Por eso en México transgredir es la norma, transgredir por la fuerza o por la astucia porque la legalidad es sólo el conjunto de normas que el dominador le impone al dominado, al amo al siervo y al esclavo. Quien tiene poder está fuera de la ley, exento de las obligaciones que impone la ley: todo poder por lo tanto, incluso el más mínimo se esgrime como fuerza. ¿Quién no teme en México encontrarse con un policía cuyas arbitrariedades quedan siempre ocultas bajo el amparo del poder?" (97).

En suma, Federico Campbell nos dice: "Pedro Páramo: metáfora de toda la corrupción, en la tesis de Adriana Meneses, metáfora de todo el enorme abuso de poder y también "de la mentira, del cohecho, de la falta de escrúpulos" (98).

Corrupción y podredumbre que, como se señaló anteriormente, aparece claramente en la obra de Díaz.

De hecho vale hacer notar, que Díaz escribió esta obra durante la beca que obtuvo en el Centro Mexicano de Escritores 1970-71, donde Rulfo tenía el cargo de asesor literario.

Retomando el punto sobre enmarcar la obra en el realismo mágico, resulta altamente elocuente lo que Carlos Monsiváis comenta acerca de lo que opinaba Rulfo sobre esta definición:

"...De allí la inutilidad de etiquetas literarias. ¿Cómo se aplican a la obra rulfiana el "realismo mágico" o "lo real maravilloso"? Nada maravilloso puede darse en planicies calcinadas, en pueblos afeitados por la pobreza y emigración, en almas en escobros. ¿Qué tiene que ver la "magia", término que indica deslumbramiento y azoro, que sugiere maestría y júbilo, que delata entretenimiento? ¿Qué es lo "fantástico"? Dí -le cuenta Rulfo a Fernando Ponilla - con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron. Pero no es fantástico el escamoteo de hechos y gentes, porque persisten acidos y terribles, los sucesos devastadores" (99).

Para finalizar, solo me queda agregar que, nuevamente, nos encontramos ante una farsa pues Olmos ha encontrado que es el mejor medio para despertar y sacudir conciencias, utilizando el tono grotesco y exagerando los rasgos de carácter.

Es una farsa trágica porque toca valores universales existentes en todos los tiempos: la ambición, el poder y la corrupción.



## VII A PESAR DE TODO

### 7.1 EL PRESENTE PERFECTO

"Inútil la fiebre que aviva tu peso;  
no hay fuente que pueda saciar tu ansiedad,  
por mucho que bebas..."

El alma es un vaso  
que sólo se llena con eternidad".

Amado Nervo (100)

#### 7.1.1

"Que pretendía la maestra Alba al seducir a su alumno Gabriel? ¿Alejarlo de su vida homosexual o satisfacer con él sus deseos reprimidos? Al margen de sus intenciones, ella nunca pudo explicarse la naturaleza de aquel impulso que, años después, terminaría por volverse en su contra. Ahora ha pasado el tiempo.

Alba y Gabriel vuelven ha encontrarse aunque como enemigos. Ambos controlan cacarillos que luchan soterradamente por apoderarse de la dirección de una escuela preparatoria. Precisamente la escuela donde ambos vivieron la primera parte de la historia.

En su confrontación en el presente, surge una reflexión sobre el pasado, sobre ese pasado que hoy se presenta ante ellos con obsoletos ritidos.

Alba no solamente descubrió la sexualidad oculta del joven sino que se atrevió a denunciar al amigo íntimo de

Gabriel ante los propios padres. Gabriel huyó del pueblo temeroso de que su maestra llegara aun más lejos. Hoy, Alba piensa que su retorno al pueblo es parte de la venganza final que fraguó contra ella. Pero Gabriel confiesa abiertamente que sólo le interesa el poder y la carrera política. Por eso se casó con la hija de un viejo lobo del partido en el poder. Alba comprende entonces que ante ese trepador, ella tiene que deponer las armas y conservar el recuerdo de quien fuera su pasión mas refulgente" (001).

#### 7.1.2

Alba es una mujer de aproximadamente cuarenta años. Es un personaje que en sus mejores años fue atractiva y dentro de su edad lo seguía siendo si no estuviera marcada por las arrugas de la frustración. La vida se le ha ido impartiendo clases de literatura, viviendo en sueños lo que tanto leyó en novelas, soterrada en la provincia y sin más aliciente que el de conservar aún las apariencias. Desgraciadamente, es la representante de miles de personas que anhelan vivir plenamente el amor pero no se atreven, prefieren conservar la calma compartiendo su vida con un cónyuge al que no aman, para así, supuestamente darle a los hijos -en este caso una hija- un "hogar".

Alba vive en el estancamiento y la mediocridad; los años pasan y ella no crecía ni para bien ni para mal. Si al final decide renunciar por fin a la escuela, es por la frustración de ver el odio reflejado en Gabriel, el exalumno

hoy ingeniero, que fue capaz de prenderle fuego a su cuerpo inerte y frío. No puede soportar el verlo claramente triunfante como director de la escuela, al fin y al cabo, Alba no esperaba nunca llegar a ser la directora; seguramente sabe que en otro colegio tendrá cabida y ella seguirá siendo la misma de siempre aunque con la certeza de que Gabriel jamás la ama.

La vida de Alba nunca cambia con todo y que tome conciencia de lo que ha sido su existencia, pues le falta la decisión y vitalidad para poder hacerlo.

El gran error de Alba fue el no aceptar que no se puede ir en contra de la naturaleza de las personas. Que, con referencia al amor, las llamadas buenas costumbres salen sobrando cuando hay inclinaciones innatas en ellas: debió comprender que respecto a estos asuntos era mente chapada a la antigua imperdonable en quien se dice ser maestra de literatura: no tiene cabida.

Gabriel es un ingeniero de alrededor de treinta años. Es un ser ambicioso, vengativo, que no perdona las heridas provocadas por errores humanos. Es un individuo muy frustrado sexualmente hablando. Su inclinación natural es sentirse atraído hacia los hombres. De hecho, su gran amor fue el muchacho a quien Alba delató y arruinó en esa sociedad provinciana tan estrecha de mentalidad y justificada por la buenas apariencias.

Gabriel se ha casado por alcanzar poder, incluso pronto será padre pero no puede olvidar su gran rencor. Para él es

necesario volver triunfante ante los ojos de quien lo utilizó y desvió de su destino, sin darse cuenta que él es el que desaprovecho su felicidad al ser abatido por la venganza, la sed de poder, la ambición y por la necesidad de pertenecer al grupo de los hombres de buenas costumbres y maneras, y al círculo de la manipulación de los de abajo para lograr así sus propios objetivos.

Desafortunadamente, va a ocupar el puesto de director, lugar que aprovechará para saciar su ambición y, sobre todo, para satisfacer su frustración sexual, tal vez en la persona de Arturo.

**Ismael** es el típico muchacho con dotes de líder que acomoda las circunstancias conforme a su propio beneficio. Para él, las huelgas son una manera de perder clases y de conseguir lo que le sugieran, siempre y cuando, salga favorecido. El lema que le vendría como anillo al dedo sería: "Al son que le tocan baila". No tiene creencias ni ideología, es un adolescente marcado por las carencias y pobreza desde la infancia.

**Arturo** es un joven con actitudes de "niño bien". Sin embargo, trata de adaptarse a las circunstancias. Castigado por sus padres a estudiar en escuela de gobierno tras haber reprobado un año en el colegio particular, no acaba de entender por qué el líder estudiantil de las huelgas, Ismael, mueve todo a su propia gracia. Joven ingenuo y con ganas de demostrar que él es exactamente igual a los jóvenes de su edad aunque sea sobrino del gobernador.

Don Chano es un anciano cuidador del jardín botánico. Funge también como el proveedor de las revistas nudistas y del local para poderlas ojear. De esta manera se gana unos centavitos de más. Personaje por medio del cual, Olmos trata de crear cierta conciencia social: no tirar basuras y cuidar de las plantas. Es también el que sirve de enlace para las acciones de la obra.

### 7.1.3

Esta obra fue escrita durante la segunda beca del autor otorgada por el Centro Mexicano de Escritores, período 1974-75.

Se observa gran capacidad de síntesis por parte de Olmos. En un acto logra plantear perfectamente bien el principio, medio y fin, dándonos una "pieza bien faite".

Nos muestra un ambiente de cotidianidad, que sin duda alguna nos conduce a pensar que nos encontramos ante una pieza. Este tono cotidiano visualiza la manera de vivir de una clase determinada: en este caso la de una clase media conformada por alumnos y maestros.

Los personajes son complejos, inmersos en sus añoranzas, contradicciones, rencores y venganzas. Durante la obra llegan a tomar conciencia de sus actos y su situación pero no logran hacer nada para cambiarla. Y esto es precisamente lo que define a los personajes de la pieza: el cambio interior que sufren; el tener conocimiento de su problemática pero el ser incapaces de transformar su

situación. Son personajes que pertenecen a una nostalgia trágica, que desean tener cosas que nunca entran en su realidad: tanto Gabriel como Alba afirman la pasión y el amor de un hombre pero, continuamente, están encerrados en el círculo de las buenas apariencias: todo queda atrapado en todo, como suele suceder con las historias verdaderas. Asimismo, se obtiene una catarsis por identificación: por la contemplación de elementos vitales que resultan ser una particularidad del individuo contemporáneo. En este caso, la realización sexual en base a una pareja en armonía y enamorada, que se les está negada.

Esta obra es una muestra de la capacidad técnica que ya ha alcanzado el dramaturgo. Olmos sabe estructurar sus obras y no se pierde en actos que resultarían innecesarios.

Marta Rabell señala:

"...lo que más bien molesta es la falta de unidad entre los numerosos conflictos que configuran la obra y la inútil repetición de las inculpaciones entre los protagonistas" (102).

Y Olmos nos advierte: "En El presente perfecto, fracasas todos los personajes como tales no como obra teatral... ninguno es respetable, para mí lo más importante del trabajo fue esquivar el melodrama fácil y replantear el conflicto en términos de pieza" (103).

Al dramaturgo le interesa, sobre todo, conseguir un ejercicio dramático circular.

Olmos tiene muy claro que lo que pretende es mostrarnos el ambiente provinciano ya que se declara: "terriblemente provinciano y conector del tejido social que se padece, lleno de taboos, carencias, locuras como el alcoholismo, analfabetismo, grillas individualistas, homosexualidad y desempleo" (104), que encierra en su poderosidad a sus habitantes, que no los dejan existir por sí mismos, que los encierra en una continua lucha por ser aceptados por la sociedad; aunque sus personalidades se desintegren y quedan pulverizadas en la lucha existencial de querer ser y lo que sueñan ser y lo que se tienen que conformar con ser.

Olmos opina: "... es una pequeña historia sobre pequeños maestros de preparatoria, provincianos, carentes de heroísmo e ideales. Esta contiene un tratamiento realista que intenta mostrar un juego de poder que desemboca en una conclusión emerge pero real... hago el retrato de dos seres con patéticas aspiraciones y en una lucha cuyas implicaciones ideológicas desconocen y que, sin embargo, los lleva directamente al cuestionamiento de sus valores e ideas sobre el amor, lo sexual, el poder y el fracaso individualista" (105).

