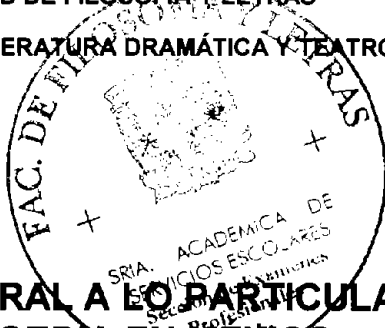




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO



**DE LO GENERAL A LO PARTICULAR:
LA TRAGEDIA EN MÉXICO.
ANÁLISIS TEÓRICO DE CUATRO OBRAS.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A:
CRISTIÁN JOSUÉ CORTÉS JIMÉNEZ

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y
LETRAS

ASESOR: LIC. FERNANDO MARTÍNEZ MONROY



COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

CIUDAD UNIVERSITARIA

2005



m 346510



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Aviso a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Cortés Jiménez
Cristian Josué

FECHA: 07-Agosto-2005

FIRMA: [Firma]

Gracias

a mis padres, por la vida y por todo el apoyo brindado en mi camino.

a mi hermana, por su sonrisa que vale más que las palabras.

a toda mi familia: abuelas, tías, tíos, primos... innumerable al igual que todos sus ánimos, sus cuestionamientos, sus dudas y sus certezas. A todos ellos, por estar conmigo.

a Fernando, por el tiempo y el trabajo dedicados, por la dedicación y el cariño con el que brinda sus enseñanzas, por todos sus cuestionamientos y por sus comentarios certeros y vitales.

a Arlette, por su cariño, por su firmeza, por su conocimiento y por todas las reflexiones que han marcado el crecimiento en mi vida.

a Apeiron: Pilar, Rafael, Abigail, Alma, Jorge, Noé, Esteban, Rocío y David; por su creatividad, por las pláticas, por sus análisis, por su entusiasmo, por su interés y por su vitalidad.

a Dios, por todo.

*... Sabia verdad sin velos
la del antiguo adagio: Cuando uno sin cordura
da lo malo por bueno, señal es de la ruina
a la que un dios adverso sin piedad lo encamina,
y muy pronto ha de verse sumido en la desventura...*
Antígona, Sófocles.

*Actos contra la naturaleza engendran
desórdenes contra naturaleza.
Macbeth, Shakespeare*

*-- Le estoy haciendo una advertencia.
La ley es la naturaleza.
La ley es sólo un nombre para lo que tiene el derecho de ocurrir.
Cuando la ley es mala, es porque es antinatural.
Pero en este caso es natural,
y un torrente caerá sobre usted, ahogándolo,
si pretende quebrarla.
Panorama desde el puente,
Arthur Miller*

*Con mucho es la cordura
la más sólida base de ventura.
También la reverencia
con la divinidad. La altanería
del hombre que se engalla en la insolencia
con sanción asperísima se expía;
y aprende en la vejez, ciencia tardía,
el orgulloso y el retador, prudencia.
Antígona, Sófocles.*

Índice

Introducción	1
1. El estilo como mecanismo de creación y análisis del drama	4
1.1. La apreciación de la obra dramática como factor organizativo del sistema de análisis.	4
1.2. La concepción del mundo como mecanismo esencial en la creación y análisis del drama.	9
1.3. ¿Qué es el estilo?	14
1.4. Estilo general y Estilo particular.	21
1.5. Los estilos generales.	26
1.6. El realismo.	31
2. La Tragedia. Género y Análisis.	35
2.1. El género como elemento orgánico en el análisis del drama.	35
2.2. la tragedia.	42
3. <i>El gesticulador</i> de Rodolfo Usigli	57
4. <i>Los huéspedes reales</i> de Luisa Josefina Hernández	97
5. <i>Moctezuma II</i> de Sergio Magaña	133
6. <i>El Gran Parque</i> de Luisa Josefina Hernández	170
Conclusiones	204
Bibliografía	208

Introducción

Esta tesis propone el análisis teórico de cuatro obras mexicanas de este siglo: *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, *Moctezuma II* de Sergio Magaña, *Los huéspedes reales*, y *El gran parque* de Luisa Josefina Hernández; con el objetivo de comprender la concepción trágica y el proceso de construcción dramática derivada de ella, reconocer los elementos que resalta el autor para expresar sus ideas y emociones y la forma en que los estructura y sintetiza. De esta manera es posible reconocer los factores que permiten la vigencia de estos textos, es decir, su lectura genera emoción e interés por su contenido temático.

La selección de estas obras se debe a sus semejanzas culturales (sociedad mexicana) y, sobre todo, a sus semejanzas estilísticas (realismo y tragedia). Éstas apoyan al análisis de cada obra, a la comprensión de las características y la construcción propias que la vuelven un ente particular. A su vez, se observa cómo son influidos por cierta concepción de la realidad, un estilo y un género; y cómo las obras repercuten en esta visión de la realidad y la creación del arte dramático. En otras palabras, se implican dos aspectos importantes en el estudio: el particular, los elementos sociales, históricos y culturales que influyen en el texto; y el general, los factores que son comunes dentro de toda la literatura dramática: estilo, tono, efecto en el espectador, etc. Ambos aspectos son inherentes, el aislar uno del otro generaría una serie de confusiones y razonamientos parciales. En cambio, valorar sus factores desde su respectivo nivel funciona como base para una mayor comprensión del texto.

Tal interés implica la necesidad de partir de un sistema que va desde lo general, el esquema trágico abstraído del conjunto universal de tragedias, a lo particular, los medios y recursos específicos de cada obra. Esto lleva a un análisis comparativo en el cual se considera al texto como un ente autónomo y, al mismo tiempo, se establecen relaciones con otros textos que permitan un esclarecimiento de las características de cada obra.

El desarrollo de tal análisis estructura la presente tesis en dos partes. La primera comprende los primeros dos capítulos en los cuales se desglosa el proceso analítico y se definen los términos necesarios. La segunda es el análisis específico de cada

una de las obras dramáticas seleccionadas. No tendría sentido exponer un sistema analítico sin la aplicación del mismo debido a que de esa manera se puede perder de vista el objeto mismo de estudio. El mero desarrollo del análisis de cada obra sin exponer el marco teórico podría dar lugar a confusiones.

Tales confusiones se deben a la ambigüedad de los términos críticos en la literatura dramática, ésta es producto de las diversas opiniones y objetivos de cada uno de los estudiosos del tema. Palabras como "tono" y "tragedia" son razón de múltiples debates y ensayos. El poner fin a esas discusiones sería una meta inalcanzable porque implica una extensa labor de investigación, además de la integración de múltiples objetivos que llegan a ser contradictorios entre los autores. Lo que sí es posible es aprovechar la serie de razonamientos, reflexiones y conocimientos que son aplicables a los objetivos de este trabajo. Esta labor implica un compromiso en el cual se asume una postura, además de sus objetivos y sus métodos que necesariamente deben ser expuestos para la claridad y eficacia del proceso analítico.

Los autores que funcionan como guía para esta tesis son Luisa Josefina Hernández, H. D. F. Kitto y Fernando Martínez Monroy, con apoyo de autores como Eric Bentley, Arthur Miller, John Kenneth Knowles, Juan Villegas y Max Wundt, entre otros. En el trabajo crítico de estos autores es evidente el interés por la construcción de un sistema de análisis que se sustente y organice la observación misma de la obra, su significado y su estructuración. La teoría y la aplicación son factores importantes de un proceso integral. Se incluye la observación de la visión del autor, sus objetivos, el efecto emotivo que produce el texto y su relación con los recursos particulares y generales del drama.

Para estas observaciones se considera útil y necesaria la comprensión de algunos mecanismos generales que trabajan en el drama: el estilo y el género. Su identificación en un texto puede aportar información general de la cual se puede partir para analizar el funcionamiento particular de la obra como texto individual e independiente.

La observación de estas estructuras se realiza al momento de analizar, son descubiertas y no son inventos o recetas para escribir y no se trata de una simple clasificación de textos en la cual se tengan que llenar ciertos requisitos para saber si la obra pertenece a un género o si es acertada o no, sino que a partir del

conocimiento del funcionamiento del género se inicia el análisis de cada obra como un ente individual desde sus aspectos generales y se observa su construcción particular.

Para esta tesis se seleccionaron obras que se asemejan entre sí en cuanto a su estilo debido a que se interesan por explorar el comportamiento humano y su responsabilidad y lo expresan a través de un retrato complejo de carácter y manejo de hechos *probables*, sucesos manejados bajo una lógica de causa y efecto con el objetivo de mostrar las consecuencias y explicar las causas de los problemas que se presentan y ello ayuda a enfocar un tema dado por el autor. Todo esto da como síntesis el estilo realista y, en este caso, está estructurado a través de trayectorias trágicas donde se retratan las pasiones humanas, sus causas y sus consecuencias, que generalmente es la destrucción del individuo que se ha equivocado en el hecho de vivir. Y existe un nivel que va más allá de lo humano que interactúa con los seres humanos, responde y reacciona a las acciones de estos.

En el nivel emotivo el efecto de la tragedia es impactante para el espectador porque estas obras producen la comprensión de los actos y decisiones más secretas de los personajes, pero de ninguna manera serían justificables. Uno se siente incómodo ante los hechos porque se reconoce cierta verdad, uno se enoja porque uno quisiera que eso no fuera así. Uno se conmueve y todo ello produce una complejidad emotiva que se va creando conforme la obra se desarrolla. Estas observaciones acercan la tragedia a la realidad humana, de esta manera se reconoce su validez en nuestra época tanto en su lectura como en el deseo de representarla.

Estos comentarios generales están desarrollados con mayor profundidad a lo largo de la tesis, su comprensión es mayor cuando los términos funcionan como herramienta para el análisis específico de cada texto. Sumado a ello, se genera una comprensión de la construcción particular de cada texto, las motivaciones del autor, sus recursos y medios expresivos y su relación con el efecto emotivo con el lector.

1. El estilo como mecanismo de creación y análisis del drama.

1.1. La apreciación de la obra dramática como factor organizativo del sistema de análisis.

El sistema de análisis que se aplicará dentro de este trabajo es aquel que se basa en la observación comparativa de la obra misma: su construcción, su forma y su contenido. Como punto de partida se hará referencia a los elementos y mecanismos generales de todo drama (aquellos que constituyen su esencia) para posteriormente sustentar el análisis de cada obra en particular y en lo que constituyen sus particularidades.

Esto implica un método a partir del estudio del objeto mismo, es decir:

El objeto determina ya de antemano el método, éste va implícito ya en aquél pues no consiste, en realidad, sino en el adentrarse en el objeto de un modo cada vez más profundo¹

Y este método se distingue de otros porque aquellos parten de supuestos que no son esenciales del drama: históricos, filosóficos, semiológicos, psicológicos, sociológicos, antropológicos y algunos más que por ser de distinta índole se alejan del objeto de estudio mismo.

Cuando se establecen las definiciones de los aspectos generales o esenciales queda claro el método que permitirá el estudio del drama y podrá mostrar diferentes enfoques de construcción del drama puesto que se toma conciencia del objeto. Así, es posible estudiarlo desde distintas perspectivas, se vislumbran diversos caminos para abordar el drama según su concepción y se valoran éstos mismos para reconocer su utilidad según el objeto mismo y/o los intereses del estudioso.

Esto funciona como un sistema, ya que la obra es un *todo orgánico*, que requiere una interacción entre el objeto y el método. El método pierde sentido si pierde de vista su objeto de estudio, la teoría no funciona si no se aplica en la

¹ WUNDT (1930) p. 427

práctica y la práctica puede perder el rumbo si no hay conciencia y aplicación teórica:

La mayor claridad acerca del método, sobre todo si al mismo tiempo esta mayor claridad va unida a una intensa preocupación por el objeto, puede resultar también estimulante e incluso iluminar ciertas facetas del objeto que de otro modo quedaríamos a oscuras, pues así se desprenden de aquella unidad existente, como veíamos, entre el objeto y el método.²

Estas observaciones de los mecanismos y elementos generales dan pie a un proceso lógico de análisis en el cual es necesario comprender los aspectos generales del objeto, abstraídos de la literatura dramática universal, para posteriormente observar en una obra determinada los aspectos particulares que la vuelven un ente independiente e individual.

La observación de ambos niveles permite dejar en claro el funcionamiento de los elementos del drama en una obra en particular y evidencian el enfoque y construcción que en ésta se propone.

De acuerdo con estas ideas el trabajo de análisis consiste en observar aquello que la obra comunica y cómo es transmitido para que sea comprensible y produzca un efecto determinado para el lector o espectador:

El análisis y la interpretación corresponden a un acto necesariamente creador y revelador que amplía o facilita la relación lector – obra, pone de manifiesto la estructura, los códigos retóricos y técnicas de la obra y, finalmente, hace evidente la visión del mundo que la sustenta, sin destruir la unicidad del objeto estético.³

Este análisis se posibilita cuando se asocia el proceso creativo del autor con el efecto receptivo del lector o del espectador, que es a fin de cuentas el objetivo que el autor se plantea al escribir. Esta asociación es posible cuando se observa la organicidad del texto, es decir, la estructura interna de acciones y sus partes que presenta la obra y el manejo emotivo e intelectual que se hace de ellas. Para ello es necesario comprender, como se mencionó anteriormente, algunos mecanismos generales que funcionan en el drama e identificarlos en la obra: el *estilo* y el *género*.

² *Ibidem*, pp. 429-430

³ VILLEGAS (1991) p. 3

¿Cómo se identifican estos mecanismos? Una dificultad para ello es que dentro del drama es posible reconocer el funcionamiento de diversos niveles y sistemas (históricos, sociales, lingüísticos, filosóficos, retóricos, psicológicos, etc.) que brindan una multiplicidad de significados, que a su vez, hacen complejo al mismo y son algunos de los elementos que vuelven a cada obra un ente individual. Esta multiplicidad es la que posibilita lecturas diferentes en un mismo texto dramático. No obstante, es importante recordar que cada obra dramática es un organismo conformado por una estructura general que logra mantener cierta coherencia e ilación entre todos los niveles y sistemas que lo componen. Esto implica lo siguiente:

Cada una de las posibles interpretaciones debe contar con la estructura principal de la que son tributarios todos los sistemas. Es decir, en el aspecto general una obra posee un significado principal que a su vez enrama en su contenido polisémico.⁴

De esta manera, cada uno de los múltiples sistemas que contiene el drama mantiene una función específica al servicio de la estructura general y las diversas lecturas que surgen de éstos brindan mayor complejidad al texto y complementan el significado central.

Por esta situación existen diversos métodos de análisis en el estudio del drama que serán "eficaces o ineficaces según el objetivo que se busque esclarecer"⁵ y, sobre todo, serán eficaces si su necesidad surge de lo que la obra misma plantea y enfatiza. Sin embargo, muchos sistemas que se originan y se sustentan en otras visiones como: filosóficas, históricas, entre otras; sólo utilizan al drama como un medio de comprobación de sí mismo y, por lo tanto, pierden de vista factores esenciales de las obras. Se aprecia sólo una visión parcial del drama, se le observa como un medio de comprobación del sistema determinado y no se le aprecia como ente independiente, con valor y significados propios. Otros sistemas se enfocan en el drama mismo y posteriormente aplican el resto de las visiones, filosóficas o históricas, por ejemplo; para complementar o contrastar el significado del mismo.

Entonces es momento de preguntarse, ¿Cuál es la estructura general de una obra? ¿Cómo identificarla? Aquí comienza la necesidad de observar a una obra

⁴ MARTÍNEZ MONROY (1997) p. 149

⁵ *Ibidem*, p. 150.

determinada dentro del conjunto de las obras dramáticas y la relación que tiene con ellas para reconocer la estructura que sostiene a todas las obras dramáticas, es decir, los elementos que las hace semejantes y que son parte de su esencia.

Es evidente que la estructura dramática no se basa únicamente en la literatura porque también es concebida como susceptible de ser representada y no únicamente como una obra que es leída, un análisis meramente literario no sería suficiente:

A drama ought not to be looked at first and foremost from literary perspectives merely because it uses words, verbal rhythm, and poetic image. These can be its most memorable parts, it is true, but they are not its inevitable accompaniments.⁶

La literatura ha de verse como un mero recurso del drama, complejo y poético, para mostrar emociones e ideas, sin embargo, no es el motor del drama. Si sólo se toman en cuenta las palabras y los diálogos se pierde de vista gran parte de la dimensión de la obra, en cambio si observamos las acciones que suceden en la obra las palabras toman otro significado, por ejemplo, suele ocurrir que lo dicho por un personaje se opone a lo que hace, entonces eso lleva a diversos cuestionamientos y conclusiones que no serían evidentes si sólo se tomara en cuenta el sentido literal de las palabras y enunciados, aún leyendo en la obra dramática siempre se toma en cuenta que lo que sucede se está mostrando y no narrando. Tal vez por eso es muy probable que a muchas personas les desagrade leer dramas porque implican una dificultad al exigir por parte del lector una construcción que va más allá de lo que está escrito textualmente. Por lo tanto, el lenguaje se subordina a la acción y a las relaciones que ésta plantea dentro del drama.

Esto significa que lo esencial en el drama es la *acción* y la *estructura* en que es presentada, ambas proporcionan el valor y el mensaje de la obra. De allí la importancia de centrar la atención en las acciones que contiene una obra y el manejo que se hace de ellas debido a que al observar su desarrollo desde el inicio hasta el final es posible abstraer el sentido y significado que el autor expone a través de ellas y al mismo tiempo que la acción avanza, el significado de la obra se

⁶ MILLER (1980) p. 4 “No se debería considerar el drama desde perspectivas literarias simplemente porque utiliza palabras, ritmo verbal e imagen poética. Estas pueden ser sus partes más significativas, es verdad, pero no son sus inevitables concomitancias.” (Traducido por PELLEGRINI, 1964, p. 8)

completa. Y esto es posible puesto que el significado de la obra, su mensaje, es el mismo que funciona como motor de las acciones y rige todos los elementos que componen a la obra dramática.

Para apreciar este fenómeno se debe tomar en cuenta que la acción se desarrolla en una estructura dialéctica, es decir, una acción provoca una cadena de movimientos que confrontan fuerzas, emociones e ideas, que a su vez provocan otras acciones y que pueden ser observadas desde diferentes enfoques y puntos de vista.

Una cadena de acciones podría volverse interminable e inabarcable por la complejidad que contiene. Sería poco práctico retratarla en su totalidad dentro de una obra. Esta cadena necesita ser limitada, es decir, sintetizada, debido a varios factores tanto prácticos (tiempo de representación, recursos materiales, capacidad de atención del lector o espectador, etc.) como artísticos (necesidad de la búsqueda de un orden y significado del entorno y expresión de un tema concreto) para que sea posible la construcción de una obra y para que el receptor pueda aprehenderla.

Esto implica que el límite de las acciones y su organización dentro de la obra evidencia el artificio de la construcción de la misma. En este punto es importante considerar a aquél que se encarga de la creación del texto, el dramaturgo, porque es él quien hace una selección, síntesis y estructuración de los hechos que le dan sentido y significado a la obra.

Como la estructura general de la obra es la acción es necesario plantearse preguntas que se enfoquen en ella y en su estructuración: ¿por qué escogió aquellos hechos y no otros? ¿Por qué inicia la obra en ese punto preciso y no en uno anterior o posterior? ¿Qué nos muestra a partir de ese hecho inicial? ¿Por qué muestra los hechos en ese orden y no en otro? ¿Por qué resalta ciertos personajes y temas y no otros?

Tal vez no sea sencillo contestarlas en el primer momento, pero si es posible darse cuenta con estas preguntas que la obra está siendo comparada con algo más amplio, con un "original", es decir, estamos hablando que el autor muestra ciertos hechos y no otros, necesariamente hay un referente: ¿de dónde surgen los hechos que muestra el autor en la obra? ¿De dónde provienen esos otros hechos que se toman en cuenta pero que no están en la obra?

La respuesta se halla en las observaciones que hace Aristóteles⁷: el drama es la reproducción de las acciones de los hombres a través de la imitación, se tiene por sentado que existe un referente del cual se imita y ese referente es la realidad misma, que por obvias limitaciones no puede ser mostrada en su totalidad y ello obliga al autor a realizar una selección de hechos y material dramático que serán mostrados y utilizados de acuerdo con sus intereses y con lo que desea expresar.

1.2. La concepción del mundo como mecanismo esencial en la creación y análisis del drama.

Esos intereses llevan al autor a una selección y organización de los elementos que muestran la *concepción del mundo* que el autor tiene, es decir, se muestra la relación del autor frente a la realidad y el valor que da a la misma tanto en el nivel emotivo como en el intelectual:

Todas las obras, en mayor o menor medida, exhiben el artificio de su *construcción*. Cualquier tipo de construcción, mediante su forma, permite reconstruir la *voluntad* y las razones, así como el acto mental que le dio origen⁸

Cabe señalar que la concepción del mundo de un autor no sólo es un cúmulo de conocimientos (filosóficos, culturales, empíricos, etc.), sino que también es conformado por una actitud frente a la realidad misma, ello implica una valoración del entorno y de su propia vida, así mismo como una búsqueda constante de un orden (un rompimiento del mismo implicaría la instauración de otro orden) y significado de la misma.⁹

La importancia de su identificación radica en que este es el mecanismo general dentro de toda obra dramática, y de todo texto literario, que permite la unificación de las partes que lo convierten en un organismo armónico y comprensible para el lector o el espectador:

Cada obra es escrita y cada propuesta escénica es elaborada mediante una determinada concepción del mundo, o concepción de la realidad, las ideas, emociones e intuiciones del artista son

⁷ Véase ARÍSTOTELES, capítulos 1-3.

⁸ MARTÍNEZ MONROY (1997) p. 151

⁹ Cfr. WUNDT (1930) y MARTÍNEZ MONROY (1997)

realizadas mediante una construcción material que tiene como criterio unificador su particular percepción de la realidad.¹⁰

Por ende, a través de la concepción del autor el acto de imitación deja de ser pasivo, es decir, en el momento de creación se da valor y significado a las acciones, éstas son observadas dentro del drama desde la perspectiva del autor, pierden la neutralidad que tendrían en su entorno real:

El texto dramático configura un mundo que elimina la neutralidad de las situaciones y les proporciona su potencialidad dramática. Los sucesos, motivos, problemas ideológicos, personajes, etc. adquieren una dimensión que hace posible la realización de la virtud específica propia del drama al incorporarse a cierta clase de construcción del mundo o disposición de los sucesos.¹¹

Al hablar de que un autor da valor y significado a una acción o un suceso se quiere decir que el autor percibe ciertos elementos en conflicto, relaciona unos hechos con otros ya sea por temática o anécdota, los plasma en su obra y eso implica que habrá cierta reacción intelectual y emotiva ante ellos según lo observado por el autor y su manera de plasmarlo.

¿Por qué el autor escoge determinado tema? ¿Por qué esa postura? ¿Por qué esa manera de plasmarlo? Tal vez estas preguntas necesiten más de un estudio sobre el autor que de la obra, sin embargo, nos ayudan a reconocer en dónde está centrada la atención del autor y su actitud ante ello, es decir, inician un proceso de análisis en el cual se relaciona el texto con la realidad para abstraer con mayor claridad el mundo configurado que existe en éste.

Esta abstracción evidencia lo que se ha seleccionado de la realidad y su relación ante ella que puede ser de equivalencia, sustitución, cuestionamiento, rechazo, etc., para después comprender de una manera más profunda el significado que la obra contiene y la intención del autor, es decir, se identifica el criterio que manejó el autor.

Eso lleva a otro cuestionamiento:

¿Puede la realidad que sirve de base para una obra ser objeto de clasificación?

¹⁰ MARTÍNEZ MONROY (1997), p. 150.

¹¹ VILLEGAS (1991) p. 25

Tal parece que esta es la pregunta que la crítica dramática ha contestado afirmativamente desde sus orígenes, de otra manera no se comprenderían los textos aristotélicos, los cuales no hacen otra cosa más que clasificar las relaciones humanas y sus consecuencias.¹²

El autor según su concepción del mundo utiliza cierta clasificación de la realidad, inconsciente y arquetípica, es decir, ésta depende más de su capacidad de visión como raza humana que de valores culturales, pues en todas las culturas con teatro, éste siempre se concibe bajo los mismos aspectos generales. Por ejemplo, plantea juicios positivos o negativos ante los hechos, jerarquiza a los personajes y sus acciones según la moral o visión ética que tiene, puede plantear dentro del mundo de la obra lo que es real y lo que es fantástico. Lo mismo sucede con el crítico, el cual es capaz de distinguir, por mencionar un ejemplo, entre acciones esforzadas o bajas como Aristóteles menciona en su *Poética*.

La posibilidad de la clasificación de la realidad facilita para el crítico una clasificación de los textos mismos cuando identifica las acciones que el autor ha optado por mostrar y ésta es notoria en el momento en que se compara la obra tanto con la realidad como con otras obras que manejan una relación semejante con ésta.

Estas comparaciones evidencian que la estructura de cada obra resalta algún o algunos elementos determinados que funcionan como guía dentro de la obra (ya sea el carácter, el tema, la anécdota, entre otros). La observación de esta estructura funciona como punto de partida para el análisis que, sin embargo, no imposibilita la multiplicidad de perspectivas y significados debido a su complejidad y a la falta de un mediador directo (como el narrador lo es en la novela). Esta complejidad de interpretaciones se puede complementar cuando comprendemos la concepción del autor y no son sólo observaciones sueltas y disociadas. "We shall therefore always begin by trying to understand the nature of the dramatic conception that underlies a play or group of plays."¹³

El problema del análisis sería centrarse en un sólo aspecto o nivel sin contemplar los elementos motores de la obra. Esto llevaría al siguiente conflicto: Se utiliza a la obra como medio de comprobación de un sistema (filosófico, psicológico,

¹² HERNÁNDEZ (1997) p. 30

¹³ KITTO (1990), p. vi. "Por lo tanto, deberíamos empezar siempre por intentar de entender la naturaleza de la concepción dramática que resalta una obra o un conjunto de obras" (Trad del autor)

histórico, social, etc.) y se olvidaría que una obra dramática tiene una intención artística y no científica o teórica. Por consiguiente no se observaría el contenido de la obra en su totalidad, sino sólo un aspecto o podría alejarse completamente de él.

Un ejemplo: Miller se relaciona temáticamente con Ibsen, no pasa lo mismo con Brecht. En los dos primeros autores generalmente los problemas sociales existen, pero no se ubican en primer plano, sino que lo que se puede apreciar es un estudio complejo de carácter. A diferencia de ellos Brecht retrata exhaustivamente los conflictos sociales mientras que el análisis de carácter podría decirse que es casi inexistente.

Entonces, ¿Es de suma importancia hacer un estudio social en *Panorama desde el puente* de Miller o en *Espectros* de Ibsen? ¿Qué utilidad tiene hacer un estudio de carácter en personajes de Brecht como Shen Te o el Sr. Peachum si el objetivo de la obra se centra en los mecanismos sociales y su problemática?

Para evitar confusiones es necesario comprender las emociones y sentimientos que se involucran en cada momento dramático así como el contenido ideológico que se muestra a través de las acciones dentro del drama.

La creación no es sólo un proceso intelectual sino que también es un proceso emotivo, que muchas veces es inconsciente, en el cual el autor se involucra completamente para mostrar su punto de vista sobre cierto tema o anécdota determinados. De este modo, la concepción del autor se vuelve el motor creador que ayuda a crear y recrear las emociones y acciones que contiene el drama.

A play's 'idea' may be useful as a unifying force empowering the artist to evoke a cogent emotional life on the stage, but that itself it has no aesthetic value, since, after all, it is only means to an end¹⁴

La importancia de la concepción del mundo radica principalmente en que es un factor que logra que cada acción de la obra apunte hacia un fin determinado y que aglutina todos los elementos, es decir, construye una unidad en el drama. Este es el punto de partida del autor para su creación y también lo es para el crítico:

¹⁴ MILLER (1980), pp. 8-9 "La idea de un drama puede ser útil como fuerza unificadora que permite al artista evocar una convincente vida emocional en el escenario, que en sí misma no tiene valor estético ya que, después de todo, es sólo el medio para un fin." (Traducido por PELLEGRINI, 1964, p. 13)

Dentro de la obra teatral se aglutinan una serie de rasgos seleccionados que se hallan unos contenidos en los otros en tensión mediante una organización concreta. El primer objetivo a plantearse es precisamente la definición de la *unidad aglutinante*, criterio estructural o concepción de que partió el autor y cuya exposición es la propia obra en toda su complejidad.¹⁵

Esto es lo que se llamaría la unidad de acción a la que se refiere Aristóteles, (los hechos han sido seleccionados de acuerdo a cierta temática) la cual da un sentido complejo a toda la obra, recrea cierto tipo de acciones concretas y de emociones que reflejan determinado tema.

La unidad de acción logra un equilibrio entre todos los elementos y construye un medio de comunicación o punto de referencia que el espectador o lector es capaz de captar y comprender lo que al autor desea transmitir.

En realidad, en todo arte auténtico existe una unidad completa entre el contenido y la forma. Por eso es la misma concepción del mundo que a través del contenido determina la forma y por medio de ésta el contenido. El contenido hace que la concepción del mundo del artista se trasluzca con tal claridad, que llega uno a pensar que habría sido imposible no echarla de ver.¹⁶

Estas afirmaciones llevan a la necesidad de observar siempre la relación que existe entre forma y contenido para comprender lo que se muestra en la obra dramática: cómo interactúan las tensiones, qué emociones se ven involucradas, qué personajes intervienen en ese mundo, cómo son sus relaciones con los otros personajes y con el ambiente, los matices de las acciones y la función que cumple cada situación en el drama.

La posibilidad de estas observaciones se da en el momento en que primero se observa la obra dramática como un todo, es decir, un ente orgánico en el cual cada factor cumple su función tanto emotiva como intelectual para después concentrarnos en cada elemento y detalle. Un primer elemento es observar la forma en que las situaciones son mostradas:

Ambos, dramaturgo y teórico, están limitados por la *forma* dramática. El teórico observa la obra y esto genera en él una

¹⁵ MARTÍNEZ MONROY (1997) p. 151.

¹⁶ WUNDT (1930) p. 449

concepción determinada, que lo lleva a abordarla mediante determinada *actitud*, y a seleccionar, de entre los elementos y sistemas que el texto ofrece, aquellos que juzga conveniente de acuerdo con esa concepción.¹⁷

La observación de la forma es la que evidencia el motor de la obra: la concepción. Esto implica que el proceso de análisis es inverso al proceso de creación. Esto quiere decir que, el dramaturgo primero tiene en mente una idea y una serie de emociones a las cuales les busca un medio de expresión, una forma que permita su comprensión, que una cada situación y demuestre la relación que hay entre un hecho y otro, al igual que los personajes (los cuales juegan su rol y cumplen una función específica) y poco a poco se va dando la estructura dramática. La situación del crítico es que tiene en mente de sí una obra en la cual observa la estructura, los hechos, los personajes, escudriña en la acción, observa el funcionamiento de cada parte dentro del todo, se reconoce el significado de la obra, aquello que da unidad, sentido y forma concreta a la obra, es decir, la concepción del mundo del autor.

Cuando se tiene claro lo que es la concepción del mundo ya es posible resolver aquella primera pregunta sobre la identificación de los mecanismos generales que se mencionaron al principio: el estilo y el género.

1.3. ¿Qué es el estilo?

De la concepción del mundo surge el deseo o necesidad de expresar algo, lo que sigue es plasmarlo. ¿Cómo? ¿Qué recursos son eficaces para ese fin? ¿Cómo organiza las ideas, emociones y acciones?

Algunas veces el autor construye a partir de una búsqueda y exploración consciente (no sólo es un proceso mental, sino que también se incluyen emociones e intuiciones), en otras veces el proceso puede ser irracional o intuitivo y probablemente no se sabe por qué o para qué se está creando. En ambos casos el dramaturgo explora el modo de ser claro y concreto con su material para crear una obra.

¹⁷ MARTÍNEZ MONROY (1997) p. 152

Esta situación se relaciona con la manera en que se comunicará el mensaje, es necesario hallar una forma clara y consistente que dé sentido a cada una de las partes que conforman la obra.

El texto no es sólo algo dicho, sino algo comunicado de manera determinada, que es la conveniente para comunicar lo comunicable en el sentido deseado a cierto tipo de destinatario. Tanto la estructura como los códigos utilizados, en consecuencia, son tributarios a esa funcionalidad¹⁸.

Este paso del proceso creativo consiste en encontrar la forma adecuada para la obra, es decir, una manera de hacer las cosas gracias a un grupo de recursos y herramientas que se subordinan a esa forma de comunicación.

La concepción del mundo pasa por un proceso creativo, cuyas acciones son simultáneas: selección (se escoge una temática y material derivado obviamente de la realidad que aparecerá en la obra), síntesis (el significado que se da por la unión, condensación y compendio de las partes de la obra) y estructuración (la organización que tienen los elementos en la obra y su relación entre ellos) que transforma las ideas y emociones en un hecho y objeto concreto y real: el texto dramático. A este proceso se le llama *estilo*.

En otras palabras, la concepción del mundo es la opinión e intención del autor y el estilo es la aplicación y la forma en que es expresada la concepción. Esta acepción no implica una agrupación de obras por sus rasgos de índole histórica o cultural sino que hablamos de estilo como: "Concepción de la realidad y como técnica o proceso de creación, no como corriente histórica."¹⁹ El concepto de estilo como corriente histórica será vista más adelante con mayor detalle. Lo que importa en este momento es comprender que la forma de hacer, es decir, el estilo, es producto de lo que se desea decir, un conjunto de características y códigos que logran transmitir el significado: la concepción del mundo y eso es una guía para la interpretación del texto.

Como la naturaleza del drama es sintetizadora no hay posibilidad de extenderse ni de tener elementos que no se relacionen con el resto del todo. Así como no se puede reflexionar mientras la acción transcurre, tampoco se puede

¹⁸ VILLEGAS (1991) p. 1

¹⁹ MARTÍNEZ MONROY (1998) p. 8

avanzar en la acción si no es claro su contenido. Siempre se busca un equilibrio entre la forma y el fondo. ¿Para qué complicar la estructura si el tema es sencillo? ¿Por qué forzar un tema complejo en un esquema muy limitado? La originalidad y lo innovador de nada valdrían si no hay ideas y emociones que lo sustenten, de igual modo no es posible expresar una idea o una emoción si no se encuentra una forma de expresión adecuada.

Por ello se hace uso de diversas herramientas, recursos dramáticos y formas de expresión que apoyen a la creación: el lenguaje, la manera en que la anécdota se desarrolla, el tipo de personajes que actúan, la división formal, las imágenes tanto visuales como auditivas, el suspenso, las referencias culturales, míticas, literarias, filosóficas, populares y sociales que aparecen entre muchas otras cosas que convierten al drama en el complejo de sistemas sobre puestos que ya se había observado en el apartado anterior.

Estos sistemas y recursos se sujetan al eje de acción, son analizables en la medida que son utilizados y representados por el dramaturgo. Esto significa que sólo podemos analizar lo que la obra contiene, es decir, en la medida que el autor los utiliza para su fin:

Las diferentes sustancias de cada sistema y sus complejas interrelaciones no permiten ir directamente al significado propuesto por el autor, cuyo sentido se facilitaría al precisar cuál ha sido el sistema al que fue confiada la *organización del material dramático*. El análisis requiere hallar el *criterio estructural*.²⁰

No se puede analizar al personaje con un enfoque psicológico mientras el retrato de carácter sea simple o nulo. Así mismo no podemos analizar los fenómenos sociales dentro de una obra que no los refleje. ¿Qué caso tiene analizar el carácter del Sr. Peachum de *La ópera de los tres centavos* o la situación social de Puck en *Sueño de una noche de verano*?

Con la misma lógica se podría trabajar con el análisis del lenguaje y las imágenes en la obra, así como en la organización de la anécdota, de tal modo que estos elementos nos guíen y no se vuelvan un factor que entorpezca el trabajo del crítico.

²⁰ MARTÍNEZ MONROY (1997) p. 151

¿Cómo se identifica el funcionamiento de cada uno de los elementos que forman parte de la obra?

De principio, es necesario tomar en cuenta lo siguiente:

La interpretación no es la solución a un acertijo, aunque lo parezca, sino a una asociación de ideas *necesaria* frente a cierto estímulo.²¹

Esto significa que dentro del análisis se trabaja observando los efectos que la obra produce, tanto emotivos como intelectuales, para apreciar con claridad la organización de los elementos. Es evidente, por ejemplo, que el autor tiene cierta postura ante determinado hecho si éste hace llorar y otra muy diferente si frente al mismo hecho el autor produce la risa. Al mismo tiempo es necesario tomar en cuenta los temas y reflexiones que se desarrollan intelectualmente que se derivan de los hechos de la obra.

Eso además de resaltar un tema o un conjunto de ideas relacionadas también refleja una postura ante la acción. El autor mediante su estilo encuentra la forma necesaria para expresarse y para el crítico observar lo que explora o se pregunta el dramaturgo es un camino que evidencia tanto la estructura como su significado:

Which of them [questions] a play chooses to answer, and how they answered, are the ruling and highly consequential imperatives which create the style of the play, and control what are later called the stylistic levels of its writing.²²

Según este concepto de estilo que complementa lo mencionado hasta ahora, observar las preguntas que son planteadas dentro de la obra y la forma en que son respondidas también es un trabajo que resulta revelador en el momento del análisis y pone en claro el camino que ha seguido el autor.

Ahora bien, la interpretación de la concepción del mundo a través de la forma es posible gracias al equilibrio que hay entre contenido y estructura que se origina de la fuerza creadora y selectiva que la misma concepción tiene. Si se toma en cuenta que el proceso de creación es inverso al de análisis entonces entendemos

²¹ HERNÁNDEZ (1997) p. 13

²² MILLER (1980) p. 4 "¿A cuáles de ellas [preguntas] prefiere responder una obra teatral? ¿Cómo las contesta? Estos son los imperativos dominantes y permanentes que crean el estilo de la obra y gobiernan lo que más tarde se denominan los niveles estilísticos de su redacción." (Traducido por PELLEGRINI, 1964, p. 8-9)

que a través del estilo se capta la concepción del autor en esa obra en específico, es decir, este proceso consiste en decodificar los elementos que participan dentro de la obra y su funcionamiento. Todo esto porque el estilo es la manera de manejo de la realidad, de interpretación y plasmación de ésta.

La decodificación, mejor dicho, la interpretación es más efectiva si se observa a la obra como parte de un conjunto de obras con un funcionamiento semejante. ¿Por qué? De principio cualquier obra dramática tiene un esquema general que la distingue de una obra poética o narrativa, porque cada uno de estas obras mantiene medios de expresión y objetivos distintos. Y a partir del funcionamiento general del drama se distinguen diversos acentos o énfasis (ya sea en el tema o en la anécdota, ya sea en lo social o en lo psicológico, ya sea en lo serio o en lo cómico) que hacen distinciones generales en el estilo.

Por ejemplo, el mito de Electra y Orestes es utilizado por los tres trágicos griegos: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Cada uno de ellos da una versión diferente del mito. La comparación no es para ver quién es más fidedigno o verosímil, sino para enfatizar que cada uno utiliza lo que le es necesario y la estructura indispensable para su obra según su concepción. Esquilo y Sófocles hacen una exploración de carácter y del mundo cósmico que rodea a los personajes. A partir de ello podríamos notar diferencias más específicas entre estos dos autores, (mientras que Esquilo observa con mayor detenimiento la forma en que se transmite una visión equivocada de la vida generación tras generación, Sófocles se interesa por el carácter de Electra y la relación que mantienen los humanos con el cosmos, por mencionar algunas). Por otro lado, a diferencia de los autores anteriores, Eurípides se interesa más por la anécdota e ironía de la imagen creada de los hombres de los dioses y de la discusión acerca del concepto de justicia que en el retrato de carácter y los efectos de cada acción. Entonces, las obras de estos autores se relacionan por el mito, sin embargo hacen manejo de distintos estilos.

Otro caso, *Becket o el honor de Dios* de Anouilh y *Asesinato en la catedral* de T. S. Eliot se utiliza el mismo referente, la vida del santo inglés Tomás Becket, las diferencias de los textos son evidentes: las variaciones anecdóticas, la complejidad del carácter de los personajes y el efecto en el espectador que resaltan distintos conflictos y temas, es decir, se utiliza el mismo material pero no de la misma manera y eso implica una visión distinta y por lo tanto estilos generales diferentes.

Al observar las obras desde su estilo y no desde sus rasgos históricos y anécdotas básicas se puede relacionar en este caso el estilo de Eliot con el de Sófocles y Esquilo, por su temática y relación de los hechos y Anouilh se relaciona con Eurípides, en el ámbito estilístico, por el manejo semejante de la anécdota y el determinismo que existe en las acciones.

La posibilidad de agrupar las obras dramáticas en diferentes estilos es debido a que la estructura sintetizadora de toda obra dramática necesariamente hace que los elementos sean organizados siempre de determinada manera para que el equilibrio entre fondo y forma se mantenga: se colocan en primer plano algunos temas y recursos según las necesidades y objetivos del creador y se sustentan por el resto de los elementos. Y como los recursos son estructurados de una forma sintética (a diferencia de la narrativa o poesía) son evidentes sus funcionamientos generales al ser comparados con otras obras.

De estas observaciones se deduce que el estilo es la concepción del mundo plasmada en una forma específica por medio de algunas herramientas y recursos, ya sean iguales entre una obra y otra, que son utilizadas de una forma determinada para que la concepción sea clara para el espectador o el lector, esto incluye tanto lo intelectual como lo emocional y en muchos casos el nivel inconsciente.

Por ende, a través del estilo se puede captar la concepción del autor, como se decía en el apartado anterior, el proceso de análisis es inverso al de creación. Huelga mencionar que el proceso de análisis nunca será completo, ni hecho con tal precisión que sea posible decir "todo" de la obra. Sin embargo, sí es posible por medio de las observaciones del estilo hallar los rasgos generales de la obra y según los intereses del crítico continuar con los detalles y los rasgos particulares del autor.

Así mismo, la observación del estilo y la concepción de la obra permite guiarse y observar lo que hay dentro de ella y no suponer que están las ideas que uno quisiera encontrar, riesgo que se corre cuando la teoría se utiliza sin observar el objeto, ya sea por deseo de comprobar la teoría en sí misma o por falta de observación detenida de la obra. El crítico Kitto sobre este asunto hace varios comentarios:

When our criticism and appreciation go astray, the reason usually is that we have made certain assumptions about the subject that

never were in the mind of the artist. The object does not correspond with what we assume the subject to be; therefore we blame the artist, and, in the sublimer instances of error, explain to him patiently what he should have done. Our instinctive assumptions are made, naturally, under the influence of certain local and temporary prepossessions; any history of critical literature will show how criticism and understanding of literature have been dominated by the 'taste' prevailing in each successive age. But we can be a little more objective than this, simply by studying the object and deducing from it what the subject is.²³

Desde este punto de vista, el estudio del criterio estructural y del estilo funciona como parte de un método que permite analizar cada parte de la obra y no es, como podría entenderse, un sistema que sólo comprueba arbitrariamente el funcionamiento de un recurso o nivel de la obra, en este caso la estructura.

La observación del estilo evita confusiones que pueden ocurrir por distintas causas: comprobación de un método de análisis por sí mismo, confusiones en los presupuestos históricos y culturales del crítico y lo que la obra contiene en realidad, es decir, puede suceder que el crítico quiera imponer a la obra la perspectiva actual y sus cánones estéticos, también es posible una confusión entre los rasgos generales de todo drama con los particulares de esa obra en específico.

Debido a ello es necesario tomar en cuenta que las obras pueden manifestar estilos semejantes y que esos estilos pueden ser observados desde diferentes perspectivas y niveles.

La primera distinción entre estilos que se necesita hacer es la siguiente: el nivel general y el particular.

²³ KITTO (1990) p. 172 "Cuando nuestra crítica y apreciación pierden el rumbo, usualmente la razón es que hemos hecho ciertas aseveraciones sobre el tema que nunca estuvieron en la mente del artista. El objeto no corresponde con el tema que asumimos que es, por lo tanto maldecimos al artista, y en las instancias más sublimes de error, le explicamos pacientemente qué debió haber hecho. Nuestras aseveraciones instintivas están hechas, naturalmente, bajo la influencia de ciertos prejuicios locales y temporales, cualquier historia de crítica literaria nos muestra cómo la crítica y el entendimiento de la literatura ha sido dominada por el "gusto" prevaleciente en cada época sucesiva. Pero podemos ser un poco más objetivos que esto, simplemente por el estudio del objeto y la deducción de lo que el tema es." (Trad. del A)

1.4. Estilo general y Estilo Particular.

La necesidad de tomar en cuenta los aspectos generales de la obra y sus aspectos históricos y culturales surge de la comprensión de que el texto es único y a la vez mantiene relaciones de semejanza con otras obras dramáticas. Esto se debe a que cada obra forma parte de un momento histórico y social en específico al igual que esa obra es construida con los mismos elementos de toda obra dramática: acción, personajes, tono, lenguaje, entre otros.

Ambos niveles de apreciación, el general (universal) y el particular (histórico), funcionan para comprender el funcionamiento de los diversos sistemas que se manifiestan en una obra y son base de análisis de otros aspectos dramáticos.

El estilo particular o histórico observa las semejanzas y diferencias desde una dimensión temporal, cultural y geográfica, es decir, compara la forma de la construcción de varios autores que pertenecen a determinadas épocas, lugares o movimientos ideológicos.

Es en este nivel que se hace referencia a lo que se llama corriente histórica, es decir, el modo en que son utilizados los recursos del drama y del estilo general a partir del grupo de temas recurrente en determinada época y cultura. En el análisis del estilo particular se ubican las influencias que la obra tiene de su época tanto formales como temáticas y al mismo tiempo se observa cómo una obra en particular afecta al curso literario y teatral de su momento.

Estos rasgos son completamente temporales, suceden en determinado momento y no suceden, o no de la misma forma, en otras épocas porque ya no son efectivos frente a las necesidades históricas del público. Cuando se utiliza un recurso que fue efectivo en determinado momento histórico siempre se aplica de una forma diferente que tenga relación con el entorno actual, de lo contrario se volvería ineficaz.

Si se continúa con las observaciones comparativas entre lo general y lo particular, entre lo general y lo general y entre lo particular frente a lo particular a un nivel más detallado sería posible tener claro el estilo específico y personal de cada autor, es decir, el estilo individual. A este nivel se apreciarían los recursos que utiliza con mayor detalle y cuáles no utiliza, cómo los aplica, qué temas acepta, explora o rechaza de su propio entorno y conocimiento cultural. Por consecuencia

profundizando cada vez más se llegaría a reconocer el estilo peculiar de cada obra que escribió ese mismo autor.

Por otro lado, en el estilo general o universal se aprecian sobre todo las semejanzas en la temática y en la estructura que van más allá del aspecto temporal o geográfico, es decir, en las diversas formas en que una concepción del mundo es plasmada en el papel, la manera en que hace referencia y utiliza los elementos de la realidad y el efecto que sucede en el receptor.

El análisis del estilo general permite la observación del funcionamiento de cada uno de los elementos constituyentes de la obra como parte de un todo y a partir de ahí se deduce el significado de la obra. En este enfoque se observan los acentos que el autor marca en la obra en los elementos, temas y estructuras que son inherentes al drama.

La ubicación de cada rasgo y elemento de la obra en su respectivo nivel evita confusiones en la observación del estilo, hay algunos aspectos que únicamente pertenecen a cierto momento histórico y, sin embargo, la obra se relaciona con obras de otros tiempos y culturas porque hay rasgos que pertenecen al nivel discursivo y no sólo a un momento determinado.

Cuando se abarcan ambos planos y se relacionan sus características dentro de una obra determinada es posible hacer un análisis más concreto de la obra. Finalmente, no es posible separarlos e ignorar a uno de ellos porque dentro de la obra se conjuntan las características de ambos niveles para transmitir las emociones e ideas del autor, quien pertenece a un entorno cultural y la trascendencia de su obra radica en una concepción universal que tiene que ver con la naturaleza del ser humano.

De principio, la única manera de teorizar con alcance universal es hacer hincapié en las entidades permanentes (cualitativas) y de ahí avanzar hacia los peculiarizantes (históricas o cuantitativas) pero, por otra parte, la distinción entre lo permanente y lo históricamente transitorio se dificulta pues ambas realidades son niveles indisolubles en tensión sistemática y sincrónica dentro de cada obra.²⁴

²⁴ MARTÍNEZ MONROY (1997) p. 152

Ahora bien, son posibles las confusiones de ambos planos por su relación sincrónica en una obra y lo mismo puede suceder con el método de análisis. Si en el método se considera una característica como general se corre el riesgo de aplicar ese principio, particular en una obra, como una generalidad o viceversa y entonces sucederían los fenómenos que menciona Kitto (véase cita 23). El problema que estas situaciones implica una constante revisión de ambos niveles y de la naturaleza propia del texto y de todo drama.

Todo método como el sugerido tiene un doble peligro si no se aplica cuidadosamente: el sumergir la obra individual en respuestas generales válidas para un momento histórico, pero no iluminadoras del objeto en sí, y el prescindir de las características y rasgos propios de su ser texto dramático.²⁵

Esta relación de planos siempre se trabaja sin perder de vista el objeto de estudio y el objetivo de nuestro análisis (generalmente es la comprensión de la obra para una puesta en escena, su relación con otras obras o el simple placer de comprender una obra en su complejidad) para mantener en claro el funcionamiento del análisis de cada plano.

But our concern, as critics, is with individual works of art, each a unique creation; and if the work is first-rate, all its parts and details will have been designed to embody one unique conception. The details of structure, style and treatment are not things already explained on historical grounds; on the contrary, they are the evidence which must guide us to our interpretation of the play.²⁶

Por ejemplo, cuando se analizan *Othello*, *Macbeth* y *El rey Lear* de Shakespeare, en el nivel particular se observan semejanzas con Marlowe y Webster debido a que pertenecen a una misma época y en ella existían una serie de convenciones, una forma de representación y una división formal de los actos y escenas que sólo ocurrieron en ese momento.

²⁵ VILLEGAS (1991) p. 1

²⁶ KITTO (1969) p. 208 "Pero nuestra atención, como críticos, está con trabajos de arte individuales, cada uno es único; y si el trabajo es de primera calidad, todas sus partes y detalles habrán sido diseñados para conformar una concepción única. Los detalles de estructura, estilo y tratamiento no son elementos ya explicados en ámbitos históricos, al contrario, son la evidencia que nos guía en nuestra interpretación de la obra." (Trad. del autor)

Sin embargo, esos rasgos no son suficientes para comprender el contenido y efecto de la obra en el espectador, se necesita una visión que explique el funcionamiento de cada elemento de la obra: el estilo general. Desde este nivel se observan semejanzas con obras como *Agamenón*, *El pato salvaje* y *Las brujas de Salem* en sus temas, en la forma de reflejar la realidad y la construcción de personaje que ayudan a comprender el contenido de las obras que se están analizando en ese momento.

Esos rasgos del nivel general no se asemejan a obras como *El juicio de Malta*, y *El diablo blanco* que tienen otros mecanismo generales. Las primeras se centran en el retrato complejo de carácter y en un mecanismo de causa y efecto, mientras que las últimas se centran en una concepción anecdótica que se desarrolla por medio de la contraposición de valores. El suponer que debido a que son de la misma época sus elementos funcionan de la misma manera llevaría a una confusión de ambos niveles y a no comprender la obra. No necesariamente obras de una misma época mantienen semejanzas en el nivel general.

La comparación entre obras de estilo general semejante no es un acto ocioso, sino que funciona para abstraer de una manera más sencilla el contenido de una obra que tiene una relación semejante con la realidad. Esto tampoco quiere decir que alguien copió a alguien, sino que dentro de la naturaleza humana y en el entorno histórico siempre ha existido un tipo de actitudes que motivan a un autor a escribir.

En el caso de Shakespeare y sus obras trágicas Kitto menciona al respecto:

This is not to say that the religion or philosophy of Shakespeare was the same as that of Aeschylus and Sophocles, nor that his drama was influenced by theirs, either directly or indirectly; only that there were all tragic poets, grappling with the same fundamental realities, and expressing themselves in what is recognisably the same dramatic language.²⁷

La ubicación de los rasgos de la obra en su nivel, ya sea particular o general, y la descripción de su funcionamiento es una herramienta de análisis, no de

²⁷ KITTO (1969) p. 326 "Esto no significa que la religión o la filosofía de Shakespeare sea la misma que la de Esquilo y Sófocles, ni que su drama estuviera influido por los de ellos, sea directa o indirectamente; sólo que todos ellos fueron poetas trágicos, luchando con las mismas realidades fundamentales, y expresándose ellos mismos en lo que es reconociblemente el mismo lenguaje dramático". (Trad del autor)

creación. ¿Por qué? Por el hecho de que el autor necesita centrar su atención en sus ideas y emociones, el motor de su creatividad y no en un esquema abstraído de otras obras, esto quiere decir que el estilo no es una serie de principios para construir sino aspectos observados en las obras que funcionan como base para la crítica, ahorran tiempo en describir y comentar una y otra vez los mismos puntos, sino que permiten ir directo a la temática y estructura particulares de cada obra. Las motivaciones de la creación son, en gran medida, inconscientes.