Olmos se plantea como principales objetivos el escribir un género diferente a lo que ha hecho, y lo logra, después, el hacer un retrato de la provincia mexicana que él tan bien conoce. El autor pretende reflejar los problemas tan comunes y propios de ésta. De igual manera, utiliza la obra para hacer una crítica a los tantos jardines y parques acabados

por la basura y la inconsciencia social. Olmos, gran amante de la plantas y la naturaleza, no desaprovecha para mandar un mensaje cívico. El tema de la homosexualidad aparece en la obra para dejar bien claro que: "la moral no tiene nada que ver con las aptencias reales que el individuo desea expresar" (106).

En conclusión, es una 'piece bien faite', con personajes bien definidos, inmersos en la provincia mexicana, retratados adecuadamente con su lenguaje y cotidianidad, aunque su tema no sea punzantemente novedoso.



## VIII EL PRIMER GRAN TRIUNFO

### 8.1 LA ROSA DE ORO

"...el poeta se ha detenido en la puerta que da a la noche.  
Y en ella, rodeado por algunas personas de paso, ha visto crecer su voz en los oídos de nadie.  
Añoche, apenas, la muerte descendía de sus más altas imágenes..."

(107)

#### 8.1.1

"La obra es una alegoría sobre el poder y la anécdota es mínima: un joven poeta llega a una ciudad provinciana para recoger un premio literario. Conoce a un par de vagabundos con quienes entabla una inmediata relación personal. Con ellos conoce la cárcel y los bajos fondos del pueblo.

Después, al ser premiado por el Gobernador del estado, el poeta comprende que un sistema social tan corrompido sólo está mediatizando su talento, al otorgarle esa rosa de oro que tanto simboliza para él.

Decide regalarla a los vagabundos y continuar su camino pero, mientras tanto, cada pétalo de esta rosa se ha expuesto en escena.

La frustración, el desamor, la drogadicción, la prostitución y cuanto lacra existe en nuestros pueblos están

contenidas en esta fuerza llena de humor ponzante y, muchas veces, agresivo.

El poeta resulta ser el propio catalizador de la sociedad que ahora lo distingue; aún cuando se regrese a su lugar de origen sin rosa y sin el incentivo del dinero ganado, el cual le fue robado por una prostituta sin que él se diera cuenta" (108).

### B.1.2

**Poeta.** Este joven poeta no tiene límite de ningún tipo. No cree en nadie ni en nada, ni siquiera en su propia poesía. Aspira a niveles de entendimiento utópicos y lo más triste es que ni él mismo sabe cuáles son sus verdaderas aspiraciones. Es como si pasara por la vida pregonando ideas y versos sin saber a cuáles o a quiénes están dirigidos. Realmente su rebeldía y su agresión hacia todas las normas establecidas no alcanza un objetivo primordial, él solamente sabe, que se encuentra terriblemente molesto por vivir en un mundo que no puede comprender. Subsiste en esta selva de personajes llenos de defectos por la intrínseca invasión rebelde que posee de la realidad, la sociedad a la que él tanto quiere transformar -sin saber por donde empezar- le ha aniquilado todas las posibilidades de sobrevivencia (sin que él esté realmente consciente de ello). Para seres tan extremadamente fastosales, heteróicos, la sociedad de cualquier parte de este cosmos les está negada para poder lograr algo. Son estas sociedades inmersas en la

podredumbre, putrefacción, vicios y lucha inmisericordiosa por poder, las que nulifican toda probabilidad de sobrevivencia de seres tan frónéticamente idealistas como él. Todo cambio se les está negado a ser llevado a cabo por ellos. Su rebeldía es tal que no logra plasmarla en la sustancia, en la materia, es como si este poeta pregonara al viento.

El poeta manaja pasiones excesivamente encendidas. odia mucho y ama mucho a su vez:

"Eneas: ¿Usted odia?"

Poeta: ¡Mucho!" (109).

"Poeta: Soledad y desamparo ¿hasta cuándo podremos despojarnos de sus aia amargas" (110).

"Poeta: El poeta vive envenenado. El poeta no puede olvidar" (111).

El poeta asume su posición de poeta revolucionario. Pretende echar a andar un cambio con sus ideas, es ante todo un soñador e ingenuo pues sus ocurrencias para provocar una transformación no son nada prácticas.

A este respecto Carmen Lisón hace un acertado comentario que resume en mucho el carácter del poeta y explica el porqué un ingenuo-idealista-rebelde-soñador no tiene ninguna posibilidad de éxito para transformar su medio ambiente. No hay cabida para seres frágiles y débiles que no tengan en sí mismos un auténtico tapelu remodelador. Ella apunta:

"Poeta joven romántico, ingenuo y barroco señalado por el desastre. En su nacio afao remodelador tratara de romper el fragil sistema a la manera de los ya demodés idolos de la generaci3n hippie... para terminar desposeido por lo desposeidos, aniquilado por su propia ingenuidad, el romanticismo tranochado y el idealismo adolescente de seres como el. El autor, al construir un personaje tan endeudado, tan infantilmente rebelde, lo señala por el desastre y le niega la mínima oportunidad de enfrentar realmente la corrupci3n de un sistema cada vez más sólido, de oponer una alternativa sol3tica de cambio, de expresar -por lo menos- una crítica inteligente y seria a ese sistema inintencionalmente hábil y poderoso. Más que un rebelde de verdades peligrosas y recordables, este poeta resulta un subdesarrollado menor, discurtivo e inconsecuente encandilado por las fantasías revolucionarias y reivindicativas propias de la edad.

Este poeta califica al mundo, lo mide, lo explica con unas categorías tan unidimensionales, tan elementales, que el mundo no puede más que apacocharlo maternalmente y mandarlo a que se toquee un poco en la vida real. Y tan débil es su ataque contra ese sistema, terriblemente corrupto y siniestro que este ni siquiera lo resiente; al contrario legitima más su existencia y su viabilidad" (112).

No obstante el comentario de Carmen Limón, no se puede negar que el poeta posee luz propia a pesar de sus rarezas y extraño comportamiento. Consigue despertar el subconsciente dormido de Quiñones, el agente del Ministerio Público, quien insistentemente propone "La inercia del sociólogo para establecer una dialéctica adecuada" (113) y, por consiguiente, invita al diálogo para llegar a una solución. Quiñones es un pobre individuo apresado por el sistema que se apaña en no ser parte del rebaño. El toparse con el poeta, Hedero Villagrán, es tan fortuito que no sabe que al invitar al diálogo a un personaje como él, le va a provocar el sacar a flote todos sus traumas y problemas tan intocables en otras circunstancias.

Asimismo, el poeta es capaz de obtener fácilmente que el Gobernador confiese: "El horror no está abajo sino arriba." "En este país ya nadie cree en nada" (113).

Le propone al poeta postularse para una beca y éste responde: "Las becas no sirven para nada", a lo que el Gobernador contesta: "Dan prestigio. Y no se olvide que el prestigio es muy importante para ocultar los tropiezos del talento". El poeta le responde: "No me interesan el prestigio y el poder, mis debilidades son otras" (115).

El pobre poeta no sabe como "metamorfosear" al mundo y en su búsqueda ingenua y apasionada se pierde en los vicios del alcohol y las drogas.

Francamente es un ser en sí mismo altamente bíblico. Cree en salvar a la humanidad, es solidario con las clases marginadas (Eneas, Filiberto), benévolo, consecuente, romántico pero para desgracia de los que esperamos algo muy significativo de quien trae consigo tantos ideales, se pierde en sus divagaciones y vicios mal entendidos porque uno, finalmente, concluye que lo que desesperadamente luchaba por cambiar fue lo que se apoderó con todas sus tentáculos de su personalidad.

Otras observaciones:

"...La rosa de oro partió de un verso sobre un poeta que acababa de morir. Me dije: a este poeta lo mató la sociedad, lo mataron esos venenos que uno constantemente aspira o que tragamos llenos de rabia; lo partir de ahí comenzó la idea de un poeta que llegaba a recoger un premio y empezaba a analizar a esta sociedad que lo premiaba para concluir en que realmente no tenemos derecho a sabernos premiados mientras la mayoría de nuestros compatriotas son

país entero está completamente abandonado, tanto por los gobernantes como por sus líderes" (116).

De ahí que decida el poeta regalar su rosa y que incluso una prostituta (coligada con un policía) le robe su cheque al portador, no le importe y creo que ni le importe cuando lo llegue a descubrir: "Finalmente el poeta habría de quedar como cuando vino, solo; pero ahora desolado en profundidad, quebrado del alma. Su pureza, sus justas rebeldías, sus profundos desacuerdos se vuelven pérdidas de impotencia frente a un mundo que permite como reglas del juego sólo, los que en última instancia, favorecen a los que dominan" (117).

Ahora bien, en cuanto a la explicación del uso de las drogas por parte del poeta, no podemos juzgar el que sea malo o bueno; él no lo considera en esos términos, para él es la forma de liberar al inconsciente dormido y los deseos reprimidos, de valorar la realidad en otra dimensión (en suma, el color depende del cristal con que se mira), "de perseguir una realidad superior a esta e importarle muy poco el precio que deba de pagar, de vencer el miedo a la muerte, su soledad, su angustia y así escribir... porque advierte los hilos que manipulan sus temores... porque le da honor ver la verdad sepultada entre montañas de banalidad y estupidez" (118).

Resalta importante hacer notar que, nuevamente, a través del poeta, Carlos Úlmos nos da a conocer su opinión acerca de la familia como institución social castrante de las expresiones íntimas y reales del individuo.

El poeta dice: "¡Nadie puede ser feliz mientras exista la familia!" (119).

Indudablemente, Carlos Olmos se apasiona al crear este personaje, está consciente que el poeta cae en los excesos y extremos de su idealismo, pero aun así le disculpa todo. De ahí, que en el programa de mano, haya dicho: "En profunda solidaridad con mi protagonista" (120).

La identificación del autor con su protagonista le permite abiertamente plasmar su rebeldía, pensamientos y rabia que han ido desarrollándose en su mente de dramaturgo y como tal del gran observador del caos que abunda en nuestra República Mexicana.

Olmos aprovecha al poeta como el medio de canalizar todas las injusticias y defectos de un sistema político como el nuestro (y el de quién sabe cuántos países más), en donde el más fuerte, corrupto y cínico es el que lleva las riendas del poder, donde la provincia queda como un segundo país después del Distrito Federal, nuestra capital. A Olmos le enfurece nuevamente, el olvido que sufre nuestra tan querida y añorada provincia mexicana -que tan bien conoce- y por ello se preocupa por intentar comunicarnos su inquietud. El nunca la abandona: "Para Olmos el D.F. es la patria y el resto de la provincia es abandonado como país extraño" (121).

Eneas y Filiberto son una pareja de "clochards", dos vagabundos, dos serps desamparados, sin hogar, ni familia, ni techo y, no obstante, felices porque encuentran la

felicidad en su "libertad de pájaros que pueden volar a su antojo" en la botella de tequila, en un ocasional cigarrillo de marihuana o, en un toque de polvillo blanco.

Al no cuestionarse sobre su existencia y darse al olvido total de su pasado, pueden disfrutar de la vida sin responder a obligaciones o preocupaciones. Si acaso llega a asomarse el pasado, bien pronto procura enterrarlo. Juntos forman una pareja ideal para prodigarse compañía dentro de su vida solitaria y sin sentido.

Mientras Eneas es el maestro rural que alguna vez poseyó ideales y todavía cultura, Filiberto es un hijo de la calle, quien de vez en cuando tiene graves recordamientos al pensar en la figura materna; situación no extraña en un país donde se venera a la madre y frecuentemente se repudia al padre que, sin saberlo, continúa viviendo en el estilo de vida que ejemplificarán los hijos.

Eneas es el fuerte y Filiberto es el débil. Eneas sabe que Filiberto nunca le entiende porque existe un abismo cultural pero aún así funge como su protector. Filiberto, frágil, terriblemente miedoso e inculto, se deja proteger, aunque en momentos de apuro sólo se defiende a sí mismo y olvide por completo a Eneas.

Evidentemente, a través de estos dos personajes, Olmos hace una fuerte exposición del problema de los indigentes, seres reales que abundan cotidianamente en nuestra ciudad. Individuos olvidados de la "mano de Dios" pero lo más grave es que de la naturaleza humana. Estas personas son productos



de sociedades putrefactas en donde no hay cabida para seres frágiles, con principios y tremendos impulsos de transformar, o, por lo menos, llevarla con el mundo. Por ejemplo: el caso de Eneas, a quien la ignorancia y falta de recursos en tierras estériles le comieron sus ideales y por consiguiente, se sumió en el alcohol. No se trata de disculparlo, tan solo de situarlo en un contexto social del cual, desgraciadamente, no pudo huir más que convirtiéndose en un "vicioso".

¿Quién puede juzgar a estos individuos transparentes y débiles como terrones de azúcar? Es fácil decir que se pongan a trabajar, que se quiten lo viciosos pero ¿para qué? dirán ellos, si somos felices así y el mundo no va a cambiar.

Además, finalmente, porque para ellos es imposible liar con un mundo desquiciante. Y más importante que esto, porque es su manera de ser felices.

Que con su actitud poseen una filosofía pesimista de la vida, no está a juicio.

Lic. Quiñones es el agente del Ministerio Público, abierto al diálogo y al cambio. Es un individuo que se esfuerza por ser honesto, recto, equilibrado, que a todo le trata de dar la explicación tradicional. Constantemente nos repite que la ley es lo más importante, cree en la sociedad, en la familia pero al espectador le destroza el alma cuando en un afán por entender lo desconocido, prueba la marihuana y se revela como un ser reprimido, que en su lejana juventud

intento matarse y que no alcanza a comprender porqué su hijo cayó en las drogas si él le dio todo.

Quiñones trata de conciliar este mundo con el del poeta y sale crucificado. En el mismo se salva en un mundo donde la corrupción afecta a todos los niveles.

Este licenciado representa a las personas que se esfuerzan por llevar una vida sana, tradicional, normal, que creen en ella, que no se atreven a ahondar en su existencia y, en cuanto nascan un poco su pasado, sus vivencias, la vida ejemplar que persiguen se les viene abajo. Es como si Olmos nos dijera que, en este caos, absolutamente, nadie se salva.

Florencio es el hijo del Gobernador. Este es un personaje tremendamente cómico. Con él, Olmos satiriza al individuo que no se encuentra a sí mismo pero que se esfuerza por hacerlo no importando si para ello ha de derrochar enormes sumas de dinero para caer en doctrinas filosóficas que no entiende ni por casualidad, pero que sigue al pie de la letra, cual borrego. Florencio es naturista, estudia Dianética, etc, etc... pero por lo que se palpa, el pobre Florencio, cada vez está más confuso; mezcla sus ejercicios bioenergéticos con sus traumas familiares:

"Florencio: ¿Ven! ¡Hagamos Bioenergética!... ¡la energía divina! ¡Toma el lugar de mi abuelo y pégame!

Poeta: ¿De qué hablas?

Florencio: ¡Da mi abuelo! ¡Lo odio y ojalá se muera!

¡Pégame, pégame! ¡Dime que soy tu nieto consentido!

¡Dímelo!.. ¡Castígame! ¡Repíte que soy tu nieto más bello!  
¡El más bello! ¡Soy la belleza porque Krishna está en mí!

Poeta: ¡Qué amarga belleza!" (122).

Si al poeta Dios le disculpa todo, a Florencio no le perdona nada. Es el contrapunto del poeta; mientras éste se pierde en el misticismo oriental y los productos vegetarianos, aquel se pierde en sus ideales utópicos y vicios.

Es esta contraposición de ideales a perseguir lo que incita a Florencio a gritar al poeta abiertamente:

"Florencio: ¡Eres un necio! ¡Te proponemos la salvación y te burlas de ella! ¡Eres el mal, la destrucción, la enfermedad!

Poeta: ¡Soy el poeta premiado!

Florencio: ¡Pero nosotros somos la luz! ¡La verdad! ¡La única verdad!

Poeta: ¡Son unos ojetes!" (123).

Estos dos personajes ni en sueños se podrían entender.

Florencio es de suma importancia porque el dramaturgo lo utiliza como el polo opuesto de la personalidad del poeta y, nos deja claro, que prefiere el ofuscamiento individualista del poeta a la confusión "borreguil" de Florencio.

A decir verdad, no hay por quien tomar partido, en este mundo lleno de contrariedades...

### 8.1.3

En esta obra lo que nos llama la atención, insistentemente, es el manejo del lenguaje. Olmos es un gran conocedor del caló del pueblo, el cual plasma correctamente para los fines que persigue.

La rosa de oro es muestra clara de su evolución como dramaturgo, no sólo por el manejo del lenguaje, sino por lograr definir a sus personajes altamente viciosos y defectuosos. Crea un perfil adecuado para cada uno de ellos. Obtiene una descripción precisa de sus caracteres. Estos son transparentes en sus defectos, altamente grotescos y distorsionados como grandes transgresores de las normas que imperan en la sociedad.

Olmos afirma: "Todos los personajes representan algo que el poeta odia profundamente. La confrontación, por lo tanto, tendría que ocurrir en un plano humorístico, muy cruel, muy violento" (124).

Es verdad que ninguno de ellos es simpático o aceptable para el lector-espectador. Todos nos arrojan verdades a la cara que no nos es agradable reconocer, por más que sepamos que existen.

Sin lugar a dudas, se trata de una farsa muy agresiva que provoca una catarsis. Olmos nos recuerda insistentemente las verdades de nuestra sociedad. Y por ello habrá personas que al acudir al teatro a ver la obra, o al leerla, odien extremadamente a los personajes y juzguen la obra como

poseedora de una visión muy pesimista de nuestra provincia mexicana y que opinen como lo hace Malkah Rabell:

"...es válido en un recinto universitario un canto a la adhesión y de entusiasmo a la borrachera, a la drogadicción y a la haraganería, sobre todo emitido por un pretendido 'revolucionario', por un 'puro'? Desde luego no se deben poner trabas a la creatividad artística. Pero de parte del artista, un poco menos de espíritu de propaganda para la ya pasada de moda 'bohemia baudelairiana' no vendría mal" (125).

Y es que no se puede negar que resulta desgarradora la sociedad que Ojeda presenta en su obra, donde no se rescata ni un suspiro de creencia en la humanidad y, quizás sea por lo mismo, que su obra obtuvo el premio Juan Ruiz de Alarcón 1982. Tal vez como una brega con quien tan bien conoce nuestra sociedad.

Para finalizar, sólo queda acentuar que, a pesar de todo, Ojeda sigue creyendo en la humanidad, al igual que todo espectador-lector, porque es deber el esperar y, sobre todo, el colaborar para construir una comunidad, una sociedad, un pueblo, un país y, en suma, un mundo mejor.

## IX MEXICO CORTICO

### 9.1 EL BRILLO DE LA AUSENCIA

"It has been said that the great events of the world take place in the brain. It is in the brain, and the brain only, that the great sins of the world take place".

Oscar Wilde (126)

Perdida la identidad, naufragadas las ganas de luchar y de triunfar.

El mágico mundo de las fantasías y de los sueños proporciona un escape de la realidad, que concluye en un alto grado de mediocridad.

La esperanza por alcanzar la felicidad queda brillando totalmente por su ausencia.

#### 9.1.1

"Sonia, Miguel, Annie y Raymundo, dueños de un áspero y explosivo sentido del humor, son los protagonistas de esta farsa sobre el terror psicológico de cuatro supervivientes de los 60's y los sueños dorados de una generación marcada por Lennon, Lenin, las drogas, Marcuse, la paz y el 68.

También es la historia de un viaje trágico que empieza muchos años atrás cuando estos personajes creían impugnarlo todo con su rabia juvenil sin imaginar que la realidad terminaría por rebasarlos dejándoles solamente los sueños rotos y los ideales despedazados.

Ahora, confusos, paranoicos, perdidos en su propio miedo viven fingiendo ser exiliados y desde este eje moral analizan al país que nunca supieron comprender y al que nunca pudieron entregarle nada.

Ante el temor inminente de un golpe militar, Sonia pregunta ¿quién puede explicarnos lo que está pasando afuera? Y este es el grito que se repite constantemente hasta tomar la forma de una advertencia para las nuevas generaciones.

Después de todo, cada uno de estos sobrevivientes sigue brillando por su ausencia" (127).

### 3.1.2

Miguel es un hombre de aproximadamente cuarenta años, es atractivo físicamente pese a su pesimismo y mediocridad.

Miguel es el Hugo de Los años luz, el que tantos años de rebelión y frustración le han conducido a buscar una salida a su mundo mediante la implantación del juego como mecanismo de sustitución de la realidad: imaginando continuamente un golpe militar en México, creando un ambiente de tensión y locura con el fin de obtener situaciones interesantes para escribir la novela de su vida -que le dará fama y dinero- al menos esa parece ser su excusa. Miguel mucho recuerda al personaje George de la obra ¿Quién le teme a Virginia Woolf? de Edward Albee, donde los niveles de agresión verbal y espiritual no tienen límites, donde una de las formas de poder seguir existiendo es

arrojar las mediocridades a las caras de los demás y, particularmente a los seres que supuestamente se han de querer más: el cónyuge, los mejores amigos.

Miguel intenta ser un novelista y de lo que vive es de ser publicista. El, al igual que el George de Albee, no puede soportar más su vida, tan insulsa y repulsiva, de ahí que sea el que incite al juego de sus fantasías.

Miguel no tiene salvación en esta sociedad en la que vivimos pues constantemente se ha sentido incomprendido y rechazado por ella. El es la viva muestra de lo que el 68 hizo con varias personas. Les dejó traumatizados al grado de no poder congeniar con el mundo.

Es el prototipo de carácter con gran inteligencia que desaprovecha por error en culpar al gobierno y a la sociedad de todo lo que le ocurre. Miguel no tiene identidad alguna al igual que Hugo y George. Miguel y George se muestran sadicos, irónicos, crueles, amargados a flor de piel. Lo terrible es que gozan de ser de esa forma.

Ambos están irremediabilmente condenados. El conformismo y la mediocridad los corroe.

Los dos tiene la necesidad de crear ilusiones -en el caso de George, un hijo imaginario, en el caso de Miguel juegos fantásticos sobre falso heroísmo y fidelidad a creencias políticas- que le den sentido a sus vidas y mitiguen el sentimiento de futilidad que las domina. Aunque George mantiene un distanciamiento que ambos (él y su esposa



Marta) han creído: un símbolo de fertilidad. Sin embargo, Marta es incapaz de ello.

En este sentido es donde Miguel se parecería más al carácter de Marta, mientras que Sonia, esposa de Miguel, tomaría la posición de George respecto a mantener una distancia real de la ilusión inventada.

Cabe señalar que Olmos utiliza a Miguel como el medio para transmitir algunos de sus temores como escritor, por ejemplo: el reto de la página en blanco.