Ahora bien, es necesario tomar en cuenta el nivel en que un grupo de obras reciben cierta nomenclatura, la mayoría de las ocasiones es hecha por historiadores. Es decir, ser consciente a lo que se refiere cuando dicen naturalismo, clásico, romántico, realismo, grotesco, entre otras. Algunas veces esos términos pertenecen a un estilo general y en otros a una corriente histórica. Generalmente, el historiador utiliza la misma nomenclatura que el teórico, pero en otro sentido. La finalidad de un historiador es comprender la obra dentro de su ambiente histórico, por lo cual su interés se centra en las características peculiarizantes. Para el teórico, en cambio, lo importante son los aspectos esenciales de la obra, aquellos que la hacen funcionar siempre de la misma manera y que no dependen de la época histórica sino de la esencia, de la concepción y estructura del objeto artístico en general.

Por ejemplo, realismo en el nivel general hace referencia a un conjunto de obras con características semejantes en cuanto a su estructura y su concepción temática, en cambio, otras veces se hace referencia al movimiento literario que surgió en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX, sus características son de nivel particular, es decir, se refieren a una forma específica de expresión que tiene que ver con el contexto social y cultural de la época.

No necesariamente el término realismo, en el nivel general, tiene que ver con las obras llamadas históricamente realistas, al mismo tiempo que no sólo hace referencia a esa época, es decir, en el nivel general el término no tiene que ver con un momento determinado sino con ciertos elementos temáticos y una forma de estructuración.

Lo mismo sucede con el término general grotesco, hay muchas corrientes clasificadas por los historiadores o los mismos autores que tienen que ver con ese estilo general: la comedia antigua griega, el teatro del absurdo y el esperpento entre

otras. Estas corrientes tienen sus propias características que las distinguen debido a su entorno social, histórico y cultura, pero no dejan de estar relacionadas por el estilo general que manifiestan.

Entonces no se trata de negar una nomenclatura o hacer una nueva clasificación, sino de comprender cuando se hace una referencia particular y cuando una general. Eso mantiene en claro ambos niveles y los relaciona, une la información histórica con la general que se manifiesta dentro de una obra en específico.

Por su naturaleza, en el nivel particular los conjuntos se multiplican (debido a sus referencias geográficas, temporales, culturales y sociales): barroco, expresionismo, la época isabelina, el griego clásico, existencialismo, el neoclásico francés, costumbrismo, grotesco criollo, etc. Cada uno de estos conjuntos tiene sus características propias que merecerían un estudio profundo que no corresponde hacer en este trabajo.

En cambio, en la dimensión general al analizar sobre todo las semejanzas más allá de lo histórico y cultural, el número de estilos se reduce a tres. Tres estilos generales que funcionan como apoyo y punto de partida para comprender cada estilo particular y el estilo específico de cada obra.

1.5. Los estilos generales.

Los estilos generales están relacionados con una actitud ante el entorno. Así como la realidad es inabarcable, inaprensible e incommensurable así son los hechos que se desprenden de ésta. Cada autor muestra distintos rasgos según su concepción, ésta mantiene una actitud y relación básica ante la realidad: equivalencia, apariencia y sustitución.

The play will either be intent upon rounding out the characters by virtue of its complete answers to the common questions, or will substitute answers to a more limited group of questions which, instead of being "human", are thematic and are designed to form a symbol of meaning rather than an appearance of the "real". It is the nature of the questions asked and answered, rather than the

language used –whether verse, ordinary slang, or colorless prose– that determines whether the style is realistic or non realistic.²⁸

Cada autor construye su obra con base a una actitud y un punto de atención que implica una visión específica del referente, que despierta o motiva a ciertas ideas y emociones. La identificación del estilo desde este enfoque resulta más revelador que el análisis del lenguaje o el ambiente por separado. Identificar el estilo general implica identificar en donde se ubica el conflicto de la obra.

Este conflicto puede ser del hombre consigo mismo y sus pasiones; el hombre con el destino; del hombre con el ambiente o bien el naturalmente suscitado por las pasiones contradictorias de los personajes.²⁹

Por lo tanto, es natural que una actitud se centre en un conjunto de problemas semejante y que los elementos dramáticos sean organizados de tal forma que originan un modo de expresión parecido al resto de las obras con la misma relación ante la realidad. Y su sistema de análisis sea el mismo y los otros estilos piden otro camino de análisis.

A continuación se da un esbozo general de cada uno de los estilos generales que corresponden a una actitud básica y por consecuencia contienen una temática recurrente y una forma de expresar que le es inherente.

El realismo (del que se hablará con detalle más adelante) es un estilo en el cual el autor maneja una relación de equivalencia con la realidad. Esto significa que en la obra se retratan y enfatizan los aspectos generales de los hechos y su mecanismo. Eso conlleva a una exploración en la acción, un intento por esclarecer los hechos ¿por qué suceden las cosas?

Los recursos que dan esta equivalencia entre la realidad y la obra son: un mecanismo de causa – efecto, un conjunto de hechos probables que siguen necesariamente a un acto anterior y sumado a ello, hay un retrato complejo de carácter de quienes actúan.

²⁸ MILLER (1980) p. 5. “La obra se propondrá redondear los personajes mediante respuestas completas a interrogantes comunes, o las sustituirá por respuestas a un grupo más limitado de preguntas, que en lugar de ser “humanas”, son temáticas y destinadas a formar un símbolo de sentido más que una apariencia de lo ‘real’. La naturaleza de las preguntas formuladas y contestadas, más que el lenguaje utilizado –sea verso, jerga común o prosa descolorida-, es la que determina si el estilo es o no realista.” (Traducido por PELLEGRINI, 1964, p. 9).

²⁹ USIGLI, (1940) p. 10

En el idealismo ocurre lo opuesto, el autor observa los aspectos particulares que hacen de un suceso un caso peculiar y único. La ausencia de generalidades impide la equivalencia sino que sólo se da una relación de apariencia.

Hay un énfasis en la anécdota que compensa la falta de generalidad, no se preocupa por la exploración del mecanismo de causa – efecto sino que sucede un mecanismo de casualidad. Lo interesante ya no es “¿Por qué suceden las cosas?” sino “¿Cómo suceden los hechos?”

Estas observaciones tienen que ver con lo que menciona Miller (véase cita 28) en cuanto a las preguntas que un autor responde, si se está haciendo un retrato aparente o una búsqueda temática en los hechos, lo primero corresponde al idealismo y lo segundo al realismo, porque dentro de la búsqueda de un tema se retratan los aspectos generales de las acciones.

Estos rasgos son identificados por Aristóteles en su *Poética* cuando habla de una diferencia en la naturaleza del material dramático y que se sigue observando a lo largo de toda la dramaturgia.

Una de las ideas básicas del *Arte poética* se refiere a la cualidad del material dramático como un conjunto de sucesos probables, queriendo decir con ello que la historia y en especial la épica se ocupan de sucesos posibles o sea innegables, pero no correspondientes a una secuencia previsible de una situación dada. Esta idea de lo *probable* ha sido sin duda muy fértil en cuanto a sus diferentes aplicaciones dentro de la literatura, tanto que, cuando nos referimos al realismo como corriente literaria, está implícita ya la idea de una selección de hechos probables que han de darnos inevitablemente la equivalencia de la realidad.³⁰

Tal vez queda más claro cuando pensamos en un pintor que observa la realidad, se tiene por supuesto que la realidad es un círculo. Cuando el pintor dibuja un círculo de menor dimensión debido al tamaño del lienzo está haciendo un reflejo equivalente, en cambio, si sólo dibuja un segmento de círculo no observa la totalidad sino algunos detalles que dan la sensación o idea de la figura, es decir, la relación es de apariencia.

¿Qué necesidad hay de retratar únicamente algunos detalles y no la totalidad? Huelga mencionar que no es por carencia de talento o capacidad del autor porque

³⁰ HERNÁNDEZ (1977) p. 6

una obra de estilo idealista es igual de interesante y emocionante que una de estilo realista.

La necesidad radica en el mostrar otro aspecto de la realidad, otra posibilidad y apreciar con detalle y profundidad algún aspecto del hecho (cuestión que no sería posible si se observan sólo las generalidades): lo que debería ser, los conflictos sociales, ideológicos, espirituales y/o biológicos entre otras cosas.

Por lo tanto la ausencia de una lógica causa – efecto es desplazada por un mecanismo de casualidad que sostiene su lógica y verosimilitud en el desarrollo y detalle de la anécdota y del aspecto que aparece en primer plano en la obra, es decir, lo que importa resaltar es una idea y no los aspectos de la realidad.

Estos [los hechos] deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por la necesidad o verosimilmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas.³¹

Usigli llama a estos estilos clásico (realismo) y romántico (idealismo) debido a que el primero surge desde los inicios del teatro y el idealismo aunque haya tenido también manifestaciones en el teatro clásico griego es más fácil identificar sus características en el movimiento histórico del siglo XIX. Y de ambos estilos hace una comparación que ayuda a comprender lo dicho hasta ahora.

A diferencia del estilo clásico, que es *imitativo*, el romántico es esencialmente interpretativo. Contrasta con el clásico en tres puntos principales: la aspiración siempre insatisfecha, como opuesta al conocimiento; el sentimiento sin límites como opuesto a la expresión plástica y la invención de la vida como opuesta a la imitación de la vida.³²

El grotesco es una relación que sustituye la realidad. En el caso del pintor, ya no hay un círculo menor o un fragmento, sino un triángulo, un polígono o un cuadrado, lo que sea menos un círculo. Sin embargo, el rechazo de un objeto hace referencia a éste mismo, es decir, al rechazar la realidad se hace referencia a ella misma por otro medio. Por lo tanto, la relación es de sustitución y su lógica se sostiene sobre todo en el contenido de las imágenes.

³¹ ARISTÓTELES, pp. 162-163

³² USIGLI, (1940) p. 74

A diferencia del idealismo que parte de la realidad y hace modificaciones, en este estilo las imágenes que sustituyen la realidad, conocidas como símbolo, hacen referencia a la realidad que provoca un significado doble que percibe simultáneamente el receptor.

Esto queda claro con lo que menciona Luisa Josefina Hernández sobre uno de los primeros autores de estilo grotesco:

Aristófanes no es un autor realista. La realización de sus obras con la realidad está muy lejos de ser directa, uso de generalizaciones, alusiones y abstracciones bien conocidas por su público y que por ello funcionan en calidad de símbolo. Teniendo en cuenta que el símbolo es una substitución de la realidad por un concepto visual o verbal perfectamente reconocible para quien lo percibe, pero que obviamente *no es la realidad misma, no propone su equivalencia sino ocupa su lugar.*³³

La complejidad del grotesco radica justamente en eso, en que el autor usa símbolos que no sólo muestran la realidad sino que al mismo tiempo habla de otras opciones que al relacionarlas son imposibles, su lógica se basa en el significado que hay detrás de ellos.

La lógica de esta clasificación en tres estilos, como se ha podido apreciar radica en la actitud frente a la realidad y el material que se toma de ella, cada uno de ellos merece un trabajo de análisis propio para reconocer sus características en distintas obras, caso que se realizará con el realismo. Si su observación no se aplicara en un análisis se estaría haciendo teoría sin observar el objeto.

Por ello en este trabajo se hará un estudio más profundo del realismo para después aplicar esos conocimientos generales en las obras que se han seleccionado (no como una serie de requisitos a cumplir sino como rasgos que son naturaleza de la obra)

³³ HERNÁNDEZ (1971) p. 6

1.6. El realismo.

Se ha dicho ya que el estilo realista maneja una relación de equivalencia con la realidad, es decir, observamos hechos probables (que se pueden probar), la acción se muestra desde sus aspectos generales o universales, no particulares.

Una obra literaria alcanza la universalidad cuando sigue los patrones globales de la conducta humana, o sea, cuando abarca *lo que los hombres hacen*, ya sea bueno o malo, con o sin castigo, etc.³⁴

¿Cuáles son los aspectos generales de un hecho? Son aquellos que suceden por causa - efecto, es decir, aquellos que siempre suceden necesariamente después de otro, mecanismo que se abstrae al compararse con situaciones semejantes.

En su acepción de *estilo* el realismo se caracteriza por la *probabilidad* del material elegido, es decir, que lo que allí ocurre y los personajes que ejecutan las acciones forman un mecanismo de *causalidad*, es decir, un encadenamiento lógico de hechos, una secuencia previsible de *causa - efecto*.³⁵

La exploración de causas y consecuencias de los hechos no siempre se encuentra en el plano de lo evidente, concreto y tangible porque se relacionan con emociones, intuiciones, pensamientos, actos inconscientes de los personajes, etc. Esto hace que el autor siempre entable dentro de su estructura relaciones entre acciones, ideas y emociones que evidencien el mecanismo y que en otros momentos, como la vida cotidiana o en el idealismo no son comunes ni naturales.

Por ejemplo, Arthur Miller en *La muerte de un viajante* estructura la obra de tal manera que el pasado se relaciona con la situación psicológica y emocional presente de Willy Loman, pasado y presente son vistos en el mismo plano, se mezclan sin importar la cronología sino la mente y serie de pensamientos del personaje. De este modo la obra es contundente y clara para el lector y espectador. La coherencia y la lógica de los hechos no serían tan evidentes si se observaran

³⁴ HERNÁNDEZ (1986) p. 6

³⁵ MARTÍNEZ MONROY (1998) p. 8

como en la vida cotidiana, donde no hay una comprensión del tiempo como sucede en la obra, donde una vida es abarcable en dos horas.

Unido al mecanismo de causalidad siempre hay un retrato complejo de carácter, ¿por qué? Por el simple hecho de que las acciones siempre son realizadas por alguien, en ese alguien se encuentra la causa y las motivaciones de sus actos que lo llevan necesariamente a una nueva situación. Además de que las acciones del personaje al mismo tiempo lo describen.

Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones.³⁶

Por lo tanto, al observar la causa – efecto se observa a quien realiza la acción, se le explora emocional y psicológicamente. ¿Qué motivaciones tiene? ¿Qué desea? ¿Qué lo hace feliz? ¿Por qué se siente frustrado? ¿Por qué se siente furioso o alegre? ¿Por qué se relaciona de esa manera con quienes lo rodean?, etc.

Entiéndase carácter como aquel agente que comete ciertas acciones y no otras debido a su forma de ser, pensar y sentir. Eso implica una exploración en el personaje en nivel el emocional y psicológico así como del entorno al cual reacciona y modifica con sus propios actos.

Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla.³⁷

La relación entre ambos factores da por consecuencia una recurrencia temática: la responsabilidad del personaje ante sus actos, de sus reacciones ante el entorno. El dramaturgo al explorar el carácter y observar las causas y consecuencias de sus acciones rompe cualquier idea de determinismo, es decir, el personaje siempre actúa por su libre albedrío (aunque el personaje lo niegue).

The human agents are absolutely autonomous; when the same action is attributed to both gods and men, the effect is to make us

³⁶ ARISTÓTELES (1988) p. 148

³⁷ ARISTÓTELES (1988) pp. 150-151

contemplate it as an individual action which has the nature of a universal.³⁸

Junto el tema de la responsabilidad, se halla una visión de la generalidad de los actos, por eso estos actos se relacionan con un plano superior: el de los dioses, la naturaleza o los valores, según la ideología que se tenga en la época. Este plano no determina los actos humanos ni sus decisiones sino que funcionan como testigo o punto de comparación de la naturaleza tanto humana como del mundo que lo rodea.

Este conjunto temático es evidente cuando lo comparamos con la concepción del idealismo en la cual se resalta la anécdota y los hechos suceden por accidente, eso por lógica limita el campo de acción del personaje o lo anula completamente. Los temas están relacionados con otros enfoques: la genética, los conflictos sociales, el azar, el destino, la revolución industrial o el avance tecnológico. El análisis o retrato de éstos limita el retrato de carácter y sus efectos en el entorno, por lo tanto hacen lo opuesto, muestra el efecto del ambiente sobre el carácter, de hecho, a veces ni se habla de un individuo sino de colectividades.

When the career of a person rather than the detail of his motives stands at the forefront of the play, we move closer to non-realistic styles, and vice versa. I regard this as the one immovable and irremediable quality which goes to create one style or another.³⁹

Esto implica que el realismo hace un estudio o exploración del carácter y naturaleza frente a sí mismo y el entorno (ética) mientras que el idealismo muestra los valores e ideas que construye el ser humano y lo unifica con otros, es decir, una sociedad (moral).

La ética y la moral, como se verá detalladamente más adelante son dos niveles de comportamiento y observación humana. La ética siempre observará el sistema causa - efecto de las acciones humanas ante su circunstancia, cuestión que siempre será temática. Mientras que la moral es una serie de reglas y observaciones

³⁸ KITTO (1990) p. 70 "Los agentes humanos son absolutamente autónomos, cuando la acción es atribuida a ambos, dioses y hombres, el efecto es hacernos contemplarla como una acción individual la cual tiene la naturaleza de una universal."

³⁹ MILLER (1980) p. 5 "Cuando en el primer plano de un drama se yergue la trayectoria de una persona más que el detalle de sus motivos, nos acercamos más a un estilo no realista, y viceversa. Considero esta cualidad como la inamovible e inevitable que conduce a crear un estilo u otro." (Traducido por PELLEGRINI, 1964, p. 9)

hechas o inventadas por el ser humano para relacionarse con otros, asunto que siempre cambia y depende de cada persona, sociedad, época y zona geográfica y eso lo vuelve una cuestión completamente anecdótica.

Es necesario tener claro que se está hablando de un mecanismo interno de la obra y no de su apariencia, es decir, no es un estilo que necesariamente tenga que ver con la imitación fidedigna del tiempo ni del lugar. No porque una obra muestra un lugar real y conserve una unidad de tiempo lineal y lugar es necesariamente realista. O sea, una obra que represente una casa como cualquier otra en la vida cotidiana no necesariamente es realista, su estilo se aprecia en el mecanismo de acción, es decir, de causalidad o de casualidad que se presente en la obra, no en sus aspectos formales.

Ahora bien, el estilo tiene diferentes formas de expresarse en las obras, tanto en su nivel estructural como en el tono, es decir, en el efecto que tiene el receptor. Eso tiene que ver con el siguiente tema y el otro esquema general que manifiesta una obra: el género.

2. La tragedia. Género y Análisis.

2.1. El género como elemento orgánico en el análisis del drama.

Así como dentro de toda la literatura se distingue un esquema general del drama, a su vez de éste se desprenden diversos estilos, de los cuales se distinguen estructuras determinadas, por cierta concepción de la realidad, que llamamos género.

La observación del género sucede en un nivel más específico que el del estilo general y al igual que en éste se manifiesta una estructura y un efecto emotivo determinados además de la concepción y la forma de expresión. Los elementos sobre los que se construye la especificidad genérico son: el *tema*, más acotado que en el estilo donde se limita a mecanismos de la acción y sus consecuencias y al *tono*, es el tipo de estímulos para construir efectos emotivos específicos en el espectador. Ambos elementos son los que de principio generan los conjuntos de obras denominados géneros.

El género es un modelo abstraído de un conjunto de obras cuyas semejanzas son de índole estructural: los elementos acentuados y su organización que funcionan como guía de la obra; y el tono, es decir, el efecto emotivo creado en el espectador o lector.

El tono forma parte del proceso de selección, estructuración y síntesis del material dramático y se manifiesta en el nivel emotivo que implica necesariamente un efecto determinado en el receptor. Por ende, ese efecto determinado de la obra funciona como guía para la interpretación de las acciones dentro de la obra, es decir, el contenido de una obra se comprende cuando se analiza la organización de los elementos (anécdota, carácter, conflicto, etc.) y se perciben las emociones que el autor relaciona con su material.

Hay una intención en todos y cada uno de los dramas que se han escrito. Gran cantidad de esa intención se expresa a través de la creación de las figuras dramáticas, ya que éstas ayudan al

dramaturgo a provocar en el público la clase de respuesta que juzga adecuada a su intención. En efecto, la creación de la figura dramática debe ser tal que los espectadores la entiendan igual como el autor la hubiera entendido él mismo; el público se identifica con el personaje ya por su semejanza con él, o porque ve a una idea o símbolo.⁴⁰

El tono y la estructura (que lleva implícito el tema) por lo tanto son guías para el análisis de una obra dramática. Estos elementos guías manifiestan formas específicas de organización dentro de un texto que es posible relacionar entre un grupo determinado de obras, o sea, hay una organización general del tono y la estructura (que se relaciona con una concepción del autor) que es observable en cierto conjunto de obras dramáticas.

La figura genérica se establece a partir de *obras maestras* y contienen una forma sintética a todas las grandes obras de cada género en particular. Al ser una *figura sintética* resulta también ser una clave de comprensión de las relaciones convencionales (reglas o normas de la creación, no pactadas, no diseñadas, *a priori*) que lo definen. Dicha figura sintética también se establece como un *criterio de armonía* pues supone un modelo ideal, un parámetro comparativo, que hace evidente la originalidad y los aciertos o defectos de cada drama.⁴¹

Es necesario tener en cuenta que una "obra maestra" es aquella obra que mantiene un equilibrio entre forma y fondo y por lo tanto al ser emocionante y clara en su contenido es considerada universalmente eficaz. La clasificación surge a partir de estas obras porque su calidad radica tanto en su nivel de construcción como de contenido y significado. Eso implica que la obra manifiesta una fuerza emocional e intelectual que se relaciona con la naturaleza humana tanto del dramaturgo como del espectador. Dichas "reglas o normas de la creación" no son más que necesidades del tono, para producir risa o llanto, por ejemplo, se requiere supeditarse a ciertos factores y nunca a otros.

Debido a que el hecho de reconocer las semejanzas de una obra determinada entre un grupo de obras, lo que hace que el género constituya un apoyo del análisis de la estructura peculiar de la obra. A través del género se observan los elementos generales y es a partir de ellos que es posible comprender a fondo los aspectos

⁴⁰ KNOWLES (1980) p. 16

⁴¹ MARTÍNEZ MONROY (1998) p- 7

particulares, tanto de concepción del autor como de los aspectos históricos que influyen en la obra.

El género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura toda como institución, nos permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia.⁴²

Cada género tiene sus características particulares: el tema, la anécdota y la estructura genérica, el tono, los personajes, las convenciones y la relación entre el espectador y la obra. Todo ello es consecuencia de una visión determinada de la realidad, es decir, un género es una forma específica del estilo que hace resaltar la forma de expresión y la estructura general que tiene cada obra en particular. Por consecuencia, la relación entre la obra y el resto de la literatura dramática se hace más clara, es posible apreciar los valores que manejan ciertas obras dentro de toda la literatura, así como su estilo y sus rasgos particulares.

La concepción del autor implica un manejo específico del material para expresarse con claridad, se utiliza un tipo de personaje entre otros tipos, un tono, una anécdota y otros factores que permiten un equilibrio entre los medios y los fines del autor. Por lo tanto, observar la figura genérica de la obra brinda mucha información sobre el contenido de ésta, la concepción del autor y su estilo. Sería infructuoso utilizar al género como modelo de construcción dado que el género surge como método de análisis y no de creación, pues la creación implica cierta concepción de la realidad, inconsciente en gran medida.

Si estos modelos se han repetido a lo largo de la literatura dramática es a causa de las misma visión general que el ser humano siempre ha tenido desde su origen. Esa visión general, funciona universalmente pues los géneros se dan de igual manera en todas las civilizaciones aunque éstas manifiesten más interés por unas formas que otras. Esa visión acota y limita (unidad de acción) lo que del mundo es asumido y observado:

Tienen sentido, en consecuencia, las agrupaciones que llamamos "género", pues, sin despreciar la capacidad creadora de cada autor genial, éste no ha podido ir nunca más allá de las posibilidades de

⁴² GARRIDO GALLARDO (1988b) p. 25

juego que le ofrece la lengua natural de que se trate. La riqueza de contenido, la perfección de la expresión y la adecuada relación entre contenido y expresión (esto es, las formas estilísticas del género) serán las bases de la calificación del valor estético de la obra, de la consideración del genio.⁴³

El hecho de tomar los modelos como preceptos de construcción resulta estéril porque al actuar así no se está observando la realidad, sino su modelo, y la actitud ante ella no es auténtica. Por lo tanto, la armonía entre contenido y forma no es posible porque se parte solamente de una preocupación por la forma, pero sin el motor vital, que es la experiencia y la concepción del mundo, que transforma las ideas en emociones y acciones concretas.

El clasificar en géneros y el identificar sus características son la consecuencia, no el objetivo, del estudio literario. A lo largo de la historia literaria se han hecho diversas clasificaciones tanto de la literatura en general como del drama que dependen de las diversas concepciones que del drama han habido. Algunas son con base en determinados sistemas filosóficos, literarios o históricos, entre otros. Por ejemplo, hay clasificaciones que tienen que ver con épocas específicas: el drama litúrgico, la comedia de capa y espada, los milagros, los pasos, en el caso del drama y en narrativa se puede mencionar el romance épico o el cantar de gesta. También hay clasificaciones que tienen que ver con el hecho de si la obra retrata un mundo peor o mejor que el mundo real: sátira, *romance* e historia, y no se hace distinción entre si el texto es narrativa, poesía o drama. Otros se relacionan con el tipo de anécdotas o con la mezcla de características como el tipo de narrador, la calidad del personaje tanto de grado como de naturaleza, el tipo de lenguaje, la extensión, etc.⁴⁴

En muchas ocasiones, en estas clasificaciones no se han elaborado explícitamente las pautas tanto metodológicas como filosóficas o literarias que brinden comprensión sobre el sistema. Las confusiones dan inicio porque no se sabe cuál es el objetivo de la clasificación y cuál es el método que se propone para su aplicación. Por ello siempre es necesario observar los soportes conceptuales que sostienen a un sistema de análisis.

No se está hablando de que un sistema está "bien" o está "mal", sino de su utilidad y eficacia, para lo cual es necesario tener en claro los objetivos de ese

⁴³ GARRIDO GALLARDO (1988b) p. 25

⁴⁴ Véase BROOKE-ROSE (1988), FOWLER (1988) y HERNARDI (1988).

sistema de análisis y clasificación de los textos. Con ese conocimiento es posible aplicar dicho sistema y complementarlo con otro que observe el texto desde otro enfoque. Además de que se evitan confusiones al aplicar un término que puede tener diversas acepciones según el sistema que lo aplique, o no se hacen comparaciones de características de la obra que son de diversa índole, es decir, no se valoran sus rasgos particulares como si fueran generales o viceversa.

Así, en esencia, toda cognición (y por tanto toda clasificación) implica algún compromiso teórico con el fin de permitir al investigador valerse de algunas características del mundo e ignorar otras. Por otro lado, no todos los marcos teóricos son igualmente útiles y valiosos para hacer predicciones, para estudiar la naturaleza, para impetrar a Dios o incluso para sobrevivir. El juicio entre esquemas teóricos alternativos vendrá determinado por toda suerte de consideraciones teóricas de rango superior, por restricciones lógicas, estéticas, religiosas, pragmáticas y prácticas, por ejemplo.⁴⁵

En este caso la clasificación de géneros y estilos se realiza con el objetivo de conocer el significado de la obra, por ello se hace una observación de la forma dramática de la cual se denota el contenido, esto significa que el proceso de análisis es inverso al de creación.

El vehículo definitivo para obtener conocimiento es la percepción; mediante la percepción refinada por la dialéctica uno pasa desde la consciencia de los particulares a la captación intuitiva de sus rasgos comunes y esenciales y de ahí a la articulación lingüística de éstos.⁴⁶

Ya captados los principios esenciales, es posible abstraer la organización de esa información que será aplicada y comprobada en otros textos. A partir de ahí siempre hay un intercambio entre la teoría y la práctica, entre el sujeto y el objeto, lo cual permite que la teoría no sea un esquema rígido de principios sino una herramienta al ser aplicada en un texto determinado permita apreciar la plasmación individualizada de esos rasgos generales.

⁴⁵ ROLLIN (1988) pp. 147-148.

⁴⁶ ROLLIN (1988) p. 133.

Los géneros que deducimos a partir de la teoría deben ser verificados sobre los textos: si nuestras deducciones no corresponden a ninguna obra, seguimos una pista falsa. Por otra parte, los géneros que encontramos en la historia literaria deben ser sometidos a la explicación de una teoría coherente, en caso contrario, quedamos prisioneros de prejuicios transmitidos de siglo en siglo, y según los cuales (esto es un ejemplo imaginario) existiría un género como la comedia, cuando, de hecho, se trataría de una pura ilusión. La definición de géneros será pues un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción.⁴⁷

Por lo tanto, si el objetivo es el conocimiento del significado de la obra la clasificación se realiza con base en los diversos significados que puede tener una obra: sus medios de expresión (estilo), y el modelo general de esa visión (género). Por lo tanto, la clasificación es posterior al análisis. Es posible determinar el género ya que se haya observado sus características: el tono, estructura general, personajes, etc. Estas clasificaciones, teóricamente hablando, se relacionan con los rasgos generales de la obra y no con los aspectos históricos, culturales o sociales determinados que tiene cada obra. Estos últimos rasgos resaltan cuando la obra es comparada con otras semejantes en el nivel general y también resaltan las características individuales de la obra que contienen una visión peculiar del mundo, que en obras semejantes no contienen.

La clasificación del drama en géneros se basa en una visión generalizada del mundo que se desprende de los estilos:

- Realismo: { Tragedia,
 Comedia clásica o de carácter,
 Pieza,
- Idealismo { Melodrama,
 Tragicomedia,
: Comedia de Final feliz,
- Grotresco: { Obra didáctica y
 Farsa.

Como cada uno de estos géneros surge de una visión diferente del mundo, entonces los elementos del drama se estructuran y funcionan de diferente manera para que esa concepción sea aprehensible tanto para el espectador como para el lector. Debe entenderse esta clasificación como herramienta de análisis que surge

⁴⁷ TODOROV (1981) p. 20

del contenido y forma de las obras y están presentes de la misma forma general en toda gran obra.

Es evidente que si este sistema no consiste en un método de puntos a cumplir no existe la idea de género "puro" o "impuro", porque finalmente cuando el autor observa desde un enfoque no puede incluir el resto de las perspectivas por la naturaleza misma del drama y de su forma. Cada género se apoya en el énfasis de alguno de los elementos del drama para expresarse, ya sea en la anécdota, en el conflicto o en el carácter, entre otros, el equilibrio de la obra se guía por medio de ese elemento que contiene la concepción del autor, situación que no significa que el resto de los elementos dejen de funcionar o sean inexistentes en un drama, puesto que son parte esencial del mecanismo general del drama. Eso implica también que una obra en ocasiones puede contener rasgos o características que parecen de otros géneros que funcionan para resaltar, contrastar o completar la visión general de la obra. No porque una obra contenga esas características lo convierte una mezcla de géneros.

Esas "mezclas" existen sin embargo y son denominados híbridos, los cuales son producto de una falta de claridad de la concepción o de los medios de expresión, que por consecuencia llevan a una falta de armonía o equilibrio tanto en los elementos como en el fondo y forma.

Ahora bien, conocer cada género funciona para el análisis porque cada uno de ellos se relaciona con una concepción determinada del mundo. No es posible simplemente hacer un listado de sus características, debido a que dichas características son consecuencia de la concepción del mundo y no de factores que se reúnen en un texto por casualidad.

Cada género merece un estudio particular que permita su análisis a fondo. En este caso se ha elegido hacerlo sobre la tragedia. En algunos momentos es posible que se haga relación a otros géneros y sus características para lograr con mayor claridad la comprensión de los elementos específicos de la tragedia. No sería posible hacer una explicación más profunda de los otros géneros debido a la naturaleza del trabajo y sus limitaciones: el comprender la tragedia (lo universal) a través de cuatro dramas mexicanos (lo particular).

2.2. La tragedia

La tragedia es un género que se desprende del estilo realista, en ella hay un mecanismo de causalidad que, como ya se ha explicado, organiza los hechos en una secuencia que es natural según las causas y consecuencias de éstos en la realidad. Cada acción mantendrá unidad con el resto de la obra ya sea porque es causa y/o consecuencia de otras. Esta secuencia es observable desde un nivel general en el cual es posible apreciar los aspectos que asemejan unos hechos con otros y a partir de este nivel el autor abstrae su material para evidenciar el mecanismo de causalidad.

La lógica causal de la obra surge del carácter (de la forma de ser, sentir y pensar enfrentado con las circunstancias) porque él es el que actúa a lo largo de la obra. Por ello es necesario hacer un retrato complejo de éste, que sea observable desde diferentes perspectivas para que tanto el carácter como las acciones sean comprensibles.

En la tragedia el personaje es mostrado con virtudes y defectos, diversas emociones e ideas, para crear un retrato complejo del personaje, con el cual sea posible una identificación y se sume a la complejidad del mundo creado en la obra.

Como las acciones son tales o cuales debido al carácter es necesario para el autor mostrar un mundo con múltiples alternativas de acción que hagan evidente cuáles son las decisiones y las acciones determinadas por el propio carácter del personaje y cuáles no. Esto significa un mundo en el cual no hay limitaciones, determinismo o fuerzas exteriores que controlen a los personajes, el único motor está constituido por el propio carácter, la voluntad y la visión del mundo de los personajes.

El mecanismo trágico surge de la relación entre *carácter* y *circunstancia*, se da un conflicto entre ambos porque las circunstancias que rodean al personaje (al mismo tiempo que evidencian su carácter) activan algún defecto o juicio equivocado del personaje que lo llevará a actuar de cierta manera y no de otra.

Los personajes de una tragedia son "reales", ya que se pintan en un equilibrio de fuerzas y debilidades. Al progresar la trama el autor

manipula a los personajes a través de sus defectos ya que es por estas faltas que son susceptibles de explotación y cambio.⁴⁸

Ese defecto o juicio equivocado se vuelve el motor de las acciones del personaje y el centro de atención dentro de la obra. El autor comienza un trabajo de exploración y manipulación en el cual ese conflicto entre carácter, defectos, juicios erróneos y circunstancias se transforma en una carga emotiva en el personaje que aumenta de tal manera que se convierte en una pasión, es decir, en energía que pareciera que controla al personaje, ya no hay otra idea o emoción en él que lo motive a actuar o reaccionar, de tal manera que comete actos que se nombran errores porque llevan a consecuencias desastrosas tanto para el personaje mismo como para su entorno-

Con estas observaciones generales se llegaría a entender una definición sintética de la tragedia y su mecanismo que está relacionado directamente con la conducta del personaje:

Así quedaríamos con una definición curiosa pero profundamente cierta del personaje trágico: "un hombre que perturba la armonía de la naturaleza y es aniquilado por ello"⁴⁹

Una tragedia no es una mera historia desastrosa y triste porque dentro de toda su trayectoria se observa la complejidad de carácter y el mecanismo de causalidad que nos lleva a observar la responsabilidad del personaje y un tema que relaciona todos los factores: el carácter, la circunstancia, la pasión y el error.

La trama, esto es, el ordenamiento de los incidentes, seleccionados de acuerdo a las exigencias del tema, conducirá a los personajes a la percepción de sus espíritus. De manera creciente los personajes advierten la nueva, y verdadera, realidad, ésta los llevará a la armonía, que conduce a la inevitable restauración del orden perdido.⁵⁰

Para comprender el tema que se encuentra en cada tragedia lo que es necesario observar en primera instancia es el carácter y el conflicto que se suscita

⁴⁸ KNOWLES (1980) p. 45

⁴⁹ HERNÁNDEZ (1986) p. 35

⁵⁰ KNOWLES (1980) p. 45

con el entorno: ¿Por qué se da ese conflicto? ¿Qué hace el personaje? ¿Qué siente? ¿Qué piensa?

El conflicto entre el carácter y su circunstancia surge por el hecho de que el personaje tiene ciertos objetivos, deseos o necesidades que no son asequibles en el mundo real, es decir, la visión del mundo del personaje no concuerda con la realidad que lo rodea. Por lo tanto, sus actos se tornan desastrosos, no tendrán los resultados que él desea por el hecho de que el funcionamiento de su entorno y de la naturaleza misma no funciona como él esperaría que fueran las cosas.

Es en este tipo de obras en las cuales uno puede preguntarse, ¿por qué desea aquello? ¿Qué lo motiva a desearlo? ¿Por qué hace eso? ¿Por qué hay ese conflicto entre carácter y circunstancias? El autor se ocupa en explorar el mundo interior del personaje, de su carácter surgen los problemas que se aprecian en acción en cada escena de la obra, tanto su responsabilidad como su consciencia o ceguera ante los hechos. El personaje es retratado en una complejidad tal que es posible identificarlo con un ser humano real y, por lo tanto, con uno mismo. Generalmente, lo primero que es observable en estos personajes son sus virtudes, para que sea posible la compasión (entiéndase como comprensión en el nivel emotivo y empatía) por él, posteriormente sus defectos serán mostrados con amplitud. Sus actos nos llevan a comprenderlo, no es posible juzgarlo por la misma complejidad de su carácter: es contradictorio, siente y piensa, sus motivos para actuar son comprensibles, aunque no justificables, porque finalmente son mostrados con toda la complejidad de factores con la que se ocurren, en otras palabras, son motivos por los cuales mucha gente en la vida cotidiana ha luchado y actuado.

Ese carácter que es retratado de forma "real" forma parte de un retrato del mundo que el autor realiza, al observar la complejidad del personaje se observa la complejidad de la realidad porque el carácter forma parte de ella. Ese retrato complejo mantiene una unidad para explorar y mostrar el tema que le interesa al autor que es abstraído de toda la complejidad del entorno.

"Call no man happy until he is dead", for the chances of life are incalculable. But this does not mean that they are chaotic; if so they seem to us, it is because we are unable to see the whole pattern. But sometimes, when life for a moment becomes dramatic, we can

see enough pattern to give us faith that there is a meaning in the whole.⁵¹

Gracias a la índole de conflictos que se genera entre el carácter y la circunstancia se puede comprender el sentido que hay dentro de toda la realidad retratada en la obra y por lo tanto el tema general que contiene cada tragedia:

La concepción de la tragedia contempla un tema en el que van incluidos el carácter y las circunstancias (moral) en las cuales se desarrolla la acción. El tema de la tragedia es siempre el deseo enfrentado con la realidad.⁵²

Esto significa que la índole de los problemas suscitados es la responsabilidad del personaje ante sus actos y la visión errónea de la realidad, dicho en otras palabras, el personaje es un idealista que luchará por sus convicciones a pesar de que estas no empatan con la realidad. En el personaje se generan una serie de juicios equivocados, aunque muy comprensibles a los ojos del espectador, que lo llevan a trasgredir el orden natural de las cosas a través del impulso, el apasionamiento, la sinrazón y la inconsciencia causada por la obsesión de sus deseos y convicciones.

En este sentido, el personaje trágico no es un héroe triunfador sino un ser humano equivocado que ha llegado al límite y por ende vive las consecuencias de sus actos, que son desastrosas porque ha cometido una trasgresión y ha provocado en el entorno un caos que por sí mismo busca restablecerse en armonía.

La tragedia se mueve hacia el equilibrio que trae la purificación a través de las acciones de los personajes. Debe restablecerse la realidad que estaba distorsionada por el poder de las perversas acciones.⁵³

Para comprender este movimiento de armonía – caos –armonía es necesario comprender que las acciones dentro de la tragedia (como en cualquier obra

⁵¹ KITTO (1990) p. 143 "No llames a un hombre feliz hasta que esté muerto", porque las posibilidades de la vida son incalculables. Sin embargo, esto no significa que éstas sean caóticas; si así nos lo parecen es porque somos incapaces de apreciar el diseño completo. Pero algunas veces, cuando la vida por un momento se vuelve dramática, podemos ver parte suficiente del diseño que nos da fe de que hay un significado en la totalidad."

⁵² MARTÍNEZ MONROY (1998) pp. 8-9

⁵³ KNOWLES (1980) p. 45

realista) suceden dentro de tres planos: el ámbito cósmico o ético; el ámbito individual; y el ámbito social y moral. Cada uno de estos planos actúa de una forma autónoma dentro de la obra, o sea, mientras cada ser humano actúa, tanto el nivel cósmico como la sociedad que rodea al personaje están en acción, a la vez que cada plano reacciona según las acciones de los otros ámbitos.

El plano divino, cósmico o ético siempre ha sido retratado en las tragedias debido a la propia naturaleza de la visión trágica en la cual se muestra a un ser humano que se equivoca y trasgrede un orden mayor que él, es decir, lo observado es la relación del ser humano frente a la realidad, y no cabe duda que la realidad siempre será mayor que la visión y campo de acción de un ser humano.

La tragedia es desde su origen clásico, un género religioso, no sólo por la fecha y el sentido de sus representaciones, sino porque presupone la existencia de un orden divino y la intervención directa de los dioses, cosas ambas que al paso del tiempo y en diferentes autores se han catalogado como lo "sobrenatural", lo "casual", lo "providencial", etc. O sea un género que no se conforma con mostrarnos el hombre dentro de su relación con otros hombres, sino siempre observado por un "testigo" capaz de intervenir en forma definitiva.⁵⁴

La existencia de este plano dentro de la obra implica que el conflicto del ser humano con su entorno es un problema importante y de dimensiones enormes porque se afecta a sí mismo y a toda la realidad. Si no acepta lo esencial de su entorno, entonces no está aceptando a la realidad, no le agradan las leyes naturales y quisiera crear su propia realidad. Eso significa un problema de soberbia, es decir, falta de conciencia de sí mismo y de la realidad, el personaje desea controlar la situación, transformarla pasando por alto las leyes naturales y la manera en como éstas son de mayor dimensión que los actos del ser humano las consecuencias son terribles. El problema trasciende el nivel personal debido a que es visto como un acto que afecta tanto al personaje como a la naturaleza misma.

El error cometido en una tragedia entonces es una trasgresión ética porque afecta la naturaleza de la realidad y la propia integridad del personaje. Es un acto concreto que causa determinadas circunstancias que destruyen al personaje trasgresor. A partir del error ya no hay marcha atrás, los hechos no son perdonados

⁵⁴ HERNÁNDEZ (1986) pp. 25-26

ni castigados sino que el plano cósmico actúa como una energía que ha sido alterada y por sus propios medios busca su armonía destruyendo al factor que haya provocado el caos.

Lo terrible de la trasgresión ética es que la única manera –además de cierta intuición entre lo correcto e inconveniente– de descubrir el funcionamiento del universo, de la realidad o de la Voluntad divina, mientras que la moral es un acuerdo creado. La ética es la relación del hombre consigo mismo y el universo.⁵⁵

La ética se identifica con el cosmos porque es un conjunto de leyes naturales que existen en el universo, no dictan conductas sino que son el Funcionamiento de la maquinaria universal, el ser humano sólo las puede descubrir y comportarse de acuerdo con ellas si no desea transgredir el equilibrio que existe entre todo el entramado de la vida.

El plano ético es impersonal y no hace distinciones entre unos seres humanos y otros. Tanto la gravedad y la corriente eléctrica (fuerzas que componen la realidad) afectan por igual tanto a un niño como a un adulto, a un negro y a un blanco como al rico y al pobre. El cosmos actúa y reacciona según las acciones de los humanos.

Clytemnestra in murdering Agamemnon, violently disturbed the natural order. This was an action bound, in the nature of things, to provoke an equivalent reaction –unless indeed all concerned should acquiesce in the $\alpha\delta\iota\kappa\alpha$. As the action was hideous, so there is no reason to expect that the reaction should be lovely. Why should it be? The $\alpha\delta\iota\kappa\alpha$ caused a wound; $\delta\iota\kappa\eta$ may involve an amputation. To see that $\delta\iota\kappa\eta$ is re-established is the concern of the gods as well as of men.⁵⁶

Del mismo modo que la gravedad y la electricidad hay una serie de cuestiones aún más difíciles de abstraer que afectan al ser humano que atañen a su conducta, a las relaciones humanas y la relación con el resto del entorno. Por lo tanto, el

⁵⁵ MARTÍNEZ MONROY (1998) p. 9

⁵⁶ KITTO (1990), p. 135 “Clitemnestra al matar Agamenón perturbó violentamente el orden natural. Esta fue una acción dirigida, en el orden natural de las cosas, para provocar una reacción equivalente –al menos sin duda en todo lo que respecta a lo asumido en la $\alpha\delta\iota\kappa\alpha$. Como la acción fue atroz, no hay razón para esperar que la reacción fuera amorosa. ¿Por qué debería serlo? La $\alpha\delta\iota\kappa\alpha$ causó una herida; $\delta\iota\kappa\eta$ debe involucrar una amputación. El ver que sea reestablecido le concierne a los dioses y a los hombres. (Trad. autor)

autor siempre busca formas diversas de expresar y representar este plano dentro la obra.

Como ejemplo se pueden mencionar a los griegos que representaban este nivel a través de las deidades propias de su cultura: Afrodita, Apolo, Artemisa, Atenea y Dionisio, entre otros dioses que representaban aspectos de la naturaleza humana; y sobre todo Zeus, representante del plano cósmico en su totalidad. Ibsen, que es un autor con una cultura muy diferente, hablaba más de valores y de problemas generales de la vida humana, como sus comentarios sobre la "mentira vital" y en ocasiones hace referencias a la naturaleza como símbolos del carácter del personaje, como el pato y el perro en *El pato salvaje*. García Lorca hace uso del lenguaje poético y el folklore español para transmitir un mundo superior al humano.

Un ejemplo muy interesante es Shakespeare, quien en cada una de sus tragedias representa este plano mediante diversos modos según la visión y época de los personajes, más su visión particular. En *Hamlet* el plano cósmico es mostrado según la visión religiosa del catolicismo; en *Macbeth* hay un mundo de deidades paganas relacionadas con el mundo mitológico correspondiente a la cultura celta y clásica; en *El rey Lear* se representa a través de la naturaleza y los símbolos astrológicos. A través de las diferentes imágenes se puede observar un mecanismo similar que afecta a cada uno de sus personajes trágicos.

Por medio de este plano las acciones del ser humano cobran universalidad, los actos se relacionan con cada ser humano y su entorno. El significado de los hechos dramáticos es visto desde un enfoque amplio que siempre estará relacionado con la visión de la realidad como un mundo sagrado y armónico que es necesario conocer y a la vez conocerse a sí mismo.

En el plano individual el personaje actúa con completa libertad y el tipo de relación que mantiene con el plano ético o cósmico depende de la forma en que actúa y reacciona ante sus circunstancias.

No se debe confundir la intervención del plano cósmico con la visión de un destino inexorable y caótico que reparte castigos y premios sin razón. La participación de los dioses y de la naturaleza en el mundo personal forma parte de un significado, el hecho ya no es visto como un "simple" problema de carácter, la dimensión se universaliza y resalta los aspectos generales de aquel conflicto.

Kitto en su análisis de *Edipo Rey*, obra en la cual comúnmente se confunde la presencia del oráculo y la intervención divina como destino del cual no se puede escapar, muestra la importancia de la autonomía de las acciones humanas y su significado:

But if the god does not control the action, what does his presence contribute to the play? Briefly this, that when it is over, when we see Oedipus blind, Iocasta dead, their children with their lives blasted, and the good intentions of the two shepherds thus rewarded, we feel that this is not a private, accidental horror, but part of the whole pattern of life; that in spite of things like this – things that we can neither understand nor justify – life is not chaos, that there is a *λογος*, a world-order; that Iocasta's doctrine of the random life (vv. 977-9) is false, even though human forethought is a feeble instrument, that of this pattern, righteousness and purity and prudence are an important part, even though the whole is hidden from us. Apollo in this play, is not a malignant fate who pulls the strings; the character-drawing, if nothing else, cries out against this absurdity. Nor is he a Superior Being who arranges these things for the ultimate good of mankind; Oedipus is not punished for sin, nor does his fate teach any clear moral lesson. It simply shows us what life is like; such things happen, yet Law is not disproved nor morality discredited.⁵⁷

El caos producido hace evidente la armonía de la vida que no es posible captar en su totalidad debido a las propias dimensiones de visión de cualquier ser humano, que por más amplia que sea, siempre será un punto de vista parcial e incompleto. Esta situación hace imposible una intención didáctica o moralizante porque en la tragedia se entiende que no todo es aprehensible, calculable ni comprensible. La actitud del autor es de exploración, búsqueda, admiración, sorpresa y conmoción ante los hechos que retrata y crea. No existe en él una actitud que juzgue la calidad de los hechos. No se juzga porque hay una

⁵⁷ KITTO (1969) pp. 75-76 “Pero si el dios no controla la acción, ¿qué contribuye su presencia a la obra? Principalmente lo siguiente; cuando ésta termina, cuando vemos a Edipo ciego, Yocasta muerta, sus hijos con sus vidas arruinadas, y las buenas intenciones de los dos pastores de este modo recompensadas, sentimos que esto no es un horror privado y accidental, sino parte del diseño total de la vida; que a pesar de cosas como estas – cosas que no podemos entender ni justificar – la vida no es un caos; que hay un *λογος*, un orden del mundo; que la doctrina de Yocasta sobre una vida azarosa (vv. 977-9) es falsa, aun así la previsión humana es un instrumento endeble; que de este diseño, la rectitud y la pureza y la prudencia son una parte importante, aunque el todo esté oculto para nosotros. Apolo, en esta obra, no es un destino maligno que jala las riendas; el dibujo de carácter, si nada más, grita contra esa absurdidad. Ni es él un Ser Superior que arregla las cosas para el bien último de la humanidad, ni Edipo es castigado por pecar, ni su destino enseña ninguna lección clara de moral. Simplemente se nos muestra la vida tal cual, como las cosas suceden, todavía la Ley no es desaprobada ni la moralidad desacreditada.”

comprensión sobre la dimensión humana y la incapacidad de asumir el papel del plano divino. El deseo de asumir ese papel es parte de los conflictos que atañen a los personajes trágicos que no quieren o no son capaces de asumir la realidad y desean transformarla según su idea de lo correcto y lo erróneo.

Ahora bien, cuando se observan las razones por las cuales el personaje desea asumir ese papel cósmico como si él fuera capaz de juzgar, calificar y actuar sin tomar en cuenta la realidad se aprecia un plano que complementa la visión del personaje y sus circunstancias: el plano moral y social. Lo completa debido a que de éste el personaje ha aprendido muchas ideas y reglas que lo han llevado a una forma de vida que es útil o inútil según los ideales y las reglas de convivencia de su sociedad.

En éste ámbito moral y social entran en acción las reglas e ideologías creadas por los humanos para vivir en conjunto y que regulan su comportamiento. Su funcionamiento depende de la visión de quien los crea, de una cultura, de una época, de una zona geográfica, debido a que estos lineamientos son útiles en la medida en que son aplicables en la vida cotidiana de una manera práctica y sana. Por lo tanto son valores relativos a diferencia del funcionamiento absoluto del plano cósmico.

El plano cósmico funciona con todos los seres humanos de la misma manera, no hay diferencias ni clasificaciones en quien cometió el error. Por el contrario, en el plano social se crean diversas distinciones que tal vez son funcionales en algunos casos y en otros acarrearán dificultades: pobres, burgueses y ricos; padres, hijos y parientes políticos; cultos y vulgares; blanco, mestizo, criollo, negro y moro; dueño y esclavo; etc. Y según su posición social será juzgado, podría ser castigado, perdonado o incluso premiado. Eso depende completamente de la visión relativa que la moral vigente tiene sobre ese caso específico.

No obstante, cuando el error cometido trasgrede una ley ética no hay marcha atrás, ni premio ni castigo, sino sólo una serie de consecuencias que resultan desastrosas según las acciones y actitud del personaje.

Los actos del plano individual pueden trasgredir ambos planos, ya sea simultáneamente o por separado, sin embargo, lo que importa dentro de la tragedia es mostrar siempre la repercusión en el nivel ético. En una tragedia nunca se verá solo el aspecto moral de un conflicto (situación que ocurre en los melodramas) sino

que siempre retratará el aspecto ético de un acto, ya sea considerado error o no en el plano moral.

Por ejemplo, Bernarda Alba y Willy Loman han llevado una vida que pretende alcanzar los ideales de la sociedad que los rodea. Sus acciones no afectan a una sociedad, sin embargo, como son patrones de conducta y vida relativos que no consideran los valores éticos ni absolutos comienzan a actuar de una manera que trasgrede su propia integridad y por lo tanto el plano cósmico. Para ambos las consecuencias son terribles, sus vidas pierden sentido y se enfrentan con la verdad que elimina cualquier ideal social: Bernarda continúa con su rigidez y enfrenta la muerte de su hija; Willy Loman enfrenta la situación verdadera de su vida y familia, por consecuencia decide suicidarse.

En otros casos, el personaje pretende defender una ley ética y por ende altera las leyes morales, como Antígona o el Doctor Stockmann, no obstante, es importante observar que sus acciones son motivadas por juicios relacionados con una visión muy particular que pretende sostener otro tipo de ideales que no son la armonía cósmica, que los lleva a una obstinación y apasionamiento que pone como precio sus vidas, ya sea materialmente o psicológicamente.

Dentro de la tragedia siempre hay un conflicto entre los planos ético y moral, el individuo se ubica entre ambas fuerzas opuestas que conforman sus circunstancias, su campo de acción, mediante las decisiones y actos resolverá o agravará los conflictos presentados. La situación no es irresoluble ni demoleadora en si misma debido a que la gama de posibilidades es amplia, además de que aquella oposición entre las reglas morales y el funcionamiento de la naturaleza no afecta a todos los individuos, ni de la misma manera ni en la misma medida.