Sonia, ex-bailarina y profesora de ballet, es de entre los cuatro personajes de Olmos quien se atreve a gritar que realmente nada los amenazaba en el hogar, ni tampoco nada los amenaza en su supuesta estancia en París (y otras ciudades que luego inventan), donde nadie los conoce ni se preocupa por ellos. Es la única que se atreve a decir que nada los amenazaba allí porque nada habían hecho. Sonia es la más coherente. Ella desea luchar de un modo real contra el conformismo y la medicidad de los cuatro. Es la que tiene un objetivo más fijo en la vida: recuperar su maternidad perdida, reencontrarse con su hija. Es la que anhela dejar de fantasear y jugar pero, sin embargo, no puede dejar de hacerlo porque para ella, al igual que para todos, es frustrante tener que enfrentarse física y psíquicamente al mundo que les grita a la cara la inmundicia que han hecho de sus vidas. Quizás es por ello que al final de la obra ella es la que dice históricamente: "Alguien debe decirme que está pasando afuera... ¡Alguien debe explicarnos

que pasa afuera! ¿Quién? ¿Quién va a decirnos que esta pasando afuera? ¿Quién va a sacarnos de esta obscuridad?" (128).

Fero es inútil. No podrán salir de ella, pues están en un mundo cruel, loco que nadie conoce.

Al igual que George y Marta, Sonia y Miguel manejan niveles de agresión como pareja exorbitantemente salvajes y brutales.

Raymundo y Annie funcionan como la pareja a enrolarse en el juego que Sonia y Miguel han creado; tal y como Nick y Honey de la obra ¿Quién le teme a Virginia Woolf?, marchan como contraparte de George y Marta. Este dúo de parejas, Raymundo y Annie y Nick y Honey, también se agreden despiadadamente aunque a un grado menor.

En Raymundo y Annie se encuentran dosis altas de no saber, en ningún momento, hacia donde se dirigen. Psíquicamente hablando son más débiles que Sonia y Miguel; por lo menos en el caso de los últimos, ella es una bailarina frustrada que, en el fondo, aborrece su profesión por recordarle continuamente que no pudo triunfar en ésta, y el otro es un novelista fracasado que, a pesar de todo, consigue lidiar de una manera oculta con el mundo, al ir conservando su empleo como publicista.

No es que Raymundo y Annie anden de vagos, de hecho son profesores de la Universidad -eso se da a entender- sino que se afirma que no saben hacia donde van porque frecuentemente cambian de creencias políticas, espirituales y religiosas.

Ambos se han unido a sectas místicas, a comunas hippies y círculos de estudios budistas. En suma, han experimentado de aquí y de allá sin llegar a situarse en una creencia de fijo. Constantemente titubean en sus opiniones; mientras que Raymundo odia fervientemente a los Rusos, por otro lado es simpaticante de la Revolución Cubana, y es un fracasado que nunca logró terminar sus estudios universitarios. Annie se pierde con asiduidad en sus embarazos psicológicos (en este sentido sería idéntica a Honey, quien también sufre de este síndrome), en ser una histérica que inventa historias descabelladas acerca de su vida de resistente y, en creerse fervientemente una francesa con modales sumamente refinados, educada en un colegio de señoritas para "niñas bien".

Al igual que los personajes de Albee estos cuatro caracteres de Olmos necesitan del alcohol y de las drogas para poder continuar con sus deprimentes juegos de ilusión, sueño y fantasía.

Miguel, Sonia, Raymundo y Annie, vagabundean en un mundo incoherente, anhelando vivir vidas interesantes e imaginándolas, porque sus existencias son tan apagadas, tan negras, que es el único escape para afrontar sus abortos en la vida.

En mucho recuerdan y se parecen a otros personajes de Olmos como: Carmen, Fila, Saúl, Alma, Homo y Lala quienes también recrean historias diferentes porque les es imposible soportar la propia.

### 9.1.3

La obra es un ataque a la sustitución de valores reales por valores artificiales en nuestra sociedad, una condenación a la complacencia, la crueldad, la castración y la vacuidad; es una toma de posición del autor, Olmos, contra la mentira de que: "todo va ir bien en nuestro país, México, con las crisis económicas y con la inestabilidad política que vive Latinoamérica en general".

"Olmos expone en El brillo de la ausencia una sociedad confusa, perdida en su miedo por ser, a unos intelectuales de cuarta y a unos seres comprometidos no con movimientos políticos sino mas bien con la moda, sólo está diciéndonos que como pueblo en México no ha sucedido nada, y que por ello se da la obscuridad en la que nos encontramos, lo que muy bien puede ser falta de identidad nacional. Un país que a fuerza de repetirnos que aquí no pasa nada en verdad termina por no acontecer nada" (129).

Olmos -como ya se ha mencionado- se vio muy influenciado por los acontecimientos del 68.

Por ello no pierde la oportunidad de retomar el tema y trasladarlo casi veinte años después, para insistir en "la añoranza de los 60's en seres que reflejan lo terrible de haber pertenecido a una generación testigo de múltiples sucesos muy importantes para la historia de nuestro país, por los frustrados que generó esa época, etc, etc" (130).

La añoranza de los tiempos pasados marcan el desequilibrio, la descomposición del momento actual de los

personajes cuyos impulsos abocan a una rememoración de supuestas antiguas glorias como índice primero de su incapacidad para tomar decisiones radicales.

Todos viven encerrados en el juego de una obsesión neurótica: la caída de un país en todos sus órdenes.

Estos cuatro personajes han fracasado en su vida sexual y afectiva, en su vida social y económica.

La descomposición de sus caracteres parte de que nunca obtuvieron una "conquista" individual y de tener la certeza de que esta "conquista" nunca será real.

Su descomposición los conlleva a una relación grupal sado-masoquista en todos los niveles, se aman y se odian mutuamente, sin embargo no existe posibilidad alguna de comunicación entre ellos. En síntesis: relaciones enfermizas que algún día tendrán su fin: cuando alcancen la muerte.

Ninguno de ellos tiene salvación, seguirán viviendo siempre así.

Nuevamente, nos encontramos ante una farsa porque Olmos la prefiere como el medio idóneo para secudir conciencias.

Estos cuatro grotescos personajes circulan por la vida sin que en realidad les pase algo, no les ocurre absolutamente nada. Todos los acontecimientos suceden en sus cerebros, en donde no hay limitaciones de ningún tipo.

De ahí que a ratos la obra en sus diálogos parezca un tanto reiterativa y Olmos recurre a métodos de juegos de fantasía y de poder que ya ha mostrado anteriormente en obras como Juegos fatuos, Juegos profanos y Las ruinas de

Babilonia. Y por lo mismo, la obra maneja recursos del Teatro del Absurdo.

Y, aún cuando el espectador-lector se haya llevado una gran sorpresa e impresión al descubrir, cerca de la mitad de la obra, que los personajes se encuentran en México y en ningún otro lado; es decir, que "hay acción dentro de la acción" (131).

Al existir la reiteración de diálogos, la obra se siente forzada en algunas de sus escenas, encajan una tras otra con dificultad, como si hubiera habido la necesidad de alargar la obra; razón por la cual, en ocasiones, no fluye fácilmente.

Armando Partida señala con respecto al género de la obra:

"...encontramos dos líneas dramáticas que se confunden pero no logran fundirse en una sola orgánicamente: una que se va por la farsa y otra por la pieza; por lo que éstas estructuralmente no logran desarrollarse a plenitud, al igual que los personajes, los cuales, como fuera señalado por Sergio Magaña, a la mitad se le escapan y se diluyen. De allí la atención de Castillo por centrar y dirigir a sus actores en forma tal que sigan siendo verosímiles y fieles a sí mismos, aunque esto resulta opresivo para el espectador, no tanto por la situación y la ambientación de Luna, sino por lo repetitivo de sus caracteres y por la falta de desarrollo de los mismos" (132).

También Armando Partida en su crítica hace notar:

"Oímos a su vez aclara que el primer acto comienza en una farsa muy brillante y el segundo termina en farsa trágica, y ante la broma de que los diálogos recuerdan lejanamente a Pinter, por la forma inesperada de como brotan, las pausas entre ellos, la aparente indiferencia y actitud desentendida (por no decir flemática), con uno que otro arrebatado inesperado, manifiesta que premeditadamente escribió esta obra a lo Albee, pero de la colonia del Valle" (133).

Considerando la opinión del maestro Armando Partida, se percibe que la obra absorbe el género de farsa con fondo de pieza, donde a los personajes no les ocurre nada, donde tienen toma de conciencia pero no actúan ni actuarán para ponerle fin a sus frustraciones. Son seres muy complejos, imposibilitados de remediar de una forma real su historia, que tan bien conocen. Es por ello que sólo pueden soñar que lo logran mediante el juego fantástico que sustituye su realidad momentáneamente, aunque sus juegos precisamente no recullen nada atractivos. Juegos grotescos imposibles de que se den en la realidad, más que en seres que se convierten en símbolos de la frustración y el fracaso.

Para concretar, se agrega el comentario que, Víctor Hugo Rascón Banda, hace de la obra:

"Es un texto que cuestiona, no es una obra complaciente. Hace pensar y exige al espectador un mínimo de reflexión y de esfuerzo.

Los antecedentes, el nudo y el clímax y el desenlace no se presentan de una manera evidente sino que están transpuestos, mezclados sin que sea fácil determinar donde empieza uno y termina el otro.

El teatro de Carlos Díaz es ironía, aparente desenfado, observaciones inteligentes, atmósferas bien logradas, recuperación de giros lingüísticos olvidados y personajes que no logran vencer la realidad, que quieren cuestionar. Los diálogos tienen acción dramática interna, dan color y atmósfera, son creíbles, congruentes con la psicología de los personajes y fluyen simple y llanamente haciendo avanzar la acción.

Sus temas son motivo de reflexión y de interés para quienes abren los ojos y aguzan los oídos queriendo percibir y desentrañar lo que incomprensiblemente pasa en esta sociedad" (134).

Los diálogos resultan creíbles, congruentes con la psicología de estos personajes grotescos y locos.

Esta obra aborda con gran brío un tema socio-político muy significativo nacionalmente como lo es la amenaza de un golpe de estado como la consecuencia de una serie de manifestaciones de tipo complejo (crisis económica, fraude electoral...) que han agudizado las contradicciones sociales en nuestro país en los últimos años.

Además por ser la culminación del ciclo que el dramaturgo comenzó con su obra Los años luz y que cierra con El brillo de la ausencia.



## X EN DEFENSA DE LOS VALORES HUMANOS

### 10.1 EL DANDY DEL HOTEL SAVOY

"Al mundo le parece y esa es su intención nada más que un diletante y un dandy; no es prudente extraerle al mundo el propio corazón y, como la seriedad en las mangas es el disfraz del bufón, la bufonada en sus exquisitas apariencias de trivialidad, indiferencia e irresponsabilidad constituye la vestidura del sabio. En una época tan vulgar como la nuestra todos necesitamos mascarar".

Oscar Wilde (135)

"I never came across anyone in whom the moral sense was dominant who was not heartless, cruel, vindictive, long-stupid, and entirely lacking in the smallest sense of humanity. Moral people, as they are termed, are simple beasts. I would sooner have fifty unnatural vices than one unnatural virtue".

Oscar Wilde (136)

"Society often forgives the criminal; it never forgives the dreamer".

Oscar Wilde (137)

#### 10.1.1

La obra presenta un periodo de la vida de Oscar Wilde pretendiendo mostrarnos el porqué de su encarcelamiento.

Expone flashes retrospectivos de su vida que intentan explicar su existencia anterior al juicio; escenas durante éste, así como de su estancia en la cárcel hasta llegar al momento en el que alcanza su libertad.

todo esto mediante el recurso de la duplicidad y desdoblamiento de la personalidad de Wilde: el personaje C.3.3 (celda 3 nivel 3) y el personaje Wilde.

#### 10.1.2

Se ha de decir que, honradamente, esta obra involucra un grado de complejidad extrema que podría llevar injustamente al lector a la realización de un análisis erróneo de la misma. Disculpas si este fuera el caso.

Es indudable que Olmos siente una pasión muy particular por el escritor, poeta, eseta, crítico de arte y dramaturgo Oscar Wilde. Lo considera "un hombre excepcional" (tal como lo menciona en el prólogo a la obra). Razón por la cual decide dar un giro de 90° a su producción teatral y escribir un drama sobre la vida de éste.

No es fácil apartarse de un ser al que se admira notablemente, al que uno debe apagarle a la biografía para poder llevar a escena lo que Olmos califica "la tragedia de un hombre":

"...la concebí como un poema dramático, como una tragedia puesto que narra la vida de un ser humano en el momento que sucumbe ante las fuerzas terriblemente represivas y oscuras de la sociedad en qua le toca vivir. Es una pieza en dos actos y se realiza a los juicios que enfrenta Oscar Wilde; al mismo tiempo es un retrato acerca de la pasión amorosa que ataca las normas establecidas de una moral totalmente endebles" (138).

Por este motivo se perciben ciertas dificultades que sufre el autor. Una de ellas reside en la falta de objetividad. Olmos se esfuerza en convertir su drama en

tragedia, se estructuran su obra para ese fin; resultando ser un melodrama donde la principal contraposición se encuentra en el Wilde y el personaje C.3.3.

Son dos polos opuestos que Dinos trata de complementar en el segundo acto intentando que los actores se intercambien los papeles y por consiguiente se sobrescriba que hay un fundimiento de personajes en uno solo, pero en el camino deja todo estático que complementa a estos dos personajes.

De igual manera, no puede decirse que Wilde sea un personaje complejo, con toda una gama de matices, entre sus defectos y virtudes. Existe un Wilde frío, ególatra que se burla de la sociedad y se niega a aceptar su lugar en ella; y un C.3.3 (Wilde) humano, muy sensible, muy romántico que sufre constantemente y que no acepta su rol en la sociedad; masoquista, mártir, gozando y recorriéndose en su dolor y preocupado por la situación que viven los presidiarios porque él se encuentra en la cárcel.

Un Wilde defectuoso, un Wilde virtuoso.

Es precisamente la carencia de matices entre el Wilde defectuoso y el Wilde virtuoso lo que hace pensar que no nos encontramos ante un personaje trágico. Desde un principio el personaje Wilde y el C.3.3 están tal y como ven a ser. No hay desarrollo de pasiones. Si hubiera sido un personaje trágico, Dinos hubiese acentuado el perfil psicológico de los personajes desde el comienzo y lo hubiese ido aumentando hasta ofrecernos un Wilde rico en tonos, pasiones, gama de

netices, que no se diferenciarían en dos simples adjetivos: el Wilde frívolo, el Wilde sensible.

Olmos cayó en este desdoblamiento de personalidad para evitar "el tedio abrumador de la biografía" (prólogo a la obra). Sin embargo, su afán de ser veraz en sus datos hace que descuide lo que él anhela sea un personaje trágico.

Precisamente, lo maravilloso de la obra de Wilde está en su poesía, en su teatro. Este aspecto no aparece remarcado en la obra, la cual nos muestra cómo se señaló a un Wilde C.3.3 muy sensible que sufre inmensamente de una manera apagada y sin ganas de luchar, cansado y a otro, un dandy diligente, egoísta. Los dos no alcanzan a complementarse.

En la biografía de Wilde, Wilde reconoce haberse equivocado, reflexiona sobre el punto que si estuvo en la cárcel fue por desafiar al Marqués de Queensberry, por haberle llamado "pederasta" (homosexual). Cuestión que él sabía era verdad. Si Wilde desde un principio lo hubiese reconocido o aceptado tal cual, sin acusar al Marqués de difamación, las cosas hubiesen tomado otro cauce, pero entonces no habría historia.

En la obra de Olmos la posición de Wilde es muy clara con su última frase:

"Una rosa roja no es egoísta por querer ser una rosa roja. Sería atrocemente egoísta si pretendiera que todas las rosas del jardín también fueran rosas y también fueran rojas" (139).

Como Olmos señala es:

"Un violento alegato en favor de la libertad entendida como la disposición que todos los seres humanos tienen a hacer con su cuerpo lo quequieran" (140).

Es un Wilde que no reflexiona ni reconoce su altivez al desafiar al Marqués acusándolo de difamación por algo que él sabía perfectamente era verdad. Es un Wilde que alega el que si se metió en ese embrollo fue por ayudar a su amante Lord Alfred Douglas, hijo del Marqués, a enfrentarse con un padre que odiaba. Un Wilde que quiere decirnos que fue incomprendido como artista y homosexual y no le dejaron vivir a su manera. Un Wilde que lo que alega es la libertad de expresión física y moral.

Wilde tuvo la oportunidad de vivir como esa cosa pero desdeseó su oportunidad al creerse intocable.

Wilde erró al no poder aceptar su verdad, una verdad que cuando salió a flote revolucionó y escandalizó a una sociedad que él nunca entendió, una sociedad que nunca lo comprendió. Y es aquí donde también se encuentra una fuerte contraposición: Wilde contra la sociedad victoriana, dura, estricta, firme y aniquilante en todos sus conceptos.

Una sociedad a la que Olmos simboliza fuertemente al andar:

"Luz sobre un gigantesco personaje disfrazado de la Reina Victoria. Es un joven que camina sobre zancos y habla con gracia en tonos altos y burbujeantes" (141).

El dramaturgo aborda a Wilde, de un modo tan singular, tan individual que el personaje no alcanza a ser universal. No provoca una identificación en el espectador, si fuera personaje trágico los elementos de su carácter serían universales y existiría una identificación con él.

Wilde ofende a la sociedad, al no asumir su homosexualidad dignamente. Wilde no ofende al cosmos sino a una sociedad que se muestra muy herida y humillada.

Más que manejar un defecto trágico de orden ético, Oltos está tratando un defecto de carácter social. Un conflicto que es visto de manera moral, si fuera de tragedia sería ético.

Veamos la diferenciación:

La moral son normas de conducta, es un pacto social de convivencia que cambia según el país y los tiempos.

La ética es un conjunto de valores que son intrínsecos al hombre, nadie los enseña: respetar la vida, por ejemplo, o el pecado de soberbia: yo soy digno de hablar sólo con Dios. Son de carácter universal.

Esta obra está tratada muy a nivel social, por tanto, se refiere a cuestiones de tipo moral. Las cuales, sólo se pagan con la cárcel o con el ridículo.

Aquí, la transgresión que hace Wilde es de índole social, al ser homosexual y jactarse de ello y cometer el delito de difamación.

La realidad es que a Wilde no lo metieron a la cárcel por homosexual, sino por difamación. Después, por supuesto, la sociedad se ensañó con él por su homosexualidad.

Wilde no fue juzgado por su obra, a lo gente le gustaba leerla.

Posteriormente si hubo una ceguera social debido al escándalo: si la persona resulta ser inercial por consiguiente, su obra lo es.

En su obra se puede llegar a entender que si lo metieron a la cárcel fue por homosexual y, por sancionar y juzgar severamente su producción artística.

Digos todas frases de Wilde, de su ocesia, de su obra para trasladarlas al momento que vive, al ser el sendero de transcribir diálogos de un personaje muy difícil y peligroso, algunas veces se puede llegar a percibir que no hay una correspondencia entre la realidad y la situación que nos presenta. Surgiendo así, en ocasiones, una obra fría, poca sentida, percibiendo a un Wilde poco honesto en su manera de responder.

Se siente la necesidad del dramaturgo por estructurar su obra como tragedia pues quiere demostrar que la vida de Wilde fue trágica.

La vida real de Wilde, no se puede considerar como trágica. Fue un dandy vanidoso, creído, inteligente, muy creativo que gozó mucho y tuvo éxito; sólo al ocaso de su existencia sufrió. En este aspecto, trágico se puede

considerar el peso por la vida del pintor holandés Vincent Van Gogh, por ejemplo.

Olimos ve a su personaje como un héroe romántico, y lo es en el aspecto de que Wilde estaría luchando de una manera individual por un cambio, enfrentándose a la sociedad.

Al ser de esta forma, la obra se confirma como un melodrama donde se percibe una concepción anecdótica, donde hay una exaltación de sentimientos y provoca solo compasión en el espectador.

Existe otro elemento que Olimos introduce: el coro con el que pretendió darle fuerza a su tragedia, pero en este caso no se compadece de las penas de su personaje ni lo persigue en su ruina, más bien funge como adorno, como un comentarista e informador de lo que va sucediendo.

Los otros personajes que aparecen en la obra son meramente funcionales ya que les sirven a Olimos para ir contando y planteando la anécdota.

Este drama tiene mucho valor en la totalidad de la obra del dramaturgo por el giro tan importante que da con ella. Diferenciándose por completo de lo que hasta ahora ha escrito.

Por consiguiente, el dramaturgo ha evolucionado considerablemente con esta última. No por el hecho de que en esta ocasión abandone nuestra provincia mexicana, sino por la razón de que ha incursionado en otra rama de la dramaturgia, la histórica.



## CONCLUSIONES

Carlos Oleas es un dramaturgo mexicano, interesado siempre en dar un fiel testimonio, una veraz visión de nuestra realidad.

Una realidad que resulta cruda, llena de lacras sociales, de mecanismos que con frecuencia desquician a los individuos que la integran. Seres anegados en sus sufrimientos, en su frustración y mediocridad. Individuos infelices y desgraciados a los cuales les es imposible lidiar con el mundo. Con frecuencia, alteran su realidad para imaginar que poseen una realidad mejor, que son dueños y señores de su existencia, con gran poder sobre ella y la de otros más. Es a través de sus acciones que se evidencian las posibilidades de relación e interpretación que el autor tiene para con la realidad.

A Omas le preocupa inmensamente ésta. Marca en el fondo de todos y con asiduidad llega a considerar a la familia como una institución social castrante que coarta las posibilidades reales de desarrollo y libertad de los individuos, aniquilándole la mayoría de las veces, la probabilidad de realizarse como tales y de integrarse a la sociedad como seres útiles y productivos.

Al dramaturgo también le interesa mostrar el poder y la ambición como vicios avasalladores que confirman la corrupción constante de nuestro país; así como puntualizar

que la moral nada tiene que ver con las inclinaciones reales que el individuo quiere expresar.

Le inquieta fuertemente la situación social de nuestra provincia mexicana. Olmos subsiste, al igual que sus personajes, en esta selva llena de trivialidades y adversidades con su ingenio y creatividad para transportar la realidad a la escena y brindarnos la verdad de la cual somos constructores día tras día.

Para Olmos, México somos todos y sólo nosotros podemos hacer algo para que nuestra situación mejore como país y como individuos; mientras no haya un cambio significativo y positivo en las lechras sociales que venimos arrastrando, lo mismo dará que pasen dos o cien años.