¿Por qué unos personajes se ven envueltos en este conflicto y otros no? Esta pregunta se resuelve en el plano individual, en el carácter y la visión del personaje, prueba de la inexistencia del determinismo, con éste se evidencia el campo de responsabilidad de los personajes ante sus problemas y acciones. Dentro de la realidad mostrada en la tragedia siempre se muestran diversos enfoques frente al conflicto, sus posibilidades y formas de actuar, ya sea por medio del plano cósmico, ya sean los caracteres de otros que rodean al personaje trágico o ya sean otras concepciones de la vida relacionadas con normas morales diferentes a las que asume el personaje.

El conflicto siempre será observado en el nivel individual porque es en este plano donde se observa el carácter y la responsabilidad de los actos y no en el plano moral. Dentro de las tragedias no hay colectividades protagonistas, sino personas que pertenecen a un grupo social y asumen la moral propia de esa sociedad, que es cuestionable y modificable ya que es muy pequeña frente al mundo cósmico. Es una diferencia de matiz muy importante que es necesario recalcar: una tragedia retrata a un grupo de seres humanos que cometen una serie de transgresiones porque sus problemas radican en sus relaciones, cada uno es parte de las circunstancias del otro a la vez que el otro es una circunstancia para uno. El individuo refleja y activa los problemas del otro individuo. Esta visión es distinta a mostrar colectividades que se enfrentan a otra colectividad o a una condición que los determina por el hecho de ser una comunidad, situación en la cual sólo se reflejan los aspectos morales del conflicto.

La visión trágica se realiza en el nivel individual porque de allí surge la posibilidad de comprender al personaje en toda su complejidad y universalidad ya que el personaje es mostrado al mismo nivel del lector o espectador. Además, en este plano es posible mostrar la magnitud del plano cósmico. El cosmos es inmenso y poderoso para el personaje que se relaciona con él, lo mismo sucede con el receptor. Por lo tanto, es posible comprender la multiplicidad de emociones que hay en ello: la comprensión, la compasión, la sensación de que hay algo divino, la visión compleja y grandiosa del ser humano, el dolor, la pasión y la destrucción.

Es evidente que para transmitir todas esas emociones el tono de una tragedia no tiene que ver con la solemnidad, sino con la fuerza emotiva de las pasiones, con la observación compleja del universo que provoca la catarsis.

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, (...), actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante y compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.⁵⁸

La catarsis en este sentido es un estado emocional fuerte que se relaciona con el entendimiento de los hechos, con la compasión, la incapacidad de juzgar, con la posibilidad de contemplar los hechos en una magnitud mayor de lo que se hace comúnmente, con el temor de cometer los mismos errores, con la veneración ante

⁵⁸ ARISTÓTELES (1988) p. 145

los hechos porque se contemplan desde una visión cósmica, ética y trascendente a través del personaje y los sucesos trágicos.

El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca de lo que acontece.⁵⁹

Esta reacción emotiva se logra gracias a la identificación con el personaje trágico y su situación, se tiene temor por la semejanza entre el personaje y el receptor. El retrato del personaje es generalizado de una forma tal que es capaz de mostrar la esencia misma del ser humano. Por lo mismo se tiene compasión del personaje, no se le puede juzgar, además de que contemplan las consecuencias que en un principio eran inconmensurables e imprevisibles.

Por la misma complejidad de la catarsis es posible la existencia de una liberación de emociones, aquellos problemas y, sobre todo, aquellos rasgos de carácter conflictivos aparecen en la obra como un reflejo de la realidad de cada uno de los receptores. En la observación o lectura de una tragedia hay un ejercicio de las emociones que llega a la comprensión emotiva de los hechos y de su magnitud ante toda la realidad.

Para lograr este tono, hay una gran exigencia del ejercicio técnico por parte del autor para manejar la estructura que posibilite la exposición clara y emotiva del tema. El resto de los elementos dramáticos se subordinan a este tema y a partir de ahí se construye una estructura eficaz. Ahora bien, un tema también brinda la posibilidad de flexibilidad en su estructura debido a la naturaleza misma de su contenido y por lo tanto puede haber una multiplicidad de variaciones en la estructuración de una tragedia.

Por ejemplo, es claro en las obras de Miller en las cuales según el tema se utilizan diversos recursos. En *Death of a Salesman* hay un juego de simultaneidad entre el tiempo presente y pasado que permite mostrar la complejidad de pensamientos y emociones existentes en el protagonista, de los cuales se desprenden las causas y consecuencias de su vida entera. En cambio, en *All my sons*, la estructura es muy formal en el sentido de que mantiene la acción en una

⁵⁹ ARISTÓTELES (1988) p. 173

forma lineal, además de que los hechos ocurren en poco tiempo y en el mismo lugar, con lo cual el ritmo de la obra es vertiginoso, con la intención de mostrar la angustia y desesperación interna de los personajes.

Otras tragedias hacen otros juegos con los elementos como *The Emperor Jones* en el cual conforme avanza el tiempo vemos un estructura circular, Jones corre por el bosque en forma de círculos al igual que sus actos rondan el mismo conflicto vital. Algunas utilizan metáforas, recursos lingüísticos o elementos visuales como apoyo, por ejemplo: *El profesor Solness*, con la fantasía de la torre que llega al cielo y la inmólación propia; *Salomé*, con sus constantes referencias a la luna, el amor, la sangre, la muerte y la belleza; y *El luto embellece a Electra*, en la cual conforme avanza la acción los rostros de los personajes se asemejan más.

Hay algunas variaciones estructurales que son constantes en la tragedia que se relacionan con un diversos enfoques del tema general de la tragedia y según éstos los elementos básicos de la tragedia son organizados.

De estas variaciones se dan algunos aspectos generales que se profundizarán posteriormente en el caso específico de las obras que se analizan en este trabajo.

La primera variación radica en que la trayectoria del personaje puede ser de sublimación o de destrucción. En las primeras, el personaje se enfrenta a ciertas circunstancias que lo motivan a trasgredir el plano cósmico, en cambio, el personaje se detiene porque tiene la posibilidad de reflexionar y evitar las consecuencias desastrosas. Ejemplos de este caso son Segismundo de *La vida es sueño* que antes de matar a su padre es capaz de perdonarlo o Filoctetes en la obra homónima de Sófocles es capaz de perdonar y continuar con una vida más armónica.

En el caso de la trayectoria destructiva, sucede lo opuesto, el personaje no se detiene ante sus circunstancias y comete un error que lo lleva a vivir consecuencias desastrosas. En este tipo de obras hay dos variaciones principales según la naturaleza del error: la tragedia de error y la de carácter.

Las equivocaciones en los personajes trágicos no son de la misma índole, pues no solamente difieren en cuanto a su magnitud sino en cuanto a las circunstancias en que coinciden. Existe el personaje trágico, de quien puede decirse que hay en toda su personalidad una confusión de juicio o una peculiaridad de tan grandes dimensiones que todo cuanto hace se convierte en un error;

también aquel que tiene una veta particular en que sus acciones resultan nefastas, pero por lo demás actúa adecuadamente. Y en correspondencia, están aquellos personajes que de no haber entrado en circunstancias negativas, jamás hubieran sido connotados por sus acciones irrelevantes y otros que crean sus propias circunstancias proyectándolas con su conducta.⁶⁰

Una tragedia de error implica una situación particular en la cual el personaje comete un acto concreto que lo destruye, sin la presencia de aquellas circunstancias negativas no hubiera ocurrido ningún conflicto. En este tipo de tragedias se puede mencionar *Los siete contra Tebas* y *A view from the bridge* en las cuales los protagonistas son personas virtuosas que se equivocan en un momento preciso y de una forma muy concreta. Eteocles pelea con su hermano y se matan mutuamente. Eddie Carbone hace una llamada telefónica para denunciar a unos inmigrantes ilegales, llamada causada por conflictos personales que lo llevan a su destrucción.

En el caso de una tragedia de carácter no hay un error concreto, sino que cada acto es un error porque el personaje tiene una confusión en la forma de ver la realidad. No hay un acto concreto como en los casos anteriores sino que los personajes quieren imponer su visión del mundo. Como ejemplo se puede mencionar a *Hamlet* y *Hedda Gabler* en los cuales su vida se altera por su visión del mundo. Hamlet da vueltas a un asunto que poco a poco lo lleva al convencimiento de vengar a su padre, abandona su vida, el amor y vocación para dedicarse por entero al mundo corrompido por otros individuos. En el caso de Hedda hay una insatisfacción por la vida, no sabe qué hacer, ni como reaccionar ante otras personas, tiene una idea de lo que es ser triunfador o mediocre que quiere imponerle a los demás, un deseo por controlar todo y al hacerlo no sentirse bien, por lo tanto prefiere matarse.

Cabe señalar que en este tipo de tragedias existe un personaje que se encuentra en las mismas circunstancias y que reacciona de otra manera, de tal manera que es evidente para el receptor que el problema radica en el carácter del personaje trágico y no en una supuesta fatalidad determinante en las circunstancias.

⁶⁰ HERNÁNDEZ (1986) p. 8

El *personaje comparativo* aparece para demostrar que hay personas que en el mismo caso son capaces de encontrar una solución benigna; su presencia acentúa que el individuo trágico tenía una forma de ser que no pudo dominar, que no pudo manejar adecuándolo a cada circunstancia, ya que la imposibilidad es la fantasía de manipular la realidad.⁶¹

Estas serían algunas características generales de estas variaciones trágicas que servirán como base de análisis para los siguientes capítulos en los cuales se remitirá información más detallada según sea el caso.

⁶¹ MARTÍNEZ MONROY (1998) p. 11

3. El gesticulador de Rodolfo Usigli

La primera dificultad que se presenta en el análisis de *El gesticulador* radica en discernir el estilo con el cual se ha escrito, ¿cuál es el enfoque de Rodolfo Usigli en la problemática que trata en su obra? Dentro de la obra existen dos factores muy importantes: el nivel social y el individual. Es necesario valorar ambos para el análisis de la obra. Sin embargo, la naturaleza sintética del drama no permite una estructura que incluya la complejidad de ambos niveles. La observación de cada uno de ellos necesariamente implica la exclusión del otro. Cuando el punto de vista se centra en los esquemas sociales no hay posibilidad de distinguir individuos. A su vez, el enfoque de los rasgos de carácter no permite valorar la complejidad de las dinámicas sociales. Cada uno de estos niveles, como se ha mencionado en los capítulos anteriores, se relaciona con diferentes estilos. El plano individual con el realismo y el social con el idealismo.

La presentación de la obra como una "pieza para demagogos en tres actos", deja claro el interés social del autor, sumado a la denuncia de conflictos relacionados con una situación histórica del país, como la corrupción, la violencia, la ignorancia y la pobreza. No obstante, es necesario apreciar que el desarrollo de la obra integra estos conflictos dentro un núcleo individual. La exploración del funcionamiento de los problemas sociales se relacionan con un mecanismo de causalidad que se centra en la trayectoria de César Rubio, desde un enfoque personal, su carácter y su relación con el entorno.

En el desarrollo de los actos se generan diversas preguntas que se relacionan más con las acciones individuales que con los procesos sociales: ¿Por qué hay tanta tensión en la familia Rubio? ¿Por qué César le miente a Oliver Bolton? ¿Por qué Oliver Bolton necesita creer en una mentira? ¿Por qué Elena alimenta esa mentira? ¿Por qué César decide seguir el juego con los políticos? ¿Por qué decide enfrentar los riesgos que corre en el tercer acto? El autor en la exploración de las dinámicas sociales llega a las causas y consecuencias en un plano individual, tanto en el protagonista como en los personajes que lo rodean. En otras palabras, la obra tiene un estilo realista que parte de un núcleo personal que afecta dentro de una familia y el problema se extiende hasta llegar a dimensiones sociales.

Por lo tanto, la dinámica social queda en un plano de importancia secundario, su retrato queda incompleto (el funcionamiento de las capas sociales, de los políticos y del pueblo manipulado y sus efectos) aunque no insuficiente para el desarrollo de la obra. Finalmente, los rasgos emocionales y de carácter son completados por este aspecto y forman parte del mecanismo causal de la obra.

La ausencia del determinismo es evidente. En el desarrollo de las acciones se plantean otras alternativas. El personaje se encuentra frente a un panorama lleno de posibilidades ante el cual es necesario tomar una decisión, por lo tanto, hay un retrato de carácter, hay determinadas causas que llevan a esa decisión y se muestran los efectos de esas acciones.

Este mecanismo queda más claro cuando se toma en cuenta obras de estilo idealista del mismo autor, como *Noche de estío* y *Corona de Luz*, entre otras; en las cuales el seguimiento de la acción de los personajes desde un carácter no es importante sino el desarrollo del análisis de una idea o razonamiento. Por ejemplo, en *Corona de Luz*, los personajes, el tiempo y el lugar son distintos en cada acto. La relación entre los actos es únicamente por medio del seguimiento de un razonamiento: las implicaciones espirituales y sociales del milagro de la aparición de la Virgen de Guadalupe. En el primer acto se observa el origen del interés político y el conflicto religioso que esto plantea. El segundo contempla el problema desde la visión religiosa en México y la influencia de los intereses políticos en el nivel religioso. El tercero observa al milagro como un hecho real y los ámbitos en los cuales se puede aprovechar o valorar. En resumen, se habla sobre intereses sociales que motivan a la invención de un milagro y, por otro lado, la verdadera existencia del milagro. No hay posibilidad de preocuparse por los conflictos interiores de cada personaje, en ellos los rasgos que los caracterizan son solamente los necesarios para diferenciarlos y comprender su función dentro de toda la dinámica social. En este caso, el autor confronta al lector o al espectador para que tome necesariamente una postura debido a que Usigli no da solución alguna al conflicto.

En *El Gesticulador*, a diferencia de cualquiera de las *Coronas*, el autor no sólo observa la acción desde el aspecto de ideologías y colectividades sino desde la visión de un ser humano que afecta tanto su propia integridad como a su sociedad. El

estilo realista se manifiesta en esa visión, en la observación minuciosa del carácter y en un mecanismo de causa y consecuencia.

Ahora bien, este mecanismo causal retrata la trayectoria destructiva del personaje y de quienes lo rodean, situación que provoca la sensación y la idea de que hay factores intangibles que intervienen relacionados con los valores éticos. Estas breves observaciones denotan que las acciones se encuentran estructuradas en una figura trágica.

Esta tragedia no es la única que se estructura con este tipo de relación entre sociedad e individuo. Se pueden mencionar entre otras: *Antígona* de Sófocles, *Macbeth* de Shakespeare, *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen y, sobre todo, *El crisol (Las brujas de Salen)* de Arthur Miller. Sus características generales se relacionan con el tema: el carácter y sus conflictos internos como causa de los problemas sociales y las consecuencias en ambos planos. Desde esta perspectiva el ámbito social cobra importancia porque forma parte de la realidad del ser humano, por ende, hay una necesidad de aprender a vivir en ella, tanto como en el mundo.

En *Antígona* se retrata el carácter de dos personajes con convicciones fuertes, incapaces de reflexionar, inteligentes y apasionados. Su choque radica en la diversidad de origen de sus ideas. Ambos actúan apasionadamente y dañan al otro. La agresividad de Creonte es evidente, sin embargo, no se puede perder de vista a Antígona, ¿acaso su suicidio no es una manifestación radical y una protesta que pone en tela de juicio la ideología de Creonte y destruye su vida? Ambos reaccionan ante un hecho concreto: la muerte de Eteocles y Polinices que deja sin rey a Tebas. Esta situación plantea un problema moral ante el cual ambos protagonistas toman una posición distinta. La razón de su divergencia radica en su visión del mundo y, sobre todo, sus intereses personales. Él defiende el honor y la validez de las leyes humanas. Ella defiende las leyes divinas. No obstante ese conflicto meramente social es aparente porque ambos "traicionan" lo mismo que defienden. Creonte considera que las leyes humanas son sólo aquellas que él considera importantes y las que él formula. Antígona defiende aquellas leyes divinas que son congruentes con su propio interés: defiende el respeto a la vida y a la muerte, sin embargo, ella misma se mata. ¿Qué es lo que están defendiendo realmente? ¿Cuál es la validez de las leyes humanas y cuál la de las leyes divinas? ¿Qué consecuencias conllevan sus actos?

La situación de esta tragedia es mucho más compleja que esto. Lo que importa en este momento resaltar es la relación entre individuo y entorno, su manera de relacionarse con lo social. Finalmente, el autor muestra las consecuencias destructivas de ambas trayectorias personales y su influencia en el nivel social.

Desde este género se observan los disturbios sociales como prueba del caos personal y del cosmos. Por ejemplo, en *Macbeth* hay una manifestación real y concreta de ese caos: las brujas. Ha sucedido una guerra, que como siempre, complica más los conflictos. Situación observable en el protagonista: Macbeth. Él está luchando por un poder que ha deseado desde antes que comenzara la acción de la obra, reacciona al caos ya existente, mata al rey y a todo aquellos que se interponen en su camino. Es lógico que los integrantes de la sociedad reaccionen y formen parte de las consecuencias de los actos de Macbeth. Sin embargo, la sociedad sólo es una parte del problema, para eso el autor se encarga de mostrar manifestaciones del plano ético (las brujas, Hécate y el rey santo) que completan la visión del conflicto.

Las semejanzas de ambas obras con *El gesticulador* radican en el funcionamiento de la sociedad como circunstancia, receptora de los actos del personaje y manifestación de las consecuencias de estos actos. No son un conjunto de situaciones que determinan y limitan el campo de acción del personaje. La relación entre el individuo y su entorno social adquiere una complejidad en la cual es posible apreciar las repercusiones de las acciones del personaje en la sociedad y el grado en el que ésta influye tanto en las decisiones como en las acciones de los individuos. La forma en que dicha relación se establece puede ser un reflejo del caos o la armonía del personaje con su entorno y con el plano ético. El conflicto constante entre el funcionamiento del plano divino y la dinámica de las leyes sociales es especialmente importante para el tema de estas tragedias porque el personaje es quien con sus acciones afecta ambos planos y el desarrollo del tema se muestra en cada uno de los ámbitos.

Esta perspectiva es clara cuando se suman al plano social hechos o seres concretos como las brujas de *Macbeth*, las tormentas de *Julio César* o *El rey Lear*, o se acompaña de reflexiones y concepciones de los dioses como en *Antígona* o *Electra* en las cuales las acciones reflejan una intervención divina. No obstante, en *El gesticulador* no hay una manifestación tangible o concreta del plano ético. Aún así

se manifiesta en la obra una perturbación que afecta a los personajes más allá del nivel individual y de la ruptura de las leyes sociales: un caos familiar. César Rubio tiene en contra a sus hijos sin tener clara exactamente cuál es su responsabilidad y cuál la de ellos en los reclamos que le hacen. Sus discusiones ya no competen únicamente a ese caso específico sino que involucran al espectador debido a que se relacionan con los valores universales. Tal como sucede en *Un enemigo del pueblo*: el conflicto del Dr. Stockmann se evidencia con las actitudes (su descontento y la envidia que manifiesta hacia el Alcalde), alteraciones emocionales (sus estallidos de ira y rencor) y comentarios sobre valores o situaciones específicas (sus discursos sobre justicia, salud o bienestar contradictorios con sus acciones y sus propios comentarios) que se relacionan con un nivel universal que involucra la naturaleza misma del ser humano.

Estas manifestaciones tienen que ver con las diversas concepciones que se han tenido a lo largo de la historia sobre lo divino o ético, sin embargo, en el fondo su funcionamiento es el mismo. La sensación de importancia y grandeza de las acciones de César Rubio es la misma que en las de Macbeth o del Dr. Stockmann. El carácter, el entorno social y el funcionamiento de la realidad crean una relación que muestra una trayectoria compleja: para el lector o el espectador son comprensibles tanto los defectos y las virtudes del carácter como el apasionamiento, los errores y la destrucción misma del personaje.

Estas afirmaciones generales dan la pauta para un proceso analítico: se ha identificado el estilo y la figura dramática generales, lo que procede es observar el mecanismo particular de la obra para conocer el tema y los objetos mostrados y analizados: ¿Cuál es su interés temático general? ¿Por qué se desarrolla de tal modo? ¿Qué emociones e ideas están involucradas? ¿Qué efecto produce en el lector y en el espectador?

El gesticulador inicia con una mudanza que ha causado mucha tensión entre la familia Rubio, sobre todo para César porque él es quien decidió este cambio y ha llevado consigo al resto de los miembros: Elena, su esposa, y sus hijos, Miguel y Julia. Los motivos para vivir en Allende son el deseo de romper con los problemas suscitados en la Universidad: su inestabilidad y la falta de valoración de su trabajo, así como haberse encontrado a su hijo desde la otra facción del movimiento y esto

para él es el colmo. La situación profesional ha sido precaria e infructuosa. La vida en la capital no es lo que esperaba César Rubio.

La situación se agrava porque el desprecio se da además por parte del resto de la familia, debido a los problemas económicos, ideológicos y emocionales que han surgido. Hay incomodidad e infelicidad porque hay carencias que necesitan cubrir, además de que ellos tienen la idea de que no viven como se supone que se debe vivir: con comodidades, desarrollo profesional, estabilidad económica, prestigio social y una vida completamente armónica, es decir, no se ha cumplido la promesa de que el profesionista viva bien.

La mudanza significa posibilidades de cambio y desarrollo para todos, sin embargo, los hijos no lo creen así y tampoco Elena, es en este momento que surgen las primeras preguntas para el público, ¿por qué entonces aceptaron la mudanza? ¿Por qué no se negaron terminantemente y siguen aquí con malas actitudes?

Es claro que la iniciativa fue tomada por César Rubio y los demás lo siguen por razones de distinta índole que se sintetizan en la dependencia e irresponsabilidad tras la máscara de la unión familiar. Dentro de la dinámica familiar dependen básicamente de él, César es el sustento económico y el representante de la familia frente al resto de la sociedad: amigos y familiares.

En esta parte de la obra hay un retrato de los problemas que se suscitan en el interior de una familia por los esfuerzos realizados para mantener y seguir un esquema de valores que están establecidos en la sociedad. En este caso, de la cultura mexicana dentro de la cual existe una idea sobre cómo debe ser la familia para que todo esté muy bien: la unión, el respeto a los mayores, el honor y la obediencia a los padres, la abnegación y la sumisión, entre otros aspectos.

El conflicto de este patrón social es que no se consideran los valores y necesidades reales de los integrantes de la familia. Elena seguirá a su marido a donde sea sin importar sus ideas y deseos. Los hijos no se van porque lo consideran una traición. Esta mentalidad se aprecia en el momento que Miguel utiliza como amenaza el irse de la casa y su padre lo considera como tal, porque para todos es un acto agresivo. Sobre todo, los rasgos conflictivos radican en que todos ellos depositan la responsabilidad en un solo miembro, en este caso, César Rubio, el padre, y él la asume, dicha actitud podría llamarse *vocación mesiánica*⁶² la cual

⁶² Término utilizado en las clases de Teoría Dramática por MARTÍNEZ MONROY.

implica una visión peculiar en la que el personaje considera que es él el indicado que debe y puede resolver todos los conflictos que lo rodean, por lo tanto asume la responsabilidad de otros.

Estos factores son importantes para comprender las causas de la tensión familiar que posteriormente se convierten en las circunstancias que rodean al protagonista y desatan la acción principal de toda la obra.

Los Rubio esperaban una vida cómoda, estable y prestigiosa (el afán de Elena por mantener una apariencia armónica desmiente lo que dice sobre estar acostumbrada a la pobreza) que no se ha dado. La responsabilidad por este conflicto es asumida por César, ya que todos lo miran como el único que puede actuar. Decide mudarse y ahora todos están molestos. Lo siguen porque las normas sociales establecen que la familia debe estar unida y aquel que debe guiarlos tiene que sacarlos de todos los líos en los que se encuentren.

Julia es la primera que reclama: su vida ha sido truncada, según ella, ya no tiene posibilidades de prosperar y mucho menos para conseguir novio. Se considera fea, sin embargo, basta observar los datos que el autor presenta sobre ella:

...Julia, muchacha alta, de silueta agradable aunque su rostro carece de atractivo, también con la cabeza cubierta, termina de arreglar el comedor. Al levantarse el telón puede vérsela de pie sobre una silla, colgando una lámina en la pared. La línea de su cuerpo se destaca con bastante vigor. No es propiamente la tradicional virgen provinciana, sino una mezcla curiosa de pudor y provocación, de represión y de fuego...⁶³

De lo cual se colige que ella se reduce a sí misma al considerarse desde un solo aspecto: su fealdad. Eso influye en su modo de comportarse corporalmente y sobre todo anímicamente. El problema se agrava porque lo mismo piensa su familia. Basta con observar los comentarios de su madre en los cuales da por sentado la fealdad de su hija al considerar que ella cuenta con otras cualidades que pueden atraer a los hombres.

JULIA: Demasiado. Sé que no me quieren. Pero en este desierto hasta podré parecer bonita.

⁶³ USIGLI (1997), acto I, p. 728.

ELENA: (*Acercándose a ella*) No es la belleza lo único que hace acercarse a los hombres, Julia.

JULIA: No... pero es lo único que no los hace alejarse.

ELENA: De cualquier modo, no vamos a estar aquí toda la vida.

JULIA: Claro que no, mamá. Vamos a estar toda la muerte. (*César la mira pensativamente*)⁶⁴

Su frustración radica además en el rompimiento del noviazgo que ella consideraba su única oportunidad. Por comentarios posteriores y de otros personajes se puede considerar a ese novio como inconveniente, sin embargo, Julia lo vuelve un reclamo más para actuar agresivamente tanto con su padre como consigo misma. De este modo la situación se magnifica y se convierte en un desastre total para ella. Su actitud se vuelve chocante, sin embargo, César lo tolera, ¿por qué?

Algo parecido sucede con los reclamos de Miguel: su vida ya no tiene futuro ni posibilidades de desarrollo y no pudo terminar una carrera. En su caso la actitud auto compasiva es más evidente si se toman en cuenta sus actitudes contradictorias:

ELENA: Tú no tienes nada que decir ni que explicar a tus hijos, César. Ni debes tomar así lo que ellos digan: nunca han tenido nada... nunca han podido hacer nada.

MIGUEL: Sí, pero ¿por qué? Porque nunca lo vimos a él poder nada, y porque él nunca tuvo nada. Cada quien sigue el ejemplo que tiene.

JULIA: ¿Por culpa nuestra hemos tenido que venir a este desierto? Te pregunto qué habíamos hecho nosotros, mamá.

CESAR: Sí, ustedes quieren la capital; tienen miedo a vivir y a trabajar en un pueblo. No es culpa de ustedes, sino mía por haber ido allá también, y es culpa de todos los que antes que yo han creído que es allá donde se triunfa. Hasta los revolucionarios aseguran que las revoluciones sólo pueden ganarse en México. Por eso vamos todos allá. Pero ahora yo he visto que no es cierto, y por eso he vuelto a mi pueblo.

MIGUEL: No... lo que has visto es que tú no ganaste nada; pero hay otros que han tenido éxito.

CESAR: ¿Lo tuviste tú?

MIGUEL: No me dejaste tiempo.

CESAR: ¿De qué? ¿De convertirte en un líder estudiantil? Tonto, no es eso lo que se necesita para triunfar.

MIGUEL: Es cierto, tú has tenido más tiempo que yo.⁶⁵

⁶⁴ *Ibidem*, acto I, p. 729

⁶⁵ *Ibidem*, acto I, p. 730

En un principio, habla de que el ejemplo tiene un peso tan grande que no es posible seguir otro camino, sin embargo, en muy poco después expresa que él pudo haber hecho mucho si hubiera tenido tiempo. Por ende, esos comentarios expresan una justificación de sus propios errores, un sofisma, en realidad a Miguel no le interesan los estudios sino otro tipo de actividades, aquellas que le permitan defender las fantasías propias de su edad.

Ante estos reclamos es importante no perder de vista a Elena que toma una actitud ambivalente porque no se queja, pero tampoco calla a sus hijos de una manera determinante. Sus comentarios en algunos casos consienten los reclamos de sus hijos, pero los calla cuando van más allá de lo que ella misma no es capaz de decir.

MIGUEL: Y para ti una esclavitud eterna. Fueron los profesores como tú los que nos hicieron desear un cambio.

CÉSAR: Claro, queríamos enseñar.

ELENA: Nada te dio a ti la universidad, César, más que un sueldo que nunca nos ha alcanzado para vivir.

CÉSAR: Todos se quejan, hasta tú. Tú misma me crees un fracasado, ¿verdad?

ELENA: No digas eso.⁶⁶

Ante todo ello queda claro que la responsabilidad de todos los miembros ha sido depositada en César y aceptada por él. Las actitudes de su familia alimentan su desesperación, en algunos casos tiene oportunidades para hacer razonamientos contundentes que los hagan entrar en razón, sin embargo, él tolera y considera que debe escuchar todas las demandas porque está convencido de que él es quien debe sacar a todos adelante. Esta asunción de responsabilidades por ambas partes es la que permite que los hijos se sientan con el derecho a reclamar y que César escuche y trate de resolver esas demandas. Situación con la cual después se justifique la mentira sobre la identidad del protagonista.

Las circunstancias no son sencillas. En tan poco tiempo escénico la complejidad de las relaciones familiares y el carácter de cada personaje se deja entrever. Miguel señala los primeros indicios de las intenciones deshonestas de César. La agresión es tan fuerte que César sale de control y golpea a su hijo. Miguel responde con una serie de verdades que resultan dolorosas para todos, delata la

⁶⁶ *Ibidem*, acto I, p. 729

necesidad continua de sus padres de aparentar un nivel económico y social distinto al que tienen, un acto que para él es bastante humillante, como lo es en realidad porque implica una vida llena de mentiras que coartan la libertad y la dignidad de los individuos. Su desesperación se hace patente:

CESAR: No en balde he enseñado la historia de la revolución tantos años; no en balde he acumulado datos y documentos. Sé tantas cosas sobre todos ellos, que tendrán que ayudarme.

MIGUEL: *(De espaldas al público)* Eso es lo inconfesable.

CESAR: *(Dándole una bofetada)* ¿Qué puedes reprocharme tú a mí? ¿Qué derecho tienes a juzgarme?

MIGUEL: *(Se vuelve lentamente hacia el frente conforme habla)* El de la verdad. Quiero vivir la verdad porque estoy harto de apariencias. Siempre ha sido lo mismo. De chico, cuando no tenía zapatos, no podía salir a la calle, porque mi padre era profesor de la universidad y qué irían a pensar los vecinos. Cuando llegaba tu santo, mamá, y venían invitados, las sillas y los cubiertos eran prestados todos, porque había que proteger la buena reputación de la familia de un profesor universitario... y lo que se bebía y se comía era fiado, pero ¡qué pensarían las gentes si no hubiera habido de beber y de comer!

ELENA: Miguel, no tienes derecho a reprocharnos el ser pobres. Tu padre ha trabajado siempre para ti.

MIGUEL: ¡Pero si no es el ser pobres lo que les reprocho! ¡Si yo quería salir descalzo a jugar con los demás chicos! Es la apariencia, la mentira lo que me hace sentirme así. ¡Y, además, era cómico! ¡Era cómico porque no engañaban a nadie... ni a los invitados que iban a sentarse en sus propias sillas, a comer con sus propios cubiertos... ni al tendero que nos fiaba las mercancías! Todo el mundo lo sabía, y si no se reían de ustedes era porque ellos eran igual y hacían lo mismo. ¡Pero era cómico! *(Se echa a llorar y se deja caer en uno de los sillones)*⁶⁷

El dolor y frustración de ambos son reales, por eso tampoco es posible tachar de incorrecta su forma de ver las cosas. Es un hecho real que tanto César y Elena siempre se han preocupado por cumplir las necesidades de índole social que en algunos casos se oponen a las necesidades reales: comer, vestir, desarrollarse, disfrutar, etc. Y que motivan a seguir una línea de apariencias, que además de lo mencionado sobre la presión familiar propiciará la mentira de César.

Los reclamos llegan a un punto tal que se vuelven tanto crueles como dolorosos por parte de los hijos, ¿qué derecho tienen para reclamarle a su padre? ¿En realidad no se dan cuenta de su situación y de su propia responsabilidad? La

⁶⁷ *Ibidem*, acto I, pp. 731-732

situación estalla, las verdades que durante mucho tiempo han callado se han dicho. El padre trata de defenderse, pero no lo logra y opta por continuar con los arreglos de la casa, para él ya no hay opción posible con la cual pueda salir dignamente.

Hasta este momento lo único que se ha retratado es la dinámica de una familia, sus problemas tanto personales como de relación. En otras palabras, el autor presenta las circunstancias ante las cuales se encuentra el protagonista. La tensión es de tal dimensión que se llega a los gritos y a los golpes. Los roles familiares se han convertido en un problema. Para César la familia ha sido un peso muy grande y en estos momentos está dispuesto a realizar actos deshonestos. Tal retrato complejo de las circunstancias y del carácter de los personajes no permite simplificar la valoración de las acciones, es decir, no se les podrían calificar como "buenas" o "malas" porque su desarrollo va más allá, en ellas hay una exploración que establece una relación entre carácter y circunstancias que revelan la concepción del mundo de los personajes y la carga emocional que eso implica. Lo cual motiva a una mayor comprensión de sus decisiones y sus acciones, mas no a su justificación, por eso es interesante la entrada de un personaje que cambiará, mejor dicho, reforzará el curso de los hechos.

Aparece Oliver Bolton a causa de un accidente, es una sorpresa para la familia, pide ayuda. Lo primero que es interesante hacer notar sobre este personaje es la relación que establece César con él, porque actúa en congruencia con la idea de las apariencias que acaba de reclamar Miguel, y éste mismo también actúa del mismo modo.

ELENA: No debiste recibirlo en esa forma. No sabemos quién es.

CESAR: No, pero pensaría muy mal de México si la primera casa a donde llega le cerrara sus puertas.

ELENA: Esto lo enseñaría a no llegar a casas pobres. Yo no podría hacer esto, dormir en casa ajena.

CESAR: Parece decente, además.⁶⁸

La necesidad de cumplir con las apariencias para César va más allá de dar una imagen familiar, se relaciona además con mostrar una identidad mexicana que es falsa por el simple hecho de que se basa en aspectos parciales de la cultura nacional. Lo cual motiva a gastar lo que se tiene. Con estas acciones se muestra el

⁶⁸ *Ibidem*, acto I, pp. 733.

peso de asumir una imagen falsa desde diversas dimensiones: en un nivel meramente material con el problema de la cena por la llegada de Oliver Bolton, después en un nivel familiar y luego el círculo social se amplía. Las consecuencias en estos niveles, cabe recordar, tienen un mismo origen: César Rubio y sus conflictos de carácter.

Elena no confía, en contraste con su marido, tiene un sentido más práctico por el simple hecho de que no hay suficiente comida para la cena. En algunos momentos es capaz de observar el mundo que los rodea y los riesgos que corren, trata de frenar a su marido, sin embargo, sus comentarios nunca serán determinantes ni serán un freno para su esposo.

Mientras el extranjero vuelve por sus maletas con ayuda de Miguel, se da una serie de pláticas que muestran cómo ha sido posible sostener unida a la familia y los roles de cada uno.

La conversación de César y Julia revela el tipo de alianza que han llevado a cabo a lo largo de su vida. César adopta una actitud galante ante su hija para consolarla, la halaga y muestra una falta de estima a sí mismo, del mismo modo como lo hace Julia. Cada uno se dedica a consolar al otro. Adoptan una actitud en la que quisieran resolver los problemas del otro con un cambio en sí mismos, es decir, para que la hija sea feliz el padre quiere ser otro y para contentar al padre la hija quisiera ser otra.

JULIA: Me avergüenza guardarte rencor, padre, por haberme hecho nacer... pero lo que siento es algo contra mí, no contra ti... ¡Siento tanto no poder felicitarte por tener una hija bonita! A veces me asfixio, me siento como si no fuera yo más que una cara fea... *(César la acaricia ligeramente)* monstruosa, sin cuerpo. Pero no te odio, créelo, ¡no te odio! *(Lo besa)*

CESAR: He pensado muchas veces, viéndote crecer, que pudiste ser la hija de un hombre ilustre, único en su tipo; pero ya ves: todo lo que sé no me ha servido de nada hasta ahora. Mi conocimiento me parece a menudo una podredumbre interior, porque no he podido crear nada con lo que sé... ni siquiera un libro.

JULIA: Nos parecemos mucho, ¿verdad?

CESAR: Quizá eso es lo que nos aleja, Julia.

JULIA: *(Con un arrebato casi infantil, el primero)* ¡Pero no nos alejará ya! ¡Te lo prometo! De cualquier modo, no quiero quedarme mucho tiempo aquí. Prométeme...

CESAR: Te lo prometo... pero a tu vez prométeme tener paciencia, Julia.

JULIA: Sí. *(Con una sonrisa amarga)* Pero... ¿sabes por qué me siento tan mal aquí, como si llevara un siglo en esta casa? Porque todo esto es para mí como un espejo enorme en el que me estoy viendo siempre.

CESAR: Tienes que olvidar esas ideas. Yo haré que las olvides.⁶⁹

Su alianza se convierte en una dependencia. Ella se siente el centro del mundo, su cara fea no corresponde con la imagen de perfección y admiración que siente por ella misma y la misma fantasía tiene el padre sobre sí mismo. Sus conversaciones construyen una constante ilusión que los frustra de un momento a otro. Se necesitan para creer que en alguna oportunidad habrá un cambio. En este momento parece que puede haber un cambio real, a diferencia de otras ocasiones. Ninguno de los dos está dispuesto a soltar la fantasía que han construido. Por lo tanto, cualquier oportunidad de cambio sería aceptada por César porque necesita cumplir aquella promesa que lo ha reconciliado con su hija. Eso lo hace sentir importante y valioso ante los ojos de alguien.

Algo muy semejante ocurre con el hijo. César necesita ser alguien valioso para su hijo. Y Miguel espera que su padre sea alguien de acuerdo con una serie de ideas que se relacionan con la verdad, honestidad, liderazgo y poder, es decir, la imagen de un héroe. Tales expectativas los ha llevado a enfrentamientos más directos y agresivos. Como se ha visto, ambos han sido crueles con el otro, sus decisiones y posturas son descalificadas y despreciadas por el otro. Para César esos reclamos ya no sólo tienen que ver con la aceptación, como sucede con Julia, sino con una confrontación con lo que él ha hecho en su vida y eso es muy doloroso porque considera que no ha hecho nada. A pesar de las investigaciones que ha realizado sobre la Revolución y su labor docente. Sus intenciones descubiertas por Miguel son más dolorosas porque remarcan más sus fallas y defectos. Es una de las primeras confrontaciones con que demuestran que él está haciendo algo que él mismo ha criticado.

MIGUEL: No sé... no me importa. No quiero vivir en tu mentira ya, en la que vas a cometer, sino en la mía. *(Violentemente, en un arrebato infantil de los característicos en él)* Papá, si tú quisieras prometerme... que no harás nada... *(Le echa un brazo al cuello)*

CESAR: Nada ¿de qué?

⁶⁹ *Ibidem*, acto I, pp. 734-735

MIGUEL: De lo que quieres hacer aquí con los políticos. Lo dijiste una vez en México y esta noche de nuevo.

CESAR: No sé de qué hablas.

MIGUEL: Sí lo sabes. Quieres usar lo que sabes de ellos para conseguir un buen empleo. Eso es... *(baja la voz)* chantaje.

CESAR: *(Auténticamente avergonzado por un momento)* No hables así.

MIGUEL: *(Vehemente, apretando el brazo de su padre)* Entonces dime que no harás nada de eso. ¡Dímelo! Yo te prometo trabajar, ayudarte en todo, cambiar...

CESAR: *(Tomándole la barba como a un niño)* Está bien, hijo.

MIGUEL: *(Cálido)* ¿Me lo juras?

CESAR: Te prometo no hacer nada que no sea honrado.

MIGUEL: Gracias, papá. *(Se aleja como para irse. Se vuelve de pronto y corre a él)* Perdóname todo lo que dije antes. *(Se oye bajar a Bolton)*⁷⁰

La reconciliación entre ambos se basa en una promesa, como entre padre e hija. Miguel está exigiendo un papel determinado en su padre para construirlo según su propio deseo. Además de la angustia y tensión que eso genera será una motivación más para mentir frente a Bolton. Lo que sería interesante es responder, ¿por qué Miguel exige tal postura de César Rubio? ¿por qué César está dispuesto a cumplir ambas promesas?

Para tales preguntas es necesario observar que Elena corta las fantasías de César lo más pronto posible. Ella conoce la facilidad de ilusionarse de su marido. Las esperanzas de César despiertan porque necesita sobresalir y ser aceptado. Esta situación lo ha llevado a momentos frustrantes y dolorosos. Por eso, ella se encarga constantemente de explicar que su situación está bien y no hay necesidad de mejorar. Además de que ella tiene miedo de que en cualquier momento las cosas salgan mal.

Posteriormente es claro que así como se ha exigido a sí mismo, César le ha pedido una carrera destacada a Miguel. Entonces la relación entre ambos se ha convertido en una acción de ataques mutuos. Miguel exige porque le ha exigido su padre y la figura que reclama se relaciona con las figuras heroicas a las que ha dedicado su estudio el padre. Más adelante se verá que esas figuras históricas son muy importantes para César y las razones por las cuáles son significativas para él y para la acción de la obra.

⁷⁰ *Ibidem*, acto I, p. 738

Después de ambas promesas se realiza la entrevista con Oliver Bolton. Lo primero que es necesario destacar es la actitud de César, su inteligencia y su capacidad de análisis. Él es un personaje que realmente conoce sobre su área de estudios. Queda constatado que los problemas que tuvo en la universidad se relacionan con conflictos sociales (sueldos precarios, inestabilidad económica y social, corrupción, entre otros) además de la actitud que ha tenido a lo largo de su vida (inseguro de sí mismo y autoritario). Ante los conflictos sociales ha respondido honestamente, acción contraria a lo que hacen los demás, y hasta ahora se encuentra dispuesto a utilizar medios ilícitos.

Esta conversación se convierte en una válvula de escape para César porque encuentra a alguien con quien conversar sobre sus temas de interés, además de que hay posibilidades de un desarrollo intelectual y profesional. Basta con observar la soltura con que platica. Se siente reconocido e importante. Además, con las propuestas de Bolton se salva de chantajear a políticos o cuestiones por el estilo y de este modo cumplir su promesa con su hijo.

En apariencia, mentirle a Bolton lo salva de cometer otros actos corruptos. Sin embargo, ¿cuál acto es más corrupto sino el no ser uno mismo? De principio sólo está poniendo en duda su identidad, no obstante, a lo largo de la obra arriesga su integridad tanto física como emocional y mental.

Con tal interrogante queda en segundo plano la aparición casual de Bolton. El autor muestra en primer plano sobre todo las actitudes de César, sus decisiones y su carácter. Por sus acciones la entrevista adquiere importancia. En ningún momento es posible considerar que la mera aparición del profesor extranjero sea el motivo que cambia el destino de César Rubio. Para desmentir tal postura es necesario recordar que César ya tenía planeado corromperse para salir adelante, además de que es necesario observar todo el proceso de la toma de decisiones que sigue César a lo largo de la plática. Por lo tanto, Oliver Bolton es una circunstancia frente a la que actúa el protagonista.

En este sentido es muy importante notar los matices emocionales del protagonista. Al principio la actitud de César es cortés y gentil ante una persona necesitada, después interesada por los conocimientos del invitado. Posteriormente se ilusiona y se enoja porque Elena lo frena. Su desenvolvimiento muestra que olvida toda timidez que pudo haber presentado al principio. Finalmente es un

hombre con todo el poder de la situación, confía porque sabe medir la información que proporciona y el modo en que la expresa.

Al inicio los datos que se dan son básicos para comprender las circunstancias de la historia revolucionaria y evidenciar los conocimientos de César. En el momento que se comienza a hablar sobre el general César Rubio la situación se complica porque es importante observar los intereses involucrados por ambas partes. Para Oliver Bolton la información implica una investigación y un desarrollo profesional además de una búsqueda que se ha vuelto personal. Su entusiasmo es evidente en el momento que se comienza a hablar sobre el general, ya no son los mismos ánimos que cuando comentaban sobre Ambrose Bierce, Santos Chocano y John Reed. El general motiva en ambos un interés especial, a uno por ser centro de su investigación, el interés de César aún no es claro.

BOLTON: ¡Oh, pero usted sabe! Si yo pudiera encontrar documentos sobre él, los pagaría muy caros; mi universidad me respalda. Porque todos creen hasta hoy, que César Rubio es una... saga, un mito.

CESAR: *(Echando la cabeza hacia atrás, con el gesto de recordar)* General a los veintitrés años, y el más extraordinario de todos, es cierto. Pocas gentes saben que se levantó en armas precisamente a raíz de la entrevista Creelman-Díaz, el 5 de septiembre de 1908. Se levantó aquí, en el Norte, y se dirigió a Monterrey con cien hombres. En Hidalgo... mientras el general Díaz y cada gobernador repetían el grito de independencia, un destacamento federal barrió a todos los hombres de César Rubio. Sólo él y dos compañeros suyos quedaron con vida.

BOLTON: *(Anhelante)* Sí, sí.

CESAR: César fue entonces a Piedras Negras, donde entrevistó a don Pancho Madero y lo convenció de la necesidad de un cambio, de una revolución. Madero, se decidió entonces, y sólo entonces, a publicar La sucesión presidencial. Mientras en todo el país se celebraban las fiestas del Centenario, Rubio sostuvo las primeras batallas, recorrió toda la República, puso en movimiento a Madero, agitó a algunos diputados y preparó las jornadas de noviembre. No hubo un solo disfraz que no usara, una sola acción que no acometiera, aunque lo perseguía toda la policía porfirista.⁷¹

El primer interés de César parece ser puramente material, cobra por su información, sin embargo, da muestras de tener intereses que van más allá por los cuestionamientos que le hace a Bolton, su desconfianza es un medio para

⁷¹ *Ibidem*, acto I, p. 740

manipular y medir al extranjero. Finalmente, el interés de Oliver Bolton es tan grande que no se da cuenta de las incongruencias que le dice César, entre ellas fechas y la cantidad de ayudantes en la noche del asesinato.

La incredulidad de Oliver Bolton sobre la muerte del general se vuelve un factor importante porque muestra entonces que él no busca una verdad sino que quisiera encontrar una serie de datos que sitúen al general César Rubio como alguien sobre humano, capaz de ir más allá de sus posibilidades y de superar los conflictos sociales que lo rodean.

BOLTON: (*Brillante*) Tampoco es lógico, sobre todo. Usted sabe qué hombre era César Rubio. . . el caudillo total, el hombre elegido. ¿Y qué me da? Un hombre como él, matado a tiros en una emboscada por su ayudante favorito.

CESAR: No es el único caso en la revolución.

BOLTON: (*Escéptico*) No, no. ¿Él, que era el amo de la revolución, muere así nada más... ¿cuando más necesario era? Me habla usted de cadáveres desaparecidos, que nadie ha visto, de papeles que no son prueba de su muerte.

CESAR: Pide usted demasiado.

BOLTON: El enigma es grande. Y la teoría parece absurda. No corresponde al carácter de un hombre como Rubio, con una voluntad tan magnífica de vivir, de hacer una revolución sana; no corresponde a su destino. No lo creo. (*Se sienta con mal humor y desilusión en uno de los sillones*)⁷²

Lo que busca Oliver Bolton es un mito romántico y no una verdad, a pesar de que él diga que sólo se interesa por datos comprobados. Constantemente hace referencia a la naturaleza excepcional del general y cuando se le dice la verdad la niega. Los personajes históricos dejan de ser considerados como seres reales y asumidos como personajes míticos. Un mito en este sentido es un símbolo que representa una serie de ideales perseguidos por una sociedad. En *El gesticulador* la búsqueda se observa desde un plano personal, Oliver Bolton no es el único que persigue mitos, en la misma búsqueda se hallan César Rubio y sus hijos, entre algunos políticos. ¿Por qué se necesita creer en un mito? ¿Qué valor tiene para los personajes?

⁷² *Ibidem*, acto I, pp. 744-745

BOLTON: (*Moviendo la cabeza*) La historia no es una novela. Mis estudiantes quieren los hechos y la filosofía de los hechos, pagan por ello, no por un sueño, un... mito.

CÉSAR: Sin embargo, la historia no es más que un sueño. Los que la hicieron soñaron cosas que no se realizaron; los que la estudian sueñan con cosas pasadas; los que la enseñan (*con una sonrisa*) sueñan que poseen la verdad y que la entregan.⁷³

En estas palabras se encuentra parte de la respuesta. En el caso del extranjero es evidente que necesita un mito debido a su incapacidad para aceptar la verdad, es decir, hechos reales que no encajan con su visión del mundo. Por lo tanto, no es capaz de ver el significado verdadero de los hechos sino que prefiere aceptar mentiras con tal de no modificar su concepción. Lo mismo se puede decir de César, además de que explica una situación muy importante: un mito al ser el paliativo o el sustituto completo de la verdad se convierte en un medio de poder, de manipulación de la información y satisface el deseo de ser importante, capaz de manejar el mundo que lo rodea y el pensamiento de los demás. Todas estas características evidentemente conllevan consecuencias desastrosas. Basta la negación de la verdad para tener conflictos con el entorno. Sin embargo, no todos los personajes son trágicos, Bolton a pesar de esa concepción del mundo continúa con su vida sin grandes conflictos, ¿qué es lo que sucede con César entonces?

La estructura de la obra se centra sobre todo en César. Bolton es un personaje que funciona como circunstancia del protagonista, por eso no es necesario mostrar su trayectoria completa. Los conflictos de César, en cambio, son el centro de atención de la obra y el autor se encarga de mostrarlos desde diversos planos y momentos.

La asunción de una identidad falsa ha sido motivada por una serie de circunstancias (la tensión familiar, la falta de comprensión de sí mismo, la sensación de carencia de cariño, la pobreza, el deseo de triunfar, entre otras) que han activado cierta parte de la concepción del mundo, del carácter y sobre todo los defectos del protagonista. Su decisión no es la única que pudo haber tomado sino que se encuentra ante todo un panorama de posibilidades, de hecho, la decisión tomada en este primer acto no determina el resto de sus acciones en el desarrollo de la obra. Por ende, es posible observar una serie de características que son el eje

⁷³ *Ibidem*, acto I, p. 746

de las acciones del personaje y constituyen parte del tema de esta tragedia. En este caso se habla de rechazo a la realidad, a uno mismo, de un deseo de poder y la asunción de una mentira que poco a poco se va complicando hasta convertirse en una imagen que se sale del control del protagonista.

De este modo, el autor muestra al mito y la necesidad que los personajes tienen de éste como una manifestación de un conflicto ético. Se rechaza la realidad, se desea manipularla y en última instancia encarnar una mentira. César sabe que eso es problemático, por eso nunca se atreve a decir literalmente que él es el general revolucionario, sin embargo, la fascinación por llevar a cabo la fantasía es imponente. Él se aprovecha de los intereses de una persona que busca mentiras, por lo tanto el engaño no es difícil.

CESAR: Ser, en apariencia, un hombre cualquiera... un hombre como usted... o como yo... un profesor de historia de la revolución, por ejemplo.

BOLTON: *(Cayendo casi de espaldas)* ¿Usted?

CESAR: *(Después de una pausa)* ¿Lo he afirmado así?

BOLTON: No... pero... *(Reaccionando bruscamente, se levanta)* Comprendo. ¡Por eso es por lo que no ha querido usted publicar la verdad! *(César lo mira sin contestar)* Eso lo explica todo, ¿verdad?

CESAR: *(Mueve afirmativamente la cabeza. Con voz concentrada, con la vista fija en el espacio, sin ocuparse en Elena, que lo mira intensamente desde el comedor)* Sí... lo explica todo. El hombre olvidado, traicionado, que ve que la revolución se ha vuelto una mentira, un negocio, pudo decidirse a enseñar historia... la verdad de la historia de la revolución, ¿no?

Elena estupefacta, sin gestos, avanza unos pasos hacia los arcos.

BOLTON: Sí. ¡Es... maravilloso! Pero usted...

CESAR: *(Con su extraña sonrisa)* ¿Esto no le parece a usted increíble, absurdo?

BOLTON: Es demasiado fuerte, demasiado... heroico; pero corresponde a su carácter. ¿Puede usted probar...?⁷⁴

En ningún momento él dice "Yo soy el general César Rubio", sólo aprovecha las necesidades de Bolton. Se podría llegar a pensar que sería capaz de arrepentirse, porque él es quien cuestiona más la situación que el mismo extranjero. No obstante, no lo desmiente. Continúa con la confusión y ya no se preocupa por Elena que lo ha estado espiando todo el tiempo. Lo interesante es descubrir que la esposa no hace nada para desmentir los hechos, sólo frena la

⁷⁴ *Ibidem*, acto I, p. 747

plática con el pretexto de la cena. Una vez más, como lo ha hecho toda su vida, se comporta como una cómplice. Ella en este sentido también encarna una mentira porque se volverá la esposa del héroe y de alguien que muy probablemente sobresalga, por lo tanto, la mentira para ella también es muy conveniente aunque ni ella misma sea consciente de tal hecho. Además de que nunca se atreverá a actuar en contra de su marido.

BOLTON: Hombres tan sorprendentes como...

ELENA: (*Reaccionando bruscamente y dirigiéndose con energía al comedor*) Mis hijos no saben nada de eso, profesor, Son demasiado jóvenes.