Es en suma, un autor altamente comprometido con lo que percibe a su alrededor.

Olmos es un maestro del manejo del lenguaje popular y de los diálogos. Sabe plantear sus conflictos, llevarlos a un clima y resolverlos.

Prefiere el género de la farsa como el medio para representar sus personajes grotescos y, en ocasiones, ridículamente trágicos, viciosos y desquiciados.

Como dramaturgo ha ido evolucionando a través de los años, hasta llegar a ser considerado como uno de los dramaturgos mexicanos actuales más sobresalientes.

Finalmente, se puede decir que Olmos escribe obras en base a sus lecturas dramáticas y todas quedan marcadas por alguna influencia ya sea de Virgilio Piñera, José Triana,

Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Salvador Novo, Hugo Argüelles pero, sobretodo, de sí mismo, de la propia producción dramática de Carlos Olmos con el estilo y las características que distinguen su obra.

Carlos Olmos: teatro vivo, veraz de nuestra realidad mexicana, que evoluciona constantemente con el saber y el sabor del tiempo.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) ANDERSON, Imbert E. Historia de la Literatura Hispanoamericana. F.C.E. 3ta. edición, México. D.F. 1974. p. 316.
- (2) Op. cit. p. 416.
- (3) OJEDA, Mario. Alcances y Límites de la Política Exterior de México. El Colegio de México. México, 1976. p. 170.
- (4) bienes duraderos de consumo: aquellos bienes comprados por los consumidores que les rinden un flujo de servicios durante un periodo de tiempo, p. ej. los muebles.
- (5) bienes intermedios: mercancías que rinden una corriente de servicios a mediano plazo.
- (6) productos semielaborados: aquellos bienes que para su consumo requieren de un proceso adicional a su inicial proceso.
- (7) maquinaria requerida: máquinas necesarias para reproducir el capital.
- (8) bienes de capital: mercancías que rinden una corriente de servicios a lo largo del tiempo.
- (9) balanza de pagos: significa lo que un país debe y le deben. Debe por concepto de importaciones, pago de la deuda y pago de mercancías. Le deben por lo que exporta.

- (10) cuello de botella: obstáculo para el flujo de un proceso productivo.
- (11) manufacturas: producto en el que hubo intervención de la mano de obra para su elaboración.
- (12) elevación del ingreso: entiéndase, aumento de capital.
- (13) emigración de trabajadores: acuden a trabajar a los países de Norteamérica.
- (14) OJEDA, Mario. *Op. cit.* p. 171
- (15) Se ha mencionado a este grupo por la importancia que tiene Salvador Novo en la vida de Carlos Olmos.
- (16) MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en Historia General de México. El Colegio de México, México, 1961, tomo 7. p. 394.
- (17) ANDERSON, Imbert. *Op. cit.* p. 163.
- (18) MONSIVAIS, Carlos. *Op. cit.* p. 396.
- (19) *Op. cit.* p. 386.
- (20) *Op. cit.* p. 407
- (21) Existe una marcada influencia de Ruiz en Olmos, en su obra Lenguas muertas.
- (22) Carlos Olmos se declara como profundo admirador de la obra de Rosario Castellanos.
- (23) MONSIVAIS, Carlos. *Op. cit.* p. 428.
- (24) *Op. cit.* p. 428.
- (25) *Idem.*
- (26) MONTERDE, Francisco. Teatro Mexicano del Siglo XX. F.C.E. México, 1960, tomo 1. p. XXV.

- (27) Para más información consúltese MONIERDE, Francisco.  
Op. cit. pp. XXV-XXVIII.
- (28) MAGAÑA, Esquivel Antonio. Teatro Mexicano del Siglo II.  
F.C.E. México, 1985, tomo II, p. XI.
- (29) Op. cit. p. XVIII.
- (30) MONSIVAYS, Carlos. Op. cit. p. 470.
- (31) MAGAÑA, Esquivel Antonio. Op. cit. p. XXV.
- (32) Op. cit. p. XXVI.
- (33) RAPELL, Malkah. Decenio de teatro en México 1975-1985.  
El Día. México, 1986, p. 14.
- (34) Op. cit. p. 15.
- (35) MARTINEZ, Uriel. "Los manuscritos y los días de Juan  
Tovar". Escénica, UNAM, Época I núm. 9. Sep-Dic 1984.  
p. 50
- (36) VILLEGAS, Oscar. Mucho Gusto en Conocerlo y Otras  
Obras. Editores Mexicanos Unidos. México, 1985, p. 5.
- (37) SELIGSON, Esther. "Unir los sueños, juntar los juegos".  
Escénica, UNAM, Época I núm. 10. Ene-Mar 1985, p. 111
- (38) CARRALLICO, Emilio. 9 Obras Jóvenes. Editores Mexicanos  
Unidos. México, 1987, p. 225.
- (39) Entrevista personal realizada a Carlos Ojano, México,  
D.F., febrero 1987.
- (40) Idem.
- (41) RAPELL, Malkah. Luz y Sombra del Anti-teatro. UNAM,  
México, 1970, p. 63.
- (42) OLMO, Carlos. Los Años Luz. Obra inédita, p. 10.
- (43) Op. cit. p. 15.

- (44) Op. cit. p. 42.
- (45) Op. cit. p. 31.
- (46) Entrevista personal realizada a Carlos Olmos. Op. cit.
- (47) WEISZ, Carrington Gabriel. La Máscara de Genet. UNAM, México, 1977. p. 7.
- (48) OLMOS, Carlos. Trinomio de Juegos. INSA. México, 1973. p. 58.
- (49) Idem.
- (50) Teatro Mexicano del Siglo XX. Catálogo de Obras Teatrales 1900-1984. IMSS. México, 1987, tomo II. Sinopsis realizada por el autor.
- (51) OLMOS, Carlos. Op. cit. p. 58.
- (52) Op. cit. p. 68.
- (53) ARGUELLES, Hugo. Programa de mano de la obra. Publicidad Publiteatro. Septiembre, 1972.
- (54) BUJOSERIS. "40 Personalities encuentran a 2 artistas". Sente. 8 de Julio, 1971.
- (55) DE HORÁ, Juan Miguel. "Juegos fatuos". El Herald de México. Rutaca 13. 12 de septiembre, 1972.
- (56) MACIAS, Grazales Elva. "Juegos fatuos". Número Uno. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 16 de septiembre, 1972.
- (57) ARTAUD, Antonin. El Teatro y su Doble. Editorial Sudamericana, México, 1983.
- (58) Catálogo de Obras Teatrales 1900-1984. Op. cit. Sinopsis realizada por el autor.

- (59) CASTELLANOS, Marco Antonio. "Entrevista a Carlos Olmos y a Oscar Lierna". Los Universitarios. Publicación Mensual de Difusión Cultural UNAM, Vol. XIII, núm. 32. Diciembre 1985.
- (60) OLMOs, Carlos. Op. cit. p. 25.
- (61) Op. cit. p. 16.
- (62) Op. cit. p. 25.
- (63) Op. cit. p. 29.
- (64) VEGA, Patricia. "El teatro te obliga a reelaborar tu propia concepción de la vida". La Jornada. 19 de Julio, 1985.
- (65) Idem.
- (66) ARGUELLES, Hugo. Los cuervos están de luto. La ronda de la hechizada. El ritual de la salamandra. Editores Mexicanos Unidos. México, 1986. p. 7-8.
- (67) MEDELLIN, Valdés Gonzalo. "El Universo Subversivo de Carlos Olmos". Punto. Del 8 al 11 de agosto, 1985.
- (68) CASTELLANOS, Marco Antonio. Op. cit.
- (69) No hay amor más grande. La Biblia al día, Biblias para el mundo. Illinois, E.U., 1987. p. 271.
- (70) Catálogo de obras teatrales 1966-1986. Op. cit. Sinopsis realizada por el autor.
- (71) OLMOs, Carlos. Op. cit. p. 50.
- (72) Op. cit. p. 46.
- (73) Op. cit. p. 47.
- (74) Op. cit. p. 55.



- (75) IONESCO, Eugène. Notas y Contranotas. Ed. Lozada, Buenos Aires, 1965. p. 156.
- (76) OLMOS, Carlos. Las ruinas de Babilonia. El presente perfecto. Colección Ceiba, Fonapas Chiapas, 1979. p. 13.
- (77) Idem.
- (78) Op. cit. p. 17.
- (79) Op. cit. p. 26.
- (80) Op. cit. p. 38.
- (81) Op. cit. p. 41.
- (82) Op. cit. p. 28.
- (83) Idem.
- (84) ESSLIN, Martin. The Theatre of the Absurd. Penguin Books, U.S.A., 1980. p. 151.
- (85) RULFO, Juan. Pedro Páramo. F.C.E. México, 1981. p. 29.
- (86) CASTELLANOS, Marco Antonio. Op. cit.
- (87) OLMOS, Carlos. Teatro ("Lenguas muertas", "El presente perfecto", "La rosa de oro" y "El brillo de la ausencia"). Univ. Veracruzana, Jalapa. Ver., 1983. p. 35.
- (88) Op. cit. p. 38.
- (89) Op. cit. p. 73.
- (90) LARA, José. "Lenguas muertas". El Día. 27 de junio. 1973.
- (91) DE MORA, Juan Miguel. "Lenguas muertas". El Heraldo. Butaca 13, 27 de julio 1975.
- (92) LOPEZ, Antonio. "Teatro". Excélsior, 25 de junio 1975.

- (93) ARGUELLES, Hugo. Programa de mano. 4ta temporada de Teatro Popular, 1975.
- (94) MAGAÑA, Esquivel Antonio. "Teatro". Novedades en los espectáculos, 27 de julio. 1975.
- (95) JIMENEZ Sergio, CEBALLOS Edgar. Teoría y praxis del teatro en México. Grupo editorial Gaceta, México, 1982. p. 69-76.
- (96) SANDOVAL, Alejandro, HERRÁNDEZ, Felipe de Jesús y VILLAFUERTE, Arturo, selección de. Los Murallos. Antología Periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo. Colección Divulgación de las Artes. Serie: testimonio. DIF, México, 1986. p. 218.
- (97) Op. cit. p. 183.
- (98) Idem.
- (99) Op. cit. p. 180.
- (100) ALGARA Julio, selección de. Antología poética. Editorial Paz, México, 1943. p. 526.
- (101) Catálogo de obras mexicanas 1950-1986. Op. cit.
- (102) RABELL, Hailah. "Se alza el telón". El Día. 24 de febrero de 1982.
- (103) GUARDIA, Miguel. "Entre ramos y olivos". Dipirana. suplemento cultural de Excelsior. 15 de noviembre, 1981.
- (104) CAMARCO, Evangelina. "El presente perfecto". Excelsior, 20 de febrero de 1982.
- (105) BELMONT, Fernando. "El presente perfecto" Uno más uno. 20 de febrero de 1982.

- (106) CASTELLANOS, Marco Antonio. Op. cit.
- (107) OLMOS, Carlos. Teatro. Op. cit. p. 212.
- (108) Catálogo de obras mexicanas 1900-1986. Op. cit.
- (109) OLMOS, Carlos. Teatro. Op. cit. p. 159.
- (110) Op. cit. p. 161.
- (111) Op. cit. p. 163.
- (112) LIMÓN, Carmen. "El juego que todos jugamos". Voque.  
México, octubre de 1981.
- (113) OLMOS, Carlos. Teatro. Op. cit. p. 168.
- (114) Op. cit. p. 199.
- (115) Idem.
- (116) CASTELLANOS, Marco Antonio. Op. cit.
- (117) CONVERSO, Carlos. "La rosa de oro". Excelsior, 20 de  
agosto de 1981.
- (118) OLMOS, Carlos. Teatro. Op. cit. p. 182.
- (119) Op. cit. p. 193.
- (120) RABELL, Malkah. Decenio de teatro en México 1975-1985.  
Op. cit. p. 135.
- (121) SIU, Jorge. "Es enorme el olvido cultural de nuestra  
provincia mexicana". Número uno. Tuxtla, Gutiérrez,  
Chiapas. 4 de noviembre de 1981.
- (122) OLMOS, Carlos. Teatro. Op. cit. p. 196.
- (123) Idem.
- (124) GUARDIA, Miguel. Op. cit.
- (125) RABELL, Malkah. Decenio de teatro en México 1975-1985.  
Op. cit. p. 134.

- (126) REDMAN, Alvin. The wit and humor of Oscar Wilde. Dover publications, New York, U.S.A., 1959. p. 170.
- (127) Catálogo de obras mexicanas 1900-1985. Op. cit.
- (128) OLMOS, Carlos. Teatro. Op. cit. p. 289.
- (129) PEREYRA, Guadalupe. "No nos gustan las verdades". Esto. 31 de octubre de 1983.
- (130) PARTIDA, Armando. "El brillo de la ausencia". El semanario cultural de Novedades. 6 de noviembre de 1983.
- (131) J.A.F. "El brillo de la ausencia". Novedades. 19 de noviembre de 1983.
- (132) PARTIDA, Armando. Op. cit.
- (133) *Idem*.
- (134) RASCON Banda, Víctor Hugo. "Un libro, un autor, y un estribillo". Revista de Revistas. Semanario de Excelsior. Nº 3863, 24 de febrero de 1984.
- (135) FUNKE, Peter. Oscar Wilde. Alianza editorial, Madrid, 1972. p. 110.
- (136) REDMAN, Alvin. Op. cit. p. 191.
- (137) Op. cit. p. 199.
- (138) CASTELLANOS, Marco Antonio. Op. cit.
- (139) OLMOS, Carlos. El Dandy del Hotel Savoy. Ed. Katón, México, 1989. p. 94.
- (140) VALDES, Medellín Gonzalo. "Los escritores no deben sustraerse de la realidad". Op. cit.
- (141) OLMOS, Carlos. El Dandy del Hotel Savoy. Op. cit. p. 64.

BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR

1. OLMOS, Carlos. Tríptico de juegos ("Juegos profanos", "Juegos impuros", "Juegos fatuos").  
INBA, México 1975.  
108 pp.
2. OLMOS, Carlos. Teatro. ("Lenguas sueltas", "El presente perfecto", "La rosa de oro", "El brillo de la ausencia").  
Universidad Veracruzana,  
Jalapa, Ver. 1983.  
290 pp.
3. OLMOS, Carlos. Las ruinas de Babilonia. El presente perfecto.  
Colección Ceiba, FONAPAS  
Chiapas. 1977.  
107 pp.
4. OLMOS, Carlos. El dandy del Hotel Savoy.  
Edit. Katón. México, 1989.  
94 pp.
5. OLMOS, Carlos. El eclipse.  
Edit. U.N.A.M., Textos de  
Difusión Cultural, serie La  
Carga. México, 1990.  
78 pp.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. ALATORRE, Cecilia Claudia. Análisis del drama.  
Colección Escenología, Gp.  
Editorial Gaceta, México,  
1986.  
128 pp.
2. ALBEE, Edward. ¿Quién le teme a Virginia Woolf?  
Ediciones Nueva Visión.  
Buenos Aires, 1965.  
131 pp.
3. ALBAÑO, Julio  
(Selección de) Antología poética.  
Editorial Pax, México, 1963.  
638 pp.
4. ANDERSON, Imbert E. Historia de la literatura  
Hispanoamericana.  
F.C.E., 6ª Edición. México,  
1974.  
511 pp.
5. ARGUELLES, Hugo. Los cuervos están de luto. La  
ronde de la hechizada. El  
ritual de la salamandra.  
Editores Mexicanos Unidos.  
México, 1980.  
320 pp.

6. ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble.  
Editorial Sudamericana.  
México, 1983.  
162 pp.
7. BENTLEY, Eric. La vida del drama.  
Ediciones Paidós. Barcelona,  
España, 1982.  
322 pp.
8. BENTLEY, Eric. Thinking about the playwright.  
Northwestern University Press.  
Evanston, Illinois, 1987.  
363 pp.
9. CARBALLIDO, Emilio. 9 obras jóvenes.  
Editores Mexicanos Unidos.  
México, 1987.  
255 pp.
10. CUNWILL, Felipe. Teatro Norteamericano I.  
Editorial Arte y Literatura.  
La Habana, 1977.  
472 pp.
11. ESSLIN, Martin. The Theatre of the Absurd.  
Penguin Books. U.S.A. 1980.  
480 pp.

12. FUNKE, Peter. Oscar Wilde.  
Alianza Editorial. Madrid,  
1972.  
208 pp.
13. IONESCO, Eugène. Las Sillas.  
Editorial Losada. Buenos  
Aires, 1983.  
209 pp.
14. IONESCO, Eugène. Notas y Contranotas.  
Editorial Losada. Buenos  
Aires, 1965.  
229 pp.
15. JIMENEZ, Sergio/CEBALLOS, Teoría y praxis del teatro en  
Edgar. México.  
Gpo. Editorial Gaceta. México,  
1982.  
329 pp.
16. MAGAÑA, Esquivel Antonio. Teatro mexicano del siglo XX.  
F.C.E. México, 1986. Tomo II.  
701 pp.
17. HUNSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura  
mexicana en el siglo XX" en  
Historia General de México.  
El Colegio de México. México,  
1981. Tomo 4.  
503 pp.



18. MONTERDE, Francisco. Teatro mexicano del siglo XX.  
F.C.E. Mexico, 1980. Tomo I.  
605 pp.
19. No hay amor más grande. La Biblia al día. Biblias para  
el mundo. Illinois, U.S.A.,  
1957.  
271 pp.
20. OJEDA, Mario. Alcances y límites de la  
política exterior de México.  
El Colegio de México. Mexico,  
1976.  
230 pp.
21. PIRERA, Virgilio. Dos viejos pánicos.  
Edit. Casa de las Américas. La  
Habana, 1968.
22. PINTER, Harold. El amante. El cuidador. El  
montapiatos.  
Ediciones Nueva Visión.  
Buenos Aires, 1965.  
147 pp.
23. PINTER, Harold. Viejos tiempos.  
Edicusa. Madrid, 1972.  
172 pp.

24. PIRANDELLO, Luigi. Seis personajes en busca de un autor.  
Ediciones Cernita.  
México, 1986. Vol. 3.  
190 pp.
25. RABELL, Malkah. Decenio de teatro en México 1975-1985.  
El Día. México, 1986.  
224 pp.
26. RABELL, Malkah. Luz y sombra del Antiteatro.  
(INAM. México, 1970.  
85 pp.
27. REDMAN, Alvin. The wit and humor of Oscar Wilde.  
Dover Publications.  
New York, USA, 1959.  
258 pp.
28. RULFO, Juan. Pedro Páramo.  
F.C.E. México, 1981.  
159 pp.
29. SANDOVAL, Alejandro  
(et al), (Selección de). Los murmullos. "Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo".  
Colección Divulgación de las Artes. Serie: Testimonio.  
D.D.F. México, 1986.  
260 pp.

30. SOLÓRZANO, Carlos. Testimonios teatrales de México.  
UNAM. México, 1973.  
240 pp.
31. SZONDİ, Peter. Theory of the modern drama.  
University of Minnesota Press.  
Minneapolis, USA, 1967.  
119 pp.
32. TRIANA, José. La noche de los asesinos.  
Edit. Casa de las Américas.  
La Habana, 1966.
33. VILLEGAS, Oscar. Mucho gusto en conocerlo y otras obras.  
Editores Mexicanos Unidos.  
México, 1968.  
251 pp.
34. WEISZ, Carrington Gabriel. La máscara de Genet.  
UNAM. México, 1977.  
231 pp.

#### HEMEROGRAFIA GENERAL

1. ALCARAZ, José Antonio. "El teatro mexicano en 1985".  
El Heraldó en los Espectáculos  
20 de enero, 1986.
2. ALCARAZ, José Antonio. "Homo Ludens".  
Uno más uno.  
3 de agosto, 1985.
3. BELMONT, Fernando. "El presente perfecto".  
Uno más uno.  
20 de febrero, 1982.
4. BELMONT, Fernando. "Juegos fatuos".  
Uno más uno.  
27 de septiembre, 1982.
5. BUROGRIS. "40 personajes encuentran a 2  
artistas". Sento.  
8 de julio, 1971.
6. CAMARENA, A. "Eric del Castillo: 'La obra  
era muy mala'".  
Esto. 24 de julio, 1975.
7. CAMARENA, Evangelina. "El presente perfecto".  
Excelsior.  
20 de febrero, 1982.
8. LAPETILLO, Manuel. "El presente perfecto".  
El Sol de México.  
25 de abril, 1982.

9. CAPETILLO, Manuel. "La seducción de la muerte".  
Uno mas uno.  
 2 de Octubre, 1985.
10. CASTELLANOS, Antonio. "Entrevista a Carlos Gimón y a Oscar Liera".  
Los Universitarios, Difusión Cultural, UNAM. Vol. XIII, Nóm. 52.  
 Diciembre, 1985.
11. CONVERSO, Carlos. "La rosa de oro".  
Escélaior.  
 20 de agosto, 1981.
12. CCR, Reportero. "Dimes y Diretes".  
El Universal Gráfico.  
 20 de junio, 1987.
13. CORTES, Camarillo Félix. "En sus tiempos el teatro de Pinter le gustaba al Sr. Limantour".  
La Cultura en México, Suplemento Cultural de Siempre.  
 Octubre, 1972.
14. CORTES, Camarillo Félix. "Esta bonita melodía va dedicada a ...".  
Siempre.  
 10 de enero, 1973.

15. ENGEL, Lye. "Una obra para una familia".  
Impacto. Núm. 1175.  
Septiembre, 1972.
16. ESPINOSA, Pablo. "Momentos espléndidos en 'La rosa de oro'".  
Cine-Guía. Agosto, 1961.
17. GALLARDO, Verónica. "Noche de teatro".  
El Universal.  
30 de octubre, 1983.
18. GALLARDO, Verónica. "¡Par de locas! La terrible soledad en 'Juegos Fatuos'".  
El Universal.  
20 de junio, 1987.
19. GARCÍA, Javier. "El presente perfecto".  
El Sol de México.  
14 de febrero, 1982.
20. GORDON, Sigfredo. "La escena: 'Juegos fatuos'".  
Últimas de Excelsior.  
20 de junio, 1987.
21. GUARDIA, Miguel. "Entre rosas y Olivos".  
Viorana, Suplemento Cultural de Excelsior.  
15 de noviembre, 1961.
22. GUZHAN, Roberto. "Un autor novel, entre tres monstruos sagrados".  
Novedades.  
19 de septiembre, 1972.