BOLTON: (*Levantándose, absolutamente convencido ya*) ¡Oh, claro está, señoral Comprendo... pero es maravilloso de todas maneras.⁷⁵

De esta manera termina el primer acto, en un momento en el cual el personaje se ha colocado en una encrucijada que lo conducirá a su destrucción y su esposa se volverá un apoyo. La situación inicial de la obra cambió a un conflicto comprensible porque se han retratado aspectos importantes del personaje, su entorno y las razones de su decisión. El desarrollo de la acción depende de ese conflicto principalmente y el autor lo muestra desde diferentes planos. En un principio la acción se muestra como parte de una situación social, el conflicto de la Universidad, que afectó a una familia, pero sobre todo a un individuo, que se encuentra afectado de un modo distinto, por un lado no quiere ser corrupto, sin embargo, termina siéndolo debido a su propio carácter.

A partir de que la atención está centrada en él, el desarrollo se muestra de una forma muy clara: el segundo acto refleja el conflicto de una manera simétrica al primer acto, en el primero se observó el conflicto desde todos sus aspectos hasta que todo quedó concentrado en César Rubio, ahora el segundo acto muestra la repercusión de los actos individuales en el resto de los planos.

La visita de un desconocido es lo primero que sucede en el segundo acto. La alteración del ambiente es evidente para el lector, pero no para Julia que desconoce lo que sucedió con Oliver Bolton. Además que las acciones de este personaje se apreciarán en el siguiente acto.

⁷⁵ *Ibidem*, acto I, p.748

Por el momento sólo se muestra la perturbación que siente Julia debido a la forma en que fue mirada. El desconocido la ha galanteado y eso la sorprende porque ella, considerándose fea, no concibe que alguien la trate de la forma en la que la ha tratado el sujeto. Eso rompe con el papel que ha desempeñado a lo largo de su vida. Lo congruente con esa posición es seguir esperando una carta que muy probablemente no llegará.

Cuando entra Elena se muestra que la situación familiar sigue siendo la misma. A pesar de las reconciliaciones los hijos siguen frustrados porque no ven cambios. La relación entre padre e hijos sigue siendo la misma. La frustración de este momento forma parte de la dinámica cíclica dentro de la cual se comportan. En el mes que llevan en la nueva casa han surgido de nuevo actitudes agresivas, faltaría poco para que suceda lo mismo que sucedió al principio del primer acto. Los hijos resienten la actitud irritable de César. Julia no percibe la importancia de ello. Simplemente considera que es una falta de cariño, desinterés y frustración. En cambio, Elena sabe la verdadera importancia de los cambios de su marido. Por lo tanto, prefiere criticar la actitud de sus hijos y evadir el tema atendiendo su vida cotidiana.

Hasta ahora Elena ha actuado de una manera velada: preguntas indirectas y espiar a su marido. Sin embargo, la actitud de César lleva a una confrontación directa entre ambos. César ya no tolera más presión. En primera instancia acusa a su familia: las actitudes agresivas y la presión que siente por parte de Elena, que son hechos reales. No obstante, en el desarrollo de la discusión queda claro que él mismo se ha presionado, se siente angustiado, con culpa y coraje. Problema que ha surgido desde que habló con Bolton. La conciencia que tiene César sobre la vida le hace ver que lo que ha hecho ha sido erróneo y eso no lo tolera él mismo. Por una parte ha alimentado la fantasía de ser otro comprando el uniforme de general y por otra no es capaz de aprovechar el dinero que ha ganado. Quisiera tener los privilegios que no ha gozado antes, pero no puede por la culpa que siente. Los remordimientos lo han llevado a ideas extremas como la de abandonar a la familia. No lo hizo porque, en cierta medida, ha mentido para sostener a la familia y si la abandona perdería sentido haber mentido. Esta situación lo confunde, lo enoja y no soporta que Elena le diga algunas verdades con las cuales son claros los peligros y

riesgos que se corren con la corrupción. La pérdida de la tranquilidad y la culpa son muestras claras del caos que ha provocado César.

Sus justificaciones parecen razonables, sin embargo, no es suficiente para tranquilizarse porque tiene una constante necesidad de razonar, de compararse ante los corruptos y criminales cuyas faltas son, desde su punto de vista, mucho más grandes. Envidia aquellos individuos porque disfrutaban los privilegios y, por lo menos en apariencia, no sufren consecuencias. Siente coraje contra ellos porque él no puede hacer lo mismo debido a que él tiene conciencia. La pregunta sería, ¿acaso esas personas no la tienen? Hasta este momento de la obra pareciera que no.

CÉSAR: Todo el mundo aquí vive de apariencias, de gestos. Yo he dicho que soy el otro César Rubio... ¿a quién perjudica eso? Mira a los que llevan águila de general sin haber peleado en una batalla; a los que se dicen amigos del pueblo y lo roban; a los demagogos que agitan a los obreros y los llaman camaradas sin haber trabajado en su vida con sus manos; a los profesores que no saben enseñar, a los estudiantes que no estudian. Mira a Navarro, el precandidato... yo sé que no es más que un bandido, y de eso sí tengo pruebas, y lo tienen por un héroe, un gran hombre nacional. Y ellos sí hacen daño y viven de su mentira. Yo soy mejor que muchos de ellos. ¿Por qué no...?

ELENA: Tú lo sabes... también eso está en ti. Tú no, porque no, porque no.

CÉSAR: ¡Estúpida! ¡Déjame ya! ¡Déjame!

ELENA: Estás ciego, César.⁷⁶

El insulto a su esposa es una forma de no aceptar la negación que está haciendo de sí mismo. Se siente débil, torpe, sin poder y sin importancia. Esa misma conciencia podría ser aquello que le ayudase a resolver el conflicto.

Las repercusiones del caos en César se reflejan inmediatamente en Elena. Ella hasta ahora ha sostenido la mentira. No aprovechó la oportunidad para desmentir a su marido. Su angustia radica en la conciencia de los riesgos y el caos que provoca la mentira, sobre todo, el impulso de ser la aliada. Si su marido llegara más lejos sería necesario que ella se comprometiera más con esa mentira y se comportara a la altura de una buena cómplice, al mismo tiempo que ella misma tendría que

⁷⁶ *Ibidem*, acto II, pp. 754-755

construir una imagen al nivel de la mentira de César. De ahí surge su necesidad de huir a un lugar donde no importe la imagen.

ELENA: Nada te detiene aquí más que tus ideas, tus sueños, compréndelo.

CÉSAR: ¡Mis sueños! Siempre, he querido la realidad: es lo que tú no puedes entender. Una realidad... (*Se encoge de hombros*) Mucho tiempo he tenido deseos de ir a California; pero no podría ser para toda la vida. (*Reacción vigorosa*) Has acabado por hacerme sentir miedo; no nos iremos, no corro peligro alguno.⁷⁷

Es irónico darse cuenta que aquello que dice Elena que ata a su marido es lo mismo que ella ha fomentado en esta situación. Por ende, es clara la razón por la cual no puede convencer a César de irse a otra parte, las posibilidades se cierran y finalmente sus ilusiones son más fuertes que la conciencia de la realidad que ambos tienen. Y más irónico aún es que él niegue esas ilusiones y replique que busca la verdad. Tiene a la Verdad como una fantasía, tal como sucede con el Dr. Stockmann en *Un enemigo del pueblo o como Antígona*. En este sentido padre e hijo se parecen. Son dos idealistas que dicen buscar la realidad y la verdad, pero sólo quieren ver aquello que han soñado, aquello que justifique sus acciones y su visión del mundo.

El conflicto se agrava porque, como era de esperarse, Bolton ha publicado su investigación y ha revelado la ubicación e identidad del supuesto general César Rubio. Miguel es el primero que cuestiona, se comporta como un juez que quiere verificar si aquello que le dicen es verdadero o no. En contraste, Julia cree la información sin ninguna duda porque es la imagen que ella espera de su padre, además que haría válida su reconciliación de tiempo atrás. Aunque reaccionen de diferente modo para ambos es importante la imagen de su padre porque ellos han basado su identidad en el reflejo de César. Miguel ha buscado un ejemplo en su padre, luego su padre se volvió una forma de justificar sus propios errores y un medio para sostener su ilusión que considera la verdad. Julia depende de su padre porque embellece su propia imagen, en otras palabras, ella ha construido una imagen tan maravillosa de sí misma que necesariamente la hace sentir fea al contrastarla con la realidad. Sin embargo, es importante notar que ese sentimiento

⁷⁷ *Ibidem*, acto II, p. 753

es el aspecto superficial, no le importa realmente ser fea, le duele ser *nadie* y la hija de un *don Nadie* es eso y no su fealdad lo que la enoja. No se considera a sí misma un individuo sino como una persona que se completa con la compañía de otra persona. En esto se parece a su padre y de aquí surgen los reclamos, ella pide que su padre alcance el ideal al que ella en teoría debería parecerse. Este mecanismo de dependencia también es semejante al de Elena, ambas mujeres manifiestan formas distintas de la abnegación y el rechazo de su propia responsabilidad.

Ahora, el conflicto afecta a toda la familia. El matrimonio lo recibe como un balde de agua fría porque lo que implica es volver a considerar las posibilidades que ya habían rechazado. Sin embargo, ya es tarde para una fuga. La visita de los políticos es muestra de que la mentira ha llegado a dimensiones sociales debido a que una imagen histórica es muy aprovechable para diversos intereses.

En esta escena lo primero que se puede observar son las posturas que toman estos personajes: la duda porque no están dispuestos a cometer ningún error, otros que aceptan el hecho como un acto de fe porque hay una necesidad en creer en algo que pueda resolver los conflictos sociales y la postura que procura manejar la situación para sus fines por medio de la imagen racional e idealista. Finalmente todos quedan convencidos de la identidad del general César Rubio porque es una imagen bastante conveniente. Por una parte, porque forma parte de esa necesidad de creer en un mito porque no se tiene un rumbo o un sentido claro sobre la vida desde un plano individual, como se ha visto en la familia Rubio y en Bolton. Por otro lado, la imagen histórica se utiliza como un mito porque funciona como base de la moral, se justifican los ideales y las reglas que se han construido en esa sociedad, en este caso, una visión revolucionaria. Finalmente, el mito se vuelve una herramienta tanto política como individual para ocultar la verdad y justificar otros actos, es decir, una herramienta para la corrupción.

ESTRELLA: Usted comprende que esta revelación está destinada a tener un peso singular sobre los destinos políticos de México. Todo lo que le pido, en nombre del señor Presidente, en nombre del Partido y en nombre de la patria, es un documento. Le repito que nuestras intenciones son cordiales. Una prueba.

CESAR: *(Alzando la cabeza)* Hay cosas que no necesitan de pruebas, señor. ¿Qué objeto persiguen ustedes al investigar mi vida? ¿Por qué no me dejan en mi retiro?

ESTRELLA: Porque si es usted el general César Rubio, no se pertenece, pertenece a la revolución, a una patria que ha sido siempre amorosa madre de sus héroes.

SALINAS: Un momento. Antes de decir discursos, compañero Estrella, queremos que se identifique.⁷⁸

Ante estas circunstancias actúa César Rubio. Se da cuenta de las necesidades e intereses que estos políticos tienen en él. Por lo tanto la conversación es otro admirable proceso de convencimiento, y control por parte del protagonista, así como sucedió con Oliver Bolton. En este punto no debe extrañar la capacidad política de César. En un principio actúa con mucha cautela, mide las actitudes de cada uno de ellos. Tiene un especial cuidado en no decir literalmente que él es el general César Rubio.

CÉSAR: *(Pausado, sintiendo como una quemadura la mirada fija de Miguel)* Todos ustedes son muy jóvenes, señores... pertenecen a la revolución de hoy. No puedo esperar, por lo tanto, que me reconozcan. He dicho ya que soy César Rubio. ¿Es todo lo que desean saber?⁷⁹

Esa cautela implica la posibilidad de observar lo que a ellos les interesa escuchar y no comprometerse en nada. Los políticos, al igual que el profesor extranjero en su momento, están dispuestos de antemano a escuchar una respuesta determinada. César aprovecha sus conocimientos para continuar con la identidad falsa. En él hay una tensión entre la fascinación por la asunción de esa identidad y la negación de la misma. Sabe que aceptar ante ellos la identidad del general lo compromete más con la mentira y la negación de sí mismo. Duda porque teme las consecuencias que puedan suceder con su familia y consigo mismo. Posee ciertos conocimientos sobre los procesos históricos y políticos que lo ayudarían a tener conciencia de los conflictos en los que se involucraría. En cambio, la fascinación es mayor, generada por la sensación de importancia, aceptación y de poder que tiene ante los demás. Lo consideran alguien que va más allá de la política, una figura histórica capaz de impactar y controlar tanto ideas como personas. Basta observar el *lapsus linguae* de uno de los políticos:

⁷⁸ *Ibidem*, acto II, p. 760

⁷⁹ *Ibidem*, acto II, p. 760

ESTRELLA: Buscamos algo más que lo meramente político inmediato, mi general. La reaparición de usted es providen... *(se corrige y se detiene buscando la palabra) próspera y revolucionaria...*

(...)

ESTRELLA: ...y extraordinariamente oportuna. Este Estado, como sin duda lo sabe usted, se prepara a llevar a cabo la elección de un nuevo gobernador.

(...)

CESAR: *(A Estrella)* Conozco esa circunstancia... pero nada tiene que ver conmigo.

ESTRELLA: Se equivoca usted, mi general. Al reaparecer, usted se convierte automáticamente en el candidato ideal para el Gobierno de su Estado natal.

ELENA: ¡No, César!

JULIA: ¿Por qué no, mamá? Papá lo merece. *(Lo mira con pasión)*

CESAR: ¿Por qué no, en efecto?⁸⁰

La intervención de Elena y de Julia deja claro el interés que ellas también tienen en la situación. La esposa reconoce el peligro y la fascinación que siente su marido, así como le sucede a Julia. Miguel continúa con sus dudas. Para César en este momento queda claro el interés de su familia de que él asuma la identidad del general. Para Julia es algo grandioso, un cambio que influye enormemente en la concepción que tiene de su familia y sobre todo de sí misma. Para Miguel sería una oportunidad más de dudar de su padre y del entorno, aunque en ciertos momentos quiere creer no puede aceptar tal hecho porque implica que ahora él sería quien tendría que actuar, es decir, ya que su padre da un ejemplo positivo, Miguel debería actuar en consecuencia y no habría manera de justificar sus propios errores. La angustia de Elena es evidente porque eso implica que ella se involucraría más en la mentira, su conciencia no se lo permite, por eso quisiera hablar, pero tampoco es capaz de romper su alianza. César se muestra confiado porque aunque hable su esposa es muy difícil que los políticos en este punto rechacen la mentira que les resulta conveniente.

Mientras la familia se debate internamente es en esta escena en donde es posible apreciar ciertos mecanismos sociales de los cuales se vale la política para manipular a su antojo. Se conocen los actos ilícitos de los políticos, pero se permiten y se mantienen ocultos porque finalmente apoyan a un sistema conveniente. Se hace uso de amenazas y sobornos velados para lograr diversos

⁸⁰ *Ibidem*, acto II, pp. 764-765.

fines. En el momento que algún político ya no es conveniente se desecha y se busca la manera de eliminarlo. César es una buena oportunidad de deshacerse de Navarro, un político de la región, que ya no es útil a los intereses de un partido. La utilización de la imagen de un personaje histórico es muy provechosa y los valores que profesa serán desperdiciados.

SALINAS: Lo cierto es que el gobernador, igual que Navarro, excluyen a las buenas gentes de la región.

GARZA: Son demasiado ambiciosos; han devorado juntos el presupuesto. Deben sueldos a los empleados, a los maestros, a todo el mundo; pero se han comprado ranchos y casas.

CESAR: En otras palabras, ni el actual gobernador ni el general Navarro les brindan a ustedes ninguna ocasión de... colaborar.

GUZMAN: ¿Para qué engañarnos? Es la verdad, mi general. Es usted tan inteligente que no podemos negar...

ESTRELLA: El señor Presidente ve en usted al elemento capaz de apaciguar el descontento, de pacificar la región, de armonizar el gobierno del Estado.

GARZA: Pero los que somos de la misma tierra vemos en usted también al hombre de lucha, al hombre honrado que representa el espíritu del Norte. ¿Dónde está el mal si queremos colaborar con usted? Usted no es un ladrón ni un asesino.

CESAR: Nunca creyó César Rubio que la revolución debiera hacerse para el Norte o para el Sur, sino para todo el país.

ESTRELLA: Razón de más, mi general. Ese criterio colectivo y unitario es el mismo que anima al señor Presidente hacia la colectividad.

ELENA: *(Cerca de César)* No oigas nada más ya, César. Diles que se vayan... te lo pido por...⁸¹

Los valores patrióticos y nacionales son usados como meros razonamientos para justificar el rompimiento de las reglas que establece la constitución que surgió de estos mismos valores. La conversación es un largo proceso para justificar los actos necesarios para aprovechar la figura de César Rubio. Ante tales actitudes, tensiones y circunstancias se encuentra el protagonista. Él conoce muy bien en lo que se está involucrando. Decide aceptar y sigue moviendo los hilos para quedar bien ante su familia (la cual es importante para sus fines) y los políticos.

⁸¹ *Ibidem*, acto II, p. 767

ESTRELLA: Es usted un buen revolucionario, compañero. Las mayorías apreciarán su actitud. *(Le tiende la mano con la más artificial sencillez)*

ELENA: *(Angustiada)* He odiado siempre la política, César. No me obligues a... a separarme de ti.

CESAR: Señores, mi situación, como ustedes ven, es muy difícil. Ni mi esposa ni yo queremos...

ESTRELLA: Señor general, el conflicto entre la vida pública y la vida privada de un hombre es eterno. Pero un hombre como usted no puede tener vida privada. Ese es el precio de su grandeza, de su heroísmo.

CESAR: ¿Crees que estoy demasiado viejo para gobernar, Elena? Conoces mis ideas, mis sueños... sabes que podría hacer algo por mi Estado, por mi país... tanto como cualquier mexicano...

GUZMAN: ¡Oh, mucho más, mi general!

CESAR: Quizás, en el fondo, he deseado esta oportunidad siempre. Si me la ofrecen ellos libremente, ¿por qué no voy a aceptar? Soy un hombre honrado. Puedo ser útil. He soñado tanto tiempo con serlo. Si ellos creen...⁸²

Ante tal exaltación Elena ya no puede más porque observa como César está en un momento sin freno y eso la involucra directamente a ella. No soporta la conciencia que posee sobre los hechos que presencia y la alianza que formaría con su marido. Su angustia es tal que amenaza con abandonar a su marido. Es poco probable que en realidad lo haga debido a que ella depende de él y de la imagen que han construido juntos. El intento por desmentirlo es consecuencia de la presión que ahora se centra en ella para convencer a César. Hasta este momento la alianza no había sido tan tangible. Sin embargo, aunque confiese, es tarde debido a que la mentira ya no sólo se basa en una identidad sino en las necesidades e intereses de cada uno de los personajes presentes.

La llegada del viejo Rocha es otra señal de que la mentira ha llegado a niveles sociales. La gente llega frente a la casa de los Rubio y César está dispuesto a continuar con la mentira. Julia está fascinada y Elena mantiene la alianza. Miguel duda y no puede creer lo que está viendo, esto es lo que él en un sentido ha soñado y que al mismo tiempo ha atacado. En el hijo es posible apreciar de una forma tangible el caos que se ha producido dentro de la familia y que ahora llega a dimensiones más grandes.

⁸² *Ibidem*, acto II, pp. 769-770

Como se puede ver, César rubio ha sido el motor de las acciones centrales de la obra. Cada acto muestra un momento importante en el cual se hace más concreta la visión idealista de César. La carga emocional que produce la trayectoria hasta el final del segundo acto muestra que poco a poco las decisiones del protagonista lo llevan de una forma contundente a su propia destrucción. Sus actos han provocado un caos que se manifiesta en la alteración de la situación familiar y personal.

El tercer acto es una consecuencia lógica: la historia de la reaparición del héroe ha surtido efecto, además de que la capacidad política y diplomática que posee César es brillante. Los políticos que lo cuestionaban en el segundo acto ahora lo apoyan, reconocen su valor y poder. El cambio en la apariencia y en las actitudes de César Rubio es sorprendente: ahora se considera en sus dominios, con poder y ambición, con ideales por defender. La diferencia radica, sobre todo, en que él se siente vivo, con fuerza, como alguien que vale y que puede afectar en la vida de los demás. Es un hombre que mira una carrera prometedora, en muy poco tiempo su situación ha cambiado y parece que esto no tendrá freno. Ahora él encarna uno de los grandes héroes que tanto había estudiado en los tiempos en que él se consideraba como simple profesor.

CESAR: *(Sencillamente)* Me hubiera gustado verlo aquí hoy. *(Pasea de un extremo a otro, lentamente)* Lo bueno de la carrera del político es que lo pone a uno en contacto con las raíces de las cosas, con los hechos, con la acción. La política es una especie de filología de la vida que lo concatena todo. Pero lo que yo prefiero es este vivir frente a frente con el tiempo, sin escapatoria... este ir de la mano con el tiempo sin perder ya un segundo de él. *(Se detiene, levanta el cartel, sigue hablando. Guzmán y Salinas se precipitan, toman el cartel y lo prenden sobre uno de los arcos. César, mirándose en su imagen, continúa)* Va uno al fondo de las pasiones humanas sin perder su tiempo, y conoce uno el precio de todo a primera vista... y lo paga uno. La política lo relaciona a uno con todas las cosas originales, con todos los sistemas del movimiento, empezando por el de las estrellas. Se sabe la causa y el objeto de todo; pero se sabe a la vez que no puede uno revelarlos. Se conoce el precio del hombre. Y así el gran político viene a ser el latido, el corazón de las cosas.

ESTRELLA: *(Que es el único que ha entendido un poco)* La Política es superior a todo lo demás, en efecto, mi general. Es un ejercicio de todo el cuerpo y de todo el espíritu.

CESAR: *(Dejando pasar la interrupción)* El político es el eje de la rueda; cuando se rompe o se corrompe, la rueda, que es el pueblo,

se hace pedazos; él separa todo lo que no serviría junto, liga todo lo que no podría existir separado. Al principio, este movimiento del pueblo que gira en torno a uno produce una sensación de vacío y de muerte; después descubre uno su función en ese movimiento, el ritmo de la rueda que no serviría sin eje, sin uno. Y se siente la única paz del poder, que es moverse y hacer mover a los demás a tiempo con el tiempo. Y por eso ocurre que el político puede ser, es, en México, el mayor creador o el destructor más grande. ¿Es parecido a mí este retrato?

GUZMAN: Ya lo creo que es parecido. El otro día, viendo un cartel, me decía uno de los viejos del pueblo, que lo conoció a usted cuando empezaron en la revolución: César no cambia; está igual que cuando le barrieron a la gente en Hidalgo, hace treinta años.

ESTRELLA: El heroísmo es una especie de juventud eterna, mi general.

CESAR: Es verdad. Este retrato se parece más al César Rubio de principios de la revolución que a mí. Y sin embargo, soy yo. *(Sonríe)* Es curioso. ¿Quién lo hizo?

SALINAS: Un grabador viejo de aquí del pueblo.

CESAR: El pueblo entiende muchas cosas. *(Sonríe, piensa un momento y abre la boca como si fuera a decir algo más sobre esto. Se reprime, se pone las manos a la espalda y da algunos pasos al frente)* ¿Corrigió usted su discurso, Estrella?⁸³

Dejó de ser el estudioso para entrar en acción. Sus comentarios muestran una visión que alaba la función política y a aquellos que la ejercen. Sin embargo, es claro que dentro de esos comentarios hay una postura personal de César ante su nueva situación. Ahora su sentimiento de ser importante y el centro cumplen con la fantasía de ser alguien dentro de la identidad robada. El cartel es importante porque es prueba de que la sociedad ha creado una nueva imagen a partir del real general Rubio y del actual personaje. Esta mezcla en el cartel muestra que el pueblo es capaz de ver al verdadero César Rubio y aun así prefieren revivir la imagen del héroe revolucionario y negar al individuo verdadero. Por lo tanto, desmentir su identidad a estas alturas sería completamente inútil porque ya se estableció un vínculo con el mito muy conveniente. Con todo ello es posible observar el poder que tiene una imagen mítica, como alimento de necesidades individuales y como la base de una sociedad y su ideología.

El primer conflicto del tercer acto que se presenta es la oposición de intereses entre los políticos. Navarro, el otro candidato, quiere una entrevista. Él es el desconocido del segundo acto y de él ya se han mencionado varios actos ilícitos. Los

⁸³ *Ibidem*, acto III, 775-776

aliados de César temen la entrevista que Navarro propone, conocen sus medios y los riesgos que corre César, sin embargo, él se muestra tranquilo y autoriza la entrevista.

La presencia de Navarro supone una nueva situación a enfrentar. Él es el tipo de persona que tanto ha criticado César y del que a pesar de todo estaba dispuesto sacar provecho al principio de la obra. Ya se conocían desde antes. Eso los vincula en el ámbito anecdótico. No obstante, hay una relación entre ellos que es más profunda: la comparación de su carácter. Ambos hasta ahora se han valido de actos corruptos para lograr lo que tienen ahora. Han sido capaces de manipular los hechos para su provecho, por ende, hay una falta de valoración de la realidad. Ninguno de los dos se sentía satisfecho con lo que es y teme en la presencia del otro la utilización de los mismos recursos.

No obstante, entre ambos hay diferencias muy importantes en cuanto a sus motivaciones, medios y fines. Al parecer para Navarro todo radica en el deseo de poder y riqueza, una ambición que no quiere detener hasta llegar al límite. En él hay frialdad para cometer actos violentos y crueles (como asesinatos) y eso denota falta de conciencia, a diferencia de todas las dudas y reflexiones que ha hecho César a lo largo de la obra. Además de que Rubio no sería capaz de llegar a grados tan violentos como lo ha hecho Navarro. En él existe la concepción de que la razón lo puede arreglar todo. Y sobre todo se siente respaldado por el poder que le enviste la identidad del general César Rubio.

CÉSAR: ¿Por qué no te atreves a mirar el retrato? Anda y denúnciame. Anda y cuéntale al indio que la virgen de Guadalupe es una invención de la política española. Verás qué te dice. Soy el único César Rubio porque la gente lo quiere, lo cree así.⁸⁴

Es verdad que la denuncia sería infructuosa. El pueblo sólo creará lo que quiere creer. Aquello que le dé una imagen heroica capaz de resolver los problemas que ellos no han resuelto. La analogía con la situación de la Virgen de Guadalupe es importante, porque alude a que ya no importa la realidad sino aquello en lo que se cree y los ideales que son defendidos con ello. Y eso es lo que le importa a César, no lo que tanto ha perseguido Navarro: el dinero y el poder. La contradicción radica

⁸⁴ *Ibidem*, acto III, pp. 781-782

en que al perseguir el ideal de ser aceptado y amado por su familia necesariamente trabaja por conseguirles prestigio y poder.

Las acusaciones mutuas se hacen presentes. Para Navarro es evidente el poder que posee César, él sí lo puede denunciar y afectar su carrera, en el pueblo siempre se ha sabido su carrera ilícita y, por lo tanto, no hay razón para defender su imagen. Cuando César se erige en juez del otro, el peligro es inminente para Navarro, ahora necesita actuar para protegerse. César no tiene conciencia de que su vida está en riesgo. A pesar de todo, aún se encuentra en una posición defensiva, sigue justificando sus actos, algo en su conciencia lo iguala a Navarro y no puede tolerarlo.

CESAR: ¿De qué? Puede que yo no sea el gran César Rubio. Pero, ¿quién eres tú? ¿Quién es cada uno en México? Donde quiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores; asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de líderes; ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombres. ¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas.

NAVARRO: Ninguno ha robado, como tú, personalidad de otro.

CESAR: ¿No? Todos usan ideas que no son tuyas; todos son como las botellas que se usan en el teatro: con etiqueta de coñac, y rellenas de limonada; otros son rábanos o guayabas: un color por fuera y otro por dentro. Es una cosa del país. Está en toda la historia, que tú no conoces. Pero tú, mírate, tú. Has conocido de cerca a los caudillos de todos los partidos, porque los has servido a todos por la misma razón. Los más puros de entre ellos han necesitado siempre de tus manos para cometer sus crímenes, de tu conciencia para recoger sus remordimientos, como un basurero. En vez de aplastarte con el pie, te han dado honores y dinero porque conocías sus secretos y ejecutabas sus bajezas.⁸⁵

César tiene una conciencia de lo que sucede con los mecanismos políticos, sabe a que final de cuentas él también queda en una situación deshonesto, de cualquier modo y eso lo atormenta. A partir de ahora, las acusaciones se vuelven más fuertes. Su apasionamiento lo ciega para darse cuenta de que enfrentarse con Navarro es arriesgar su vida. Deja de actuar inteligentemente, hace gala de poderes que aún no ha recibido al querer desterrar a Navarro del país. Expresa su sorpresa

⁸⁵ *Ibidem*, acto III, p. 782

por la tardanza de su asesinato, que a los ojos de Navarro eso se vuelve un reto entre los dos. César olvida que a pesar de que el mito es indestructible, él no lo es.

Navarro sale dejando una clara amenaza contra César. Salinas y el resto de los compañeros saben que hay riesgos y es necesario tomar precauciones. César se muestra imperturbable. Su hijo no lo acompaña a los plebiscitos porque ha escuchado la conversación con Navarro y antes de conocer claramente su posición ante tal asunto hay una conversación final entre Elena y su marido.

Elena no quiere que vaya y es insistente. Tiene conciencia de los riesgos que corre su marido y su probable muerte. En cambio, César ya no se interesa por esa situación. Lo que le importa es la aceptación y el poder que ahora posee. No desea mostrarse débil ni temeroso porque ahora él es un héroe y los héroes no pueden tolerarse flaquezas. Él mismo ha asumido y aceptado la mentira que creó. La analogía entre el romano Julio César y su mujer es impactante porque ubica a ambos personajes en un nivel mítico, en una repetición viva de un suceso que se consume sin variación por las mismas pasiones, decisiones y errores que han llevado a la destrucción a otros.

CESAR: ¿Es decir que no crees en mí todavía? Precisamente seré yo, más que nunca. Sólo los demás creerán que soy otro. Siempre me pregunté antes por qué el destino me había excluido de su juego, por qué nunca me utilizaba para nada: era como no existir. Ahora lo hace. No puedo quejarme. Estoy viviendo como había soñado siempre. A veces tengo que verme en el espejo para creerlo.

ELENA: No es el destino, César, sino tú, tus ambiciones. ¿Para qué quieres el poder?

CESAR: Te sorprendería saberlo. No haré más daño que otro, y quizás haré algún bien. Es mi oportunidad y debo aprovecharla. Julia parecerá bonita... ya ahora lo parece, cuando me mira; será cortejada por todos los hombres. Miguel podrá hacer algo brillante, amplio, si quiere. Tú... *(la abraza)* será como si te hubieras vuelto a casar, con un hombre enteramente nuevo... llevarás la vida que escojas. Tendrás, al fin, todo lo que quieras.

ELENA: Yo no quiero nada. Te suplico que no vayas a ese plebiscito. **CESAR:** No podría dejar de ir más que muerto. Ahora todo está empezado y todo tiene que acabar. No puedo hacer nada más que seguir, Elena; soy el eje en la rueda. Pero siento que el muerto no es César Rubio, sino yo, el que era yo... ¿entiendes? Todo aquel lastre, aquella inercia, aquel fracaso que era yo. Dime que entiendes... y espérame. *(La abraza, la besa y se cala el sombrero)*⁸⁶

⁸⁶ *Ibidem*, acto III, p. 787

Ya no es él, ahora es un hombre que vive a expensas de lo que los demás quieren, necesitan y esperan de una imagen. Como todo el que detenta el poder que se vuelve esclavo de quienes se lo otorgaron, él ahora depende del resto de la gente, de su aprobación y sumisión. Prefiere compararse con un emperador romano a ver su realidad. Él mismo se desprecia, ya no valora lo que él mismo hizo a lo largo de su carrera como profesor. Su única preocupación es la sospecha de que su hijo ya sabe algo y esa sería una ocasión para enfrentar la verdad realmente, situación que lo inquieta y tal vez no desearía enfrentar.

Es verdad, su hijo sabe algo y quien queda para enfrentar el asunto es Elena. Miguel después de haber escuchado la conversación de Navarro con su padre ha quedado devastado con la realidad. Está furioso contra su padre. Se siente con derecho de juzgarlo, ante él su padre ya no tiene autoridad ni derecho de opinar ni siquiera de compadecerlo. El hijo reclama un padre perfecto, nunca ha estado contento con César Rubio, antes lo criticaba por ser profesor, ahora por ser político. Sus comentarios muestran una realidad: el daño de la mediocridad, de la corrupción y la dinámica destructiva al asumir toda una mentira. Sin embargo, olvida otros aspectos: el interés de César por su familia, sus esfuerzos y las capacidades de su padre.

Elena defiende a su marido ante la falta de compasión de Miguel. Se aprecia en ella un profundo cariño por su marido. La unión entre ambos en parte ha sido una alianza mutua para sostener un mito, sí, pero también entre ellos ha existido el respeto y la ternura. Intenta demostrar que las intenciones de César no son malas. Reconoce toda la responsabilidad que ha asumido su marido en lugar de ellos. Le enoja el orgullo y la falta de compasión de su hijo. Las justificaciones que da son en cierta medida para sí misma, para no dudar y para poder continuar con su marido.

La intervención de Julia le da un giro a la situación. Cada uno de ellos es mostrado como realmente son. Miguel evidencia la dependencia de Julia hacia su padre. A ella ya no le importa la verdad, sólo le interesa la imagen del progenitor y todo lo que ha logrado, ella misma se desprecia y sólo se valora según lo que su padre es. Para defenderse hiere el orgullo de Miguel expresando todas las verdades que ella ve: su irresponsabilidad, su frustración continua, su cobardía por no enfrentar a César en el momento preciso, su necesidad de buscar la verdad es un

acto para no asumir su propia situación. Ante ellos queda Elena en una actitud de defensa, de desolación porque ella siempre ha esperado a una familia unida y armoniosa. Sus esfuerzos han sido vanos.

Lo terrible de la situación es que con todo su enojo Miguel pierde toda noción del riesgo que está corriendo su padre. Hasta que Julia decide ir por él, Miguel reacciona, se dirige a los plebiscitos con la intención de confrontarlo, como si él tuviera el pleno derecho de juzgarlo y castigarlo.

La conversación entre madre e hija es reveladora. La angustia ataca a Elena, vivo o muerto su marido, sabe que no se puede construir a partir de la mentira y eso conllevaría bastantes problemas, enfrentamientos e intranquilidad. El mito de César Rubio finalmente alejará a ambos y la soledad que siente ahora podría volverse más grave. Su alianza con el marido es lo único que le importa y con tal de salvar tal unión sería capaz de soportar que sea a costa de su propio marido.

ELENA: Si eligen a César, será el gobernador. Lo rodeará gente a todas horas que lo ayudará a vestirse y lo alejará de mí. Tendrá tanta ropa que no podrá sentir cariño ya por ninguna prenda... y yo no tendré ya que remendar, que mantener vivas sus camisas ni que quitar las manchas de su traje. De un modo o de otro, será como si me lo hubieran matado. Y yo quiero que viva. *(Se levanta violentamente)* Es preciso que no lo elijan, Julia, es preciso.⁸⁷

Por otro lado, Julia se siente segura del triunfo de su padre, saborea el poder que tendrá gracias a él. Ahora es más evidente que nunca su completa dependencia paterna. Es una hija que no ve más allá de lo que la imagen de su padre le permita. Su aspecto físico ya no es una barrera, podemos ver una actitud nueva que la hace sentir con poder. Su concepción del amor se relaciona mucho con la dependencia y una devaluación de sí misma.

JULIA: Yo no lo quiero ya, mamá. Lo sé desde hace dos semanas. Lo que amaba yo en él era lo que no tenía a mi alrededor ni en mí. Pero ahora lo tengo, y él no importa. Tendré que buscar en otro hombre las otras cosas que no tenga. Querer es completarse.⁸⁸

⁸⁷ *Ibidem*, acto III, p.794

⁸⁸ *Ibidem*, acto III, pp.793-794

En ambas la soledad es evidente, la necesidad completa de César y la limitación que ellas se han impuesto para sentirse seguras. Finalmente, lo que les queda es la muerte de César. Ningún Rubio recibe la información con dramatismos. Es algo que ya venían venir. La situación no permite que se observen más sus emociones porque el plano social sigue en movimiento.

La muerte de César Rubio se ha utilizado como un acto político. Navarro, el autor intelectual del asesinato ha sabido aprovechar el mito que no puede destruir: mata al humano que lo encarna y después utiliza al mito para sus fines. La forma del asesinato es una de las tantas formas de manipulación de imagen que se han dado en esta sociedad. Todo se disfraza con la moral revolucionaria.

Para la multitud la muerte de César Rubio es una apoteosis. La imagen que queda de él es la de un ser humano extraordinario, poderoso y benigno, como un gran padre capaz de resolver los problemas de toda la sociedad y de su familia.

La ira de la familia es comprensible, su figura central ha sido utilizada por otros para sus propios fines. Ellos lo han utilizado también. Hasta esto han llegado las consecuencias de la corrupción ejercida por César, por su familia y por la sociedad. La sensación de vacío, la impotencia y el coraje que tienen las mujeres es una muestra tangible de que no importan las leyes sociales (el asesino queda libre y la víctima será utilizada como bandera, ahora sí como el héroe legítimo, canonizado por el asesinato) sino los valores que han sido trasgredidos. Ante la proposición del partido político Elena responde:

ELENA: Gracias. No quiero nada de eso. Quiero el cuerpo de mi marido. Iré por él. (*Camina hacia la puerta, Julia la sigue*) Tú quédate.

JULIA: Mamá, iremos todos. Y se le harán los honores. (*Elena la mira*) ¿No comprendes?

SALINAS: No entiendo, señora...

ESTRELLA: César Rubio pertenece al pueblo, señora.

GUZMAN: (*Detrás de ellos, sañudo*) Nos pertenece a nosotros para siempre.

JULIA: ¿No comprendes, mamá? Él será mi belleza.⁸⁹

Por supuesto que el padre muerto será la belleza de Julia, siempre ha dependido de su padre y ahora es mucho más útil: un héroe. Como los políticos ella

⁸⁹ *Ibidem*, acto III, p. 797

también aprovecha y manipula la imagen de su padre. La única que habla de un cuerpo es Elena, ella que estuvo protegiendo tanto a su marido para sostener la mentira, ahora se preocupa por el ser humano real que era su marido. Lo triste es que ha quedado una mentira en el nivel social, pero para ella no hay mentira sino una verdad tremenda que la abrumba. El dolor es evidente, su culpa y frustración son muestra de que dentro de ella ha habido una destrucción: se rompió la alianza que le daba sentido a su vida y ahora hay una sensación de soledad profunda.

Miguel, el reflejo de su padre, queda como muestra clara de la destrucción de César. La sociedad finalmente seguirá manejándose de una manera corrupta, Navarro aprovechará los actos de César Rubio en su favor. La ira, la culpa y la frustración es lo que mueve ahora a Miguel. La verdad que busca siempre ha estado frente de sí y no quiere mirarla. Lo triste de su situación es que nunca podrá dejar su obsesión por esa búsqueda, aceptar la verdad sería responsabilizarse de sus actos. No hay mejor descripción que la que el mismo autor da del personaje:

Se cubre un momento la cara con las manos y parece que va a abandonarse, pero se yergue. Entonces toma, desesperado, su maleta. En la puerta se cerciora de que no queda nadie afuera. El sol es cegador. Miguel sale, huyendo de la sombra misma de César Rubio, que lo perseguirá toda su vida.⁹⁰

Aquel que asumió una imagen falsa ha muerto, pero esa imagen vive. No es necesario ver su cuerpo en escena. Lo que importa es observar la dinámica de esa imagen que creó y manipuló. La estafeta queda en los demás que aprovechan ese mito. La situación para la familia Rubio es compleja porque hay un dolor real por la muerte, pero también es la muestra de un triunfo. Ellos esperaban un hombre exitoso, que asumiera la responsabilidad por ellos, el ocultamiento de una verdad que los obligaría a aceptar su responsabilidad y su realidad. Para los hijos el padre que no les gusta está muerto como lo deseaban. Miguel sabe que la realización de su deseo no es la solución mientras que Julia se solaza con la invención de la mentira que la vuelve el centro de esa sociedad. Lo que queda finalmente, por una parte, es el orden ético y, por el otro, el inicio de la mentira (en el orden social) en que se convirtió la Revolución. La obra revela que es la corrupción individual lo que crea la corrupción nacional.

⁹⁰ *Ibidem*, acto III, p.799

Como conclusión se utilizará el esquema general de la tragedia como medio de síntesis de los elementos analizados. *El Gesticulador* tiene la estructura de una *tragedia de carácter* en la cual, como se ha explicado en el capítulo anterior, a partir del retrato de carácter de un individuo se aprecian los juicios erróneos y valores trastocados que convierten cada acto del personaje trágico en un error o, podría decirse, en un paso más hacia su propia destrucción. Cada una de las decisiones de César Rubio es una demostración de la corrupción personal que, debido al mecanismo causal, lo llevará a su destrucción.

En cierta medida él es inconsciente del peso de sus acciones, tanto en sus causas como en sus consecuencias. Se considera una persona honesta y de mejores intenciones que otros, sin embargo, de forma contradictoria también considera necesarios los medios con los cuales otros farsantes han ido abriéndose camino. La manifestación del caos se observa en tres aspectos: su propia angustia y desesperación, en los conflictos familiares y la repercusión de estos problemas que llega a observarse en la sociedad.

Las circunstancias ante las que actúa César Rubio son complejas, revelan su carácter, sus juicios erróneos y, a su vez, permiten la identificación y comprensión de sus acciones. La familia se halla en una constante tensión que por fin estalla. Cada uno de los hijos reclama según su visión de lo que debe ser y desearían que fuera. No asumen su responsabilidad y exigen una imagen que corresponda con sus propias justificaciones. Julia desea un padre poderoso y adinerado que le brinde protección y que con su nombre compense su supuesta fealdad. El nombre de César Rubio sería para ella su medio para atraer hombres y ganar cierto reconocimiento. Miguel, en cambio, exige un hombre que represente a la verdad y a la justicia. El problema básico de su visión radica en exigir a otro el ejemplo, el modelo a seguir, cuando él mismo no es capaz de asumir esos valores como propios. Por último, Elena con su abnegación y devoción exige que su esposo asuma la responsabilidad de toda la familia.

La situación profesional no ha satisfecho a César porque no ha dado el resultado que él esperaba. Deja de valorar su trabajo porque le importa sobresalir, mejorar su situación económica, lo cual dentro de la sociedad en que se encuentra no es fácil, pero sobre todo porque se siente atraído por el conocimiento como un medio de poder. Esto se puede apreciar claramente en todos los manejos y

decisiones que toma en el ambiente político. Los aspectos sociales también funcionan como circunstancia para el protagonista: inestabilidad social y la eficacia de la corrupción y el establecimiento de complicidades para alcanzar el éxito. Se aceptan y buscan líderes deshonestos y paternos.

No es de extrañar que César Rubio haya tomado partido en el conflicto de la Universidad, ya que su interés, se sabe por sus acciones, real no es la docencia sino la política. Pero hay un golpe que lo detiene en ese momento: encontrarse confrontado con su hijo en la facción opuesta. Y es ahí donde se puede comenzar a apreciar que hay un caos que se manifiesta en las mismas circunstancias, es decir, los rencores familiares y toda la agresión contenida han sido producidos en gran parte por la forma de valoración de la situación de cada uno de sus integrantes. No importa lo que hay a su alrededor sino el sostenimiento de la imagen que desean. Los valores están trastocados y hay concepciones de la realidad erróneas que siembran el desasosiego, la angustia, la desesperación y la ira en los personajes. Quizá el rasgo que sintetiza todos estos factores es la predisposición de César a corromperse y a negarse a sí mismo.

Frente a estas circunstancias se aprecia el carácter de César y su visión del mundo. Por una parte desprecia su situación actual y sus capacidades debido a que tiene una ilusión que lo apasiona: ser alguien que pueda resolver la situación social del país, lo que se ha denominado en este mismo capítulo como vocación mesiánica. Dicha ilusión le funciona como pretexto para cumplir lo que realmente desea: ganarse el reconocimiento de su familia y el suyo propio. El devaluarse a sí mismo es una forma de la soberbia porque uno siempre resulta inferior ante la imagen que de sí mismo construye, esto surge del desconocimiento que de sí mismo tiene cada uno. Es por eso que los oráculos hacen un llamado al autoconocimiento porque esta es la única manera posible de relacionarse con la realidad sin forzar ni causar caos. César Rubio no se considera capaz de resolver sus conflictos, pero cree que puede solucionar otros de mayores dimensiones y sólo lo hace por el reconocimiento económico, el familiar y el social que funcionarían como compensación de lo que él no es capaz de hacer por sí mismo.

Todo ello lo lleva a negarse a sí mismo y, sin embargo, desea mantener una imagen de honestidad. Cada uno de los actos retrata una circunstancia con la cual se enfrenta y cada vez más se profundiza el conflicto. Con Oliver Bolton pretendía

informar y sentirse importante dentro de una investigación. La fantasía supuestamente se mantendría únicamente en los libros, pero dada la importancia de la información los políticos no pueden quedarse quietos. Ahí comienza la contradicción a volverse mucho más irresoluble. Ya no puede sostenerse su imagen de honestidad porque es evidente que desea imponer su visión del mundo al resto de la sociedad. En el último acto, es clara su ambición y el deseo por cumplir con la imagen que le exigen y que él mismo se impone. Ya no importan los riesgos, está dispuesto a sacrificarse. Eso lo hace perder su propia paz, la familiar y la social, que de por sí ya era casi nula, pero sobre todo lo llevan a su destrucción.

Al final se llega a la recuperación de la armonía por medio de la destrucción del protagonista y de la fantasía. Es doloroso descubrir la verdad de ese modo y, por lo tanto, varios personajes, como Julia, la rechazan y aprovechan el triunfo de la imagen de su padre muerto como justificación de sus errores e irresponsabilidad. Miguel reconoce la verdad del conflicto, pero lo toma como un peso que lo perseguirá todo el tiempo. Elena se encuentra ante la impotencia de lo que ella misma propició, al final adquirió conciencia de la dimensión del conflicto y ya no hay necesidad de decir ni hacer nada.

Lo absurdo y lo trágico del conflicto es que el mismo César Rubio, el real, se sacrificó para que viviera la imagen plana y perfecta de César Rubio, una identidad que supuestamente dará el valor necesario para aceptarse y ser aceptado por otros aunque para lograrlo deje de ser él mismo. No ocurre por destino ni es fruto de las mecánicas sociales, al contrario, los problemas individuales son el núcleo de éstos, según la visión de esta obra. Ese mito creado finalmente es un logro para todos, el mito salva de la angustia de ver lo que realmente se es. Este mito no es otra cosa que la visión que de sí mismo tiene un frustrado. Por eso es posible que sea tan aceptado y asumido por los demás y se expanda en toda una sociedad. Como ocurre siempre, el mito sólo se quitó el cuerpo para permanecer, como idea entre otros.

4. *Los huéspedes reales* de Luisa Josefina Hernández

La presente tragedia es distinta a la tratada en el capítulo anterior pues la estructura trágica de *Los huéspedes reales* centra su atención en otro tipo de temas. En *El gesticulador* se observa con atención cómo el individuo manipula la realidad y su entorno social para tratar de cumplir su fantasía y, a su vez, la utilización social de las trasgresiones personales, como en *El crisol* de Arturo Millar. En este caso, la autora enfoca de un modo distinto las relaciones humanas dentro de una familia, aquí se centra más en lo finamente psicológico como retrato de carácter, sus motivaciones y los factores inconscientes y míticos. El ambiente es mucho más íntimo que en *El gesticulador*. La naturaleza del tema tratado en el texto no necesita una observación de la repercusión en las trasgresiones en un medio social que, sin embargo, continuará presente como una visión moral, es decir, un conjunto de reglas y modelos a seguir creados por una sociedad determinada.

La estructura requiere la posibilidad de enfocar la acción en el retrato de carácter y su desarrollo. El eje de acción es una serie de conflictos relacionados con la concepción del mundo de los personajes y su necesidad de controlar de acuerdo a esa visión. La dinámica familiar evidentemente es conflictiva: rivalidad entre madre e hija, aislamiento entre los personajes, sobre todo, entre el matrimonio; y la negación ante los hechos provocados por sí mismos, entre otros puntos. Todos estos problemas dibujan una trayectoria destructiva para los personajes principales, es decir, los integrantes de la familia: Elena, Ernesto y Cecilia. Las alteraciones suscitadas por sus acciones son manifestación de un conflicto personal observado desde un punto de vista universal, en el cual se aprecia la trasgresión como un acto que afecta más allá del nivel personal y la autora se dedica a indagar las causas de todo esto.

La universalidad del tema se constata por la reconstrucción y reinterpretación constante del mito de los Atridas a lo largo de la historia del drama y del arte: La historia de los crímenes de Agamenón, Clitemnestra, Orestes y Electra han sido motivo de inspiración para muchos dramaturgos (Por ejemplo, *Las moscas* de Jean Paul Sartre, *Orestes* y *Electra* de Eurípides). Algunos se interesan por reconstruir la

historia y otros para reflejar conflictos sociales, psicológicos o filosóficos. En este caso el desarrollo del mito está basado en la observación profunda sobre los conflictos personales que aún en día atañen al ser humano: la rivalidad entre padres e hijos, la lucha de poderes, el aislamiento y la repetición incansable de conductas de generación en generación.

Por lo tanto, la reconstrucción exacta de la anécdota griega no es funcional. La anécdota, como en cualquier tragedia, se vuelve un medio para desarrollar un tema. Las modificaciones hechas se basan en la estructura que requiere el tema y al ambiente cultural y social del autor. La reinterpretación del mito difiere en los medios, su idioma, cuestiones ambientales y de manifestación debido al enfoque particular de una sociedad, sin embargo, el contenido sigue siendo el mismo. Como se ha mencionado en capítulos anteriores, el plano cósmico (aquel relacionado con lo universal y lo ético) se manifiesta por diversos medios: los dioses, la naturaleza, lo "casual", fantasmas, valores y por el bienestar o malestar de los personajes; y eso depende para ser expresado del medio social y la visión particular del autor.

El tema de este mito se podría desglosar en tres puntos generales: a) Se relaciona con las diversas concepciones morales de justicia, por ejemplo, la ley del talión y la venganza, que difieren con el funcionamiento ético, es decir, los actos cometidos en nombre de la justicia perturban la armonía de la realidad y la integridad personal puesto que se fundamentan en una visión peculiar y mínima de una sociedad; b) La repetición de conductas de generación en generación debido a la propia visión moral y como respuesta del caos existente, y por último; c) La dinámica familiar, la rivalidad e idealización entre padres e hijos, por ende, la dependencia y la irresponsabilidad producidas. Los tres puntos están relacionados de tal manera que no sería posible separarlos completamente ya que forman aspectos de un mismo tema general, del cual sería posible abstraer otros puntos.

No obstante, en un drama no es posible abarcar toda la complejidad del mito. Algunos autores se enfocan en un aspecto y otros resaltan el opuesto (como sucede en *Las moscas* de Jean Paul Sartre y en *Electra* de Eurípides). Para el análisis de *Los huéspedes reales* es necesario relacionar el texto con las obras de tres autores con una visión semejante: Esquilo, Sófocles y O'Neill. Ellos dieron al mito una estructura trágica, el desarrollo del carácter y de la trayectoria destructiva es centro de la acción, así como el desarrollo temático. La diferencia entre éstos radica en el

acento temático, en la ubicación del protagonista y los medios estructurales. Estas relaciones entre los cuatro textos apoyan a la observación particular de la autora dentro de su texto.

Esquilo, en su trilogía *La Orestíada*, se centra sobre todo en el círculo vicioso de crímenes y venganzas que aparentemente no tiene fin. Los protagonistas son Agamenón y Orestes. La anécdota deja claro que ellos son parte de una cadena de conflictos entre una familia, ahora dividida, la interrogante radica en la posibilidad de terminar con tal derramamiento de sangre sin fin. Agamenón comete una serie de trasgresiones que son utilizadas por Egisto para sus propios fines. Clitemnestra desea la venganza de su hija muerta tanto como la posibilidad de disfrutar de su nueva unión amorosa. En la primera parte de la trilogía el desarrollo de la acción muestra las consecuencias de tal caos, provocado por el mismo protagonista, no obstante, su cumplimiento se ha dado por mano humana, ¿ese homicidio es justicia? Si lo fuera, la cadena de crímenes sería interminable; si no lo fuera, ¿qué sentido tendrían tales acciones? Todas estas interrogantes se acentúan en la segunda parte, Orestes y Electra que todavía no se involucraban en el conflicto, responden al caos y a la interrogante, aquí se da la muestra más clara de la responsabilidad propia ante esa cadena de crímenes que en apariencia es inevitable y, sin embargo, se construye por una falla de concepción de la realidad y del funcionamiento cósmico. ¿Qué son las erinias si no prueba patente de un caos total? Se propone un fin de esa cadena de venganzas después de haber calmado a las erinias por medio de la razón, aquellos dioses que supuestamente avalan esos actos de "justicia" quedan en duda, sin embargo, antes de cuestionar su naturaleza queda una pregunta ¿el problema son los dioses y sus dictados o la visión e interpretación de los humanos de éstos?

Sófocles relaciona su obra con esas interrogantes, sin embargo, la acción se centra sobre todo en Electra, en el desarrollo de su carácter, su relación personal con el plano divino y, sobre todo, las relaciones que establece con otros. Todas sus acciones son mostradas desde la interrogante en la cual los hechos se viven de diversa forma según el carácter, los juicios y la actitud que se tomen ante ellos. Por ello, en este texto aparece un personaje comparativo con la protagonista: Crisótemis, hermana de Electra, quien vive las mismas circunstancias y responde de otra manera. Los dioses intervienen en correspondencia con los actos de los

personajes, ellos no quedan en duda como el caso anterior sino que son manifestación absoluta de valores éticos.

O'Neill basa su trilogía sobre todo en los textos de Esquilo. Las diferencias radican en el cambio de protagonista: la hija, Lavinia; el desarrollo de la acción es mucho más directo; las formas verbales poéticas de los textos anteriores son reemplazados por otros recursos, como el simbolismo visual, no menos poético, de la fachada de la mansión y la apariencia semejante de los personajes. Las semejanzas entre los personajes evidencian la repetición de patrones de conducta y mecanismos psicológicos parecidos y que se complementan con el resto de los personajes. Cada uno es circunstancia de los otros. Ahora bien, esa cadena de trasgresiones se observa por el desarrollo del carácter y por la concepción de los personajes que tienen del honor, el prestigio familiar y por ende, de la justicia y de lo que los demás merecen. La actitud de juez deja clara la dureza de algunos personajes. Ya no hay dioses como manifestación del plano cósmico, sin embargo, se cuenta con el simbolismo, con los conflictos evidentes entre los personajes y la destrucción de cada uno de ellos.

En *Los huéspedes reales* se trata de una familia ubicada en la ciudad de México, la anécdota es distinta a la de las obras anteriores. Aquello que la relaciona con los textos y el mito es la dinámica familiar: la rivalidad con la madre, el apego con el padre y una serie de reacciones a otros actos caóticos. Su universalidad radica en el desarrollo que se muestra de aquellos caracteres, sus emociones y la concepción que tienen de la realidad.

La autora reconstruye el mito a partir de la observación de su entorno tanto individual como social y no como una copia modernizada del mito o de otro drama. Esto es observable en el nivel de profundidad con la cual se retrata a los personajes y se desarrolla su problemática. Este conflicto entre padre e hija también ya ha sido observado por Usigli en *El gesticulador* con César Rubio y Julia, muchas de las cuestiones que son comentadas en este caso son aplicables tanto a ellos como a Ernesto y Cecilia. Finalmente, ambas parejas son imágenes de conflictos generales que atañen en la vida cotidiana de cualquier ser humano, es decir, son arquetipos que han sido reinterpretados y reconstruidos constantemente porque forman parte de la naturaleza humana y su concepción del mundo.

La estructura del texto es lineal, se desarrolla a través de varios cuadros en los cuales la intensidad es progresiva. Las causas del conflicto se muestran gradualmente, así como el retrato de los personajes. La división en cuadros implica una sutileza en el desarrollo de la acción. El tema se muestra desde diversos enfoques que se hilan unos con otros porque el retrato de carácter y su complejidad son el eje de la acción, la situación anecdótica es sencilla para no alejar la atención en el carácter de los personajes. Los personajes responden a los otros, es decir, cada uno de ellos funciona como la circunstancia del otro. Tal estructura de la obra permite la vida interior de los personajes sea apreciable y no se pierda entre los hechos.

Los huéspedes reales es una tragedia en la cual no hay actos concretos sino una serie de juicios que convierten cada acción de los personajes en un error, su ambiente es un caos constante como consecuencia de dichos juicios y el desequilibrio funciona como circunstancia para otros, no hay sucesos concretos que delimiten el inicio o el final del caos sino que sólo se percibe un ambiente enrarecido y un notorio desorden en la concepción del mundo de los personajes. Todo estos factores señalan que la estructura de la obra corresponde a una tragedia de carácter como en *El gesticulador*, y lo que importa entonces analizar es el carácter y los juicios de los personajes.

Ese ambiente enrarecido es lo que se aprecia en el comienzo de la obra. Cecilia tiene un novio a quien no quiere, sin embargo, no termina sus relaciones con él porque, por lo menos en apariencia, le es muy conveniente para hacer lo que ella quiere con su amiga. Además de que asevera que todo está bajo control. Isabel sabe que esa apariencia es falsa y que ese noviazgo no es saludable. Se reconoce de inmediato que a Cecilia no le es indiferente la situación como aparenta debido a los constantes pleitos que tiene con su amiga y sus reacciones ante su madre. La pregunta que surge entonces es, ¿por qué aceptó la relación y la sigue manteniendo?

La llamada telefónica que sigue a la reconciliación de las amigas es otro factor que demuestra el caos existente dentro de toda la situación y mantiene patente la interrogante. La amante del novio amenaza con el suicidio. Dicha llamada no se valora como una razón para terminar con Juan Manuel como era de esperarse. La existencia de la amante no se pone en duda, sin embargo, no hay una preocupación

real por la veracidad de la situación. El impacto de dicho suceso radica en la posibilidad para controlar y reprocharse entre madre e hija. Cecilia adopta una actitud defensiva, insiste en su comportamiento intachable frente a la mujer del teléfono y reclama el gusto que tiene Elena por Juan Manuel, a diferencia de ella que sólo lo desprecia y piensa terminar con él.

Ante ello, Elena responde dejando muy clara su visión de la vida, de la cual algunos rasgos son la razón del conflicto general de la obra:

ELENA: *(Con irritación, pero conservando el dominio)* Basta... ¿de qué? Ustedes saben muy poco de la vida. Voy a preguntarles algo. Y tú, Isabel, no se lo digas a tu madre porque te prohibiría volver a esta casa. ¿Han pensado alguna vez lo que es un hombre?, ¿no? *(Cecilia no presta atención, podría decirse que ha cerrado los oídos)* Pues un hombre es un ser de mujeres, de todas las mujeres. Con ellas vive, por ellas se doblega, a ellas se entrega. Su trabajo, su humor y sus necesidades están relacionados con ellas. El hombre que no tiene mujeres, es menos hombre. Cecilia, ¿habías pensado casarte con un hombre casto?⁹¹

Tales aseveraciones implican, en primera instancia, una justificación para que Cecilia mantenga su relación con Juan Manuel y, por otro lado, es muestra de los juicios erróneos con los que actúa Elena: un hombre depende de los caprichos de las mujeres y del poder que estas ejerzan sobre él. Lo cual establece una relación de dependencia entre hombre y mujer, donde las mujeres son la razón de vida para ellos, sin ellas los hombres son incompletos, por lo tanto, es necesario perdonar sus errores, son seres inferiores e incapaces a diferencia de las mujeres. Ellas sólo deben preocuparse por alcanzar cierto ideal.

ELENA: Las damas se ocupan de sus propias virtudes, no de los vicios de sus hombres.⁹²

Dicha concepción justifica el dolor por el alejamiento de su marido, quien también ha cometido errores como ella quiere ejemplificar en un momento dado. El considerarse a sí misma desde un nivel superior al de su marido le da la posibilidad de tranquilizarse. De ahí surge su interés por sostener la imagen de dama respetable. Cecilia se suma a dicha concepción cuando insiste en demostrar su

⁹¹ HERNÁNDEZ (1970) p. 87.

⁹² *Ibidem*, cuadro I, p. 88

actitud irreprochable frente la amante y comenta que ella se ha comportado como lo debe hacer una "futura esposa":

CECILIA: Celos ¿de qué? ¿De un amor que no siento? ¿De una compañía que no tengo? ¡Celos! Celos les dan a las otras amantes, no a las futuras esposas. Nosotras, las futuras esposas, sabemos que a la larga hemos de salir ganando. ¿De qué va a darnos celos?⁹³

Desde esta concepción el papel de esposa se convierte en un objetivo central. El ser la mujer de alguien brinda una sensación de estabilidad, superioridad sobre otras mujeres, así como ser alguien amado, único y especial. Esto implica que así como los hombres viven para las mujeres, ellas viven para ellos porque los hombres son la medida de amor, excepcionalidad y perfección de la mujer. Las virtudes de las damas brillan más cuantos más vicios tienen sus hombres. Huelga mencionar que tales ideas producen frustración y dolor para ambas partes, sin embargo, continúan siendo un paliativo para ese mismo conflicto.

Ante esta visión la amante pierde toda importancia como un individuo o conflicto real en una relación. Su existencia es utilizada como herramienta de manipulación por ambas mujeres. Para Cecilia es un modo de atacar a su madre y romper su relación, sin embargo, se enfrenta contra la urgencia de Elena por la realización de ese matrimonio. Pregunta directamente por la verdad, pero como si se tratara de un absurdo:

CECILIA: *(Después de una pausa, quedo)* ¿Por qué quieres que me case tan pronto? ¿Estorbo?⁹⁴

Es claro que Cecilia es un estorbo para Elena desde el primer momento, sus razones aún no lo son. El noviazgo entre Juan Manuel y Cecilia en parte ha sido una imposición de Elena. No obstante, no puede considerarse como una situación determinante para Cecilia porque ella ha asumido dicho noviazgo y a pesar de contar con la posibilidad de ruptura no lo hace.

Hasta ahora el compromiso entre Cecilia y Juan Manuel funciona como un motivo de reproche por los errores de la madre, ya sea por la evidente desconsideración del novio o ya sea por los probables conflictos provocados por el

⁹³ *Ibidem*, cuadro I, p. 87

⁹⁴ *Ibidem*, cuadro I, p. 88

desamor. La rivalidad y la necesidad de imponerse a la otra es otro factor que evidencia la perturbación inicial de la obra. El conflicto del noviazgo hasta el momento queda en un segundo plano. Lo que en realidad adquiere fuerza dramática es la relación entre madre e hija y sus motivaciones.

La estructura presenta el problema central de una forma indirecta, por el momento sólo se sabe que hay un problema que se "siente" en el ambiente, pero a ciencia cierta no se sabe cuál es. Además, los personajes masculinos han sido introducidos por la visión de las mujeres. Esta situación es muy importante para la estructura debido a la concepción temática del drama y su desarrollo. Luisa Josefina Hernández se interesa primero en mostrar la concepción femenina que, sobre todo, tiene Elena de los hombres y las relaciones. A ella se suma la amante de Juan Manuel, a quien, de hecho, sólo se le conoce de tal manera: la mujer de alguien, sin nombre y con una completa dependencia a su pareja, sin el cual se considera una nulidad. La respuesta de las jóvenes hace más compleja dicha concepción: Isabel reconoce los conflictos que dicha situación acarrea y desea frenar a su amiga, en cambio, Cecilia lo valora desde su posición que incluye otros juicios erróneos relacionados con la dinámica entre ella y sus padres.

Ya en el segundo cuadro se presenta en acción a los personajes masculinos. Juan Manuel, el novio, es un hombre completamente convencional y formal. Se encuentra tan centrado en su interés vanidoso que es casarse con Cecilia, que no es consciente de los conflictos existentes. Por su manera de proponer el matrimonio parece que sólo le importan las ventajas que puede obtener tanto en el nivel personal como en el moral. Su concepción de la vida es el complemento de la visión de Elena: los hombres realizan ciertos actos, como tener amantes, que no merecen ser considerados por las mujeres debido a su falta de comprensión surgida de su propia naturaleza virtuosa e inocente. Ambas visiones, tanto la de Elena como la Juan Manuel, son parte de una visión moral que genera conflictos como los que suceden en esta tragedia.

CECILIA: Y ¿se te ha ocurrido lo que yo haría si tú no te casaras conmigo?

(...)

CECILIA: *(Quitando las manos)* Absolutamente nada.

JUAN MANUEL: *(Por primera vez se le ocurre)* ¿No? *(Pero encuentra la disculpa en seguida)* Es que las mujeres como tú no pueden hacer nada.

CECILIA: ¿Por qué?

JUAN MANUEL: Por... su dignidad, creo. *(Cecilia lo ve con dureza)* ¿Te he ofendido? *(Cecilia no contesta, baja los ojos)* Perdóname. Sé que debí haber empezado por pedirte perdón.

CECILIA: El futuro no perdona nunca. *(Ha perdido el dominio)* Quiero que te vayas. No quiero ser tu cómplice en las desgracias de la señora que tantas consideraciones te merece. Es ridículo hacer el mal sin intención y en compañía.

JUAN MANUEL: *(Le habla como a una niña)* ¿Qué palabras son esas?

CECILIA: ¡Las mías! ¿O crees que tampoco tengo palabras? *(Esta furia no hace impresión en él que la revisa con los ojos y se siente halagado.)*

JUAN MANUEL: *(Después de una pausa)* Estás enamorada de mí. *(A Cecilia que se la cae la actitud. Ha sido inútil lo que ha dicho. Se vuelve de espaldas.)* Seremos muy felices, te lo prometo. Te daré todos los momentos de mi vida. No dejaré de pensar en ti ni de día ni de noche. Vas a ser la única mujer en mi vida.⁹⁵

Juan Manuel no nota la ironía de Cecilia y mucho menos el desprecio que ella siente por él. La concepción que él tiene de ella no le permite ver lo que es ella realmente. Para él, Cecilia es una dulce joven desorientada y enojada por algo que es inherente a la naturaleza masculina. Ante tal ceguera es comprensible la impotencia de Cecilia. Su claridad de la situación entre ellos no impide, no obstante, que ella continúe con la relación. Hay "algo", un "sin razón" que la impulsa a continuar.

¿Cuál es el motivo de esa sin razón? Que la concepción que ella comparte con su madre sobre las relaciones y, por lo tanto, con Juan Manuel, no es asumida en este momento. ¿Por qué se da tal cambio en su actitud? Es necesario denotar frente a quién está, es evidente que Juan Manuel no le interesa, en cambio, frente a su madre la idea de la unión entre hombre y mujer es primordial y es motivo de la discusión. Por lo tanto, la unión o separación entre hombre y mujer no es el motivo del conflicto sino con quién desea estar Cecilia.

La entrada de Ernesto, el padre, aclara esta duda. Su llegada interrumpe la entrevista entre los novios. Él es un hombre inteligente, cariñoso, tierno y complaciente. Lo primero que se refleja es la alianza existente entre padre e hija.

⁹⁵ *Ibidem*, cuadro II, p.92

Ambos asumen ciertas actitudes que sirven para despedir a Juan Manuel, que desconcertado, se retira. Ellos se ríen como si de un juego se tratara. El novio ha quedado eliminado y ahora las actitudes de Cecilia son muy diferentes a las asumidas anteriormente, deja de ser agresiva e irónica y se comporta con ternura y espontaneidad. Tales actitudes demuestran que el hombre que importa para Cecilia no es Juan Manuel sino Ernesto.

En este momento se da la primera metáfora de la obra que refleja la trayectoria de la obra:

ERNESTO: *(Con calma, cómodo)* Había una vez un hombre muy viejo y muy cansado. Había trabajado toda su vida sin parar y no quería otra cosa en el mundo que una calma perfecta. Tenía tres hijos, no una sola como yo. Y esos hijos empezaron a crecer descos como los árboles van echando ramas y el padre no sabía si cortarlos antes de que crecieran o esperar a que secaran por sí mismos. Todos los días, por encima de sus cansancios y de sus trabajos, debía enfrentar este dilema. Hasta que una mañana tomó la decisión que le pareció más conveniente...

CECILIA: *(Emocionada)* ¿Qué decidió?

ERNESTO: Dejar que las ramas crecieran. No quiso intervenir. Desde entonces, fue condenado a observar este fenómeno de sus tres árboles con una expresión no muy alejada de la perplejidad.⁹⁶

La historia supone una decisión: dejar en libertad a los hijos o limitar sus acciones. Ernesto ha asumido la primera opción. No obstante, es inconsciente que eso sólo es una apariencia porque Cecilia siempre ha querido estar con él, actitud que se contrapone a la relación con su madre. Él ha asumido una posición bastante compleja: por un lado ha permitido que su hija se exprese y sea tal cual es y por otra parte él se ha hecho a un lado y no ha actuado para sí mismo. Se denota en él cierta melancolía y dolor por la paulatina separación entre ellos dos. Hay una conciencia del funcionamiento de la ética, sabe que la vida se desarrolla y que en algún punto tiene fin. Ernesto siente que su hija se encuentra en la primera dirección y él en el rumbo opuesto. De ahí surge su sensación de cansancio que le comenta a su esposa.

La entrada de Elena es significativa por la interrupción que supone para el padre y la hija. Ambos han creado un mundo aislado de los demás y Elena lo sabe,

⁹⁶ *Ibidem*, cuadro II, p.94

por lo tanto, necesita separarlos constantemente como en este caso. Para ellas Ernesto es el objeto de deseo, ambas lo consideran el hombre por el cual viven. Él no se ha dado cuenta de la rivalidad entre madre e hija o por lo menos no ha tomado conciencia de las consecuencias que eso acarrearía porque cuando ellas están frente a Ernesto se comportan de una manera pacífica con tal de no alterar su relación con él.

Cecilia los deja porque por el momento está satisfecha de lo conversado con su padre. Tiene la seguridad de su alianza con él. En cambio, Elena está insegura de su relación con Ernesto, busca marcar su relación con él y separar a su hija de su marido. Con ello procura aliviar su sensación de tristeza y aislamiento. La diferencia de la dinámica de ambas relaciones es evidente, la autora ha yuxtapuesto tres momentos completamente distintos: el fastidio de Cecilia y la impotencia de Juan Manuel, la alegría y el disfrute entre padre e hija junto con el cansancio y la melancolía entre marido y mujer. Tales momentos dan respuesta al motivo de conflicto entre madre e hija.

Ambas desean estar con Ernesto. Elena, como se vio en el cuadro anterior, considera a su hija como un estorbo y ante ello está reaccionando Cecilia. El conflicto queda claro paulatinamente para el lector. La estructura dramática todavía no genera un enfrentamiento directo entre los personajes, ni una confrontación fuerte con el tema principal, aún se mantiene la sensación de un ambiente enrarecido del cual no se conocen sus raíces tanto para los personajes como para el lector.

El tercer cuadro genera un contraste entre los cuadros anteriores debido a que introduce un nuevo personaje. Bernardo es un joven que está enamorado de Cecilia, entre ellos se da una identificación, hay una relación vital, amorosa y sensual. Esta relación podría ser una posibilidad para Cecilia de romper sus patrones de conducta con los que se ha manejado frente a sus padres y su prometido. Es una posibilidad de salir del ambiente enrarecido de su hogar porque genera un contacto con otras personas y con su entorno. Todo ello implica un crecimiento para la protagonista.

Sin embargo, para ella tan sólo es una válvula de escape, es decir, no lo considera una solución real sino un simple entretenimiento para evadir sus

problemas que ella cree irresolubles y les ha dado un mayor peso que la propia realidad por medio de la construcción de una fantasía.

CECILIA: Lo que viene después ya está dispuesto como un banquete para huéspedes reales. Cubiertos de plata, vasos de oro, un clavel rojo cerca de cada plato... ¡y las fuentes vacías! Pero eso no puede esperar, nada cambiará por un pequeño retardo.⁹⁷

Dicha fantasía le permite liberar toda su angustia por no comprender aquellas emociones e impulsos que la llevan a continuar con su noviazgo con Juan Manuel. Por medio de dicha fantasía cualquier hecho que suceda si no llega a ser comprensible por lo menos es contundente. Eso indica que Cecilia se maneja por pasión, es decir, en nombre de la rivalidad que tiene con su madre, por el deseo de mantenerse unida a su padre y el frenesí por besar a Bernardo. La pasión en ella es un estado emocional continuo, desde el principio del drama se ha encontrado de tal manera, a diferencia de otros personajes que se apasionan a partir de un momento concreto (como César Rubio ante Oliver Bolton o en la entrevista con los políticos). El conflicto por ahora no ha sido nada concreto sino sólo la suma de actitudes y acciones veladas dentro del núcleo familiar.

La relación con Bernardo queda como una aventura que hará más ligera la sensación del peso de las agresiones que vive en su casa. Se puede olvidar del desprecio que siente hacia Juan Manuel y de la rivalidad con su madre con el objeto de retomar mayor fuerza contra ellos. Además, esa relación se convertirá en un recuerdo que contraste frente a la vida dolorosa que Cecilia está construyéndose.

La entrada de Ernesto retrata la otra parte de la fantasía. Si en el cuadro anterior era clara la relación entre Cecilia y su padre, ahora es contundente. La fantasía de Cecilia no le es exclusiva, en ella participa Ernesto: antes que nada él considera al tiempo su mayor enemigo porque su hija crece y eso implica su separación.

CECILIA: *(Conmovida de pronto)* ¿Quieres que te diga un secreto que no le he dicho a nadie? *(Él asiente)* Yo nunca he crecido. La única imagen que guardo de la felicidad es la de los momentos que

⁹⁷ *Ibidem*, cuadro III, p. 98

hemos pasado juntos. (*Él la mira, no quiere alegrarse*) Papá... no voy a crecer nunca.

ERNESTO: Hija... (*Va a decir que no está bien, por fin se deja llevar por su verdadero sentimiento.*) Entonces... tendré que rejuvenecer.

CECILIA: (*Encantada con la idea*) Vamos a tener veinte años un momento. ¡Eso es! Vamos a hablar de un amor imposible. No hay nada más profundo que un amor imposible. El que se tiene y no se tiene, el que se bebe y no se agota porque apenas se prueba. ¿Qué me dirías tú? (*Empieza el vals de nuevo, rápido, parece que se desborda*)⁹⁸

Esta situación se relaciona mucho con la reconciliación y construcción de promesas entre Julia y César Rubio en *El gesticulador*. En ambos casos se persigue una unión que no es posible. ¿Por qué? La naturaleza de la relación entre padres e hijos implica, entre otras cosas, educación, crecimiento, conciencia y liberación de ellos. Lo que niegan ambos personajes es su esencia: Julia desea ser otra y ser bella; César desea ser otro y ser alguien reconocido e importante; Ernesto desea rejuvenecer y Cecilia desea no crecer. La fantasía de Cecilia lleva hacia una falta de conciencia de la vida y su funcionamiento, sin embargo, su asunción implica la ilusión de que no se es responsable de nada, el otro se encargará de uno y brinda la sensación de ser completamente amados.

Sumado a tal problema, Cecilia se siente más atraída por una relación imposible que por la que es real, la de Bernardo. Su compromiso con tal relación implicaría que ella se responsabilizara de la ruptura con Juan Manuel y un enfrentamiento directo con su madre. Situación que ambas han evitado hasta el momento. Su relación con su padre ya no sería la misma porque ya no sería considerada con la visión de una niña sino con la de una mujer con opinión y concepción propia y por consecuencia necesitaría construir su propio camino con sus medios. Eso sería lo lógico y natural, en ella se encuentra esta naturaleza latente. Si no fuera así no habría razón de reírse de su padre y lo respetaría en todo momento, sin embargo, cuando se ríe es porque no puede soportar mucho tiempo la misma fantasía que ha construido y que va contra su propia naturaleza.

En el segundo cuadro se ha hecho estructuralmente una comparación entre las relaciones de noviazgo de Cecilia y la de padre e hija. En las dos primeras la unión es superficial, a uno lo detesta y el otro es usado como medio de evasión,

⁹⁸ *Ibidem*, cuadro III, p. 99-100

frente a los ojos de Cecilia dichas relaciones no tienen valor porque la profundidad lograda con su padre es mucho mayor. Esta comparación realza el carácter y los intereses de Cecilia, además de la comparación que Ernesto hace tácitamente cuando considera a las dos jóvenes como sus hijas, con lo cual pareciera quitarle peso a la relación particular que tiene con su hija.

Estos tres primeros cuadros funcionan como presentación de todos los hechos y las circunstancias generales que motivan a los personajes a actuar de determinada manera, al mismo tiempo que plantean la trayectoria destructiva de los personajes. A partir de este momento la estructura permite que la acción estalle, pero no a un nivel anecdótico sino interior: emotivo, psicológico, problemático y, por ello, ético. Los hechos concretos en este caso cobran importancia e impacto por lo que significan para estos, es decir, la anécdota es dolorosa su forma de pensar y actuar: un noviazgo y una boda no son una destrucción por sí mismas o motivo para un suicidio, sin embargo, la concreción de tal evento es terrible por las ideas y emociones que imprimen los personajes por medio de sus acciones.

El cuarto cuadro demuestra tal fenómeno. Juan Manuel, antes que nada, desea hablar con la madre y no con su prometida. El matrimonio sigue siendo visto como un trámite y como un medio de superación personal y de satisfacción vanidosa. El primer interés de Juan Manuel no es el amor de Cecilia, sino lo que ella representa para el desarrollo de su vida, en otras palabras, ve en ella una mujer que comprueba lo que él ha logrado y su familia no. Sólo busca algo que lo haga sentirse bien consigo mismo. Los conflictos presentados por Elena lo sorprenden porque no los había tomado en consideración, además de que no los capta en su justa dimensión, sino que los toma como problemas menores.

La petición formal del matrimonio para Elena es una liberación. Aprovecha la inconsciencia del prometido para lograr su propósito. Sus palabras son comprometedoras y reveladoras y Juan Manuel las recibe como comentarios comunes y naturales en una mujer de la posición de Elena. El deseo de Elena por que su hija se vaya queda esclarecido en varios puntos: Cecilia ha sido causa de peleas y angustia en el matrimonio; considera que no ha disfrutado lo suficiente de su relación y no puede soportar más dicha tensión. Este enfoque nos muestra que la rivalidad entre madre e hija no es motivada por una veta de maldad en la madre que podría suponerse en el principio, sino por la incapacidad de Elena por asumir

diferentes formas y situaciones en su relación matrimonial. Como se ha visto en el primer cuadro, para ella es muy importante la unión entre marido y mujer, esa es la concepción de amor que ella comprende, es lógico que cualquier situación que altere dicha armonía debe ser eliminada, el conflicto es que aquello que desea eliminar es a su propia hija. Su atención está tan centrada en ello que pierde de vista su relación real con el marido y la veta de cariño y amor que puede surgir entre ella y su hija.

Tal pérdida de noción provoca que considere el matrimonio de su hija como una estrategia y un negocio. Sus palabras son medidas y calculadas para que no haya altibajos. Sus comentarios sobre Ernesto funcionan como una manera de velar el problema real.

ELENA: *(Dura)* Él estará de acuerdo. *(Ve la duda en el rostro de Juan Manuel)* Juan Manuel... yo creo que usted es un hombre bueno, al darle mi hija procedo con toda lealtad para con ella. También creo que Cecilia es buena, así es que también soy honrada con usted... *(De pronto, con astucia)* No me sentiría tranquila si antes no le dijera algo, y eso es que mi esposo será durante mucho tiempo su peor enemigo. *(Se arrepiente, cree que ha dicho demasiado a quien evidentemente no lo esperaba)* No como persona, se lo aseguro... él es un hombre comprensivo y humano; sino dentro del corazón de Cecilia. ¿Me comprende?⁹⁹

Ella ha demostrado directamente su resentimiento hacia su marido por el alejamiento y la conciencia de los probables conflictos que se darían si su hija y él se casaran. Una vez más, ante tal situación Juan Manuel reduce los problemas. Elena ha salido bien librada de una situación muy delicada. Ambos han tomado los comentarios como una advertencia. Esta visión implica que Elena actúa como si tuviera que defenderse de un enemigo, que en este caso es su hija y todo aquello que la une con su marido. Su agresión es un medio desesperado para sostener aquella relación, mejor dicho, aquella imagen de la cual depende y con la cual se siente completa y con poder. Ello implica que su amor se basa en una ilusión que a lo largo de toda la obra ha corrido el peligro de romperse.

Para evitar tal riesgo es necesario disminuir las proporciones del problema con la amante. Los comentarios de Elena resultan ser de tal naturalidad ante el hecho

⁹⁹ *Ibidem*, cuadro IV, pp. 102-103

que prueban todo su proceso mental y emocional puesto en marcha con el objeto de continuar con su relación matrimonial. El resentimiento es lo único factible para una mujer, según ella, y en concordancia con esta idea ha actuado. Su pasión se alimenta de dicha emoción. Por eso es muy agresiva de una manera velada, como siempre, el resentimiento siempre es un enojo acumulado que tarde o temprano estalla y antes de que ello suceda Elena aprovecha la oportunidad para eliminar a su hija sin dejar de ser a los ojos de su marido la esposa perfecta.

La reacción de Cecilia no se deja esperar. Ella continúa tratando con cinismo e ironía a Juan Manuel y él lo considera como un simple juego de niña. En cambio, para el lector el juego no se puede tomar a la ligera porque se sabe que ella ha estado construyendo una fantasía para agredir sin que se tenga claro lo que dice, además de que es un recurso para alimentar su propia pasión.

CECILIA: ¿No hablo en serio? ¿No es el momento más solemne de mi vida? Está la mesa puesta y ha llegado el primero de los invitados de alta alcurnia: el señor Ingeniero Juan Manuel Heredia. Se supone que soy yo la que ha de recibirlo.

ELENA: Tú y yo vamos a tener una conversación dentro de un rato.

JUAN MANUEL: Por favor no, señora. A mí me encanta ver a Cecilia así. Está coqueteando.

CECILIA: *(Rápida, sintiendo una hostilidad que va a desahogar con su madre)* ¿No te parece que habría que discutir esto con mi padre?¹⁰⁰

El primer reto que Cecilia pone ante su madre es el problema de comunicar la proposición de matrimonio a Ernesto con la lejana esperanza de dejarla hacer para que Ernesto en el último momento la defienda de esa boda. Elena logra librar el escollo no sin sentirse nerviosa. Cree que la única quien podría dañarla realmente es su hija. Cecilia también lo considera así y por lo tanto ataca con la situación la amenaza de suicidio de la amante. Ante ello responde Juan Manuel para defender su postura de marido, no se olvide que para él el papel de marido es una cuestión de autoridad y pertenencia, no de amor. Finalmente, Cecilia acepta el matrimonio formalmente, pero no antes de haber retado a su madre y humillado a su prometido.

¹⁰⁰ *Ibidem*, cuadro IV, pp. 104-105.

Las señales del caos han sido tomadas con ironía por parte de Cecilia: su desamor hacia Juan Manuel, la relación entre él y su madre y el posible suicidio de la amante quien no es capaz de asumir que Juan Manuel ha concluido sus relaciones con ella al iniciar relaciones con otra mujer, pero el verdadero caos está en el hecho de que Cecilia no ama a ese hombre y está jugando a ser victimizada por la madre. La asume como a una rival y el objeto deseo desde el espíritu posesivo de ambas es el padre y esposo.

El favor que pide a su madre no es otra cosa más que su medio para continuar agrediendo de manera velada para defenderse de confrontaciones directas con ella. Además es una muestra de la desconsideración que ha tenido Cecilia para con su amiga porque la ha tomado como una compañera que no tiene vida propia, y asume además ante el gran cariño y abnegación que Isabel demuestra, que ésta no le negaría nada que ella pidiera.

En el quinto cuadro el mito construido por Cecilia es llevado hasta sus últimas consecuencias, a partir de este momento no hay otra opción más que el rompimiento del mismo frente a la realidad y sus efectos. El frenesí entre Bernardo y Cecilia llega a su clímax, a diferencia del cuadro anterior, ella deja todas sus actitudes agresivas, se encuentra en un momento de vitalidad, de dicha que ella misma limita y aún no comprende por qué no puede frenar.

CECILIA: Hay algo más. (*Bernardo la mira. No osa preguntar*) Vamos a decirlo de algún modo. No puede decirse simplemente, es demasiado... Digamos que llegó un mensajero envuelto en una capa de terciopelo y montado en un caballo blanco para anunciarme que debo partir.

BERNARDO: (*Indignado*) ¡Qué asco! ¡Qué cosa más horrible! (*Se pone de pie*) Quiero irme y dejarte, la gente honrada no hace estas cosas. Si yo fuera una persona decente, nunca hubiera aceptado seguirte viendo después de saber que estabas comprometida. Te lo digo ahora aunque sea tarde. ¡Anda a casarte, Cecilia, y déjame solo! (*Muy nervioso, golpeando el suelo con el pie*) ¡Andal! ¿Por qué no te vas? ¿Qué estás esperando? (*Cecilia se levanta y lo agarra por el saco*)¹⁰¹

Bernardo tiene conciencia de la insania que esta relación conlleva y lo enormemente problemático que es todo esto. Está viendo a Cecilia actuar contra

¹⁰¹ *Ibidem*, cuadro V, pp.108-109

Cecilia. Dentro de él hay una angustia por el deseo que tiene por Cecilia y su amor hacia ella, por el otro lado reconoce que la situación es conflictiva para ambos. Ante estos hechos hay un punto de convergencia entre el funcionamiento ético y las reglas morales debido a que se reconoce la problemática que estos conllevan, aunque desde diferentes enfoques: la moral se preocupa por la convivencia moral, el prestigio y el honor; desde el plano ético se valora una perturbación emocional en cada individuo. El caso de Bernardo es mostrado desde el enfoque ético: su dolor por la separación a pesar de ser el ser amado, su angustia por la sensación de futilidad e imposibilidad en la relación, su ira ante la impotencia y su deseo desesperado por continuar junto a Cecilia a pesar de todos los conflictos que ella contiene en sí misma. Él es una opción de esperanza de no amar a su padre, es a él a quien realmente ama ella.

Cecilia implora la oportunidad de continuar mientras el tiempo no se acabe. Ella lo necesita como un medio de salvación, un paliativo frente a todos los problemas en su casa. Cecilia depende de la ilusión de la aventura para sentirse con fuerza y poder, con esta relación ella se siente con energía para enfrentar todo lo que venga. Además, considera esta aventura como un derecho que ella reclama porque su vida no ha sido lo que ella ha deseado, se ha sentido sin amor y limitada.

CECILIA: Es... lo que debe ser. Una dádiva que tú me concedes: la de demostrarme algo que de otro modo no habría de conocer jamás. Hay algo difícil de explicar, Bernardo. No sé cómo, pero hay un momento en que una descubre que se halla en el camino de lo que no debe ser y no sabe cómo evitarlo. Hay fuerzas que le empujan a una, como si le hubieran nacido alas a los pies... y yo... hace mucho tiempo que estoy en ese camino (*Casi está sollozando, es muy sincera*) tanto, que no me acuerdo de haber tenido un solo sentimiento que yo hubiera podido reconocer como legítimo. Para mí, todos los amores han sido robados o imposibles. (*Solloza y extiende las manos en gesto de suplica*) Nada me pertenece más que tú y un mes de mi vida...¹⁰²

A lo largo de su vida ella ha estado reaccionando a las emociones y dinámicas de su madre y su padre. Por una parte se ha sentido despreciada y con la necesidad de luchar constantemente por conseguir aquello que desea. Al único que ha podido desear en un principio es a su padre, él le ha brindado apoyo y cariño, sin embargo,

¹⁰² *Ibidem*, cuadro V, pp. 109-110

ella siente que no es suyo por la rivalidad sustentada entre ella y su madre generada por la marcada jerarquía que ha querido establecer Elena. Ese ha sido el patrón de conducta con el cual se ha manejado, es lógico que por eso sienta que siempre tiene que luchar por el amor y el cariño. El amor que le brinda Bernardo en consecuencia es de vital importancia para ella, sin éste nunca podría sentir recíprocamente el amor y el deseo.

Si no ha podido frenar esta pasión es porque está dispuesta a luchar contra su madre. No concibe otra posibilidad a pesar de las alternativas que le han mostrado Isabel y Bernardo. Ahora ha utilizado la relación con él como un medio de venganza, por lo menos dentro de su propia visión. De este modo puede demostrar que su madre está equivocada y que el orgullo de Juan Manuel es falso.

No obstante, junto con tal visión ha destruido toda posibilidad de disfrute. A ella ya no le importa el placer y el cariño que sienten entre sí, sino lo agresivo que puede ser para su madre. Una relación sexual con Bernardo sería considerada como un crimen contra los demás. La culpa se hace patente. Como su madre, ella no es capaz de actuar directamente, siempre es necesario agredir de la manera más eficaz posible.

CECILIA: Eso es... es necesario pecar con elegancia. Herir con profundidad y poca sangre. Alegrémonos.¹⁰³

Bernardo es consciente de está siendo utilizado para los fines que Cecilia tiene en mente, le duele sí, pero él está dispuesto a utilizar la relación para satisfacerla y satisfacerse a sí mismo porque para él también esto es una aventura que de cualquier modo le proporciona la esperanza aunque ésta a todas luces busca una fantasía donde él se convierte en el duende o caballero andante amado de aquel banquete imaginario. Ya habrá un momento para que las cosas regresen a su orden. Tal vez para él sí, puesto que ya no vuelve aparecer en el drama, pero después de esto para Cecilia su vida no será la misma porque el impacto de esta relación es muy grande.

El sexto cuadro transcurre mientras Cecilia se encuentra con Bernardo en la calle. Dentro del hogar hasta este momento se observa directamente el conflicto entre Ernesto y Elena. Ella aprovecha el momento para arreglar con su marido el

¹⁰³ *Ibidem*, cuadro V, p. 111

matrimonio de su hija. La situación es bastante complicada porque Ernesto en este momento ya está tomando conciencia de lo que sucede realmente dentro de la familia, por eso reacciona de una forma muy agresiva. Los resentimientos salen a flote. Ambos se han sentido apartados del otro. Ella declara su interés por él y su soledad. Él no lo niega y responde lleno de rencor y desesperación por librarse de los rodeos que ella realiza para llegar a su objetivo. Su agresión más grande es el modo en que acusa la actitud con la cual ella ha actuado.

ERNESTO: *(Con una ligera maldad)* En forma muy extraña. Es cierto que tu tiempo ha estado dedicado a mí; pero tal vez las mujeres no pueden concentrarse en un solo objeto sin caer en el exceso. No pueden bordar en línea recta, todo se vuelve círculos, curvas, recovecos: la diversión del que no avanza por no llegar al fin. Cuando piso esta casa, pongo los pies en la más medida y calculada de las urdimbres. ¿Imaginas que no tengo olfato? ¿Crees que no percibo un ambiente de trampas y complicidades? Pues bien, ese es el resultado de tus ocupaciones, demasiado densas para la vida de un solo hombre.¹⁰⁴

Ernesto reconoce el caos existente en la casa, ahora comprende la razón de su incomodidad y su cansancio. Reprocha a su mujer, sus agresiones buscan detenerla, sin embargo, Elena no se da cuenta de las proporciones del enojo de su marido y prosigue con su plan. Ernesto acepta la boda de su hija por fastidio, porque ya no quiere luchar, porque desea liberarse de la presión de su mujer. Se siente impotente ante las acciones de Elena porque reconoce el poder de manipulación que ella tiene y el modo en el cual él lo ha permitido siempre. Lo único que le queda es agredirla y echar toda la responsabilidad del asunto a ella.

ELENA: Me lastimas como nunca antes. Como nunca.

ERNESTO: Me señalas el mayor de mis errores. La mujer que no vive con un hierro en el pecho siempre lo tiene demasiado a la mano y no sabe qué hacer con él, hasta que al fin lo clava. *(Elena está más asombrada que adolorida, se ha salido con la suya)* Quiero estar solo. Ve a tu cuarto y trabaja y cuando yo entre en él, ten cuidado de que el hilo de tus bordados no esté en suelo. No quiero sentirlo enredado en los pies. *(Elena vacila, está de pie cerca de la puerta)* Vete. O ¿quieres oír de nuevo lo que ya te he dicho, para estar segura? ¡Qué se case Cecilia! ¡Qué se case Cecilia!¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Ibidem*, cuadro VI, pp.113-114

¹⁰⁵ *Ibidem*, cuadro VI, p. 115

La aceptación de la boda es el objetivo de Elena. Se retira porque es lo que más le interesa por el momento. Ello es prueba de que ha puesto más atención a su estrategia para liberarse de su rival que a la conservar la relación que defiende. Ernesto comprende la manipulación que se ha tejido a su alrededor, sus omisiones y falta de conciencia a partir de ahora le serán un tormento.

A diferencia de lo que él esperaba, Cecilia será una desilusión más. Ella viene del frenesí con Bernardo, de realizar de alguna manera sus fantasías, en tal estado anímico no se puede esperar que frene. En primera instancia Ernesto le externa su emoción a Cecilia, su cansancio y su frustración. Recibe como respuesta una actitud muy parecida a la de Elena. Tal semejanza es un golpe final para él, poco a poco, al adquirir conciencia, está perdiendo el sentido de su vida.

ERNESTO: *(Momentáneamente más tranquilo)* Yo he descubierto algunas. Pero temo que por esta vez sea inconveniente comunicárnoslas. Porque las que yo sé van a la muerte y las que tú sabes van a la vida. *(Pausa, muy melancólico)* A veces me pregunto: si nada está en mis manos, ¿por qué no he muerto ayer? ¿Por qué no tengo la seguridad de que voy a morir mañana muy temprano, al amanecer, antes de escuchar la primera palabra del día? Esa palabra que es siempre la demostración de que debí haber muerto hace algún tiempo.¹⁰⁶

Su propia imagen se ha roto. Él pensaba que su familia era perfecta. Su relación con su mujer es una simple apariencia y ahora reconoce las proporciones de su relación con su hija. Aquel cortejo del tercer cuadro deja de ser un juego para convertirse en lo que tanto padre e hija desean. Eso aterra a Ernesto, por eso se niega ante la petición de Cecilia.

ERNESTO: *(Amargamente)* Como la mayor parte de las mujeres, sufres de un desenfrenado amor a las palabras. Aquello que se calla es a veces más fuerte que lo que se dice y hay alguna razón más fuerte todavía para no decirlo; una razón oculta, indescifrable, confusa y bárbara. Y no es eso lo peor, lo peor es que aunque aquello que se haya escondido en lo más oculto del pecho, no es como un objeto que se esconde y puede disimularse, es una

¹⁰⁶ *Ibidem*, cuadro VI, p.116

enfermedad que corroe, que sale por los ojos, que mancha las manos... y que contagia.¹⁰⁷

A partir de este momento los límites de la relación filial entre ellos se pierde. Ernesto acusa a su hija de lo mismo que acusó a su esposa, de la perversión, de los actos velados con tal de conseguir atrapar a una presa. Eso le demuestra a él que ellas no lo han amado como ser humano sino que simplemente es el objeto de la rivalidad, un trofeo por alcanzar. Ellas lo responsabilizan de lo que pueda suceder. Cecilia ve en él a un salvador que la rescata de las garras de su madre, un héroe que le da la sensación de ser amada, deseada y mucho más importante que su madre. Él descubre con terror que él mismo ha alimentado este problema, sin embargo, aún tiene claro la razón del problema:

ERNESTO: No puedo. El mal no es nuestra cercanía, es tratar de confundir y detener el curso de las cosas. ¿Adónde vamos tú y yo juntos? ¿Adónde va un viejo con una niña? Piensa que tú vivirás años y años después de que yo desaparezca.¹⁰⁸

Estas interrogantes son en sí una consideración de las posibilidades aún existentes para solucionar el problema. Sin embargo, Cecilia responde con agresión porque está dispuesta a continuar con esa dinámica. La negación de su padre le duele y lo acusa de la perpetuidad del caos de la familia.

CECILIA: Entonces, ¡qué el mundo entero se llene de agua turbial! Repartamos semillas, sembremos, veamos florecer. Iniciemos cadenas de traiciones. Adelante. Caminemos por el mundo infestado. Que se extienda la llaga y que se multiplique. ¡Tendré hijos, tendré nietos, viviré mucho tiempo y podré demostrar que el origen de sus desgracias fue una palabra que tú no te atreviste a decir!¹⁰⁹

Tal caos continuo que ella menciona es el equivalente a la maldición de los Atridas o la familia de Edipo. Cecilia tiene conciencia que ella ha reaccionado a los conflictos y caracteres de su familia. Ahora se considera un eslabón de la cadena, los impulsos sin razón que ha sentido encuentran su raíz. La fuerza de este

¹⁰⁷ *Ibidem*, cuadro VI, p. 116

¹⁰⁸ *Ibidem*, cuadro VI, p. 117

¹⁰⁹ *Ibidem*, cuadro VI, p. 117

monólogo radica en la imputación definitiva de la responsabilidad en el padre de toda una serie de conflictos en la cual todos han formado parte. Lo mismo se ha retratado en los dramas relacionados con este mito, (con mucho más claridad en la trilogía de O'Neill, ya que en ella existe incluso una semejanza física entre los personajes) aquí todos están dispuestos a defender un ideal, ya sea de justicia o de honor, por el cual están dispuestos a dar su vida. Cecilia está dispuesta a arruinar su vida con tal de demostrar los errores de sus padres.

Estos hechos precipitan la trayectoria destructiva. Los primeros tres cuadros presentaron el ambiente y los conflictos de manera velada, tal como lo han vivido los personajes. Los siguientes tres desvelan las intenciones de los personajes, los motivos de sus pasiones y obsesiones son descubiertas tanto para ellos mismos como para el lector. Ya no hay manera de ocultarlos ni de detenerlos, a partir de aquí los actos serán mucho más contundentes, más agresivos y más directos.

El observar a Cecilia dudar en el séptimo cuadro ante la inminencia de la boda es doloroso ya que aunque se muestre agresiva por dentro está muerta de miedo. Se da cuenta de todo aquello que le decían Isabel y Bernardo y no atendió. La boda no es el banquete que imaginaba, ya no hay fantasía que alivie su angustia. Escaparse es una opción, pero no puede porque es faltar a aquello que ha construido todo este tiempo. Su sensación de soledad es tremenda, antes se sentía con fuerza, con poder y motivada por ser centro de una rivalidad, sin embargo, ahora se siente aislada y sin amor. Tal estado es producto de la negación de sí misma con tal de actuar contra sus padres. Este absurdo enfurece a Isabel, ella se aleja de su amiga a pesar de todo su cariño.

La falta de energía en Cecilia no es un factor que detenga el proceso destructivo, al contrario, es un estado que permite que la voluntad de su madre se concrete, que finalmente es lo que hasta ahora ha querido Cecilia. Es muy impactante el momento en que la madre manipula a su hija para poder vestirla porque es muy representativo del plano interior, además de que es una escena que sintetiza la violencia existente entre ambas.

El medio para mitigar la violencia es recordar aquel mes de aventura con Bernardo, lo único que le queda es una ilusión de un amor excepcional e intenso. Frente a tal recuerdo todo será insípido ante los ojos de ella. Isabel sabe la situación y piensa que fue algo insano y un abuso por parte de Cecilia.

Juan Manuel interrumpe la plática. Está orgulloso del evento y no se da cuenta del verdadero estado de su novia. La situación es insoportable porque él piensa en asuntos completamente diferentes a los que están sucediendo en el plano de los demás personajes. Elena tiene prisa, entra y sigue vistiendo a su hija. Para evitar problemas excusa a su marido. En el fondo se sabe que esa ausencia es sinónima de la desaprobación de esa boda. Los hechos han llegado a un punto de caos tal que sólo queda observar la sin razón en acción.

CECILIA: ¿Y está listo el banquete? ¿Con un clavel rojo cerca de cada plato y las fuentes vacías?

JUAN MANUEL: No. Todo es abundancia y hay una flor blanca cerca de cada vaso.

CECILIA: Vamos, entonces. *(Salen)*¹¹⁰

No importa lo que suceda, Cecilia no querrá ver la realidad, simplemente seguirá imaginando el banquete real que le ayuda a sobrellevar su propia infelicidad y la concreción de aquello que antes sólo era un evento lejano.

Isabel se queda en el cuarto porque tampoco está de acuerdo con la boda de su amiga. Ahí ha estado durante toda la fiesta, así inicia el octavo cuadro. El giro que presenta la autora es un retrato de posibilidades: la boda no es un acto definitivo, lo que importa es la actitud que asuma Cecilia. Pese a todo Isabel es capaz de apreciar las cualidades de dicho matrimonio porque ella siente cariño por su amiga y quiere su felicidad. La destrucción, por ende, no radica en el suceso sino en la actitud. La locura de Cecilia es la negación de la felicidad y de toda posibilidad.

Cecilia entra en un estado de alteración causado por la soledad y la falta de sentido que han tomado sus acciones. Queda claro que esa joven ha perdido el control de su vida y evade la responsabilidad ante todo lo que le sucede. Se vuelve mucho más irónica de lo que era antes porque se siente humillada, con tal de aliviarse, ahora lastima a aquellos que más quiere. Su desesperación la mueve a construir una nueva mentira basada en su ira y frustración contra todo, lo único que ha quedado intacto es su relación con Bernardo:

¹¹⁰ *Ibidem*, cuadro VII, p. 123

CECILIA: [...] Anda, Bernardo, baila conmigo la danza del absurdo. No tropieces, amor mío, que absurda y todo, esta música tiene un ritmo y compás. Anda, este es nuestro último baile. ¿No será posible enloquecer juntos por última vez? *(Aprieta los brazos hasta cruzarlos sobre el pecho y se detiene)* ¿Dónde estás? Aire. *(Mueve los brazos hasta dejarlos caer a lo largo del cuerpo)* Aire. *(Los mira. A Ernesto)* Isabel se escondió en mi cuarto. ¿En qué cuarto te escondiste tú? *(Ernesto no puede hablar, no quiere, además)* ¿Necesitas consuelo? ¡Pues yo no puedo dártelo! *(Señalando a Isabel)* ¡Qué te consuele ella y que al mismo tiempo te cuente sus penas! ¡Cuéntale tú las tuyas, si tienes! Anda si te hace falta, ve a buscar la pureza donde está la pureza... y no la manches. Hay algo en ti que no es bueno... *(La mirada de Ernesto es digna, impotente, Cecilia lo sabe)* ¿Por qué has venido a verme? ¿No podías haberte quedado un rato más en el lugar donde estabas? ¿Por qué no dejas que me vaya sola? *(La voz de Cecilia empieza a desafinar peligrosamente, va a sollozar a gritos)* Allí están los dos, como testigos... ¿Podrían decirme bajo palabra, qué es lo que han visto? ¡Nadal! ¡Los dos me abandonaron! *(Rompe a llorar desesperadamente)* ¿Qué me ven? ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Quiero estar sola!¹¹¹

Sus actos han sido vanos, todo aquello que pretendía alcanzar no ha sido posible. El caos lo ha manchado todo y será doloroso soportarlo porque aquella relación que pudo haberla salvado ya no existe. Ella misma la rompió. Ya no quiere estar con nadie. Este llanto en soledad es lo que le queda a Cecilia. Ha roto todas sus relaciones que en algún momento pudieron ser armoniosas.

La entrada de Juan Manuel es una consecuencia lógica dentro de la estructura porque ahora que ya no hay ninguna relación amorosa o de ternura únicamente queda la aparente, la que ha construido para dañar a su madre y a ella misma.

Él sólo sufre por el conflicto de la amante que se desmayó en la iglesia. Su furia es por haber quedado en una posición vergonzosa frente a todos los invitados. Su falta de tacto y su egoísmo demuestran lo poco interesado que está por Cecilia. Ese suceso y la reacción de Juan Manuel son una comparación entre los niveles de los conflictos suscitados en la obra: el desmayo de la amante es un problema nimio a diferencia del problema general, sólo atañe al nivel social y las apariencias que ésta exige mantener. Por otro lado, se observa la desintegración personal de cada

¹¹¹ *Ibidem*, cuadro VIII, pp. 125-126

uno de los miembros de una familia y las trasgresiones éticas que cometen por determinados juicios equivocados.

Como es de esperarse, a Cecilia eso no le interesa, ella mantiene en mente su separación con Bernardo. La única ilusión que puede mantener viva. Juan Manuel no se da cuenta de ello. Él cree que toda reacción de ella se debe a su persona y comentarios. Está molesto con la actitud de la gente y por lo que ello afecta a su imagen de hombre respetable. Sin embargo, no está dispuesto a perder su autoridad como marido. Su comportamiento sorprende a Cecilia. Hasta ahora se da cuenta del modo en que vivirá, reconoce que así como ella se interesaba en él como un medio para lograr determinados fines, él también sólo se preocupa en las ventajas que ella brinda frente a la sociedad, su trato con ella será brusco y desconsiderado. La ironía que aplicaba Cecilia durante su noviazgo ahora es inútil, su fuerza se ha desvanecido. La humillación, la denigración y la soledad han llegado a un punto en el cual ella puede explotar en cualquier momento.

La luna de miel que viene no será nada agradable, eso se sabe, al igual que la noche de los padres de Cecilia después de la boda. El noveno cuadro se centra en la situación entre Elena y Ernesto porque el conflicto se centra en el triángulo entre la hija, la madre y el padre. Ahora lo que importa es mostrar las consecuencias del supuesto triunfo de la madre ante la rivalidad con su hija. La pelea entre Juan Manuel y Cecilia cobra significado en cuanto se relaciona con el conflicto del matrimonio porque de ahí parten los motivos del mal funcionamiento del matrimonio joven. En este cuadro es donde se reconoce la raíz aquella cadena de atrocidades que refiere Cecilia en el sexto cuadro.

Para Elena, este momento es una segunda luna de miel, un reencuentro entre marido y mujer después de que el estorbo ha sido eliminado. Lo que queda es disfrutar de la reconquista. La referencia a su boda y a la bata de aquella noche es un modo de incitar al marido. No obstante, ella no esperaba la violencia del marido, para sorpresa de ella, él ha tomado conciencia de los actos velados que Elena ha cometido para llegar a este momento.