23. HARMONY, Olga. "Juegos profanos".  
La Jornada.  
25 de octubre, 1985.
24. HERNANDEZ, Antonio. "El presente perfecto".  
El Sol de México.  
22 de febrero, 1982.
25. ICHASO, Marilyn. "En la cuarta pared".  
Excelsior.  
19 de septiembre, 1985.
26. ICHASO, Marilyn. "En la cuarta pared".  
Excelsior.  
24 de junio, 1987.
27. J.A.F. "El brillo de la ausencia".  
Novedades.  
19 de noviembre, 1983.
28. LARA, José. "Lenguas muertas".  
El Día. 27 de junio, 1973.
29. LIMÓN, Carmen. "El juego que todos jugamos".  
Voque México.  
Octubre, 1981.
30. LONNGI, Ana. "Los juegos ratuos".  
El Herald de México.  
20 de agosto, 1971.
31. LOPEZ, Antonio. "El teatro: 'Juegos fatuos'".  
El Herald de México.  
20 de junio, 1987.

32. MACIAS, Grajales Elva. "Juegos fatuos".  
Número Uno.  
 Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.  
 16 de septiembre, 1972.
33. MABARRÁ, Esquivel Antonio. "Teatro".  
Novedades.  
 27 de julio, 1975.
34. MALVIDO, Adriana. "Que en las telenovelas se  
 hable de México sin miedo a  
 abrir cicacas".  
La Jornada.  
 24 de agosto, 1965.
35. MARMOL, Pedro. "Llenando cuartillas".  
El Nacional.  
 17 de octubre, 1975.
36. MARTINEZ, Urciel. "Los manuscritos y los días de  
 Juan Tovar".  
Escénica. UNAM, época I N.º 9.  
 Sep-Dic, 1984.
37. MIRON, Severo. "Triaca".  
El Sol de México.  
 25 de febrero, 1982.
38. MORA, Juan Miguel. "Juegos fatuos".  
 Butaca 13. El Heraldo de  
 México.  
 12 de septiembre, 1972.



39. MORA, Juan Miguel. "Lenguas muertas".  
Butaca 13. El Heraldó de México.  
27 de julio, 1975.
40. MORALES, Ortiz. "El sol y las estrellas".  
El Sol de México.  
11 de octubre, 1972.
41. MURD, María. "La crisis y los riesgos".  
Excélsior. 20 de octubre, 1983.
42. PARTIDA, Armando. "El brillo de la ausencia".  
El Semanario Cultural de Novedades.  
6 de noviembre, 1983.
43. PAVON, Salvador. "En casa de fatuos jugaron los  
Ibóns".  
Ovaciones.  
20 de junio, 1987.
44. PERA, Mauricio. "El brillo de la ausencia".  
El Heraldó.  
30 de octubre, 1983.
45. PERA, Mauricio. "Juegos profanos: farsa de  
humor negro".  
El Heraldó.  
18 de agosto, 1985.
46. PERETE, Ricardo. "Lenguas muertas".  
Excélsior.  
12 de agosto, 1975.

47. PERETE, Ricardo. "¡Corte!"  
Excelsior.  
12 de febrero, 1982.
48. PEREYRA, Guadalupe. "El presente perfecto".  
Esto. 9 de marzo, 1982.
49. PEREYRA, Guadalupe. "No nos gustan las verdades".  
Esto. 31 de octubre, 1985.
50. PEREYRA, Guadalupe. "Juegos profanos".  
Revista de Revistas, Semanario de Excelsior. Num. 3947.  
4 de octubre, 1985.
51. PEREZ, Verdugo Hector. "Chisme grueso".  
28 de Oraciones.  
16 de junio, 1987.
52. RABELL, Malkah. "Se alza el telón".  
El Día. 24 de febrero, 1982.
53. RABELL, Malkah. "Se alza el telón".  
El Día. 7 de noviembre, 1983.
54. RAMIREZ, Oliva. "¡Bravo! de Leonora y Catalina  
no hay nada en 'Juegos  
Fatuos'".  
El Sol de México.  
21 de junio, 1987.
55. SALVADOR, Eduardo. "Juegos profanos".  
El Herald.  
19 de julio, 1985.

56. SALVADOR, Eduardo. "La rosa de oro".  
El Heraldó.  
24 de agosto, 1991.
57. SALVADOR, Eduardo. "El Dandy del Hotel Savoy".  
El Heraldó de México.  
11 de septiembre, 1985.
58. SANCHEZ, Luis. "Juegos fatuos".  
Cine Mundial.  
19 de septiembre, 1972.
59. SANTAELLA, Eduardo. "La rosa de oro".  
La Prensa.  
29 de agosto, 1981.
60. SANTAELLA, Eduardo. "El presente perfecto".  
La Prensa.  
12 de marzo, 1982.
61. SANTAELLA, Eduardo. "Juegos fatuos".  
La Prensa.  
26 de junio, 1987.
62. SELIGSON, Esther. "Unir los sueños, juntar los juegos".  
Escénica. UNAM, época 1,  
núm. 10.  
ene-mar 1985.
63. SHERIDAN, Guillermo. "Para ver y oír".  
Una más uno.  
17 de octubre, 1981.

64. SHWARTZ. "El Sol de México en los libros".  
El Sol de México.  
15 de noviembre, 1981.
65. SIU, Jorge. "La rosa de oro".  
Número Uno.  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
66. SOLANA, Rafael. "Juegos profanos".  
El Universal.  
27 de octubre, 1975.
67. SUAREZ, Gustavo. "Juegos fatuos: una obra que nadie debe perdarse".  
Cine Mundial.  
24 de junio de 1987.
68. VALDES, Medellín Gonzalo. "El universo subversivo de Carlos Olmos".  
Punto.  
5-11 de agosto, 1985.
69. VALDES, Medellín Gonzalo. "Juegos profanos".  
Uno más uno.  
17 de julio, 1985.
70. VALDES, Medellín Gonzalo. "Los escritores no deben sustraerse de la realidad".  
Uno más uno.  
18 de julio, 1985.

71. VAYLON, Estela. "Lenguas muertas".  
El Día, 23 de julio, 1975.
72. VAZQUEZ, Villalobos. "Qué, quién, cómo, dónde".  
El Heraldó de México.  
30 de octubre, 1981.
73. VAZQUEZ, Villalobos. "El presente perfecto".  
El Heraldó de México.  
20 de febrero, 1982.
74. VAZQUEZ, Villalobos. "Que, quien, como, donde".  
El Heraldó de México.  
20 de junio, 1987.
75. VEGA, Patricia. "C.O.: El teatro te obliga a  
reelaborar tu propia  
concepción de la vida".  
La Jornada.  
19 de julio, 1985.
76. ZARATE, Cheli. "El teatro desde el teatro  
mexicano".  
El Gallo Ilustrado,  
Suplemento dominical de El  
Día, Núm. 691.  
21 de septiembre, 1975.

ANEXO UNICO

EL ECLIPSE

"Dominga: Yo empecé olvidada de la mano de Dios y logré darle un techo.  
Gerardo: ¡Pero ahora todos estamos olvidados, mamá! ¡Todos estamos solos y tú no quieres reconocerlo!"

(El eclipse, pag. 70)

Carlos Ulmas en el programa de mano nos dice:

"El eclipse, la más reciente y quizá la más personal de mis obras, fue inspirada por el paisaje, la música y los mitos de mi niñez, pero su tema y su atmósfera moral responden a mis inquietudes actuales.

En ella, seis personajes enfrentados a la aterradora noche cósmica que titula la pieza tratan de reflexionar sobre el futuro a la luz y a la sombra de sus íntimas contradicciones.

Si el olvido y la desolación parecen aislarlos en un mundo cerrado, la pobreza y la incertidumbre ensanchan los confines del drama. Un espectador sensible encontrará en él los elementos de una tragedia colectiva.

Para estos seres marginados lo único nuevo bajo el sol es la repentina oscuridad en cuyo núcleo estallan los viejos conflictos familiares y sociales que han marcado su destino".

Carlos Olmos ha señalado que quizás es la más personal de sus obras. Posiblemente se deba a que con este drama Olmos sintetiza en gran parte la totalidad de su producción dramática, no sólo por el hecho de que se sitúa en la provincia mexicana (Chiapas) y exponga a nuestros ojos a personajes sumidos en el olvido cuyas vidas están siendo desperdiciadas ya sea por ignorancia, por falta de ideales o por su incapacidad para comprenderse y por lo mismo traigan consigo la nostalgia del ayer, pues saben que al tratar de salvar su presente, lo poco que les queda, rescatan su pasado; sino por la circunstancia de que Olmos vuelve a tocar con gran brillantez temas que le preocupan visiblemente acerca de nuestra realidad mexicana.

Entre ellos tenemos el acentuar que la moral nada tiene que ver con los deseos reales que las personas quieren expresar, el pedirle al hombre ser el jefe y cabeza de familia cuando él siente inclinaciones por hacer su propia vida, olvidando toda supuesta obligación con el clan familiar, el tema de la religión tan comúnmente mal interpretado, religión necesaria e intrínseca para quienes no tienen en qué creer o a quien voltear la cara, el tema de la mujer esperando el amor y el tener que conformarse con su cruel realidad de hembra inmersa en un mundo de machos y alcoholismo, el tema de la madre esperando todo de los hijos, particularmente del hijo hombre, haciendo a un lado a la hija y continuamente restregándoles el sacrificio de haberlos criado, la idea del distanciamiento generacional:

los hijos no pueden comprender las actitudes de los padres y viceversa, la falta de comunicación por cubrir las apariencias y el deber impuesto por los costumbres.

Todos estos personajes se distinguen por poseer una inmensa soledad interior y por estar sumergidos en una vida cotidiana que los fastidia y les colma la paciencia.

En conclusión, es la tragedia de seres imposibilitados para poder salir del círculo que ellos mismos han cercado. Para estos individuos, el futuro va llegando convirtiéndose en presente continuo y saben que solo tienen para recibirlo las manos vacías.

Quisiera nos vuelve a recordar la terrible vida que llevan tantos seres, compatriotas nuestros que viven subsistiendo a las carencias de tecnología, de educación y a la crisis económica.

El eclipse se puede definir como una pieza que presenta los siguientes personajes:

**Doña Dominga:** De 60 años, es la abuela. Es una mujer de fuerte personalidad que ha sabido luchar contra la adversidad.

**Eliar:** De 34 años, hija de Doña Dominga. Es una mujer débil de carácter y con grandes necesidades de comprensión y de amor.

**Mercedes:** De 45 años, es la viuda del hijo de Doña Dominga, por lo tanto su nuera. Es una mujer con gran inteligencia pero impotente para cambiar el curso de su vida y la de sus hijos.



**Indira:** Tiene 15 años. Es hija de Mercedes, nieta de Doña Dominga. Es un adolescente jovial y sana quien no se cuestiona ni de su presente ni de su futuro.

**Gerardo:** Tiene 25 años. Es hijo de Mercedes, nieto de Doña Dominga. Es un joven confundido entre el deseo y el placer de expresarse libremente y la frustración de enfrentarse con la obligación de tener que ser conforme lo dictan los cánones familiares.

**Mario:** Tiene 31 años. Es un hombre que sabe lo que quiere y no se preocupa por ocultarlo. Se convierte en el espectador principal y después en participante de lo que le ocurre a esta familia, sueña de un pequeño restaurant en una playa de Chiapas sumada en el encanto y en una lucha emprendedora por subsistir al olvido que sufre nuestra provincia mexicana.