La primera muestra de agresión de Ernesto es desvirtuar con su versión de los hechos, los recuerdos de Elena, la referencia a la noche de bodas no puede ser incitante porque para él la noche de bodas misma no lo fue. A partir de este momento para Elena comienza la destrucción de la concepción que tenía de su

propio matrimonio y como ella ha basado su vida de acuerdo con su idea. Ella también terminará destruida. Finalmente, los reproches llegan al meollo del conflicto: Cecilia.

Ernesto demuestra la actitud que ha asumido Elena frente a su hija y lo vano que ha sido dicha rivalidad. Lo doloroso es que la misma Elena no se ha dado cuenta que su postura y sus acciones son las que han alejado a su marido. La ironía de esta tragedia radica en lo contraproducente de los medios para llegar a un objetivo, es decir, las acciones que se han tomado para conseguir el objetivo son las mismas que alejan al protagonista del mismo objetivo. Todo ello no es motivo más que de la inconsciencia y el deseo de imponer una fantasía a la realidad. La idea y la visión que tiene Elena de su relación con su hija es la misma que ha provocado la rivalidad. Sus actos por alejar a la hija de su marido son los mismos que han fomentado la unión entre padre e hija.

Ernesto ha vivido en un ambiente absorbente y obsesivo, hasta ahora se da cuenta de todas las causas. Aquello que en un momento le parecía normal deja de serlo, porque en realidad nunca fue sano. Su misma actitud ha generado gran parte del problema. Él permitió la boda para librarse de su hija, sin embargo, ahora se siente más ligado a ella. Sus evasiones la unen más a su esposa. Sus reproches contra Elena son motivo para que ella intente reconciliarse. En dicho intento de conciliación ella evidencia su complicidad. Y esa complicidad es lo que menos soporta Ernesto.

La verdad de los hechos despierta la violencia del marido. Él la abofetea y comienza todo un proceso de tortura contra ella. Así como Elena dijo con buena intención la verdad de su complicidad, él mostrará la verdad con intención de hierla. Toda aquella paciencia y ecuanimidad que un momento él tenía desaparece, estalla después de veinte años de soportar toda una serie de actos agresivos por parte de su mujer. Esto no quiere decir que él quede sin responsabilidad, sino que su misma omisión ha sido una forma de actuar, como lo hizo cuando aceptó la boda de su hija. Para Elena tal estallido es una sorpresa, nunca consideró que esto podía suceder. Aquí se cae su idea de que los hombres viven para las mujeres y a ellas se entregan. En un momento, tal vez, Ernesto se doblegó ante ella, pero ahora Ernesto no se entrega para nada. La fantasía de poder de ambos se destruye.

Los argumentos de Elena para defenderse son usados en su propia contra. Toda su actitud es desvelada hasta para ella misma.

ELENA: ¡Nadal ¡Nadal! Todos los matrimonios se hacen así. Hay una conveniencia para las dos personas, ellas así lo comprenden y luego...

ERNESTO: ¿Así fue el nuestro?

ELENA: No.

ERNESTO: ¿Te parece bien para tu hija lo que no quisiste para ti?

ELENA: No, Ernesto. No me entiendes, es que ellos son de ese modo...

ERNESTO: ¿Qué modo es ese? ¿El modo de la infelicidad y el engaño?¹¹²

En efecto, su matrimonio también ha sido por conveniencia. No por dinero o posición social, sino para satisfacer una serie de fantasías que en este momento se han derrumbado, entonces, ¿qué sentido tiene ahora dicho matrimonio? Ya no hay hombre que se entregue a Elena, en realidad, nunca lo hubo. Ernesto nunca tuvo a la mujer que esperaba. El papel de ambos ha quedado destruido.

Sólo queda que Ernesto procure defender su papel como padre. Elena ha perdido tanto su posición como madre y esposa. Lo único que puede recibir por parte de su marido es desprecio. Sus propias justificaciones han sido una trampa para descubrir sus verdaderas intenciones. Sin embargo, la autora se encarga de demostrar que no han sido por mera crueldad debido a que ella siempre se ha sentido insegura y sola, por eso siempre procura poseer al marido que nunca ha sentido suyo, aleja a la mujer que si puede acercarse a ese hombre y su atención pierde de vista al hombre como tal.

ELENA: ¡No! ¡No! ¡Es que ella no podía querer a nadie!

ERNESTO: ¿Por qué? *(la sacude)* ¿Por qué?

ELENA: ¡Porque nunca ha querido a nadie más que a ti!

ERNESTO: ¿Por qué? ¿Por qué ha sucedido eso?

ELENA: *(A gritos, con miedo)* ¡Porque tú has sido el único que la ha querido!

ERNESTO: ¿Quién más debía de haberlo hecho?

ELENA: ¡Yo! ¡Yo!

ERNESTO: Y ¿por qué no lo hiciste?

¹¹² *Ibidem*, cuadro IX, pp. 131-132

ELENA: ¡No lo sé! ¡No pude! ¡Nunca pude! (*Ernesto la suelta, está cansado del juego, satisfecho de las respuestas. Elena, deshecha, va a sollozar en el sofá.*)¹¹³

La impotencia de Elena es una muestra contundente de su destrucción. Su vida ha perdido el rumbo, aquello por lo que ha luchado se le ha ido para siempre de las manos. Ernesto disfruta tal momento como un acto de venganza después de haberse sentido atrapado en las decisiones y actos de su mujer.

ERNESTO: Haces bien. ¿qué piensas que de hoy en adelante puede haber entre tú y yo? (*Hace un ademán de acercarse*)

ELENA: (*Desfalleciente*) Nada, nada.

ERNESTO: ¿Qué hubo antes?

ELENA: Nada.¹¹⁴

Para ambos queda clara la dinámica de su matrimonio, sin embargo, él aún no queda satisfecho, quiere asegurarse de que su mujer quede completamente humillada y que el acto inicial de seducción llegue al ridículo total.

ERNESTO: (*Sonriendo apenas*) Está bien. Puedes irte a tu cama. Descansa, sueña. (*Pausa*) Yo no voy a dormir esta noche. ¡No volveré a dormir ninguna noche! Tengo miedo de soñar, de despertar, de preguntarme a cada instante: ¿por qué no he muerto ayer? ¿por qué no muero ahora? (*Se vuelve a Elena, que no se ha movido*) Amor mío, a tu cama. (*Elena, aterrorizada, camina hacia la puerta*) No te olvides de la bata de encajes... pero no me llames... y no me esperes. Esa habitación me trae malos recuerdos. En caso de que vuelva a dormir, no dormiré contigo...¹¹⁵

El desarrollo de este cuadro muestra la agresión que antes se encontraba contenida. Su estallido a diferencia de lo que podría esperarse no ha sido una solución del conflicto sino una sólo una manifestación final del caos, ha causado la destrucción de ambos personajes. Después de su acto de venganza, Ernesto se siente culpable por las humillaciones que ha cometido, pero va más allá porque ahora es completamente consciente de la complicidad que ha mantenido con su esposa y el daño que le ha provocado a su hija. Ha perdido su posición como

¹¹³ *Ibidem*, cuadro IX, p. 132.

¹¹⁴ *Ibidem*, cuadro IX, p. 132-133

¹¹⁵ *Ibidem*, cuadro IX, p. 133

marido, sin embargo, aún le queda una esperanza, la de que lo que está ocurriendo en ese momento, en la noche de la boda, realmente no ocurriera.

ERNESTO: Cecilia, esta noche... Señora, esta noche es... sólo una noche de luna.¹¹⁶

Es en el último cuadro cuando se rompe toda esperanza de renovación o salvación. Toda la dignidad de Ernesto quedará destruida. El regreso de Cecilia y Juan Manuel es algo muy deseado por él, sin embargo, también es una confrontación con los hechos tal como son y eso implica la ruptura de sus fantasías.

Juan Manuel llega agresivo debido a su indignación, para él este matrimonio ha sido una humillación. Ernesto actúa con ironía para echarle en cara su estupidez al novio engañado. Juan Manuel se preocupa por su imagen de hombre triunfador herido y engañado en una transacción. Ni siquiera cobra conciencia de que nunca apreció realmente la actitud de Cecilia. Su única manera de defenderse es evadir cualquier explicación con Ernesto y dirigirse a Elena. Antes los dos deseaban la presencia de Cecilia, ahora discuten que se la quede el otro como si fuera un objeto. Finalmente, la discusión culmina cuando Ernesto intenta golpear a Juan Manuel y él simplemente lo evade. Ernesto queda ahora como un hombre débil, incapaz de defender su propia persona. La simple fuerza de Juan Manuel lo humilla porque ya ni siquiera queda a la altura de este hombre egoísta y vanidoso.

Ella esperaba estar a solas con su padre, tenía la certeza de que este momento iba a llegar. Para Ernesto, la sola presencia de ella lo consuela y lo tranquiliza. Aún tiene la esperanza de sostener su imagen de buen padre, que es la única idea que lo mantiene con vida. No obstante, a pesar de que Cecilia propone una relación de padre e hija, él reconoce lo artificial de la situación, sabe que no es posible porque de tal modo ella no se desarrollaría y cerraría su vida a otras opciones.

ERNESTO: *(Como si ya hubiera aceptado)* Y ¿cuándo te enamores?

CECILIA: No llegará el momento porque yo ya estoy enamorada... de esta casa, de mi cama donde duermo sola... todo volverá a ser como antes, pero mejor que antes.

ERNESTO: Y, ¿si quieres tener un hijo?

¹¹⁶ *Ibidem*, cuadro IX, p. 133

CECILIA: No puedo quererlo si la hija soy yo. Yo soy la niña, la mimada, la irresponsable, la que hace gracias y llora en secreto cuando la castigan. La que lee libros sobre personas mayores sabiendo que nada de eso sucederá a ella. Yo soy mi propia hija.¹¹⁷

De tal manera Cecilia está negando su propia naturaleza y su desarrollo con el objetivo de dedicarse a vivir junto a su padre en una relación que aparentemente es de padre e hija, pero que funciona como marido y mujer. El conflicto radica en que se asume una actitud de hija irresponsable con el deseo de ser una mujer que debería actual en el mismo nivel que el hombre. Ernesto jugaría un papel de hombre frente a una mujer que también exigiría cuidados de niña. Él tiene claro el conflicto, reconoce que sería una situación completamente inestable y que generaría angustia y culpa todo el tiempo, sin embargo, le fascina el hecho porque es el único medio de rescatar la imagen que tiene de sí mismo.

Ella utiliza todos sus recursos de seducción y manipulación, a pesar de querer adoptar un papel de hija se comporta como una mujer que, como Elena en el cuadro anterior, viene a tomar posesión de lo que ya considera suyo. Tal actitud es lo que más le duele a Ernesto porque ello es una demostración de que todo ha importado menos él mismo como ser humano. La agrade diciendo una verdad contundente a la cual ella contesta con otra.

(Ernesto la abraza de nuevo, esta vez parece que va a besarla, pero se detiene y la tira con fuerza sobre el sofá. Cecilia entreabre los labios con una sonrisa)

CECILIA: No volverás a decirme que me vaya. He ganado yo.
(Ernesto mueve los labios sin voz) ¿Qué estás diciendo?

ERNESTO: Puta, decía yo. *(Cecilia se le echa encima, furiosa. Él la contiene.)*

CECILIA: *(a gritos) ¡Tienes celos! ¡Estás celoso! ¡Estás celoso!*
*(Una mirada de Ernesto la hace callar[...])*¹¹⁸

Como las prostitutas, ella se ha vendido con tal de lograr su objetivo. Cecilia se casó con tal de ver sufrir a su padre por ella, con tal de separar a su madre de Ernesto y de demostrar que su matrimonio con Juan Manuel fue un recurso inútil. Ahora está dispuesta a obtener todo lo quiera sin freno.

¹¹⁷ *Ibidem*, cuadro X, pp. 135-136

¹¹⁸ *Ibidem*, cuadro X, p. 137

Ernesto ha perdido todas sus ilusiones, toda claridad de objetivos, su dignidad ya no existe: su juego ha quedado descubierto. Desprecia a Cecilia, se siente atrapado por lo mismo que él ha fomentado, su pasión lo ha cegado completamente: se considera a sí mismo una víctima de los manejos de dos mujeres que han rivalizado por él y le han quitado su dignidad, siente que ya no tiene sentido vivir. Padece angustia, terror, la muerte sería su medio de escape.

ERNESTO: Ya no soy esposo, ya no soy padre, ya no tengo honor, ni dignidad, ni vejez siquiera, no sé cuál es mi lugar en el mundo, ni el lugar de los que me rodean, ni cómo son; he sido escarnecido en los sentimientos que siempre tuve por más altos, he arrastrado por el lodo todo lo que he sido, he perdido todo. Ya no soy un hombre, ya no... *(No puede seguir, lo sacude un temblor nervioso. Se dirige a la puerta que da al interior de la casa y sale. [...])*¹¹⁹

En su frenesí Cecilia no se da cuenta del estado real de su padre. Lo único que le importa es su triunfo. Cree que su fantasía se ha vuelto real: vivirá eternamente junto al hombre que siempre ha querido, igual que Elena en el momento que piensa que ha alcanzado su objetivo es cuando se encuentra más alejada de él.

CECILIA: Viviremos y moriremos juntos, seremos de esos que se insultan y se adoran, de esos que se muerden y se lamen los golpes y moriremos juntos, moriremos juntos y... *(Aparece Elena y la sigue Juan Manuel. Al verlos, Cecilia se asusta como quien ha sido sorprendida por sus peores enemigos)*¹²⁰

La aparición de Elena es una demostración del cansancio de esa mujer. Ya no tiene sentido continuar, su discusión no tiene el mismo impulso con el que actuaba anteriormente. Antes que otra cosa pase, se oye el disparo del suicidio de Ernesto. Aquel hombre por el que luchaban las dos mujeres ya no existe.

Lo terrible se ha revelado al final: la rivalidad por el hombre ha fomentado la destrucción del mismo hombre, sin embargo, la muerte de Ernesto, no implica el fin del caos sólo revela que acabado el pretexto no hay paz porque el verdadero problema es que una no soporta la existencia de la otra (A diferencia del final de *Juan Gabriel Borkman* en el cual ambas hermanas rivales deciden hacer las paces frente al cadáver). Ahora queda claro que la boda ha sido un acto de agresión

¹¹⁹ *Ibidem*, cuadro X, p.137

¹²⁰ *Ibidem*, cuadro X, p. 137

mutuo entre madre e hija. La madre, evidentemente, usó ese matrimonio para alejar a su hija. Cecilia permite tal situación para dañar a su padre y usarlo como un medio para atacar constantemente a su madre.

Como en las otras tragedias sobre Electra, la muerte de la madre y del padre no implica el fin. Aún queda la lucha interna en el corazón de la hija. Los actos no son definitivos ni destructivos por sí mismos, sino que su significado siempre depende de la visión del carácter. Electra, en la obra de Sófocles, a pesar de la muerte de su madre su odio por ella no se acaba ni la idealización de su padre porque no son verdaderas las razones que argumenta; Lavinia, en la obra de O'Neill; se encierra para siempre en la casa para vivir y hablar con los retratos de la familia Mannon y así mantener el honor de su padre que tanto ha defendido. Cecilia ha destruido lo sano de su vida con tal de dedicar su vida a una imagen de padre ideal y, finalmente, luchar contra su madre en nombre de algo que ya no existe.

CECILIA: *(Con una voz que parece venir de lejos)* Vete, ha sucedido la primera atrocidad, junto a ésta, los Bernardos, las Isabelas y las amantes desmayadas en las iglesias no valen nada. Este es asunto de mi madre y mío, nada tienes tú que hacer aquí... ni quiero que veas lo que sigue. Queremos estar solas. *(Pausa, Juan Manuel sale después de una vacilación.)* Y esta vez, el camino es largo, largo, largo...¹²¹

Esta tragedia de carácter, como se ha podido apreciar, se centra en los conflictos suscitados en las relaciones familiares y son retratados desde sus aspectos generales. Por eso, aunque hacen referencia al mito de Electra, no se trata de una modernización o trasposición de la anécdota a la sociedad mexicana, sino de un desarrollo profundo del carácter y de la naturaleza humana. Las múltiples veces que ha sido recreado este mito en la literatura y el teatro son una prueba de la potencia emocional e intelectual que contienen estos mitos y arquetipos, surgidos en el seno familiar.

A diferencia de otras tragedias relacionadas con Electra, aquí no ha sucedido ningún crimen o suceso violento como circunstancia que propicie el ambiente enrarecido con el que comienza la obra. Éste se percibe por la aversión de Cecilia hacia su noviazgo, que pese a todas las complicaciones, no rompe. En un inicio

¹²¹ *Ibidem*, cuadro X, p. 138

parece un absurdo que poco a poco va cobrando sentido. Tanto Cecilia como su madre utilizan a Juan Manuel como un medio de poder y manipulación. De este modo queda establecida la rivalidad entre Elena y su hija.

La raíz de dicha rivalidad surge de la concepción de las relaciones y de la vida que lleva Elena. Ella misma ha considerado a su hija desde un inicio como una intrusa entre su marido y ella. Y esa percepción se debe a que Elena siempre ha considerado que es muy importante establecer una relación de poder y, por consecuencia, de dependencia con un hombre que le permita sentirse aceptada, reconocida e importante debido a que Elena no es capaz de reconocerse a sí misma. En este sentido es un caso parecido a la búsqueda de reconocimiento familiar de César Rubio, la diferencia radica en los medios que utiliza y el alcance de su objetivo. Necesariamente esta lucha por reconocimiento genera una actitud de aversión hacia su hija y agresiva contra su marido cada vez que se acerca a ella. Asume, de manera muy poco amorosa, que Ernesto le pertenece. Al no sentirse amada y ser incapaz de amar, obliga, fuerza, manipula, controla, pasiones con las que sustituye su carencia amorosa. Al comportarse de ese modo, de manera irónica, propicia el efecto contrario. Padre e hija se alían para defenderse de las agresiones. Esto no es evidente ni consciente para Ernesto, cuando él es capaz por fin de apreciar su situación verdadera le parece monstruosa porque descubre su responsabilidad en el conflicto y la rechaza.

Ante tal actitud responde de una manera también agresiva Cecilia. La autora muestra claros momentos en los cuales ella podría optar por otras posibilidades y actitudes que la liberen del conflicto. Sin embargo, no desea escaparse debido a su apasionamiento alimentado por sus juicios sobre su relación con sus padres y la vida. Cada vez su unión con su padre se profundiza y es más agresiva y directa con su madre. Al igual que su madre, Cecilia piensa que se requiere el reconocimiento de un hombre para ser alguien y, sobre todo, considera importante la aceptación y amor de su padre debido a que alguien que debiera amarla, su madre, trata de quitárselo. Por lo tanto, la lucha por el amor de su padre se vuelve también una forma de buscar el reconocimiento de su madre.

Los huéspedes reales tiene una estructura muy semejante a *Electra* de Sófocles y *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, no sólo por ser tragedias de carácter, sino porque además hay un desarrollo del carácter basado muy

claramente en la entrada y salida de personajes a través de lo cual la interrelación revela diferentes facetas del carácter del protagonista.

Isabel funciona en algunos aspectos como personaje comparativo de Cecilia ya que ella tiene otra forma de ver la vida y ofrece posibilidades para salir de las complicaciones familiares. De hecho es importante el pequeño momento en el que Ernesto se sienta con las dos jóvenes en el umbral de la casa, por un lado, es un modo de atenuar la relación que ha establecido con su hija y, por otro, es una forma de contrastar ambas formas de ver la vida. La relación de amistad y de ternura existente entre ellas es rechazada por Cecilia porque considera poco importante a cualquier persona que no sean sus padres. Es por eso que trata a Isabel como alguien completamente manipulable, con una superioridad incuestionable y con una cercanía excesiva.

Bernardo es otro personaje que muestra una veta del carácter de Cecilia que permitiría liberarse de los patrones familiares. Él representa una esperanza por encontrar algo más que sus padres, la posibilidad de amar de igual a igual y un cambio en la valoración de las circunstancias. Sin embargo, ella utiliza la relación para de alguna manera agredir a su madre, como un paliativo que la distrae un momento del verdadero problema.

Juan Manuel simplemente remarca los defectos y el apasionamiento de Cecilia. Frente a él es posible apreciar la complejidad del carácter de los personajes centrales. Para Cecilia, su noviazgo es una compulsión que no entiende en su totalidad al principio, pero después descubre que es una manera de agredir a su madre siguiendo con el juego que ella propone. La boda se convierte en un acto trágico por la forma en que es llevada a cabo y el tipo de relaciones que se han establecido. Cecilia espera y permite el avance de los hechos, como una víctima para finalmente rompe su relación con Juan Manuel despreciándolo en la cama y a que ese acto sexual es asumido por ella como algo muy semejante a una violación. De tal hecho, Cecilia consigue el regreso al hogar paterno y, de una manera muy manipuladora, el mayor acercamiento con su padre. Situación con la que demuestra que el plan de su madre resultó contradictorio.

Ernesto a este nivel de la situación toma conciencia de que se ha alejado de su esposa por la tensión que siempre ha existido, de que se ha refugiado en su hija como si fuera su pareja y de que ha omitido acciones que pudieron haber frenado el

conflicto. Ahora que ha tomado una posición de presa capturada, es decir, de víctima, la verdad se le presenta de la manera más monstruosa posible. Su hija se comporta de la misma manera que Elena y lo busca sexualmente. A este grado de la situación ya no ve otra salida más que la muerte porque él mismo se ha reducido frente a ambas mujeres y ha dado pie, en parte, a esta actitud en la hija.

El suicidio de Ernesto es doloroso para ambas mujeres pero eficaz en cuanto asumen que ninguna de las dos lo ha ganado. Las acciones y los deseos de los tres se encaminaban hacia ese fin. Es una situación muy parecida a la muerte del padre en *El gesticulador*, los hijos utilizan a su padre para embellecerse o para sentirse importantes. Cecilia además ha descubierto la razón de ese objetivo. Al eliminarse el objeto de la discordia el caos se incrementa para ambas, quedan atadas aún más que al principio y con ello se eliminan ambas mujeres porque al fin se enfrentarán directamente y descubrirán que su lucha no ha tenido ningún sentido, pero la sensación de que ambas no caben en el mundo continuará hasta el día de la muerte de cada una.

5. *Moctezuma II* de Sergio Magaña

Una situación como la conquista española sobre el pueblo azteca es un tema delicado. El impacto ha sido tan grande en la historia y cultura mexicana que con gran dificultad se vislumbran datos objetivos, concisos y claros. La multiplicidad de interpretaciones, suposiciones y juicios generan polémica entre sí. Es de esperar que suceda lo mismo en el ámbito literario. Cada autor que se ha interesado en crear y comentar sobre el tema ha tomado cierta postura ante el hecho. Algunos desean reflexionar sobre la violencia y la imposición de culturas; otros, sobre las cuestiones políticas y económicas; y otros prefieren tomar una postura irónica, como el mismo Sergio Magaña en *Los argonautas* (también titulada como *Cortés y la Malinche*), o las obras y diálogos de *Novo*, entre otros enfoques.

Lo único que no queda en duda es la fuerza emotiva e intelectual que despierta el acontecimiento. Cada grupo cultural siempre ha contado con un conjunto de hechos, leyendas y mitos que constituyen la visión general de determinada sociedad y son motivo de inspiración para muchos textos de la literatura universal. Su validez y su potencia se sustentan tanto en el hecho referido como en la estructura misma del texto, al final de cuentas, la literatura se construye a partir de la concepción personal del autor, que puede ser influida en mayor o menor grado por su ambiente histórico y social.

Este proceso de creación puede darse en los estilos que ya se han expuesto. En unos casos, se construye un significado sobre determinado hecho histórico, los sucesos son aprovechados como recursos para construir los intereses del autor, como las discusiones dialécticas que ocurren en *Corona de Fuego* y *Corona de Luz* de Usigli. En otros, el significado es una abstracción de los hechos mismos, se observa una lógica de causalidad y se retratan una serie de arquetipos que siempre han actuado en el ser humano.

En la presente obra sucede el segundo caso. Su potencia se relaciona con el estilo realista, el hecho adquiere un sentido que va más allá del nivel social. Magaña lo relaciona con el nivel personal y cósmico que generan en el hecho un enfoque que atañe a los conflictos universales del ser humano. Por lo tanto, el desarrollo de la acción tiene una estructura trágica. El autor se involucra con los

personajes y los hechos del mismo modo como lo hicieron Esquilo, Sófocles y Eurípides con los personajes históricos que ya en su propia época eran seres míticos: Agamenón, Eteocles y Creonte.

En *El gesticulador* el mito es tan importante que el personaje principal desea ser aquel personaje idealizado que nunca aparece en escena. La solución que encuentra César Rubio es asumir esa identidad que todos desean ver encarnada. El mito en *Los huéspedes reales* radica en las fantasías que persiguen los protagonistas y que desean imponer en los otros, sus acciones son motivadas por dichas imágenes que se rompen frente a la realidad.

En este caso el mito está manejado como si fuera la realidad misma, es decir, los acontecimientos referidos son en sí ya un mito para el espectador, el ambiente se construye a partir de ese enfoque. Moctezuma y aquellos quienes lo rodean son un mito encarnado que a su vez actúa y reacciona según su propia visión y mitología. Por la necesidad de crear un ambiente verosímil y lleno de significado el autor asume una actitud religiosa acorde a la visión religiosa de los propios personajes. Además, se empeña en acabar con el mito de Moctezuma como el gran traidor que entregó a Tenochtitlán a los conquistadores, a diferencia de Cuauhtémoc, que la defendió. Magaña indaga en las razones del ser humano para dar a su imagen grandeza humana y dimensión trágica.

En *Moctezuma II* hay una serie de manifestaciones cósmicas que van más allá de lo natural, por ejemplo: las ancianas y Quetzalcóatl, a diferencia de las tragedias anteriores. En las cuales la dinámica del plano cósmico era observable por las metáforas, la reflexión sobre los valores humanos, la dinámica social y las acciones de los personajes. Estos recursos se aproximan a la realidad cotidiana, como sucede con obras como *Panorama desde el puente*, *La señorita Julia* y *Yerma*. En cambio, la actitud religiosa se aproxima más a la visión de las tragedias griegas o isabelinas, en las cuales se mantiene una postura que integra los tres planos sin que intervengan razonamientos y preguntas. Esta situación, sin embargo, no es motivo de alejamiento entre el texto y el lector puesto que no sucede así con tragedias como *Hamlet* o *Las bacantes*. En ambos casos, como se comentó en el capítulo sobre *El gesticulador*, se presentan los mismos mecanismos bajo diferentes apariencias.

La comprensión sobre las manifestaciones cósmicas bajo un aspecto "sobrenatural" o "mágico" es un proceso complejo. Se puede tomar como ejemplo las brujas de *Macbeth*, que en algunos rasgos son muy parecidas a las ancianas de *Moctezuma II*. Las brujas son una prueba viviente del caos: son agresivas, maldicen, disfrutan del caos, de ahí surge la serie de paradojas que confunden el cosmos y el caos. Aquello que parece justo y bello puede ser paradójicamente el acto más cruel y tonto. En dicha confusión cae Macbeth debido a que está cegado por el deseo de triunfar y sobresalir. En ningún momento, como se verá, son ellas las que determinan el destino del personaje, sino que son manifestaciones que sincronizan con los conflictos internos del personaje y con el caos del ambiente. Posteriormente, son la representación de aquellas opciones que busca el protagonista para lograr sus objetivos. Hécate deja en claro dicha situación, las regaña por intervenir en los actos de un hombre que no necesita ayuda, con ellas o sin ellas, él actúa como sus juicios lo creen conveniente. Por ende, ellas funcionan como catalizador y medio de expresión de las actitudes y decisiones de Macbeth. Las visiones y profecías de las brujas son un modo de saciar su ambición y justificar su violencia y sus crímenes. La misma relación se establece entre Hamlet y el fantasma de Hamlet Padre. Al mismo tiempo que el fantasma es una entidad palpable y visible es una manifestación del caos tanto del ambiente como del protagonista. No tiene sentido cuestionarse si aquel fantasma o las brujas son reales o no porque de cualquier modo son parte de la acción de los personajes, que sin duda alguna, son seres reales y sus motivos, emociones y acciones son contundentes y claros con la presencia de aquellos entes "sobrenaturales".

El plano cósmico representado de tal modo abarca cuestiones que van más allá de lo racional. Aún las manifestaciones del plano ético dentro de una realidad cotidiana no pueden ser captadas únicamente por el medio racional. Las metáforas e imágenes en *Los huéspedes reales* son necesarias porque no todo puede ser explicado con palabras, muestran aquello que no pueden comprender ni calcular los protagonistas. Además de que sintetizan el significado de los hechos. Lo mismo podría decirse del desarrollo de la acción en *El gesticulador*. La fuerza de las manifestaciones "sobrenaturales" radica precisamente en su incomprensión, en el escape de toda explicación que implique una lógica racional y metódica. Es un medio de mostrar aquello que el ser humano no puede captar ni aprehender, ni

comprender, pero que, no obstante, tiene su propio orden y armonía. La confusión del espectador ante tales imágenes puede ser muy bien el reflejo de la confusión del personaje, de su desequilibrio, de los juicios trastocados que generan una trasgresión ética. Cuando se aprecia el mecanismo de causa y efecto sumado a la sincronía de los hechos con el carácter de los personajes y el significado contenido en lo "sobrenatural" es cuando puede ser valorado el orden y armonía de aquello más grande que se denomina plano cósmico o divino.

Naturalmente, estas manifestaciones no siempre se relacionan con el caos, sino que también pueden expresar el grado de armonía como puede ser un hecho inexplicable o el consentimiento de un dios, por ejemplo, el agrado de Atenea hacia Odiseo en *Áyax* por su compasión y entendimiento. La situación siempre será mostrada en su complejidad para valorar las opciones de los personajes y comprender tanto su carácter como sus juicios y acciones.

El prólogo de *Moctezuma II* introduce a ese mundo inexplicable desde la concepción mexicana. Tres ancianas lloran y cosen plumas en una capa. Su actitud no es cotidiana o una mera cuestión personal. Se dirigen a los dioses de modo reverente y suplicante. Los llantos se deben a una guerra que las ha separado de sus seres queridos, ésta es distinta a las otras. No es para el sustento del pueblo sino en honor de un dios. Tal motivo difiere a la concepción tradicional del pueblo en el cual las guerras son un medio de obtener recursos y mantener el poder. Para un pueblo que acostumbra la postura ofensiva es natural que se desconcierte ante la necesidad de tomar un papel defensivo.

La entrada de Xocoyotzin Moctezuma quien pretende suicidarse revela la esencia de las ancianas. Conocen los motivos del rey antes de que él diga una palabra y temen su estado de ánimo. La orden de la segunda anciana revela que sus actos no son tangibles, quien los lleva a cabo es Moctezuma porque ellas forman parte del interior del personaje. La actitud de él está tan alterada que no se da cuenta de la presencia de las ancianas, después de que se hiere se da la definición de Huémac: la muerte. Lo que ha buscado hasta este momento el rey es la muerte. El caos no sólo se provoca por una guerra, además hay un hombre que desea morir porque quiere escapar ya que se siente impotente ante los conflictos. Si ese es el deseo de Moctezuma no hay otra cosa que hacer para las ancianas más

que continuar su trabajo acorde a esa decisión. La pregunta que surge es, ¿por qué se daña a sí mismo?

La aparición de Quetzalcóatl completa la visión del plano cósmico. Mientras que las ancianas han manifestado el caos, el dios es la prueba viviente de una posibilidad de armonía, de solucionar los conflictos mediante la reflexión. Quetzalcóatl se dirige directamente al rey. Apela a su dignidad y a su cordura para detener sus actos. Hasta ahora es cuando habla Moctezuma, para identificarse, para reconocer que él tiene dignidad, que él es "la cabeza del mundo". El dios le reprocha su actitud de desesperanza. Hasta en un momento de caos como éste hay posibilidad de armonía y de vida. La vergüenza del dios va en contra de que el rey se dé por vencido antes de luchar, de ahí surge la derrota.

La designación de los jueces para el rey y para el dios es una cuestión compleja. Las ancianas serán jueces de Moctezuma porque ellas son parte de la realidad misma además de que expresan el interior del personaje. Sus comentarios generan un ambiente que podría decirse religioso. Por medio de éste el daño de una sociedad no sólo es un conflicto político sino que se involucra la esencia misma del ser humano: sus emociones y su existencia dentro de la naturaleza misma. Los bufones son jueces del dios porque es por medio de los sirvientes y las traiciones como caerá esta civilización. El mismo pueblo será quien niegue aquello que ha adorado.

Ante la destrucción queda la soledad. Moctezuma se siente desprotegido, ya no hay dios que brinde esperanza ni posibilidades, sólo queda un mancebo que también se siente desconcertado. La tristeza y el dolor aumentan para las ancianas. Ellas miran con lógica el conflicto: ante la destrucción de los dioses se suplantarán otros. Dicha destrucción de los dioses ha sido generada por el mismo pueblo, por ende su forma de vida ya no será la misma. Desconocen a su rey, éste ya no puede significar nada para ellas si ha destruido el sentido mismo de la vida (representado por sus dioses). Lo acusan porque él ha sido el primero que ha negado de la vida y de la posibilidad de continuar adelante.

Se escucha música de otra cultura, el advenimiento de una nueva época se vislumbra después de la destrucción de una antigua. Los símbolos de los españoles se hacen cada vez más presentes. Todos ellos son vistos como un acto terrible. La violencia se aproxima, la muerte y la destrucción son su consecuencia.

El prólogo reúne una serie de elementos que sintetizan el desarrollo de la acción: la destrucción y conquista de un pueblo, sin embargo, nunca aparece en escena el conquistador. En este sentido el autor se centra en la visión de aquellos que serán derrotados y, sobre todo, en la visión del rey: un individuo que ha intentado matarse, que se siente desolado y sin motivación alguna, pareciera un mero espectador de los hechos. Es desconocido y despreciado tanto por el pueblo y su propio carácter (las ancianas juegan ambos papeles). Los planos se mezclan, aquello que involucra a todo un pueblo se vuelve una representación de los conflictos tanto personales como cósmicos y éstos del conflicto social.

El inicio del primer acto marca un fuerte contraste con el prólogo. El ambiente es cotidiano y agradable. Pareciera imperturbable y que el único conflicto fuera un regaño para un niño y el calzado de la princesa. Este momento de la obra es una introducción al modo de vida y concepción del mundo de los personajes. Hay jerarquías muy marcadas y protocolos que se deben respetar. La guerra es un acto admirable e importante dentro de su sistema de gobierno, es decir, dentro de su concepción moral. Los jóvenes lo ven como algo natural al igual que el Ministro. Éste último marca una diferencia entre los conflictos cotidianos, como los pretendientes de Tecuixpo, y los políticos, como la guerra.

El Ministro tiene una visión importante de la paz y la guerra. La justificación de los actos violentos se halla en la consecución de la paz. Muchos de los personajes piensan de la misma manera y esa forma de pensamiento es uno de los pilares del conflicto general. Para él la paz es inútil porque no ayuda a la consecución de otros objetivos como sí lo puede hacer la guerra. Le molesta la inactividad de Moctezuma porque pareciera que él no está dispuesto a luchar. Reprocha su actitud y espera que sus propios métodos lo despierten del aletargamiento.

MINISTRO: ¿Y cómo no? La dureza nunca es inútil. El señor y Dios nuestro, Huitzilopochtli, tiene ojos y orejas para ver y entender.

LA MADRE: Así sea.

MINISTRO: Moctezuma quiere dominarlo todo con su palabra y presencia. ¿Y qué resulta de ello? (*Reflexión.*) Ah, pronto él verá su error y devolverá la grandeza a los templos, exaltará su fuerza

militar, y la magnitud del poder mexicano humillará la irreverencia de los demás. ¿Dónde está ahora Moctezuma?¹²²

La mención de Huitzilopochtli evidencia en dónde está centrada la atención del Ministro. El dios de la guerra es el único capaz de mantener el poder del imperio. En tal pensamiento se mezcla la religión con el poder para utilizar a la primera como herramienta para la consecución de los objetivos políticos. A sus ojos Moctezuma se ha comportado de una manera soberbia e irreflexiva y considera necesario que el rey actúe de otro modo.

Por estas ideas el Ministro decide manipular la información de acuerdo con lo que él considera conveniente. De nuevo, mezcla la religión con lo político. La religión para el personaje no tiene más valor que la posibilidad de manipular y adquirir poder sobre otros. Él, con estos actos, es uno de los primeros que despoja a los dioses como lo hicieron los bufones con Quetzalcóatl. La destrucción del pueblo ha comenzado antes que iniciara el primer acto. No ha sido necesaria la intervención de los españoles.

El conflicto entre Ixtlixóchitl y Cacama muestra el desequilibrio interno del pueblo mexicano. Hay muchos interesados por el poder. Las disputas llegan a tal grado que afecta a las relaciones familiares. El trono del reino de Tezcoco es una ambición más dentro del imperio. Ambos personajes esperan apoyarse en Moctezuma para resolver su problema. Él es quien puede juzgar, sin embargo, parece que éste no toma cartas en el asunto. Esa función del rey invariablemente genera problemas, actúe o no, aquel que no es favorecido siempre atacará al juez. Ixtlixóchitl traspasa los límites jerárquicos para exigir lo que considera suyo. Cacama respeta esos límites porque le es conveniente para sus fines. Lo mismo sucede con muchos personajes. Por lo tanto, el rey se encuentra en constante riesgo y necesita luchar, atacar y destruir para sobrevivir ante tal ambiente. El Ministro lo sabe y se vale de todos los medios para defender el trono de Moctezuma.

Otros señores también esperan al rey y éste no hace acto de presencia. Las batallas pérdidas son motivo de su preocupación, están sorprendidos por las derrotas y las matanzas. Los recién llegados los han humillado: Ni para el Ministro ni para ninguno de ellos es concebible que exista la derrota cuando siempre ha sido el pueblo mexicano quien derrota a los demás y ataca sin consideración.

¹²² MAGAÑA (1991) Acto primero, p. 457

MINISTRO: ¡Dios! *(Se le acerca rápido.)* ¿Te burlas de nosotros?

COYOACÁN: No estoy jugando. Las cosas que pasan allá llenan de espanto mi corazón. Es difícil creerlas aun viéndolas con ojos propios. El capitán de ellos nos miraba riendo y nos abrazó luego con abrazo de Malinche.

CUITLÁHUAC: De Cortés, con ese nombre lo oímos nombrar. Dice venir como embajada de otro señor más poderoso, que ellos nombran España.

CULUACÁN: Y de otros dioses suyos. *(Hace la señal de la cruz.)*

COYOACÁN: Abrazó a Cuitláhuac y fuimos todos volviendo la cabeza para esconder nuestras lágrimas.¹²³

El dolor es real, lo sufren tanto por la matanza que han presenciado como por el choque de sus ideas ante los hechos reales. Su derrota rompe la imagen de pueblo poderoso e invencible. El miedo surge. No saben qué hacer en este momento. No obstante, antes de aceptar su vulnerabilidad ven a los españoles como dioses, ¿quién más podría vencer a un pueblo invencible?

CULUACÁN: Si no fueran dioses no podrían hacer tanto como han hecho: hechizaron a los pueblos de todas las orillas del mar, y vinieron contra la gran Tlaxcala y la vencieron. ¡Son grandes, son fuertes!

COYOACÁN: Abre tus ojos para ver, abuelo, porque si nuestros dioses nos abandonan a la mala suerte yo sabré hacer que mi pueblo castigue al culpable.¹²⁴

Ellos consideran poderosos a los españoles porque son capaces de convencer a otros pueblos para que se alíen con ellos. No encuentran más causas que la esencia divina de los españoles y el abandono de sus propios dioses. Sin embargo, sus propios razonamientos desmienten esas causas porque sus ideas surgen de una acusación meramente política y terrenal: la actitud de Moctezuma. La ira de los dioses se debe a un individuo que no apoya a una clase social, a la cual pertenecen los personajes presentes.

COYOACÁN: Tú lo hallaste primero que yo, Cuitláhuac; pero lo callas. ¿Quién, sino "ése" tiene la culpa del olvido de nuestros dioses? ¿No ha reducido los sacrificios a ridículas ceremonias

¹²³ *Ibidem*, Acto primero, p. 463.

¹²⁴ *Ibidem*, Acto primero, p. 463

blancas? ¡Los dioses piden sangre y reciben flores! ¿Y qué ha hecho de sus guerreros, no los odia? ¿Acaso nos acompaña a las batallas? Nos regatea mezquinamente cada uno de los privilegios que nos pertenecen.

MINISTRO: ¡Todo es de los dioses!

COYOACÁN: No, abuelo, no. En esta casa se niega el derecho supremo de la clase militar y se engorda al pueblo mientras Huitzilopochtli muere de hambre.¹²⁵

De nuevo la mención de Huitzilopochtli es una justificación del arte bélico. El señor de Coyoacán no admite otra forma de actuar. Su exigencia de sacrificios mayores es una consecuencia lógica de su concepción del mundo basada en la violencia y en la crueldad como medios para conseguir objetivos meramente personales como el lujo y el honor. Él exige la vida de otros, pero no sería capaz de sacrificarse a sí mismo. Su actitud impositiva, que está generalizada en el pueblo azteca, fomenta la rebelión y traición de los oprimidos. Por lo tanto, es lógica la traición de los otros pueblos. La misma actitud ciega de las verdaderas causas y se buscan culpables que no sean uno mismo, en este caso, Moctezuma.

Ante la defensa de Cuitláhuac los demás responden que el rey debería actuar como se debe según lo dictado por un dios bélico. Unos no dudan de la naturaleza divina de los españoles, como el señor de Culucacán, y de eso se aprovecha el Ministro.

CUTLÁHUAC: Abuelo, alguien los liberta.

MINISTRO: (*Entrampado.*) No... no deberías dudar. Yo he... (*Todos lo miran. Él agrega, firme.*) Yo mismo he visto a uno desaparecer en mi presencia.

CUTLÁHUAC: Padre, alguien suelta a esos hombres.

MINISTRO: (*Enfrentándosele.*) No quieras confundirme. Los presagios no mienten cuando yo los interpreto. Y ahora te digo que ellos tienen razón, que los que vienen son dioses. ¡Cómo, hijo mío! ¿Vas a dudar de mí?¹²⁶

La mentira recién dicha por el Ministro es conveniente para sus propósitos, que van más allá del provecho personal, como los del señor de Coyoacán, él se interesa por la defensa de un modo de vida que le brinda poder y justifica cualquier error de su parte. Se aprovecha de su puesto jerárquico para eliminar cualquier

¹²⁵ *Ibidem*, Acto primero, p. 464

¹²⁶ *Ibidem*, Acto primero, p. 465

duda sobre sus aseveraciones, así no tiene otra cosa que decir Cuitláhuac. El miedo del señor de Culucacán prueba que el Ministro ha ejercido su poder. La misma actitud se ha diseminado por todo el pueblo. De este modo, la actitud implorante de todos forzará a Moctezuma a actuar.

El rey entra con buenos ánimos a su palacio. Su actitud choca contra las preocupaciones de los demás. Hace muestra de vitalidad y fuerza. Él valora la belleza, la sensibilidad y el placer. Regala flores y frutas, hace muestra de lujo y sofisticación. Pareciera no estar enterado de los conflictos. Evade cuanto puede todo comentario sobre tales hechos.

Los guerreros no pueden soportar su actitud. Reciben las flores por mero protocolo, se sienten ridículos y no escuchados. Se lo reprochan al rey, sin embargo, los límites jerárquicos aún no han sido traspasados. Su actitud irónica los exaspera. El rey los trata de una manera prepotente, no los escucha y parece no importarle la matanza de Cholula. Simplemente los despide.

Coyoacán le recuerda su obligación ante el pueblo de sacrificar. De este modo, exige que se sigan las tradiciones marcadas por su religión, es una defensa a toda la concepción del pueblo en que se ha basado toda la vida de los guerreros. La negación de Moctezuma rompe con dichos esquemas. Coyoacán, como los demás señores, está exigiendo que cada uno, especialmente, el rey cumpla con su papel, con la función que le ha sido designada dentro de todo ese sistema político y forma de vida.

La evasión de Moctezuma es un reto. Demuestra que su autoridad es inquebrantable, nadie puede obligarlo a hacer nada. Procura restar todo poder a los demás señores para que no haya medios con los cuales exigirle algo a él. Dicho reto genera más hostilidad en sus súbditos. Los únicos que tienen cierta consideración a pesar de lo desconcertante de la actitud del rey son su hermano y el rey de Tacuba.

Toda esta escena es un juego de poder y humillación entre emperador y súbditos. Moctezuma se molesta por la actitud de ellos debido a su altanería y el intento de romper los protocolos que sustentan su autoridad. Los desprecia por su rudeza y falta de aprecio a otros valores que no sean los bélicos. Ellos imploran y no son escuchados. No sólo se está disputando una jerarquía, sino que hay en juego una serie de valores relacionados con la paz, la belleza, la guerra, la justicia, la autoridad, entre otros, sumado a las actitudes de los personajes. La discusión se

convierte en un modo para demostrar quien es quien, una exigencia de asumir ciertos roles y una impulsión de Moctezuma por proteger una imagen diferente a la que los señores guerreros esperarían. Esa imagen genera conflictos en el modo de vida de todos ellos debido a que se asume que el rey debe ser el ejemplo y la justificación de ciertos actos, en este caso: guerras, sacrificios (que es otro modo de decir homicidios) e imposiciones.

Moctezuma se defiende de los demás por medio de una visión de la vida en la cual no hay violencia. Reconoce que se le critica, pero sabe que se le critica desde una postura visceral y poco racional.

MOCTEZUMA: Sin faltar ninguna. Estoy acostumbrado a recibirlas: de propios, de extraños. Las cobijo en mi casa, abuelo, y también fuera. Nunca he visto en torno mío sino la veleidosa controversia de estos señores, tan ufanos de su clase militar como los niños de sus impertinencias. ¿Y qué dirán? Pues lo sabemos tú y yo. No es difícil agotar su reducido vocabulario: matanza, sangre y muerte. Triste es que los mexicanos seamos únicamente respetados por sanguinarios. "Exterminio ante todo." Así han hecho odioso nuestro gobierno hasta el punto de producir pavor cuando se piensan las consecuencias políticas de tamaña violencia. *(Pausa.)* ¡Oh, qué valientes! Y hace poco, nadie los hubiera conocido... "Este momento lo justifica todo." Óyeme bien, ministro, que no es mi intención hablar contigo de lo de diario y de siempre. Hoy por fin, quedo asombrado de su magnífica cobardía.¹²⁷

Él tiene claro que la violencia sólo genera más violencia. Los demás pueblos los temen, pero no los respetan. El poder de la guerra sólo es aparente. Tiene conciencia de los conflictos fomentados por la moral azteca. Esos guerreros que se regodean en el poder de la guerra son seres cobardes porque sin el sustento de dicha imagen agresiva no podrían hacer nada. Se ha visto en la entrevista con Moctezuma, si fueran capaces y poderosos sería muy probable que hubieran actuado de otro modo. Serían ellos quienes asumirían la autoridad y ciertas responsabilidades, en cambio, sólo exigen a otra persona que haga lo que ellos no pueden o no quieren asumir. A esa actitud es a la que quiere humillar el rey. Los desprecia porque reconoce la inutilidad de sus actos.

A diferencia de esa moral violenta, Moctezuma cuenta con una visión relacionada con el goce de la vida y la prosperidad. Es natural, que dicha visión sea

¹²⁷ *Ibidem*, Acto primero, p. 471

perturbadora para el Ministro porque eso implicaría un cambio en su modo de vida y en todo el sistema de valores que justifica las acciones violentas.

MOCTEZUMA: Tal vez blasfeme... Pero los dioses no siempre exigen sangre. Yo he sentido que también con placer reciben los beneficios puros de la tierra: el grano de cacao, los frutos, la alegría del campo recién regado y el aroma sencillo de las siembras... La sangre, cuando apesta, no debe gustarles.

MINISTRO: *(Con indignación y terror.)* Moctezuma, si no fuera yo un viejo me corromperías. No me permitan nunca los dioses seguir tus retorcidos pensamientos. Es sacrilego de mi parte soportar tu petulancia, en estos momentos de extrema y suma gravedad para nosotros, con la furia de los dioses extranjeros a las puertas de tu gobierno. Qué hablas aquí tú de jefes, cuando deberías estar con ellos en la adustez del templo, pidiendo a Nuestro Señor una mirada de perdón para tu mala fe.¹²³

Por un lado, es impactante observar que el honor a la vida sea visto por el Ministro como algo perverso y, por otro, es cierto que Moctezuma ha actuado con petulancia. No por sus ideas sino por la manera en las que las expresa y ostenta. Ha despreciado a los jefes y guerreros porque los considera brutos e inferiores a él. Quiere frenar la violencia y él ha hecho uso de ella en su manera de tratar a los demás. La diferencia radica en el nivel y el modo en que se aplica.

Los sacrificios son violencia en escalas mayores. En boca del Ministro se discierne que esos sacrificios no sólo son para satisfacer a los dioses, sino que son un medio político para que el pueblo mexicano siga detentando el poder frente a los demás pueblos y sea posible mantenerlos subordinados. Huitzilopochtli es utilizado en nombre de intereses políticos y personales. El dios no tiene nada que ver con las intenciones del Ministro. En un principio los menciona como seres incuestionables y poderosos, momentos después asegura que todo está en peligro por el poder de otros.

¿Qué logra el Ministro sembrando el miedo y la idea de indestructibilidad ante algo que quiere destruir? No se podría decir que es un acto torpe, el Ministro posee mucha inteligencia y capacidad de análisis, por lo tanto, sembrar el miedo y motivar a los otros para que le imploren al rey tiene otros objetivos más que la intención de destruir a los extranjeros. ¿Cuáles podrían ser? Como se ha visto

¹²³ *Ibidem*, Acto primero, p. 472

desde el inicio, él constantemente ha recriminado la actitud de Moctezuma y su modo de actuar. Este es el medio por el cual pretende forzar las acciones del rey. El Ministro considera que el rey debe asumir un papel distinto al que ha asumido hasta ahora. Y él, sin romper los límites aparentes, ha manipulado los hechos. Está exigiendo que el rey se comporte de una determinada manera, al igual que lo han hecho los otros jefes guerreros. La diferencia radica en el método.

Esta situación se asemeja a lo que se ha visto en las tragedias anteriores. Se le exige a una persona una serie de actitudes y acciones que permitan la construcción de una imagen. Dicha imagen o mito justifica los actos de todo un grupo de personas. En el caso de *Los huéspedes reales* afecta a una familia, en *El gesticulador* y en la presente obra afecta a toda una nación. Esa imagen esconde o, por lo menos, justifica los errores de los demás, es decir, si un padre acepta una relación de dependencia completa con la hija, ella no tendría razón alguna para preocuparse, su padre le resolverá la vida. En otros niveles, si el rey sacrifica y ordena guerras ningún soldado tendría por qué sufrir al matar a un enemigo y el pueblo podría comer la cosecha de aquellos pueblos con la conciencia tranquila.

Hasta ahora, Moctezuma ha negado el papel de rey guerrero. Tiene conciencia de los conflictos de dicha postura, sin embargo, eso no implica que no esté jugando con la asunción de un rol de poder, con el cual humilla a otros, adquiere ventajas, como el lujo y sobre todo, la satisfacción de ser alguien importante. Por eso, no es tan complicado que el Ministro logre su objetivo, logra que el rey dude sobre la falsedad de las supuestas evidencias de la naturaleza divina de los españoles.

El miedo se apodera de Moctezuma. Las ancianas aparecen de nuevo. La imagen de una posible destrucción que se vio en el prólogo vuelve a presentarse. Para el rey parece un sueño, una manifestación de algo que no puede comprender pero que sabe que existe. El Ministro se aprovecha y lo anima a asumir su rol frente al pueblo. Entre ambas situaciones hay una enorme diferencia, por un lado se trata de una mera manipulación, por la otra se "siente" la destrucción real y el peligro verdadero que significan los españoles.

El rey se encuentra desamparado ante tal situación, sufre porque no sabe qué hacer y no conoce el modo de enfrentar la situación. Apenas recibe un breve consuelo por parte de su esposa. No todo está perdido, hay compañía y cariño. No

obstante, el tiempo no se detiene, los tres personajes tienen conciencia de que es momento de actuar, sea lo que sea algo que tiene que hacerse.

Por eso, los tres son capaces de mirar a las ancianas. Teizalco las mira con terror, el Ministro las valora como una herramienta y, sólo Moctezuma sabe que ellas son la representación de una fuerza mayor que no puede manejar. El final del primer acto es una manifestación de un caos que crece gradualmente y que no se tiene una conciencia de todas sus consecuencias.

El inicio del segundo acto es parecido al inicio del primero. Ambos son contraste frente al caos anunciado o que se vislumbra. Este contraste es una muestra de la complejidad del mundo que ocupa al autor. El ambiente es completamente agradable. Hay una relación amorosa que florece. No todo ha sido guerra y violencia, también en el mundo mexica han existido y han sido valorados los poetas. El conocimiento se mantiene en alto aprecio, hay un sistema que genera el estudio y no sólo consiste en guerra. Los jóvenes mantienen vivos sus sueños y objetivos. La presencia misma de los jóvenes es una posibilidad en el curso de las acciones de la obra, es decir, a pesar de lo que pudiera parecer no todo está perdido ni destruido.

TACUBA: Sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar:
no es verdad, no es verdad que venimos a vivir en la tierra.
En yerba de primavera venimos a convertirnos:
llegan a reverdecer, llegan a abrir sus corolas
nuestros corazones.
es una flor nuestro cuerpo: da algunas flores y se seca... (*calla*)¹²⁹

La canción podría entenderse como otra manifestación cósmica debido a la visión de la vida que expresa. Se habla de lo efímero de la vida, en un tono que valora lo maravilloso del crecimiento junto con su consecuencia: la muerte. Dentro del poema tal hecho no es catastrófico sino un curso natural de las cosas. Cuando se contrasta la canción con la situación de fondo es cuando puede entenderse que en algunas ocasiones la muerte no parece un acontecimiento natural sino una destrucción que deja la vida inconclusa.

Lo mismo sucede con la entrada de Cuauhtémoc. La interrupción de la reunión es un choque con el problema presente y la limitación ante lo que florece.

¹²⁹ *Ibidem*, Acto segundo, p. 479

Es necesario enfrentar ciertos conflictos, pero la actitud del joven no sólo enfrenta a la realidad a la pareja sino que también limita lo que sucede entre ellos. Los critica y ridiculiza, cuestiona su honorabilidad y los deberes de cada rol. Los motivos del joven guerrero se deben a que ambos desean a la misma joven. La consecuencia de tal rivalidad se asemeja a la rivalidad entre los hermanos por el trono de Tezcoco y eso inevitablemente los separa en un momento en el cual sería necesaria la alianza. En realidad, todos están en contra de todos. El problema de la nación mexicana se parece al de la recién formada nación española. Ambos fueron formados a partir de la fuerza de pueblos de diversos orígenes culturales, por lo tanto, distintas concepciones ideológicas y diferentes idiomas.

La lucha entre los jóvenes se basa en la defensa de sus jerarquías y, por supuesto, por el orgullo de su rango, es necesario referir a quien los ubica en su lugar: Moctezuma. El rey es el punto de referencia, funciona como una imagen que define al resto de las imágenes. El conflicto es que ahora esa misma imagen contradice lo tradicional y eso provoca que todo el sistema moral y de jerarquías sea una confusión completa. Cada uno de ellos tiene una opinión diferente del rey según su propia postura ante los hechos y que sustenta una imagen que concuerda con su visión del mundo.

CUAUHTÉMOC: Sea. ¿Le importaría eso, cuando en esta casa él ha consentido siempre las danzas y los cantos del mismo modo que hace de los sacrificios un espectáculo en vez de una devoción? No soy quien lo dice, son ellos, afuera... Retardó cuanto pudo la ceremonia e hizo desfilar a los esclavos y a los señores para negarse después a cumplir su penitencia, no obstante que todos nuestros ojos le estaban viendo. Luego adoptó su postura de acostumbrada altivez absolutamente incomprensible si no tuviera como fondo su mala fe.¹³⁰

Cauhtémoc ataca al rey por razones que se relacionan con la justificación de un modo de vida y de privilegios que se gozan si se sostiene el sistema moral que Moctezuma ataca. Se respalda en lo que dicen los demás porque no se atreve a asumirlo como una opinión propia. Si no puede apoyarse en la imagen del rey se respalda en otros para atacarlo. Esa ha sido la actitud de la mayoría de los personajes: no asumen los actos y opiniones como propios sino como producto o

¹³⁰ *Ibidem*, Acto segundo, p. 485

consecuencia de otros porque de este modo evaden su responsabilidad. De ahí surge la necesidad de construir una imagen acerca de cómo debiera ser un rey.

Por la misma razón lo defiende el rey de Tacuba. Necesita justificar la imagen que brinda la posibilidad de vivir con lujo y comodidad, además del desarrollo del arte y del intelecto. Su jerarquía se mantiene en un nivel superior a la de Cuauhtémoc si se respeta el orden dictado por Moctezuma. Ambas posturas son similares a las de los hijos contra el padre o a favor de él que vimos en *El Gesticulador* y en el caso de Cecilia. El asunto es, a todas luces, trágico pues, obligar al padre a satisfacer la imagen del hijo habla de hijos que demuestran incapacidad para aceptar la realidad. Se obliga a Moctezuma a "ser" para justificar la ideología individual, pero de este modo no se está actuando con responsabilidad nunca. La responsabilidad pareciera que sólo pertenece a aquel que ostenta el lugar del poder.

Este punto es importante porque es la base de todo desarrollo trágico tanto en teatro como en la novela. De hecho es el punto medular en la obra de Arthur Miller: *Death of a Salesman*, *All my sons*, *The Price*; en Shakespeare: *Macbeth*, *Hamlet*; en Ibsen: *El Pato Salvaje*; en Sófocles: *Edipo Rey*, por mencionar aquellos en donde esta circunstancia ese da de manera más evidente. De cierta manera, aunque por otras razones lo señala Freud:

Difícilmente se deba al azar que las tres obras maestras de la literatura de todos los tiempos traten de mismo tema, el parricidio: *Edipo Rey* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare y *Los hermanos Karamazov* de Dostoievsky (...). Sin duda la figuración más sincera es la del drama que retoma la saga griega. En él, e el héroe mismo quien cometió el crimen. Pero la elaboración poética no es posible sin suavizamiento y disfraz. La confesión desnuda del propósito del parricidio, como la obtenemos en el análisis, parece insoportable sin preparación analítica. En el drama griego, el indispensable debilitamiento, pero con preservación de la trama efectiva, es logrado con mano maestra proyectando a lo real el motivo inconsciente del héroe, como si fuera una compulsión del destino ajena al héroe mismo. Éste comete el crimen sin intención (...), empero, el drama da razón de aquel nexo haciendo que pueda alcanzar a la madre reina sólo tras repetir la hazaña en el monstruo, que simboliza al padre. Y descubierta su culpa, hecha ella consciente, no sigue intento alguno de aventarla invocando la

construcción auxiliar de la compulsión del destino, sino que es reconocida y punida como una plena culpa consciente...¹³¹

Como se decía, el apoyo o la crítica de los jóvenes forma parte de un mecanismo en el cual se espera una conducta y actitud determinada del rey. Ese juego ha sido fomentado por Moctezuma con su muestra de poder, como se ha visto en el acto anterior, y con la asunción de actitudes convenientes para sostenerse en el gobierno. La conciencia y el miedo que lo motivaron a realizar los sacrificios no son suficientes. Asumió la tarea en un inicio porque lo considera una necesidad que lo obliga a actuar, sin embargo, los comentarios del joven guerrero informan que no ha podido llevarlos a cabo. ¿Cuál es la razón? Aún no se sabe, podría ser por debilidad, miedo o por considerarlos inútiles. Por lo pronto, para Cuauhtémoc, como a todo el pueblo, le parece una debilidad. El rey no está cumpliendo el papel esperado. Eso genera confusión y rencor porque se espera que sea él quien resuelva los conflictos presentes.

La cita de Tecuixpo y Tacuba ha sido interrumpida. Por lo que podría verse como una simple rivalidad de amores se ha generado una discusión que refleja el carácter de los personajes y sus rasgos que fomentan el problema general dentro del pueblo mexicano. Por el momento se retiran, no obstante, la esperanza y la ilusión siguen despiertas.

No así para Moctezuma. Ha regresado de la ceremonia y su humor está muy alterado. Golpea a un esclavo que señala las manchas de sangre que le han quedado en sus sandalias. Su ira es producto de varias razones: se le ha señalado su participación en un acto sangriento que él siempre ha criticado, cree que ha sido forzado, su participación fue decidida en un momento de confusión y dolor, es decir, cuando ha visto la mezcla de su estado interior y la perturbación real de su entorno. Esos golpes han manifestado su sentimiento de impotencia por sentirse atrapado en un sistema cruel y violento. Se comienza a ver en él el peso de un exceso de responsabilidad.

El Ministro aprovecha tal estado para continuar con su trabajo de convencimiento. Ve en esos golpes un estallido de ira, un indicio de que el rey actuará como se espera y así sostener la dignidad. Su concepto de la dignidad está

¹³¹ FREUD (1998) p. 185.

relacionado muy claramente con una jerarquía social y lo que se espera de cada rol establecido dentro de ésta.

MINISTRO: Pero cuando el hombre de la calle supera al dueño, la dignidad se pierde, la categoría del señor se derrumba y las acciones se aprecian ridículas. (*Moctezuma lo mira extrañado.*) No exageres tu violencia con un infeliz. No es ese el motivo de tu tristeza Búscales atrás en tus pensamientos.

MOCTEZUMA: Te entiendo. Sé a dónde vas.

MINISTRO: Y no te equivocas. ¿Por qué te negaste a la penitencia? Tu conducta humilló a los jefes, lastimó a los dioses. Ojos y orejas tienen para tacharte de renegado cuando debieras ser el hijo predilecto. Es natural entonces tu remordimiento. Veo tu corazón rebosante de penas y tristezas... pero te compadezco. Penas de saberte señor. Tristeza de tener un pueblo al que no te atreves a mirar.¹³²

La negación del rey a continuar con los sacrificios es su modo de protestar contra aquel exceso de responsabilidad que siente. Ahora es evidente su tristeza. No ha podido cumplir con su papel y eso es humillante para él mismo. Está contra la violencia y ha hecho actos violentos. Se burla de la vanagloria de los guerreros y él mismo se ha vanagloriado. Hay en él una serie de actitudes y acciones opuestas entre sí que lo han hecho sentir triste, culpable y enojado. Ya no puede continuar humillando a los demás porque se ha dado cuenta que ha actuado en el mismo mecanismo que los demás, la diferencia radica en que otros cumplían sus órdenes, los otros actúan sus propias manos. Realizar por sí mismo un acto violento lo ha llevado a tomar conciencia de los efectos de la violencia llevada a cabo tanto por propia mano como intelectualmente.

De estos factores surge su deseo de modificar la moral en la que ha vivido. El conflicto con el que se topa es que esa sociedad no quiere cambiar. El dejar su visión sobre el poder, la justicia, la esclavitud y lo divino implicaría que no habría justificación para sus actos y eso conlleva a un cambio del modo de vida, por medio del cual se ha construido esa sociedad. Por lógica, la opinión de Moctezuma sólo puede ser comprendida como producto de la debilidad. A pesar de sus argumentos, él mismo considera sus actos débiles, su actitud desvela, tanto su ira y su tristeza. Ambos estados de ánimo están vinculados con la debilidad. La violencia, producto

¹³² *Ibidem*, Acto segundo, p. 489

de la ira, no tiene ningún rumbo ni un fin. La violencia es una demostración de fuerza, se exhibe para que no haya posibilidad de pensamientos acerca de la debilidad. La tristeza lo mantiene inactivo, escéptico y ha perdido todo sentido de la vida. Finalmente, ambas emociones lo llevan a su destrucción.

El recuerdo de la Mixteca marca un contraste en su estado de ánimo. Los problemas son olvidados. Él aprecia a esa mujer por su belleza y personalidad. La ha enviado a Cortés como un acto diplomático, sin embargo, el interés por esa mujer implica que ese acto significa mucho más para él. Pareciera una ofrenda a Cortés, un sacrificio personal en el cual ofrenda lo que más aprecia: su amor y sus ideales.

Cambia de tema para que el hecho no parezca importante. Se habla sobre los mayas y su relación con el pueblo mexicano. Su actitud es distinta. Ante sus súbditos Moctezuma se había mostrado indiferente, ahora está interesado por mantener subyugado al otro pueblo. Expresa claramente su deseo por mantenerlos sometidos. Conoce el poder, la influencia y los métodos de la cultura maya. Sabe a qué atenerse frente al embajador. Se prepara para asumir una postura que demuestre fuerza, voluntad y poder.

El Ministro continúa con sus aseveraciones sobre la divinidad de los españoles. Desea sembrar la duda y el miedo en el rey. Además, lo acusa de vanidad por tener una actitud muy confiada frente a la llegada de Cortés, por su actitud despectiva frente a los guerreros y por evadir los deberes que le corresponden.

Tales acusaciones son reales. Moctezuma hasta ahora ha sufrido el peso de controlar una nación, sin embargo, a lo largo de sus acciones se denota un gusto por cumplir el papel que se le exige. El despreciar la capacidad de entendimiento de los guerreros y el valor de las tradiciones indica que se asume superior a ellos. El papel que le exigen también lo ha librado de asumir responsabilidades, como la conciencia de la violencia que ha permitido hasta ahora, la posibilidad de ocultar problemas que no quiere resolver, para eso están sus súbditos. Existe además en él el placer de someter, confrontar y ostentar su poder.

MOCTEZUMA: Pero, abuelo... ¿cómo no pudieron verlo? ¡Tomé esa medida para humillar a la nobleza! Si me hice servir por señores fue para gozarme, viendo a esos señores ejecutar las faenas más

groceras ¿Está claro? Lo que perjudica a nuestro sistema son esos señores independientes, voluntariosos. Yo he de hallar la manera de reducirlos a una sola persona, a un solo poder.

MINISTRO: Tú.¹³³

El rey se justifica al señalar la actitud de los demás como los otros lo han hecho con él. Unos necesitan del otro. Es una dinámica que se construye por ambas partes. Uno asume el papel de superior, se encarga de la responsabilidad de los otros y los demás se someten a su voluntad. El conflicto radica en que uno de ellos está rompiendo el sistema construido: Moctezuma.

Dicha ruptura se entiende desde dos perspectivas, una ligada a la otra. Por una parte, el rey ha tomado conciencia de los conflictos generados por la violencia, reconocer que el sistema de valores de su pueblo genera rencor, guerras y traiciones. Por otra, su deseo de cambio es producto de su soberbia, de considerarse lo suficientemente poderoso para que los demás se sometan a su poder y el desconcierto de los demás es producto de su falta de entendimiento.

Otro factor que es importante señalar en esta escena es el cariño existente entre Moctezuma y el Ministro. La relación no sólo se sustenta en cuestiones políticas e ideales, sino que se involucran emociones. Uno ve en el otro a alguien admirable y respetable, por eso un error del rey tiene una gran repercusión en el Ministro. Éste pareciera un padre que espera ver realizado en su hijo todo lo que siempre ha soñado y ese hijo se está saliendo del camino marcado.

MOCTEZUMA: ¿Si no me esperaban así, por qué me escogieron, por qué pusiste tu entero empeño en elevarme? Entre mis hermanos los pudo haber mejores.

MINISTRO: Me cegó tu juventud, la gracia de tu inteligencia y... mi cariño. *(Su voz se quiebra. De media vuelta y va por la capa de plumas sin hacer con ella otra cosa que tocarlas.)*

MOCTEZUMA: *(Conmovido.)* Abuelo...

MINISTRO: No te preocupes. Lo has ido amenguando con tus errores.

MOCTEZUMA: *(Cariñoso.)* Aún me quedará mucho, entonces.

MINISTRO: Tu orgullo acabará por destruirlo. Moctezuma. Has hecho de él tu mejor escudo contra la sabiduría y el temor de Dios. No es cosa nueva. Yo te he visto crecer y aplaudido tus leyes como reprobado tus costumbres.¹³⁴

¹³³ *Ibidem*, Acto segundo, pp. 494-495.

¹³⁴ *Ibidem*, Acto segundo, p. 494.

El Ministro ha tocado el manto de plumas para no continuar con sentimentalismos. Es un detalle que podría pasar por desapercibido, sin embargo, es importante porque ese manto es con el que lo invistieron las ancianas durante el prólogo y que posteriormente tomará mayor importancia. Por ahora, representa un deseo de muerte. La tristeza del Ministro lo hace intuir la destrucción que pronto llegará. Tal vez ha utilizado el nombre de los dioses para sus fines políticos, sin embargo, en realidad hay un desequilibrio provocado por ambos personajes. El Ministro ha deseado que Moctezuma cumpla cierto papel y hace todo lo posible por manipularlo y el otro ha aceptado un papel que no va con su propia naturaleza y sus valores.

La entrada de Tecuixpo y Cuitláhuac cambia el tono del ambiente. La alegría de la joven es un remanso para los personajes y para el lector. Su visión de los mayas está libre de todo prejuicio político, los admira por su lujo, su poder y por el simple hecho de ser diferentes a ellos. Su deseo por quedarse en la entrevista le es negado. Es una manera de protegerla de los conflictos. Los demás la miran con ternura por su inocencia y jovialidad. Su padre desea hacer una fiesta a su estilo para presentarla porque ella es una viva imagen de lo que él valora. El enamoramiento de Cuitláhuac es una muestra de un mundo complejo que no sólo se rige por guerras.

Por desgracia, la guerra tiene mayor importancia y es necesario resolver conflictos que han sido fruto de ésta. Los hermanos de Tezcoco continúan con sus disputas. Lo lamentable es que muy probablemente ese asunto sólo se resolverá del modo que el Ministro ha propuesto: la muerte de uno de ellos.

La entrevista entre Chan, el embajador maya, y Moctezuma inicia con una larga cadena de frases diplomáticas hasta llegar a las adulaciones. Cada uno hace el mayor esfuerzo por elevar al otro. Cada uno de ellos mide sus palabras para conocer el terreno de una manera indirecta. Hacen gala de sus recursos diplomáticos para poder controlar al otro. La entrega de regalos es un pretexto para obligar al otro para que rinda tributo. Lo que inició como una alabanza a la ciudad de Tenochtitlán se convierte en el intento de someter a otro pueblo.

En este asunto Moctezuma ha asumido completamente el papel de emperador. Aquí es muy evidente la asunción del papel que él mismo critica: olvida toda justicia, se vuelve astuto e irónico, la violencia que ocurre en la escena está velada

por los simples medios diplomáticos. Antes se adulaba al maya, ahora demuestra el poder de su ciudad, sus riquezas y su organización. La ironía de esa actitud radica en que esos mismos puentes que ostentan la gran capacidad estratégica y guerrera son su gran debilidad porque generan el sitio que los españoles hacen a la gran ciudad de Tenochtitlán para su derrota.

Chan reacciona con la misma actitud. Insinúa la presencia de los españoles y su inminente ataque a los aztecas. Hasta este momento es cuando comienzan los ataques directos. El rey azteca demuestra que conoce cada paso del embajador, ya no es momento de juegos. La rivalidad entre los pueblos por el poder y extensión de sus dominios ha sido motivo del uso de todo tipo de recursos para someter al otro, tanto la diplomacia como la guerra. Sin embargo, ahora se aplican otros recursos: la llegada de los extranjeros. En esta escena queda claro que la visión de los españoles como dioses es un recurso muy útil para controlar a los otros por medio del miedo y la culpa, a través de ellos se pueden llevar a cabo venganzas y guerras.

Los nombres de los dioses entran en juego: Huitzilopochtli y Quetzalcóatl, dos dioses que dentro de la obra representan valores diferentes. Uno ha representado en el prólogo la reflexión, la dignidad y la esperanza; el otro, la violencia, la guerra y la manipulación. Es curioso que en un momento como éste se inviertan sus valores, es decir, la llegada de Quetzalcóatl es vista con miedo por su posible violencia mientras que a Huitzilopochtli se le considera capaz de la amistad y la concordia. Sus nombres han sido utilizados simplemente para la manipulación. El retorno de un dios culto y sabio no podría ser visto con miedo, no obstante, ambos pueblos han cometido actos que van contra los valores de dicho dios. Lo peor del caso es que, sobre todo, el pueblo mexicano lo ha hecho en nombre de otro dios. Sus razonamientos ni siquiera se acercan a lo que realmente sucede en el plano cósmico. Es verdad que hay un caos, pero la llegada de los españoles no es más que otra manifestación cósmica como las ancianas de que los aztecas mismos son quienes han despojado a los dioses, ya no ven en ellos lo que realmente son sino una serie de recursos para manipular a otros. Ambos pueblos han perdido los valores que los sustentaron en un momento. Ahora, existen dos comunidades que buscan irracionalmente el poder que inevitablemente los dirigirá a su destrucción.

En esta escena ha quedado clara la rivalidad entre dos culturas. Por lógica, sigue observar como un mismo pueblo se fragmenta. La entrada de los hermanos de

Tezcoco funciona como una herramienta para el embajador maya para poder atacar a los aztecas. Moctezuma se defiende ante éste con una actitud diplomática. El otro responde irónicamente la situación no tiene importancia. La imagen construida por el Ministro y el rey del pueblo mexicano se derrumba con la observación de esta disputa.

Ixtlixóchitl rompe el orden establecido. Su apasionamiento es tal que ya no ve por los intereses comunes. No se puede contener exige una respuesta rápida. Hasta que despiden al embajador es cuando se puede hablar con soltura. Éste reclama la corona de Tezcoco, le exige a Moctezuma. Cacama se mantiene más calmado. El rey actúa de acuerdo con su figura de autoridad, la cual no puede quedar en duda y por eso no cambia de decisión. Se mantiene firme y hace frente a la amenaza del guerrero. Los intereses políticos ahora sólo son motivados por los intereses personales. Esa es una trasgresión que afectará a todos debido a que se utilizan los medios comunes para satisfacer cuestiones personales. Se olvida que se está pasando sobre los demás. Por eso, Ixtlixóchitl es capaz de la traición y de amenazar con el poder de los españoles. Que estos sean diferentes es un motivo para detonar los conflictos de todo el pueblo, sin embargo, el autor retrata dichos conflictos desde una perspectiva individual. Los hermanos quedan separados (situación muy parecida a los hijos de Edipo en *Los siete contra Tebas*).

Moctezuma reacciona, para él queda más claro que los extranjeros no son más que simples enemigos, su no-acción se debe al deseo de conocer quienes y cuantos están en contra suya, en un principio es un paso estratégico, pero también es un modo de medir su importancia y la repercusión de sus acciones en los demás. Ante tal actitud defensiva reacciona el Ministro, el cual acepta que no son dioses, pero que esa imagen es necesaria para el manejo del pueblo.

MINISTRO: ¡Nadie puede vengarse de los dioses!

MOCTEZUMA: ¡Cállate ya! ¿Dioses, cuando estamos conociéndolos en sus picardías y confabulaciones? ¿Te lo parecen a ti, Cuitláhuac, o a ti, Cacama? ¡Pues no lo son! Ah, razón tenía yo, abuelo, para odiar tus vaticinios y necias palabras. ¿Por qué me engañabas, por qué?

MINISTRO: No te engaño. ¿Estás ciego? Me valgo de elaboradas apariencias para inducir en ti el temor hacia ellos. Sólo ellos pueden ayudarte.

MOCTEZUMA: ¡Tiempo! Quiero tiempo, no ayuda. ¡Señores, es la hora de la traición y el pánico, y debemos vencer! ¡Ese castrado

cuenta con la feliz llegada de ellos...! ¡y no será! Cacama, reúne a los príncipes y señores aliados a consejo, ve luego a Tezcoco y prepara todos tus guerreros. Tú, Cuitláhuac, haz vigilar a Ixtlixóchitl y manda los más valerosos correos al camino de Chalco. Corre, viejo mío; ¡nuestra suerte depende de esta emboscada! (*Cacama y Cuitláhuac obedecen. Moctezuma avanza al primer plano.*) Ahora conoceremos el destino de un hombre. (*Mira al Ministro.*) Dioses.¹³⁵

En cierta medida, el Ministro piensa lo que los demás pueblos han pensado: es necesario unirse al enemigo para adquirir fuerza y vencer sobre los otros. Esa idea nunca será aceptada por el rey porque no es capaz de ceder su imagen de poder. Él se valora superior a todos. Reconoce los riesgos que implica la oportunidad de la alianza de los insubordinados con los españoles, sin embargo, en ese reconocimiento se encuentra su soberbia porque en esa alianza no ve más que debilidad, aquello que los demás le reclaman. Con esta situación irónica termina el segundo acto. El desequilibrio llega a niveles mayores que lo existente durante el primer acto.

De hecho, el tercer acto ya no continúa con la estructura de los actos anteriores donde se comenzaba con una imagen armónica que equilibraba la imagen caótica del entorno. La presencia de las ancianas es un sinónimo de caos. Ya no son seres intangibles sino tres mujeres viejas que se están emborrachando. Su presencia toma un sentido más humano que en ocasiones anteriores. Por lo tanto, su perturbación muestra el ánimo de todo un pueblo y de la destrucción de un modo más directo, es decir, en sus intervenciones anteriores la destrucción era una imagen, un hecho augurado; en este momento la tristeza toma cuerpo, ver a las ancianas como seres humanos que sufren da mayor intensidad a la acción y significado de la obra. Ya apreciadas desde este punto de vista entra la segunda anciana para apreciar el hecho desde el plano cósmico, sin embargo, a partir de ahora, ellas son la viva imagen de seres humanos sufrientes y al mismo tiempo la representación del plano cósmico perturbado.

ANCIANA 2ª: Si nuestra mala suerte quiere que otros dioses vengan y nos, atropellen, todo quedará desierto. ¡No nos abandones, Señor, es la hora de la dudad! Que otros hombres quieren venir a esta tierra, a la mano derecha y a la mano izquierda, y cruzando la

¹³⁵ *Ibidem*, Acto segundo, p. 509.

viveza del mar quieren pasar adelante, sobre nosotros. (*Mira postradas a las otras y se desalienta.*) Oh... nosotras ancianas no podemos hacer nada, no esperamos ya nada. Nos taparemos la cara cuando se apague el fuego de los Cúes.¹³⁶

Hasta ahora, se ha visto una dinámica en la cual este pueblo ha destruido los dioses y los valores de otros. Lo misterioso e inexplicable es la aparición de un pueblo que está dispuesto a terminar completamente con el proceso. Tal vez se pueda decir que se deseaba la llegada de un pueblo destructor, tal vez no. Sin embargo, con españoles o sin ellos, lo cierto es que las acciones de los mexicanos y los demás pueblos conducen a la destrucción porque son un pueblo que somete, por lo tanto, odiado por todos. Toda su gloria ha sido fincada sobre una trasgresión. El cosmos ha reaccionado de una manera sincrónica para concluir el camino andado. El proceso se ve con toda claridad en el retrato de la trayectoria de algunos individuos.

Lo que queda de armonía, amor y esperanza será destruido. Para los enamorados pareciera que no ocurre nada más que el goce de su relación. Las ancianas envidian ese momento porque su conocimiento impide el disfrute. El caos llega a perturbar a Tecuixpo, ella escucha y toma conciencia de los problemas que tendrá que enfrentar. No sabe con certeza lo que sucederá consigo misma, a diferencia del lector que se entera por medio de las ancianas de un proceso de uniones y separaciones amorosas y matrimoniales, de una destrucción de identidad hasta que la joven sea una mujer con nombre español. A partir de ahora ya no podrá estar en paz con su amado. Sus intentos por calmarse son vanos, los conflictos los afectan y ya no se puede dar marcha atrás. El miedo los invade y eso, más que nada, será aquello que los separé finalmente.

El señor de Culuacán insiste en comprobar la naturaleza divina de los extranjeros. Sus intenciones pueden ser buenas, pero su forma de actuar es conflictiva debido a que hasta el momento sólo le ha importado encontrar razones para demostrar que el rey se ha equivocado. Es cierto que hay perturbaciones por atender, pero su interés está enfocado en demostrarlo y no en resolverlo. En esta escena el autor incluye un nuevo elemento: el olor. La mujer, que no se sabe quien es, hiede, su olor es insoportable y se contrapone al aroma del palacio. Dos

¹³⁶ *Ibidem*, Acto tercero, pp. 513-514.

circunstancias que representan aquello que se encuentra trasgredido, por ende, podrido y la insistencia por mantener un aroma que aparente armonía y belleza.

El señor de Xochimilco admira el aroma de copal que es la reacción esperada por el rey. En cambio, el resto de los señores lo desprecian porque conocen el mecanismo de apariencias que maneja Moctezuma dentro del cual se oculta la fealdad, la violencia y el caos. Sin embargo, el significado del aroma y de la fetidez es mucho más complejo. En un principio parecieran un simple elemento del ambiente, pero conforme se desarrolla este último acto cobra un sentido que se relaciona con las acciones de Moctezuma, la presencia de las ancianas y las reacciones de los señores subordinados a éste.

La conversación entre los señores de Coyoacán, Xochimilco y Cuauacán pareciera una simple oportunidad para criticar los errores y abusos del rey, sin embargo, en este momento se encuentra una consecuencia lógica del mecanismo que fomenta Moctezuma a pesar de decir que lo aborrece. La cual se convertirá en una causa de la alianza de los pueblos con Cortés porque se ha generado resentimiento, odio y violencia contra el emperador. A diferencia de los otros señores, el señor de Xochimilco actúa con candidez, no en vano es el único que se sorprende del aroma del palacio, él aún no reconoce la violencia que está a punto de estallar porque su posición hasta ahora le ha sido muy cómoda.

La entrada del jefe de Tlatelolco y Cuauhtémoc ya no dejan duda que se está frente a una conspiración. Se comienza a hacer una enumeración exagerada de los errores y omisiones del gobierno de Moctezuma, sin embargo, lo manejan desde un punto personal. Reclaman el mal gobierno como mero producto de los defectos de una persona. Para el señor de Coyoacán, principalmente, es muy importante atacar la imagen que él mismo tiene del rey. Eso es lo más importante para él, por su parte ya no la conciencia del verdadero peligro que representan los españoles. Él lo considera una oportunidad para destruir a aquel que no se atreve a matar él mismo. El jefe de Tlatelolco lo secunda como muchos pueblos subordinados, olvidan que se corre el riesgo de ser destruidos ellos mismos.

Cuauhtémoc, a pesar de estar en contra de las acciones de Moctezuma, considera importante sostener una imagen frente a los señores inferiores. Él mantiene una moral donde importa la lealtad al señor principal, sin una figura respetable no sabría conducirse, perdería la justificación de sus actos. Por otro

lado, tiene conciencia del peligro, sabe que es necesaria la solidaridad para salvar la vida de todo un pueblo. Le sorprende enormemente que esa conciencia no la tengan los otros señores, ellos están cegados por sus intereses personales y su concepción de lo que debería ser un rey y el modo de vida que representaría. Los ataques que le hacen al joven guerrero no se relacionan con razones comprobadas sino con juicios personales en los cuales involucran sus sentimientos. Se burlan de su enamoramiento, lo utilizan para volverlo vulnerable. Los señores pierden noción de todo respeto personal. El horror de Cuauhtémoc es verdadero y tiene claras las consecuencias de la conspiración.

CUAUHTÉMOC: ¿Señores, que historia es ésta llena de intrigas y egoísmo? ¿Cómo será nunca grande un pueblo si llegado el momento todos queremos la ventaja personal? Yo no soy mejor que ustedes, no soy casi nadie; pero al menos me da horror lo mezquino de su espíritu. *(Los mira desesperado.)* Lo que ustedes quieren es... ¡el asesinato de Moctezuma, la ruina de mi pueblo!¹³⁷

Él quisiera que la conspiración no fuera verdad, trata de convencerlos, todos sus comentarios son inútiles. Los señores desean una destrucción que los incluye, sin embargo, están cegados por sus intereses. Todo valor pierde sentido porque no ven ellos más sentido que en la posibilidad de perpetuar una imagen de poder basada en la violencia. La alianza de Tacuba con Cuauhtémoc es una leve esperanza de que continúan ciertos ideales, que hay una búsqueda de ideales y que no todo se encuentra corrompido. Los jóvenes se encuentran frente a un mundo perturbado por los adultos. Lo poco que les queda es defender una imagen, actuarán en nombre de su rey.

Los señores se ríen de ellos porque no ven más que fuerza desperdiciada. Las circunstancias apuntan hacia la generación de más violencia y a la destrucción. Igual que los jóvenes, ellos actuarán en honor hacia una imagen, la única diferencia radica en las expectativas que se tenían del papel que juega el rey.

Ante ambas posturas sólo hace falta la presencia de Moctezuma. Un hombre que no puede ostentar la imagen que le imputan simplemente porque es un hombre y que, sin embargo, él se ha encargado de promocionar. Los conflictos actuales no permiten que sostenga una posición imponente como en ocasiones anteriores. Los

¹³⁷ *Ibidem*, Acto tercero, p. 526

señores se sienten con derecho para criticarlo de manera directa. No obstante, no es eso lo que lo inquieta sino un olor a podrido. A estos hombres siempre los ha tratado y de una manera u otra ha aprendido a controlarlos, sin embargo, un olor fétido invade el ambiente y el señor de Culucacán está dispuesto a demostrarlo.

El aceptar que son dioses es una resignación a la destrucción. Se continuaría con un juego que implicaría la asunción de alguien superior a ellos, especialmente de Moctezuma, una razón por la cual éste se niega a creer en la aseveración y los otros sin hablar siquiera con Cortés ya han entablado una alianza para destruir al rey.

La primera prueba no perturba al rey, un espejo de manufactura española. Moctezuma reconoce la simple diferencia de técnica y material. En el reflejo mira la muerte, ¿por qué? Hay dos motivos: si se le señala que es el espejo de Quetzalcóatl, la muerte es lo que en el mito vio el dios; segundo, el rey mira su estado de ánimo, su tristeza y deseo de acabar consigo mismo, tal estado anímico ha cobrado intensidad desde el inicio de la obra. No obstante, no les importa su estado espiritual. Sólo les interesa que reaccione como ellos esperan. Lo paradójico es que lo asusten de la muerte cuando su cultura se inclina ante la glorificación de la misma. En algunos casos la muerte es motivo de orgullo, sin embargo, cuando es uno mismo quien se encuentra ante la muerte, no hay orgullo porque el miedo aparece y cualquier significado construido sobre la vida se derrumba ante el verdadero fin de la vida.

La segunda prueba es el crucifijo. El desconcierto y el terror se hallan presentes en todos. Ante ellos se encuentra la imagen de la tortura y el dolor. Es natural que el Ministro se sorprenda de que ese Cristo haya sido torturado por su propio pueblo. Los mexicanos están acostumbrados a torturar a otros, en cambio, ahora actúan en contra de sí mismos, unos contra otros. La angustia surge porque observan algo que no habían visto, pero que forma parte de lo mismo que ellos adoran. En otras palabras, ellos adoran a Huitzilopochtli, el dios de la guerra, el que ejerce la violencia contra los demás, el victimario; el Cristo crucificado es la otra cara de la moneda: la víctima. Ambas imágenes se unen en una palabra: violencia. Por lo tanto, la imposición de otros dioses no es más que aparente, sólo cambia el rostro, pero no el esquema de imposición, violencia, crueldad y persecución de

intereses personales. Ambos pueblos utilizan el nombre de sus dioses para justificar sus ultrajes y manejos políticos.

El autor plantea una ironía en la situación. Individuos violentos se sorprenden del resultado de la violencia, no conciben que sea posible adorar a un dios herido y muerto por su propio pueblo, reconocen en ello el caos, sin embargo, no son capaces de observar que ellos hacen lo mismo. Quetzalcóatl está despojado de su fuerza, creatividad, arte y conocimiento y Huitzilopochtli no es más que un estandarte de la violencia. El dios débil y torturado será quien triunfe sobre el fuerte y violento.

JEFE MILITAR: ¿Así lo crees? Yo no. Se mira débil y Huitzilopochtli, en cambio, es vigoroso, fuerte y mucho más terrible en su apariencia.

MINISTRO: Pero no lo hemos torturado. Es feliz. (*A Moctezuma*) Señor, la cólera de un Dios resentido no la pueden calcular los hombres.

MOCTEZUMA: Llévatelo. Me ha sido desagradable.

MINISTRO: No. (*A Moctezuma*) Hijo mío, veo por primera en tus ojos la humillación de tu orgullo. Nadie sabe lo que la llegada de este Dios puede traernos, pero yo doy gracias a su presencia cuando por ella, tu corazón, al fin, se abre al verdadero temor de los infinitos poderes. (*El de Cahuacán envuelve al Cristo y lo deposita cuidadosamente*) Vayamos al templo y pidamos a los nuestros el conjuro de este peligro. En la lucha de los dioses las armas son inútiles. Sólo ellos pueden salvarnos. ¿No te conmueves aún?¹³⁸

En toda esta escena no se puede sentir más que violencia y angustia. Por un momento, los señores se encuentran aliados por el miedo y aquello que invariablemente es superior e incomprensible para ellos. El Ministro aprovecha la reacción del rey para motivarlo a reaccionar según la imagen que le reclama. Lo tortura, le impone su razonamiento para que cumpla lo que como un padre le exige a su hijo. En cambio, Moctezuma se resiste porque reconoce la misma violencia en ambas partes, se mantiene con la misma postura porque cree que puede aún manejar el asunto desde sus ideales.

La tercera prueba es aún más dolorosa. La Mixteca enferma de viruela, la fuente de la fetidez. La prueba no es un objeto concreto ni la imagen de toda una filosofía y religión sino la enfermedad misma, la destrucción del humano y la

¹³⁸ *Ibidem*, Acto tercero, p. 532.

representación del caos en un cuerpo. No sólo eso, Moctezuma ofendió a la Mixteca a Cortés sin saber que la enviaba a su destrucción, aquello que ama está deforme y podrido. Toma conciencia de que la ha prostituido y que esa mujer ha sufrido el abuso por parte de los dos señores, la han utilizado y contaminado con su concepción del mundo. La viruela es una manifestación del plano en el no se habla de la construcción y persecución de un poder para controlar a otros, sino del dolor y la destrucción evidentes las cuales no pueden ser razonadas ni manipuladas como la política y el gobierno sobre un pueblo. Las palabras en escena son pocas, no son necesarias, el rey se ha derrumbado. El Ministro prefiere dejarlo sólo.

Ahora más que nunca el rey se siente aislado. Su orgullo está herido, se ha topado con algo que nunca podrá controlar. Se ha dado cuenta que el poder que ostentaba es falso y que el real no está en sus manos. Sabe que la dinámica de guerra y conquista es la misma en ambos pueblos, en cambio, hay algo que fomenta que uno sea el conquistador y el otro el conquistado. La única razón aceptable de tal fenómeno es la intervención divina en los hechos. Sus palabras remiten al poema recitado por Tacuba porque considera que es efímera, sin embargo, en sus pensamientos no hay ningún atisbo de esperanza, se considera un simple animal a expensas de la voluntad de los dioses.

Surge el deseo angustioso de ser un dios, de tener el poder en sus manos y controlar según sus caprichos. Al menos esa fantasía la podía sostener momentos antes, ahora simplemente se ve como un humano más que no quiere aceptar su valor y poder real, que es el de cualquier otro. Un gusano es comparable a él frente a los dioses.

MOCTEZUMA: (...) *(Lanza una sonrisa corta, tasajeada en la garganta. Uno de los Eranos tira de su manga y le ofrece algo humildemente) ¿Qué es, hijo? ¡Mira! ¿Un gusanito muerto? Ah, quieres llegar a profeta... ¿Y cómo? ¿No ves tú que yo no soy siquiera un pequeño gusano? El gran Moctezuma... Los grandes se derrumban con estruendo... aquí... aquí... (Se toca el pecho) Aquí se rompió mi corazón y ahora está libre.*¹³⁹

Ante la impotencia queda la evasión y la crueldad. El rey maltrata a sus enanos por el simple hecho de que puede hacerlo. Ese es un vano intento de ser un

¹³⁹ *Ibidem*, Acto tercero, p. 535

dios frente a los demás. Su vida se había construido centrada en esa idea. Su familia y súbditos requerían esa imagen, él también. Los demás ya han atacado al hombre que porta el papel de rey, en este momento es claro que también el hombre se ataca a sí mismo por la misma causa. Su exigencia no le permite ser menos que un rey con poder divino. Las ventajas de su puesto son evidentes, los conflictos no tanto. Frente al lector se encuentra un hombre solo, aislado, sin conocimiento de lo que puede o debe hacer, su vida ya no tiene sentido porque ha vivido conforme a una mentira que ya no es sustentable.

Ese deseo de muerte que se vislumbraba en el prólogo cobra sentido. Su causalidad es clara. Moctezuma no ve otra salida, la opción le parece atractiva. No obstante, las ancianas rechazan ese deseo, ¿por qué?

MOCTEZUMA: No quiero ver el día.

ANCIANA 2^a: Eso dice el hombre, pero no el rey.¹⁴⁰

Hay una diferencia clara entre lo que desea el hombre y lo conveniente para la imagen de rey. Y el peso de esa imagen es tan grande que el hombre no será capaz de actuar en contra de ella a pesar de su deseo. Además aún no es momento, primero es necesario que se le invista con la capa de plumas, el símbolo de la muerte, el consentimiento mutuo entre el hombre y el cosmos de la destrucción.

La variación del poema de Tacuba es una expresión contundente de lo efímero de la vida, a diferencia de la primera ocasión, aquí la vida ya no tiene sentido, tarde o temprano a cada cual le llega su fin y eso no se puede evitar.

El suicidio es evitado por compasión. Uno de los enanos ha dejado de obedecer al rey porque se preocupa por el humano. Su salida tiene la intención de llamar a alguien capaz de detener a Moctezuma. La entrada de Tacuba regresa a la conciencia al rey o por lo menos a una visión en la cual él vuelve a asumir su papel de rey. A pesar de todo el dolor del hombre, el rey continuará vivo para defender su imagen. La observación de esa transición es dolorosa, un hombre se siente humillado porque ha dado la mayor muestra de debilidad intenta reconstruir la imagen de un rey poderoso. Intento vano porque ni él mismo cree en ese rol.

Tacuba interviene por cariño y admiración. Se interesa por la vida del hombre, pero también necesita vivo al rey para continuar con el sentido de sus actos. Él da

¹⁴⁰ *Ibidem*, Acto tercero, p. 535.

el ejemplo más claro de la capacidad de entregar la vida con tal de mantener intacta la imagen del otro. Su observación sobre la duda del rey parece una acusación que el otro debe justificar. Tacuba, como los demás, lo fuerza a actuar de acuerdo con su posición.

TACUBA: Otra vez, señor. Siempre otra vez. Afuera están aguardando tus palabras y tú acallas tu corazón y te derrumbas. No me desilusiones abandonando lo que debemos defender.

MOCTEZUMA: Lo que debemos defender ha llegado a su término.

TACUBA: ¡Decirlo es fácil! Pero yo sé una palabra que cambiará tu pensamiento: Cortés.¹⁴¹

Moctezuma se siente acorralado, sin embargo, el rey de Tacuba le brinda posibilidades de continuar con su papel de hombre poderoso. Poco a poco reconoce el caos que ha permitido por soberbia y la omisión de acciones concretas que pudieran frenar a los traidores. No es posible tener los ojos ciegos ante el dolor de los seres queridos y el peligro que corren todos. La perturbación es grande e irrefrenable, el pueblo está alterado y los hechos se precipitan. La destrucción es evidente e inevitable.

MINISTRO: Señor mío, Moctezuma. La voluntad de nuestros dioses es sombría, y contraria a tu poder y a tu gobierno. Lo que te venga no será bueno.¹⁴²

Las traiciones no se hacen esperar. El reconocimiento de tal hecho despierta la ira de Moctezuma, su estado de ánimo cambia totalmente, ya no se halla en la depresión y la dejadez, sino que ahora se ve en gran despliegue de energía. Defenderá su imagen por orgullo, considera necesario darle una lección a los señores inferiores: demostrará el poder del rey para asustarlos y verlos arrepentidos. Está dispuesto a defender hasta el final la imagen por la que ha vivido.

MOCTEZUMA: La catástrofe... el fin... *(Con rabia)* ¡Pero no como ellos quieren! Ministro, si la lucha es contra los dioses, nos aliaremos a los Dioses. Pronto Moctezuma enseñará a esos militares cómo se porta un señor. *(Al de Tacuba)* Llámalos. No les adviertas

¹⁴¹ *Ibidem*, Acto tercero, p. 538

¹⁴² *Ibidem*, Acto tercero, p. 540.

nada, llámalos. (*El joven obedece rápido y feliz*) Y tú, viejo triste, visteme con atildamiento. Ellos acuden al hombre, y aquí los espera el Emperador. Ponme esa corona.

MINISTRO: Te queda un soplo de vida y lo desperdicias en el escarnio.¹⁴³

Su energía será desperdiciada. La muerte es inminente. No queda duda que su destrucción será provocada por su soberbia, por su crueldad y por los actos que han generado en su pueblo resentimiento. Es un carácter trágico. Es destruido porque al frente de un pueblo guerrero proclama cambios que van en contra de la cosmogonía de ese pueblo.

El Ministro a pesar de negar su apoyo a los actos del rey es el principal cómplice. Su exigencia hacia Moctezuma ha sido tan fuerte que éste en un sentido lo ha obedecido como un hijo. Lo corona para doblegar a los inferiores y lo que es peor, lo viste con la capa de plumas, es decir, lo prepara para la muerte. Ambos han actuado en equipo para llegar a esta destrucción. Las ancianas están presentes para que no se olvide el significado de ese manto, que Moctezuma lo vea atractivo y cómodo adquiere un significado terrible, ya no hay mayor placer que la muerte.

Su negación inicial a ponerle la capa es un recurso para evadir el mecanismo construido entre ambos, sin embargo, no puede negar los errores que ha cometido en sus juicios y las exigencias dirigidas hacia Moctezuma. Su cariño hacia él lo derrumba. Su salida no señala más que su conmoción, una evasión del dolor ante la muerte de un ser tan importante para él, aquel que ha cumplido sus deseos y ha ejecutado las órdenes que según han dictado los dioses y no han sido más que el vehículo de su manipulación. Por lo tanto, todos sus esfuerzos lo llevan a la nada, a la muerte y al sin sentido.

Queda Moctezuma frente a los señores. Hace una demostración de autoridad, los doblega y ellos no son capaces de negarse. Sus traiciones nunca serán directas. Es necesario que entre un guerrero para acusarlos. La admisión de los cargos es una breve muestra de la violencia contenida. Moctezuma los desprecia por la falta de honor, él cumplirá con su parte.

El pueblo con sus confusiones, traiciones y violencias se ha destruido a sí mismo. El caos aturde a cada uno de los personajes, no ha sido necesaria la llegada del conquistador para que el pueblo mexicano sea derrotado.

¹⁴³ *Ibidem*, Acto tercero, p. 542

MOCTEZUMA: Ahora te toca a ti Cortés... Tú ganas porque te acompañan la traición y los gritos... pero la fuerza de mi silencio ha de pasar el ruido de las cosas... ¡Tú ganarás, pero yo lucharé contra ti a mi manera, hasta el fin, hasta que el polvo de los días nos agigante! (*Al de Tacuba*) ¡Salgamos, señor, es la hora! (*El joven obedece. Moctezuma se detiene un instante*) ¡Más allá de todo esto vendrá el nombre de Moctezuma a chocar contra el oído de los bárbaros!¹⁴⁴

La muerte del rey hará que su imagen sobreviva porque a ella se han ofrendado todos. ¿Quiénes son los bárbaros? A la mente viene primero la imagen de los enemigos, los españoles, porque son capaces de la violencia y la imposición. No obstante, por la misma razón los mexicanos también son bárbaros, se han destruido a sí mismos por sus juicios, su comportamiento y la violencia que han perpetrado tanto a sus integrantes como a sus dioses. Por último, queda la barbarie final: la destrucción dirigida a uno mismo, violentar la propia vida, un suicidio disfrazado con el deseo de mantener viva una imagen que aún perdura en la historia y en la visión de México.

Como se ha podido apreciar, esta tragedia, al igual que *El gesticulador* y *Los huéspedes reales*, es de carácter. Se construye a partir del retrato complejo del carácter del personaje. No hay un acto concreto que lo lleve a la destrucción debido al apasionamiento generado por alguna circunstancia y la activación de algún o algunos de sus defectos. En este caso, se trata de una situación general que se basa, sobre todo, en la visión y la manera de relacionarse que se tiene con la vida y los otros. De hecho, los personajes funcionan como un medio para explorar y estimular cada una de las facetas del protagonista.

Lo interesante en este caso ha sido que, antes de ver en acción a Moctezuma, el autor presenta el caos existente en el plano divino. Luego, el deseo de suicidio del rey de los aztecas no es contemplado, en primera instancia, como una representación de una nación sino como el deseo de muerte provocado la impotencia, el dolor y la soberbia de un individuo. Es hasta después de que se ha establecido el caos en el plano cósmico y en el individual que el autor comienza a plantear los desordenes sociales. El orden en que son presentados los niveles del conflicto denota el interés del autor de establecer una relación del individuo con el

¹⁴⁴ *Ibidem*, Acto tercero, pp. 546-547.

cosmos (relación primordial en cualquier tragedia), por lo tanto, las acciones son mostradas desde su aspecto universal y que incumbe a la naturaleza del ser humano.

Ya que se ha manifestado el caos en todos los niveles en el prólogo la atención se centra completamente en Moctezuma, un individuo que ha asumido el gobierno de una nación que está a punto de ser destruida así como él mismo. El dilema es de tan grandes dimensiones que pareciera que el protagonista es víctima de los dioses, del destino, de la casualidad o de su misma sociedad. No obstante, el retrato de carácter revela la responsabilidad de sus acciones y de las circunstancias que enfrenta.

Dichas circunstancias son numerosas y complejas: el rencor de los pueblos sometidos, la rivalidad de poder entre los súbditos, la llegada reciente de los españoles, el miedo por su posible naturaleza divina, la presión que ejerce el Ministro junto con otros señores y la visita del embajador maya, entre otras. Todas ellas podrían sintetizarse en la visión del mundo y, por consecuencia, la forma de gobierno y de actuar del pueblo azteca. Son un pueblo que impone, conquistador, gran parte de su situación económica se sostiene en las invasiones, los tributos y las prácticas de guerra. Lo contradictorio y complejo es que utilizan el nombre de los dioses para justificar todas sus acciones. De ese modo, parecieran que son un pueblo civilizado, lleno de conocimientos y capaces de asumir la responsabilidad de otros. Por eso, contemplándose a sí mismos con esa apariencia, es una sorpresa y producto de la fatalidad que un pueblo, el español, semejante a ellos mismos sea quien los conquiste. La única diferencia entre los dos pueblos sólo es el nombre de los dioses, su aspecto y la diferencia de tácticas y armas de guerra.

El Ministro es un personaje comparativo con Moctezuma. Ambos se encargan del gobierno de la nación mexicana, gracias a él se comprende la complejidad de la visión del rey y la del conflicto que están enfrentando. Él considera necesaria la guerra para sostenerse en el poder, es un método que siempre ha resultado eficaz. Todo ello se sostiene por una visión moral de los dioses, es decir, creada por los mismos hombres para justificar sus actos violentos. De esa manera, no se enfrenta la responsabilidad y la verdad de los hechos.

En ese cuestionamiento es que radica la diferencia entre él y Moctezuma. El rey al asumir su mando ha aceptado ser la figura en la cual se deposita la

responsabilidad de todo un pueblo. Las ganancias de este papel son muchas y muy atractivas: el reconocimiento de los suyos y de un pueblo entero, la abundancia de recursos y la comodidad, el ejercicio de un poder sobre otros y la sensación de grandeza y respetabilidad. Pero Moctezuma no se ha quedado sólo en estos niveles (y ahí se encuentra su complejidad), es un hombre que reflexiona y analiza, que valora el conocimiento, la belleza y la poesía y que puede llegar a sentir compasión por las víctimas de su gobierno, sin embargo, su problema de juicio radica en la contradicción de querer sostener su poder por los mismos medios que pretende cambiar. Al igual que sus súbditos, él no asume su propia responsabilidad y lo único que hace es asumirse una víctima. Situación muy cómoda desde los dos puntos de vista:

MINISTRO: Se explica entonces que nunca te haya comprendido. Venimos, parece, en tiempos distintos. No era el tuyo todavía.

MOCTEZUMA: Sí, no era mi tiempo todavía.

MINISTRO: Y cuando un hombre está fuera de su tiempo los Dioses lo destruyen. (*Llevando la corona*) Abre tus manos y recíbela. No serán las mías las que te apoyen en tu soberbia.

MOCTEZUMA: (*Tomando la corona*) Si yo soy el objeto a destruir, que se me destruya, pues. (*Contemplándola*) Pero con esto: el poder. (*Se corona a sí mismo. El Ministro se inclina ante la majestad*) Obligaré a esos señores a pactar con... tus Dioses blancos. Si no puedo convencerlos, lo que venga vendrá. Ahora el manto. (*El viejo no se mueve*) ¡Obedéceme!¹⁴⁵

Al considerarse incomprendido Moctezuma niega la posibilidad de asumir su responsabilidad y de reconocer la verdad que hasta ahora estaba descubriendo. Ambos asumen la muerte del rey como la solución única e inevitable. Para el Ministro es muy cómodo depositar su responsabilidad en otro, como siempre ha sucedido, lo doloroso es que adquiere conciencia y ya después de esto no soportará ver a la cara a alguien que ha tratado como a su propio hijo. Él lo ha guiado hasta este punto y Moctezuma lo ha aceptado porque esta postura lo hace sentir importante, incomprendido y, por lo tanto, alguien superior a los otros. Él será el único capaz de enfrentar frente a frente a los supuestos dioses.

Su salida final es una destrucción en nombre de todo lo que él ha querido representar toda su vida: el rey, el poderoso, el sabio y el incomprendido. Todo ello

¹⁴⁵ *Ibidem*, Acto tercero, p. 542-543

alimentado por una visión del mundo impregnada de soberbia, dolor, depresión y mucho miedo.

Al ser observados todos estos factores ya no es necesario ver la muerte misma, el personaje ya está destruido y no por otros sino por sí mismo. Por eso no fue tan complicado que llegara a pensar en el suicidio, sin embargo, se mantiene en vida para mantener en pie su juego de rey. Para Moctezuma ya no importa el hombre, sino como para César Rubio, sólo importa la imagen que ha construido que satisface tanto a los súbditos, los hijos, la familia como a uno mismo, aunque sea un absurdo.

6. *El Gran Parque de Luisa Josefina Hernández*

El presente texto se desarrolla durante la época colonial, décadas antes de la guerra de Independencia en México, un acontecimiento tan importante para la historia nacional como lo son la Conquista y la Revolución. Su repercusión en la vida social, política y cultural del país ha sido de gran importancia para la visión y el desarrollo actuales. En ocasiones su estudio podría basarse y generar únicamente una serie de ideas abstractas o valores estereotipados. No obstante, bajo el enfoque de los textos que se han analizado se encuentra vitalidad y fuerza tanto emotiva como intelectual debido a su interés en el retrato de carácter en el plano individual, con el cual es posible entablar una relación de identidad entre personaje y lector, además de fungir como medio para observar y comprender una parte del plano ético y su dinámica. Bajo este enfoque, el plano social adquiere un nuevo significado: éste forma parte de las circunstancias del personaje y a la vez se modifica como producto de las acciones de los individuos, ya se trata de un ambiente que determina a los individuos.

En *El Gran Parque*, la conquista ha quedado mucho tiempo atrás. Los dioses ya no son los mismos y la forma de vida ha cambiado. Los indios ya no son dueños y soberanos de las tierras mexicanas, aquellos que aún quedan subsisten como esclavos. La Iglesia y la Monarquía son el centro de esta sociedad. Por lo tanto, el campo de acción de los personajes, la dinámica del plano social y la manera concreta en cómo se concibe el plano cósmico se modifican, aunque esa visión no modifique en esencia su funcionamiento.

La dinámica del plano social ha cambiado por los ideales y objetivos que se perseguían en aquellos tiempos. Las leyes se basan en una concepción de la vida que marcaba distancias y diferencias tajantes entre las clases sociales, la raza, la religión y la autoridad. Unos quedaban sometidos a otros. Los límites eran claros. No obstante, la autora retrata un mundo en el cual a pesar del aparente determinismo existen una serie de posibilidades que rodean a sus personajes y éstas apoyan a su tema. El reflexionar sobre la libertad en un mundo determinado sería un absurdo, además en dicho mundo no tendría sentido retratar con

profundidad el carácter de los personajes y sus decisiones si de cualquier modo hubiera de suceder lo que estuviera determinado.

Este mundo determinado sólo es una apariencia. Basta confrontarlo con las recurrentes diferencias que se marcan entre dios y sus valores absolutos, es decir, el plano cósmico; y por otra parte las normas de la Iglesia y de la Sociedad, en otras palabras, el plano moral. Como se ha mencionado en los capítulos anteriores, el plano cósmico mantiene un mismo funcionamiento, sólo su manifestación es la que se modifica. En *Moctezuma II* el funcionamiento cósmico se explica a partir de que existen dioses que intervienen y atestiguan las acciones humanas y en *Los huéspedes reales* los personajes actúan en un ambiente alterado por sus deseos que evidencia ciertas consecuencias a partir del caos producido en el plano ético. Aunque su dinámica no sea comprensible en su totalidad la intervención de dicho plano modifica el significado de las acciones de los personajes. Ya no sólo se trata de conflictos familiares o de rivalidad entre naciones sino de una situación que involucra a cualquier ser humano por la misma naturaleza humana y el mundo que lo rodea. Por ende las acciones adquieren universalidad.

Tal visión es la que se ha relacionado con una actitud religiosa. La cual no debería confundirse con el seguimiento de una serie de normas y reglamentos de alguna religión específica. Esta actitud se relaciona con el estado de ánimo y reflexiones que motivan el entendimiento del mundo, la comprensión de la esencia humana y llevan a la reverencia de algo superior que incluye al ser humano dentro de su naturaleza. Cuestiones que se manifiestan de diversas maneras y en diferente grado en cada una de las religiones del mundo. La separación entre éstas y las reglas y patrones de conducta se genera por diversas razones, como podría ser la incomprensión o el propósito de manipular según intereses personales o políticos, entre otros ejemplos.

Así como ocurre con la visión religiosa, hay dentro de la obra una clara diferencia entre el significado de la libertad y sus idealizaciones o las justificaciones que se realizan en su nombre. La guerra de independencia surge como una necesidad real de liberación de las imposiciones tanto políticas e ideales como emocionales y de identidad, sumado a la necesidad vital de expresión y ejercicio de la voluntad. Sin embargo, también es promovida porque se convierte en una

justificación para que algunos tomen el poder o consigan otros intereses y no se asuman determinadas responsabilidades.

En medio de esta atmósfera actúan los protagonistas de esta tragedia. La trayectoria de Francisco Zuloaga y María Matiana esta construida a partir de su carácter y los juicios que los motivan a actuar, no hay errores concretos que marquen el desarrollo de las acciones y su destrucción, en otras palabras, la presente también es una tragedia de carácter. Éste será lo que marque la diferencia entre los esquemas morales, los ideales y el funcionamiento ético; además, brinda la oportunidad de comprender emotiva e intelectualmente una visión del mundo y la forma de actuar que conlleva.

Al igual que en *Los huéspedes reales* la obra está estructurada en un acto dividido en cuadros. Lo cual permite un desarrollo sutil de las acciones y los conflictos. Cada cuadro es una muestra de la punta de un iceberg, los estallidos repentinos, las decisiones y las acciones de los personajes son comprensibles cuando se valoran bajo la lógica de sus ideales y sus deseos internos. En muchos casos las acciones se pueden entender como producto de buenas intenciones y, por otra parte, resultan como fruto de fantasías, miedos e intereses personales.

El mecanismo de causa y consecuencia adquiere una dinámica distinta a la construida en *El gesticulador* y *Moctezuma II* debido a la estructuración. La división en actos de estas últimas obras define un significado claro entre parte y parte. Hay un reflejo directo entre el planteamiento, el desarrollo y el desenlace de la anécdota. La función de cada acto queda muy clara cuando se contrasta con la del resto. Las circunstancias y las acciones se organizan como parte de una anécdota continua en la cual sólo se pueden realizar cambios de tiempo entre cada parte. Tal situación implica que los autores necesitan adecuar su tema y el retrato de carácter en un esquema que por naturaleza está bastante delimitado. En cambio, ambas obras de Luisa Josefina Hernández se estructuran, como todas las tragedias, según las necesidades del tema, pero en este caso de un modo mucho más flexible, es decir, la anécdota no se divide en tres partes lineales sino en la cantidad de momentos necesarios y en las circunstancias precisas que reflejan la dinámica del carácter y su significado general.

Si se tiene en cuenta tal fenómeno de la estructura es comprensible su giro final. La secuencia de causa y consecuencia se sostiene, sin embargo, el modo de

presentar los hechos resulta desconcertante, pero es el final necesario para la intención de la autora. ¿Por qué? Para responder tal pregunta es necesario comprender la intención misma y el desarrollo de las acciones para que se llegue a tal punto.

El texto inicia con una acotación extensa, la cual en gran parte se ocupa en la ubicación y descripción del parque. Cabe señalar que la obra está inspirada en los sucesos que dieron origen al parque Borda en Cuernavaca, Morelos y forma parte de un conjunto de cinco obras unidas por el tema de distintos parques mexicanos. Cada una de ellas manifiesta estilos diferentes. Para la autora resulta necesario describir el parque real por tres motivos principales: el primero es la delimitación de las necesidades del espacio escénico; segundo, el ambiente en el cual se ubica todo el conflicto de la obra y; por último, las motivaciones de la construcción del Gran Parque.

El ambiente es de gran importancia para el desarrollo de la obra. La acción se ubica dentro de un espacio lleno de naturaleza, esplendor y belleza. La escenografía y los personajes reflejan ese ambiente. La primera impresión es necesariamente de asombro. El Gran Parque se relaciona con una imagen del paraíso. Un lugar separado del resto del mundo, en el cual es posible olvidar los problemas y responsabilidades, no hay otro deseo más que el goce y la contemplación del parque. La abundancia y la riqueza son evidentes, sin ellas no sería posible mantener un lugar con estas características. De manera inteligente se requiere un espacio que contraste: la oficina del doctor Zuloaga. Una zona llena de pulcritud, orden y seriedad en donde se cumplen los deberes y se recibe la información del resto de la ciudad. La conjunción de ambos espacios aporta un factor al desarrollo del tema: una fantasía construida que aísla de la sociedad y realidad existentes.

Eso es lo que representa el parque, una fantasía. Su origen se encuentra en uno de los protagonistas: Francisco Zuloaga. Un sacerdote hijo de un minero adinerado, gracias a sus recursos es posible construir el parque. ¿Cuáles son los motivos de la fantasía? Por lo menos se podría suponer un buen gusto, un deseo por disfrutar la naturaleza y los bienes que posee, hay en él un impulso hacia el desborde y un tesón por cumplir su voluntad. No obstante, se intuye que hay más motivos además de estos que poco a poco se irán dilucidando en el desarrollo de la obra.

La presentación de Francisco Zuloaga no es la común en referencia a la de cualquier sacerdote. De hecho, los rasgos de carácter antes mencionados no son los más compatibles con el sacerdocio. En él hay una belleza que a pesar de todo no ha sido sacrificada. Su excepcionalidad está resaltada por sus rasgos iberos. Esta apariencia física anuncia ya los rasgos de carácter que se desarrollarán posteriormente, el hombre que se encuentra en escena no es un hombre que se entregue por completo a su oficio a pesar de su vestimenta.

Su estado de ánimo inicial ya denota un posible desorden en los hechos. Se encuentra en actitud de espera, sin embargo, no es una espera cualquiera porque en él se percibe tensión y sufrimiento. Sus acciones son contrarias a lo esperado. En lugar de dirigirse a officiar la boda que anuncian su vestimenta y los toques de campana se quita las prendas simbólicas. Por el momento no se conoce el motivo de su angustia.

En contraste, entra Matiana eufórica y nerviosa junto con su tía Isidora quien reconoce desde un principio los riesgos que corren con la fuga que se está llevando a cabo. Ninguno más que la joven es capaz de nombrar el hecho y disfrutarlo. Ella no tiene en mente los compromisos o conflictos que adquiere con su nueva situación. Está disfrutando la osadía y la sensación de libertad que le brinda el hecho. Los otros dos se preocupan por lo que pueda suceder. Francisco hace muestra de su mente ordenada y precavida. Pide a su criado que vigile la situación de la iglesia. Ahora se conoce el motivo de su angustia, él es cómplice de estas mujeres, sin embargo, su carcajada corta es la primera señal de que sus actos no sólo son motivados por complicidad. Doña Isidora comienza a tener sospechas sobre el asunto, pero el sacerdote aprovechará la emoción de Matiana para evadir el asunto.

Hasta ahora Matiana admira el parque, su belleza y su grandeza la deslumbran, al igual que a su tía. De manera lógica la situación se vuelve una oportunidad para Francisco de lucir su parque, por lo tanto su riqueza y poder, de una manera natural. Matiana no lo nota, sin embargo, él atiende a las reacciones de ella, se satisface de impresionarla. La enumeración de cada parte del parque y la rapidez de la construcción de una nueva casa importan porque son sinónimos de los atributos que puede tener él frente a ella.

Los informes de Ismael recuerdan la situación existente en el exterior. Don Enrico Antonio del Solar, el novio, está armando un alboroto debido a que él se considera engañado y deshonrado. Tales motivos son justificación suficiente para organizar un movimiento que atrape a la fugitiva. Sus acciones hablan de su carácter por sí solas.

MATIANA: ¡Qué sinvergüenza! ¿Cómo se atrevió a imponerse en matrimonio a una mujer de quien piensa que con toda seguridad podría fugarse? ¿Y todavía pretende encontrarme? ¡Jamás me encontrará!¹⁴⁶

No hay duda de la capacidad de tontería, brutalidad e insensatez de don Enrico. Queda claro que ese matrimonio era inconveniente. La fuga ha sido un acto que ha liberado a Matiana de una relación destructiva y sofocante. Ella tiene conciencia de la contradicción existente entre los convencionalismos sociales y la integridad personal. Este matrimonio, como muchos, no toma en cuenta los sentimientos de sus integrantes sino las ganancias materiales y sociales que puede brindar.

Las cuestiones prácticas de la fuga dan más señales de que el hecho ha estado planeado con cautela por el sacerdote. Su eficacia sorprende a las señoras. A Isidora porque despierta sospechas que él no actúa por pura bondad, sino que tiene intenciones ulteriores. Matiana está deslumbrada. Él aprovecha las circunstancias para continuar asombrando a la joven y, sobre todo, retener a las mujeres. Su hospitalidad no podría despreciarse ni levantar grandes sospechas porque muy bien puede ser producto de su bondad e interés de protección de una joven en peligro. La tía quisiera no comprometerse a nada, sin embargo, la necesidad obliga aceptar la invitación.

El problema no se puede tomar a la ligera, la gente que se halla en la iglesia ya relaciona la ausencia de las mujeres con la del sacerdote, pero esa no es la preocupación de don Francisco. Su ánimo estalla.

DON FRANCISCO: Así es. Me siento profundamente enfermo. Don Enrico Antonio es patán, nuevo rico, cruel y es un ladrón. ¿Por qué

¹⁴⁶ HERNÁNDEZ (2000), Cuadro I, p. 11

había de casarse con ella? ¿Por qué esperar a que pusiera sus manos en ella?¹⁴⁷

Él está enojado por las acciones de Enrico, por la injusticia y crueldad que éstas representan. Considera que tiene el derecho para rescatar a Matiana de las imposiciones violentas del otro. Eso denota que actúa como si fuera un salvador, como César Rubio y Moctezuma, tiene una vocación mesiánica que siempre será trágica, quiere porque "puede" tomar las riendas de la vida de la muchacha. Se siente con derecho a actuar sin consultar y de manera gentil ha impuesto su "generosidad", pero no puede tener la conciencia tranquila, ¿por qué? Los riesgos frente a los reglamentos morales son claros, en cambio, parece que hay otros motivos que después se revelarán.

La conversación sostenida con Don Alonso se dirige hacia ese punto. La escena se desarrolla en la oficina del doctor Zuloaga, el ambiente es distinto al del cuadro anterior: el escándalo ha cobrado forma, don Enrico ha puesto en acción a la guardia, ya hay gente que rodea la zona de la iglesia. Poco a poco las sospechas se dirigen hacia don Francisco. El motivo de la visita es invitar al sacerdote para que actúe antes de que los problemas se compliquen porque supone que hay intereses personales de por medio.

Don Alonso desea mantener las apariencias, reconoce que la vida religiosa es un foco importante en la sociedad que se encuentra. La salud de don Francisco es un mero pretexto. Su comentario sobre la forma de vida de los sacerdotes se refiere a la cuestión de que ellos siempre son observados. Cualquiera que les pidiera cuentas sobre su conducta tendría el derecho de hacerlo porque ellos son el ejemplo de la sociedad en que viven, o por lo menos deberían serlo.

La idea de las casas de cristal es negada rotundamente por Francisco porque sabe que eso no sería posible, argumenta que la naturaleza humana no podría ser encasillada en principios tan rígidos. Él tiene conciencia de la relatividad de las normas del sacerdocio. Por una parte se encuentra el discurso que se predica y por otra, las acciones, que en muchas ocasiones contradicen el discurso. Si esa contradicción fuera acusada, sancionada o cuestionada la Iglesia desaparecería como institución. Por eso es necesario que el sacerdocio se envuelva en argumentos y actitudes que ocultan los hechos.

¹⁴⁷ *Ibidem*, Cuadro I, p. 12

Esa situación enoja a don Alonso, él desea una vida que se rija con ciertos ideales relacionados con la pureza y la incorruptibilidad de los actos. Esos ideales se deben a que él sí tiene una vocación clara, se interesa por su oficio. Reconoce la relatividad existente, sin embargo, tiene conciencia de que existe una forma de vida constructiva y una conducta que respeta valores acordes a Dios. Eso es lo que le exige a don Francisco.

El conflicto de cumplir o no cumplir tal forma de vida radica en una confusión de los valores éticos con una visión particular de alguna religión sobre Dios y que a partir de ella se generan estructuras y reglas que dirigen la vida de los fieles. En algunas ocasiones aprovechadas para mantener un control sobre la comunidad. Por lo tanto, muchas personas por respetar las reglas pierden de vista una visión mucho más general y ética.

La demostración de que dicha confusión la tiene don Francisco se encuentra en su respuesta ante el argumento de don Alonso. No continúa sobre la línea de lo divino sino que se relaciona con la historia de su padre. Su visión sobre Dios no sólo se confunde con una visión religiosa sino con su vida familiar, sobre todo, con la figura paterna.

DON FRANCISCO: Mi padre es uno de los hombres más ricos de la Nueva España, para su desconcierto. Él es un minero, piensa como un minero y vive peor que muchos mineros. Por lo tanto, hizo un pacto con Dios. Dame oro, dame plata, parece haberle dicho a Dios, que yo protegeré a tus pobres y te haré la Iglesia más bella de América. Dios lo escuchó.

DON ALONSO: Conozco esa anécdota, no sabía que fuera tan textual.

DON FRANCISCO: Si mi padre tuviera acceso a mi conciencia me haría encarcelar inmediatamente, ponerme a dieta de pan y agua y luego me enviaría una muda de ropa al año y unos buenos zapatos para protegerme del frío de la celda. Así es su caridad.¹⁴⁸

La historia de su padre ha causado gran impacto en la vida del hijo. La anécdota difícilmente se puede creer, sin embargo, que el doctor Zuloaga mismo sea quien la cuente la convierte forzosamente a los ojos de los demás en una historia real. Don Francisco Zuloaga padre se ha convertido en un mito para el hijo, una imagen de abnegación, entrega y fe que recibe respuesta del mismo Dios. Ya no es

¹⁴⁸ *Ibidem*, Cuadro II, p. 13

un hombre cualquiera, es alguien excepcional, por ende es alguien capaz de castigar al hijo y obligarlo a seguir una línea de comportamiento de acuerdo con su visión.

El doctor Zuloaga valora la vida por medio de los ojos de su padre, podría decirse que el padre está cumpliendo las funciones de Dios. Y a ello se suma una complicación más: esa imagen impuesta de Dios al padre no se aproxima a una valoración ética sino a un esquema completamente moral que el mismo doctor ha criticado. A tal grado llega el poder del padre que don Francisco lo ha creído con derecho de que él decidiera el rumbo de su vida así como el de su hermana. El dolor es tan grande que ya no puede continuar con el tema. De estos juicios no puede esperarse menos que una visión y una vida llena de confusiones, culpas y contradicciones en las acciones de su vida.

La conversación continúa sobre la situación práctica del escándalo. Don Alonso, a pesar de su opinión, no quiere complicar la situación. Su actitud denota una conciencia sobre lo conflictivo de la situación, los defectos que han motivado a don Francisco, y una comprensión que no le permiten juzgar de manera tajante a su interlocutor. Lo considera tal como es, o sea, como un humano y no como un ser especial hijo de un hombre excepcional.

El doctor Zuloaga no puede expresar todo lo que tiene en mente, sin embargo, por medio de sus razonamientos y justificaciones se puede vislumbrar todo aquello que calla. Es cierto que las mujeres de aquella época tenían las opciones de vida muy limitadas, sin embargo, esa es sólo una valoración parcial del asunto. Bastaría considerar que la protagonista es una mujer que acomete acciones que van más allá de las supuestas posibilidades morales, así como otras que son mencionadas a lo largo de la obra.

El argumento sobre los tres malos destinos de las mujeres, por lo tanto, sólo funciona como una justificación para los actos de don Francisco. En primer lugar porque son evidencia de la relatividad de los límites impuestos por la sociedad; en segundo, porque el mencionar que rescata a una mujer de la pasión del cura en cualquiera de sus mil formas es una contradicción. Como se ha visto en el cuadro anterior, lo que ha hecho el sacerdote es impresionar y seducir a la joven. La ventaja que brinda esta justificación es actuar bajo la máscara de la ira contra la injusticia social y su postura como salvador queda sin mancha. No obstante, tanto

Don Alonso como él saben que la justificación sale sobrando porque existe una conciencia de las posibles consecuencias y que la consideración hacia esas mujeres es falsa porque hay intereses personales de por medio. Ante los argumentos de don Alonso sólo quedan justificaciones rebatibles con mucha facilidad. Su edad y conocimiento de la vida no le dan derecho de disponer de la vida de otros.

Entre esos comentarios se vuelve a involucrar el tema del sacerdocio. Las opiniones vuelven a convergir en una reflexión, ¿qué es el sacerdocio? ¿Cuál es su objetivo? Cualquier respuesta dependería sin duda de un enfoque relativo, en cambio, queda una cuestión segura: la motivación de don Francisco para asumir el oficio religioso.

DON ALONSO: Una pregunta quiero hacerle. ¿Accedió usted al sacerdocio por no perder la herencia de su padre? En otras palabras, ¿fue por dinero?

DON FRANCISCO: *(Apasionado por primera vez)* Sí, y también por amor, por una ternura loca que yo siento por ese hombre que es capaz de trabajar 20 horas para sacar una pepita de oro y ofrecérsela a Dios. Yo no sé como es su Dios, pero sé como es su fe. Y yo adoro y respeto su fe.¹⁴⁹

La pregunta sobre la vocación del sacerdocio sale sobrando si hay una confusión entre lo que es Dios - ética, la religión Dios - moral y la figura paterna, mejor dicho, la fe no está puesta en Dios sino en el padre. Lo que no era claro para don Alonso era la motivación real. Él suponía sólo un interés monetario, en cambio, recibe como respuesta un asunto mucho más profundo. El dinero sólo es un factor de todo el problema. La herencia es una ventaja muy provechosa para la construcción de muchas fantasías personales como el parque. Detrás de ello existe la posibilidad de vivir bajo la protección de un hombre excepcional, poderoso y con una entrega tal que cumple cualquiera de sus objetivos, por lo tanto, es posible sobrepasar cualquier reglamento y se tiene la fantasía de poder evadir la responsabilidad.

Don Alonso se lleva una sorpresa con la respuesta de su colega. Ya no le queda más que decir porque ante ese apasionamiento cualquier argumento no tiene validez. Ambos tienen conciencia de que han pactado una complicidad que cumplirán todo lo que implique. No obstante, el buen humor de don Alonso no se

¹⁴⁹ *Ibidem*, Cuadro II, p. 15

pierde, ese estado anímico demuestra que la situación no es del todo fatal ni terrible como para que en realidad suceda un gran castigo como el que podría esperar don Francisco mismo.

El tercer cuadro pinta un panorama más detallado de los antecedentes de la fuga. Este momento para Isidora es oportuno para dejar algunas cuestiones claras y tomar las debidas precauciones. Ella, a diferencia de Matiana, tiene un sentido común con el cual entiende los asuntos prácticos de la vida. La relación que se mantuvo con don Enrico Antonio deja mucho que desear, los métodos de presión que ejercía hacia Matiana y su tía expone su carácter. La reacción de ellas también muestra parte de su visión. Ellas no son del tipo de persona que se deja agredir y fomenta situaciones de víctima y victimario. A pesar de toda obnubilación, la fuga ha resultado saludable para tal conflicto, una búsqueda para escapar de la destrucción, del dolor y de la represión social. Sin embargo, para Isidora la fuga ha sido sólo un paso y reconoce que se encuentran frente a otra situación que solucionar. Sabe que corre el riesgo de caer en compromisos poco convenientes que afecten la integridad de ellas por pagar el precio de evadir el problema que las afecta en el exterior del parque. Por eso le interesa conocer los detalles del proceso de la fuga y, sobre todo, la intervención del sacerdote.

La descripción del suceso le revela a Isidora que don Francisco ya había premeditado la situación. Eso la asusta, hay riesgos que ya no pueden dejarse de lado. Evita a toda costa mencionar las cosas con su nombre, por eso procura ser muy precisa en su situación y en lo que sería benéfica para ellas.

Don Francisco no le niega nada. En un principio se indigna y está a punto de responder frente a la acusación de doña Isidora, pero se contiene porque sería caer en un juego agresivo como el que ha asumido don Enrico Antonio. La situación implica una comparación entre el carácter de los personajes. Uno de ellos es atrabiliario y manipula por medio de la agresión, por lo tanto, en muchas ocasiones, como esta, sus acciones le resultan contrarias a lo que desea. En cambio, don Francisco es mucho más mesurado, su manipulación casi no se percibe porque lo hace con mucha gentileza, sus acciones se pueden ocultar tras la bondad, la generosidad y el deseo de protección. Ante eso no se puede reclamar de una manera abierta porque si no se consideraría como una ingratitud y una exposición directa a las amenazas de don Enrico. El sacerdote actúa con cautela e

inteligencia, aprovecha las ventajas de su posición social para resolver conflictos y conseguir lo que desea, pareciera que el parque es su cuartel de mando y demostrárselo a doña Isidora es otra de las tantas ostentaciones que ha hecho a lo largo de la obra.

La entrada de Matiana cambia la atmósfera. Entre los dos se establece una relación de seducción y enamoramiento. Por una parte, sus cumplidos son sinceros, su alegría muestra que son capaces de la ternura, de la gentileza y del amor, pero ellos no consideran el riesgo que corren. Isidora se da cuenta que las intenciones de Matiana son exactamente las que ella sospechaba.

MATIANA: *(Ríe)* Ay, ¡qué gracial! Pues resulta que el parque así, con esta luz, es tan seductor, doctor Zuloaga. ¿Y las fuentes? Nunca había contemplado tanta belleza. ¡Yo viviría aquí toda la vida! ¡Nunca pediría más!¹⁵⁰

Su fascinación pareciera una cuestión sin importancia, su frase podría entenderse como una expresión dicha en un momento de emoción, pero conforme se desarrolla la obra esta emoción se entiende como la raíz de un conflicto mayor en el interior de Matiana que la llevará a un encierro de por vida en el cual ya no habrá ningún otro interés más que el parque y su dueño.

El cuarto cuadro continúa con las constantes referencias al movimiento de las circunstancias sociales, es decir, todo aquello que se encuentra fuera del parque. Don Francisco ha pagado una cantidad desmesurada por la propiedad de las fugitivas. Como es lógico al carácter de don Enrico, éste ha retirado la vigilancia de los alrededores de la iglesia y toda la cuadra. El sacerdote y su secretario lo comentan con ironía. La compra se ha hecho con el motivo de alejar al novio engañado y se ha logrado, sin embargo, no pueden creer aún que haya sido posible con tanta facilidad. Su cinismo, corrupción y estupidez quedan resaltados, al igual que sus únicos intereses por Matiana: la posición social y la economía.

Estos hechos son parte de la comparación de carácter entre don Enrico y el doctor Zuloaga. Este último es mucho más inteligente, precavido y metódico en sus actos. A su vez, la conversación retrata el polo opuesto de su carácter. Su orgullo es un defecto que entra en acción de una manera velada porque sus críticas

¹⁵⁰ *Ibidem*, Cuadro III, p. 17

hacia don Enrico son ciertas, pero también son utilizadas como justificaciones para sus actos. La compra de la propiedad no es un mero acto generoso sino una forma de defender y sustentar su deseo y ambiente.

Los hechos ya han generado una serie de reacciones en el medio. Ismael ha sido apedreado, insultado e infamado. Se preocupa por las agresiones y por las sanciones que se puedan ejercer contra él. La sociedad se siente indignada y responde con agresión porque considera que hay actos que no deben ser. Para el secretario el conflicto va más allá de las murmuraciones, se corre el riesgo de ser acusado y castigado sin una causa real o concreta. Su preocupación confronta a Zuloaga con sus propios actos. Pareciera que el sacerdote está tranquilo. La excomunión no le angustia porque es una situación relativa, él forma parte de la institución que se encarga de dicho asunto que, como hasta ahora se ha visto, depende de factores que poco o nada tiene que ver con la calidad de las acciones. El único problema que le interesa es la consecuencia concreta: las pedradas. Esta postura implica una visión práctica, una despreocupación ante la opinión social y una claridad entre las consecuencias relativas (como las murmuraciones e insultos) y las consecuencias importantes (la alteración de la integridad física, emocional o psicológica).

No obstante, esa claridad se pierde cuando las preguntas lo involucran directamente. No puede contestar completamente porque eso conlleva un enfrentamiento con el problema de manera evidente y él no resuelve los asuntos de modo directo. Por lo menos no hasta ahora. La insistencia de Ismael no permite que continúe por esa línea, pero ni él mismo es capaz de aceptar o responderse esa pregunta.

Sobra preguntarse la existencia de planes ulteriores, pero aún Ismael duda de cuáles son estos debido a una visión moral distinta a la de don Francisco y a la don Alonso. En esa visión importa el prestigio y la imagen que se tiene ante la sociedad, la opinión del notario pesa sobre la conciencia de Ismael porque él es una figura importante en la sociedad que vive. La visión de don Alonso, por otro lado, se relaciona más con la situación racial y el comportamiento de las personas. En ambos casos hay una perspectiva influida por su formación moral y su particular punto de vista y carácter.

La opinión de Don Francisco pareciera que supera los asuntos sociales, a él le importa la valoración sobre sí mismo conforme su particular punto de vista de lo que debería ser. Él mismo se genera la culpa, no acepta sus actos porque no cumplen los de sus ideales.

ISMAEL: Pero a él se le ocurrió. Y no es posible, según a mi entender, que las personas vayan por el mundo... haciendo, y no pase nada.

DON FRANCISCO: (*Con pasión*) Yo sufriré, sufriré y sufriré. Eso es lo que pasa. Sin acusaciones, sin públicos castigos, sin patíbulos, sin excomuniones, yo sufriré, sufriré y sufriré. Aunque viva como un rey, aunque coma como un cerdo, aunque vistiera como un príncipe, sufriré. Y sufrirán conmigo los que más cerca tengo. Así que ya sabes.¹⁵¹

Ese sufrimiento es prueba de alteración del cosmos, no hay necesidad del ejercicio de sanciones morales. La alteración emocional y psicológica no llevan a otro punto más que a la destrucción. Este estallido se debe a su angustia, a su sufrimiento y también a su orgullo, su modo de expresarse implica que su exceso de sufrimiento supera todo castigo que la sociedad o la Iglesia pudieran imponerle, es una ostentación del dolor en el cual anula toda posibilidad de ubicarse en el cosmos o, por lo menos, reconocer que vive en medio de una sociedad que se rige por normas rígidas y esquemáticas. No puede esperar que esa sociedad no reaccione contra él por su gran sufrimiento o que su ambiente y modo de vida no se altere por esa situación.

Otro factor que aumenta esa angustia es la idea de la terminación de la vida. En el segundo cuadro, cuando conversaba con don Alonso, ya había hecho una alusión a su edad. Es natural que desee algo de belleza, placer o alegría para aliviar una vida que está rodeada de sufrimiento y obligaciones. Esa búsqueda es una manera de encontrar un sentido a la vida. El amor a lo intrascendente puede ser un escape de aquello que ha sido considerado trascendente y que pesa. Dicha cuestión se relaciona con la alteración de la propia vida y por ende del cosmos.

La conciencia de ambos personajes está perturbada. Ismael se preocupa por consecuencias concretas y sociales, los comentarios que le ha dicho el notario suenan exagerados frente al conflicto interno y real de don Francisco.

¹⁵¹ *Ibidem*, Cuadro IV, pp. 18-19

DON FRANCISCO: Estamos perdiendo el tiempo. Todo el que trabaje conmigo tendrá que mostrar discreción y respeto... por lo menos. No busco aprobación. Yo mismo no apruebo mis acciones. Más todavía, me siento no sólo equivocado sino perverso todo los días sin falta. Digamos que cuatro o cinco veces diarias. ¹⁵²

El reprocharse a sí mismo constantemente será el patrón de conducta recurrente que lo irá destruyendo puesto que es una dinámica que se alimenta a sí misma y se intensifica gradualmente. Es interesante que después de este comentario mencione la necesidad de ir con su padre para la restauración de un retablo de la iglesia. Son dos elementos que al unirse completan el significado de las acciones del personaje. Su concepción del mundo, por considerar superior a su padre frente a la sociedad como a la Iglesia, se rige por los patrones de conducta idealizados de éste. Todo lo que ha construido lo deja para resolver los conflictos de su padre que están relacionados con una imagen divina. Su conducta a lo largo de estos cuadros muestra que sus conflictos, sin estar desconectados del ámbito social, se involucran profundamente con el plano cósmico. La autora refleja un conflicto en el cual se interroga la ubicación de Dios, es decir, qué es lo que se tiene en más estima y dónde se ubica la fe, algunos en la moral, aquellos en otras personas, otros en sus propios juicios y otros más procuran valorar cada cuestión en su justa proporción.

La estructura del drama hasta ahora ha centrado su atención en el retrato de carácter de don Francisco Zuloaga. Su partida es un giro que permite centrar la acción en otro personaje central: María Matiana. Para que las fantasías de éste se cumplan es necesario que exista alguien que ayude a concretarlas.

El quinto cuadro presenta de forma directa la situación de ella. Su coqueteo y enamoramiento ha sido evidente para todos. Doña Isidora no se atreve a mencionar el desacato de su sobrina, pero su actitud es más que suficiente para que Matiana sienta la acusación. La insistencia de la joven la incita a hablar. Sus primeros argumentos se relacionan con las mujeres interesadas con el cura y lo que representa éste. El deseo de acercarse y relacionarse con un cura puede deberse a diversos motivos, sea cual fuera siempre es causa de desastre. ¿Por qué? Las razones, como en toda la acción de la obra, se divide en los dos niveles: el moral y el

¹⁵² *Ibidem*, Cuadro IV, p. 19

cósmico. El cura representa una serie de reglas y una institución, razón por la cual necesariamente debería actuar en consecuencia y acatar los reglamentos dictados. Esa representación no sólo lo compromete con una sociedad y una institución sino con Dios, es decir, asume un papel de servicio y de guía espiritual que implica un compromiso tan profundo que no sería compatible con la resolución de una vida personal como la de aquellos que no viven como guías espirituales, se dividirían las actividades en direcciones opuestas: una implica entrega, servicio y una actitud más orientada a la reflexión; la otra requiere mayor atención personal, experimentación y una actitud activa y arriesgada. Por ese compromiso tan fuerte en el nivel social como en el ético no se puede renunciar. Son dos concepciones tan opuestas de la vida que sería muy difícil complementar.

Matiana busca razones para desacreditar a la Iglesia como institución para justificar su apasionamiento. La agresión y la imposición han sido el común denominador a lo largo de la historia de esta sociedad. La Santa Inquisición ha sido un aparato de vigilancia que se vale del terror y la tortura para controlar. Ésta ha rechazado otros sistemas morales y culturas; desprecia los actos violentos, sin embargo, funciona bajo la misma dinámica. Se llevan a cabo sacrificios, pero bajo diferente máscara y con otros fines. Esto se relaciona con la acción de la obra debido a que se trata del mismo patrón de conducta en diversos ámbitos. La Inquisición impone normas y creencias en una sociedad y en el nivel individual Francisco Zuloaga impone su visión a todos aquellos que viven dentro de su parque. Matiana parece no darse cuenta de ello. Ella sólo se interesa por evidenciar las contradicciones de la Iglesia y, por lo tanto, no tener razones para mantener un compromiso con ella. Eso es prueba de que no escucha las razones que da su tía sobre los asuntos éticos.

Doña Isidora valora la situación dentro de una religión determinada y en ella encuentra razones de índole divina. Para ella sí hay una clara distinción entre la religión y la Iglesia. El comportamiento humano bajo el enfoque de cualquier religión tiene sus consecuencias y motivos. Dios es un valor absoluto que no considera diferencias sociales. Una persona que seduce del modo que lo hace don Francisco no puede considerarse honesta porque hay una parte de sí mismo que se muestra en exceso para ocultar otros rasgos que no se desean mostrar. El cura

esconde su angustia y su orgullo, a la vez que rompe su compromiso. Los motivos ya se han explicado.

Pese a todo Matiana ya está seducida. Sueña con el parque porque es maravilloso y propiedad de alguien excepcional. La evasión que señala la tía es clara, la joven no quiere mencionar a Dios porque pensar en él durante este momento sería olvidar su pasión, tranquilizarse y reflexionar. Las diferencias que le enseñó su padre son una situación muy parecida a la situación entre la del sacerdote y su padre. Ambos defienden lo que les han enseñado, aprendieron la fe que manejaba cada uno de sus padres. Lo interesante es observar que Matiana se interesa por un hombre que representa la religión cuando su padre la rechazaba al menos en apariencia. Esta situación refleja no sólo un conflicto entre lo que valoran los padres y la obediencia o negación de ello por parte de los hijos sino la desubicación de uno mismo y la incompreensión de Dios. Adorar a dioses menores, tal como lo dice Matiana, es una manera de negar a Dios para poder justificar sus actos, también es una búsqueda auténtica de satisfacción, cariño y sentido a su vida.

Por el momento se consuela con el perdón de su tía, la única persona con quien ha sostenido una relación cariñosa últimamente, lo demás ha sido una situación de conveniencias y convencionalismos. El descubrir un lugar paradisíaco en medio de tanta confusión y dolor es motivo suficiente para sentirse atraída e ilusionada. Por todas estas razones ella se ha enamorado de Francisco Zuloaga, el Gran Parque despierta sus fantasías de bienestar, protección y aventura. Él representa para ella un salvador, un hombre valiente y guapo que ha intercedido por ella. Además, la situación es un reto contra las reglas que critica, contra la Iglesia y la sociedad, nada la puede afectar porque está protegida por un hombre que a estas alturas se aproxima a una imagen de amante y padre al mismo tiempo.

MATIANA: *(Matiana la abraza y la besa. Se acomoda ya muy cerca del oído de Isidora, en voz baja)* No sé lo que siento. No sabía lo que era un hombre, salvo mi padre, había visto sólo esperpentos. Siento que voy a morir de insomnio y de alegría sólo por haberlo visto. Yo iba a confesarme ese día dispuesta a todo, a pedirle ayuda a cualquiera. Pedí ayuda y me la ofreció sin vacilaciones, sin mezquindades. Luego, ya con los datos precisos de lo que debíamos hacer, lo vi entrar en la sacristía y haberlo visto fue todo. Me hubiera desmayado.

ISIDORA: Te vi palidecer y no supe por qué, te creí agobiada por no haber conseguido lo que pedíamos. No puede ser, Matiana, que por mirar a un hombre te desbarates en esa forma, trata de entrar en razón.

MATIANA: Escuché las inflexiones de su voz, su voz culta, sus palabras exactas, cuando estaba esperando sermones y balbuceos. *(Recuerda esa voz, vibra)* Quisiera morirme. Después también quise morirme. Porque no le había mirado los ojos.

ISIDORA: ¡María Santísima, socórrenos! Tienes que ser dueña de ti misma. Cuida tu vida, estás en un peligro muy grande. No sé que hacer, Matiana, tu padre...¹⁵³

Isidora sabe que el padre ha sido muy importante para Matiana, por eso lo nombra para hacerla entrar en razón. Es importante señalar que en ningún momento se menciona la vida o rasgos de la vida de las madres de ninguno de los protagonistas, para ellos son dos imágenes borrosas o casi inexistentes.

La entrada de Zuloaga altera el ambiente. La aparición de aquel quien se hablaba no podría ser más exacta. Su cambio de vestuario es una cuestión práctica, sin embargo, él la aprovecha como otro recurso para seducir a Matiana. Su belleza es más evidente. El no vestir como sacerdote es lo más coherente porque su coqueteo no tiene nada que ver con esa actividad. Es en este momento que comienza a haber señales concretas de la división generada en su vida. La reacción de Matiana es la esperada. Ella no quiere que se vaya y pone como pretexto la persecución de don Enrico. De este modo se entera que él ha desistido en su búsqueda. Se indigna porque ella sólo ha representado un coraje de tres días, se siente desvalorada y absolutamente despreciada.

DON FRANCISCO: *(Suave)* Hay pasiones de tres días, doña Matiana. Me inclino a pensar que así son la mayor parte.

MATIANA: Usted, antes, me había llamado Matiana. Mis pasiones no son de tres días.

ISIDORA: No lo sabes, no has tenido ninguna.

MATIANA: yo sólo despreciaría, escupiría una pasión de 72 horas. ¡Qué despreciable pasión!

DON FRANCISCO: *(Serio)* Sólo son eternos el cielo y el infierno.¹⁵⁴

Su indignación por la pequeña pasión de don Enrico se convierte en una discusión sobre la relación entre ella y el sacerdote. La joven reclama que ahora él

¹⁵³ *Ibidem*, Cuadro V, p.22

¹⁵⁴ *Ibidem*, Cuadro V, p. 23

marca una distancia con su nombre y además quiere demostrar que ella es más apasionada y por lo tanto, más valiosa. Isidora trata de calmarla, pero ella se empeña en demostrar la profundidad de sus emociones, es un modo de seducir al doctor Zuloaga.

El efecto sobre él no es claro para ella porque contesta con una frase sobre aquello que es eterno. Él pretende darle una lección a ella, con la cual puede mostrar su conocimiento y el alcance de su conocimiento, pero ni él mismo puede comprender la frase porque es un hombre que, como dijo en el cuadro anterior, ama lo intrascendente. A final de cuentas lo trascendente no es comprensible en su totalidad para ningún ser humano.

Fruto del arrebato es que ella confiese que no cree en el infierno y, en contraste, él cree intensamente en éste. Después de valorar el apasionamiento que tuvo en el cuadro anterior se puede comprender que esos infiernos hacen más referencia a estados de ánimo dolorosos que a una imagen religiosa. Si le pide a ella que actúe acorde a la no-creencia de un infierno es la imagen que completa su sueño, una mujer impulsiva que no sufre por sus actos ni tiene remordimientos, es la imagen vital que él ha buscado que completa su parque, lleno de vida, belleza y abundancia. Es interesante apreciar que él cree en el infierno, en su angustia y sufrimiento, y la construcción del parque sería la contraparte, el paraíso, una fantasía en la cual no cree de otra manera más como la ha construido, es una salida de toda culpa y castigo.

Su retirada produce mucha angustia en Matiana. Para ella también este lugar representa un paraíso y un lugar ideal en el cual puede sentirse segura, alegre y con la posibilidad de evadir las normas sociales que la han limitado hasta ahora. Su fantasía requiere de dos factores importantes: el Gran Parque y la presencia de don Francisco.

El sexto cuadro presenta otra perspectiva del conflicto. Ismael, al igual que Isidora, es un personaje que completa la visión sobre el conflicto desde el plano social hasta el cósmico. La situación de las mujeres era precaria, se comprende su ansiedad y la aceptación de una solución extrema. Por él se conoce la reacción de la sociedad, la conciencia que se puede tener sobre lo destructivo de la situación y, sobre todo, la exigencia de cumplir una forma de vida regida por el honor, la división de castas y la culpa. Un sacerdote para ellos funciona como una imagen (al

igual que el rey para los aztecas o para el mismo pueblo español) que sustenta y justifica una forma determinada de vida. El miedo por ser torturado es razonable debido al mecanismo en el cual se destruye primero todo lo que rodea a la persona central antes de afectar la imagen.

ISMAEL: [...] Podría irme al Real de Minas para vivir con el señor Zuloaga, padre; ninguno de ellos me lo habría de negar... Pero sería señal de que el terror borra la experiencia y la experiencia me dice que trabajo con un maestro de la vida, y por lo tanto, no debo temer. Y he visto, desde mi infancia que a un Zuloaga se le cumplen todos los deseos, se le regalan la tierra y el suelo y a mí también quizá porque vivo, insignificante como soy, con un Zuloaga y no me hago notar... demasiado. ¡No por mí mismo! Pero no duermo, nadie duerme salvo los pájaros del parque. Y despiertan temprano. *(Vuelve a verse pasar a los jardineros)* Ya son las seis. *(Los ruiseñores, en un arranque repentino, se desgastan en cantos.)* Dios mío, qué miedo tengo. Pero sé sin embargo que la única autoridad temible es la de un Zuloaga.¹⁵⁵

Esa cuestión revela que para Ismael la imagen no sólo se relaciona con una justificación social sino que además es un mito personal. El miedo a ser perseguido es superado por la imagen de autoridad, poder y riqueza de padre e hijo Zuloaga. Su voluntad es tan grande que logran aquello que se proponen. No debería confundirse con algún influjo o naturaleza divina, como Ismael podría pensar sobre ellos o el mismo hijo sobre su padre, sino que se relaciona con la forma de actuar de ambos. Si se actúa como lo ha hecho el sacerdote es natural que los objetivos se logren de una manera sorpresiva e impresionante porque pareciera que éste no hiciera nada concreto por lograr su interés, pero es en realidad él quien manipula las situaciones para que se logre el objetivo esperado.

Este modo de actuar no libera a ninguno de la culpa y la angustia generada por el peso de una responsabilidad no asumida. El aparentar que uno no se hace nada es un recurso para evadir la responsabilidad que le corresponde a cada cual. Por eso es difícil que alguien sea capaz de dormir con tranquilidad. Ismael es un cómplice de los Zuloaga, conoce el poder de los actos de éste y se aprovecha para sus lograr sus propios intereses. Esa imagen lo protege de una sociedad fanática capaz de violencias extremas como las torturas porque es adoradora de imágenes

¹⁵⁵ *Ibidem*, Cuadro VI, p. 24

que, muy alejadas de Dios, son justificaciones de su estilo de vida: el poder, la riqueza, el honor y la fe ciega.

Matiana sigue alterada por la ausencia de don Francisco. No puede controlarse. La tía hace su mayor esfuerzo para que se tranquilice y mida los riesgos de la situación. Lo único capaz de mantenerla serena es la idea de estar junto a don Francisco, eso denota su deseo de posesión, al igual que su prepotencia hacia Ismael de quien sólo espera respuestas sobre su jefe.

La conversación con Ismael las pone al corriente sobre los abusos de don Enrico, cada vez más queda en una peor situación y gracias a ello el doctor Zuloaga se erige como el mayor benefactor. En este momento es cuando se saca el mayor provecho a la comparación del carácter entre ellos. A pesar de ello sale a relucir una manifestación contradictoria: la restauración del retablo. Como se ha dicho es una cuestión sincrónica con el caos del carácter de ambos personajes. Es interesante que a quien se necesita mantener contento por una parte es al padre, y por otra, a un representante divino de la buena fama. Parece una ironía, la sociedad exige el cumplimiento de normas y la difusión de una imagen ejemplar que no puede ser alcanzada porque va contra la naturaleza misma de los seres humanos. La restauración del retablo como muy bien interpreta doña Isidora es una forma de aplacar la conciencia perturbada.

La observación de doña Isidora es contundente y sintetiza todo el mecanismo que se ha visto en el comportamiento de don Francisco: una manipulación con una máscara completamente gentil, atractiva y placentera. Sólo ella e Ismael comprenden un peligro que no son capaces de mencionar ni definir sus alcances.

ISIDORA: Si esto fuera así, yo me encerraría en nuestra casa, pues si acaso la compró no ha de ser para que tú la vivas y somos como un par de peces en dos redes distintas, afortunadamente hemos caído en la RIQUEZA, ¡qué los ángeles y las potencias nos protejan! Así como los tronos, los querubines y los principados!¹⁵⁶

El sacerdote ha actuado de tal manera para presionar en las decisiones de las mujeres sin que se le pueda reprochar porque sus acciones siempre aparentan ser producto de la buena voluntad y generosidad. El rechazar sus dádivas sería señal de ingratitud. Mientras tanto ha seducido a Matiana de forma velada que a pesar de

¹⁵⁶ *Ibidem*, Cuadro VI, p. 26

haber resuelto su situación económica ella no se retire del parque. Sin duda la joven ha quedado prendada de ese hombre y todo lo que él representa y posee.

El séptimo cuadro demuestra que las acciones de ambos no son directas ni sencillas porque su carácter y motivaciones son de mayor complejidad. La atracción es mutua, sin embargo, no se unirán sino hasta después de conseguir la concreción de sus ideales. Los hechos son manipulados por ellos para alcanzar una asociación que poco tiene que ver con una mera relación amorosa. Se suma a ello, un juego de seducción que les brinda mucho placer y la ilusión de mantener el control dentro de la situación. Finalmente, es una manera de satisfacer los ideales de cada uno.

En un principio ambos quisieran parecer dueños de sí. El admitir que el otro los atrae intensamente significa para ellos una especie de sumisión y ninguno puede tolerarlo por su respectiva soberbia. La alusión a la sotana es el primer tema que los guía en su juego de seducción. El no volverse a quitar la sotana le da a ella la idea que ha sido la única que lo ha visto en todo su esplendor y se establece que él tiene un compromiso mayor: con su oficio, por ende, con su padre y con Dios. Ella tendrá que luchar contra ellos para volver a admirarlo como hombre y no como sacerdote.

Los votos del sacerdocio son punto de discusión porque son valorados relativamente. El primero, la pobreza, evidencia contradicciones en los argumentos de don Francisco. Expone que la situación económica debe tomarse en cuenta para todo porque es una necesidad real, pero por otro lado aclara que para un sacerdote el dinero no cuenta. Lo que se puede deducir de tal contradicción es un mero interés por mantener una imagen de sacrificio y aun así construir un parque producto de una fantasía personal con el pretexto de un homenaje del buen gusto y la sensibilidad. Eso lo retrata como alguien capaz de admirar la abundancia y la belleza de la propia naturaleza y de poder resistir el lujo creado por el ser humano. Su soberbia es tan grande que acepta que sufre tentaciones como parte de su debilidad humana porque asumir su perfección sería una exageración de su parte. Parte de esa debilidad es el seducir a Matiana.

DON FRANCISCO: [...] Pero no tengo más vestido que éste, me sirve para viajar, para ir de cacería o cualquier quehacer rústico. Nadie me ve con él.

MATIANA: Yo sí. Se ha dejado ver dos veces.

DON FRANCISCO: Para seducirla. Pura debilidad humana.¹⁵⁷

Ella prefiere evadir una alusión tan directa como la recién hecha por el doctor Zuloaga. Decide continuar con el tema de los votos porque de ese modo no acepta su atracción por él aunque éste ya se haya dado cuenta. La obediencia en el caso del sacerdote ha sido una conducta destructiva porque ha negado la naturaleza de su propio carácter, sigue comportándose como un hijo que rinde cuentas a su padre y eso lo afecta en su función como sacerdote; no puede ser guía de nadie porque él mismo se encuentra confundido. No obedece en otros aspectos porque esa obediencia es tan fuerte que sólo es comparable con la que alguien hiciera con Dios. Su vida se ha centrado en los deseos de su padre y él tiene conciencia de ello.

Matiana no sería capaz de semejante sacrificio. Defiende las ideas de su padre, pero no está dispuesta ofrendar su vida en su nombre del mismo modo que don Francisco y su hermana. El respeto hacia su padre implica otro tipo de conducta, como el ser una mujer rebelde y crítica de la sociedad. Su padre no respetaba las normas sociales porque las consideraba inútiles y eso lo motiva a una serie de argumentos que modificarían los patrones morales, es decir, se generaría una revolución en diversos niveles. Su hija por lo menos lo está generando en un nivel intelectual porque no tolerará una vida regida por la abnegación y el maltrato, sino que lucha por sus deseos e ideales, a pesar de que estos pueden ser conflictivos e impracticables.

El doctor Zuloaga queda sorprendido de la naturaleza de Matiana. En ella ve a una mujer opuesta a lo que él ha hecho en su vida, ella es la vitalidad y la libertad encarnadas. La joven sabe que eso es lo que tiene para ofrecerle, a cambio del Gran Parque ella tiene la pasta de su alma. Por eso se comporta duramente con él, para que se dé cuenta que no es cualquier joven. Ahora que ella se ha lucido frente a él, como éste lo ha hecho, don Francisco hace una alusión más directa que la primera. No hay manera de evadirla.

MATIANA: ¿Está eso bien hecho?

DON FRANCISCO: Hasta el momento. Pero puede dejar de estarlo apenas con una gota de agua. Nada se ha dicho ni se ha hecho con carácter irreversible. ¿Qué le parece?¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Ibidem*, Cuadro VII, p. 27

¹⁵⁸ *Ibidem*, Cuadro VII, p. 28

Ella se enoja por sentirse acorralada, queda evidenciada su atracción y debe asumir su responsabilidad ante ello. No hay manera de decir que él ha sido el seductor y ella la engañada o algo por el estilo. La maestría de manipulación es sorprendente. Cada acto del cura ha sido calculado por él mismo para que no se le pueda acusar de nada y sin embargo, lograr su objetivo. Ella se indigna y hace lo que ninguna otra persona ha hecho: lo pone en evidencia y lo rechaza. De este modo, ella le pone un precio más alto a la pasta de su alma. Se siente con el poder de la situación. Su triunfo sin que ella lo sepa radica en la seducción, en conquistar a un hombre que acostumbra ser el conquistador y eso implica un gran interés por él.

MATIANA: A ver cuando discutimos el tercer voto, ése que apenas una vez se ha mencionado. Yo de entrada y como alimento de sus reflexiones, le diré que hasta ahora he sido tan casta que ni yo misma lo creo. No ha habido hombres, ni siquiera en mis sueños. Y lo seré hasta que quiera.¹⁵⁹

Él queda sorprendido por hallarse con una mujer que es la representación viva de los valores opuestos a aquellos con los que él ha vivido. Por eso la llama revolucionaria. No obstante, cabe señalar que su discurso es una mentira. Cuando habla de castidad pretende hacer alarde de su independencia y su capacidad de dominio sobre sí misma para sorprender al otro. Su triunfo le produce largas carcajadas porque queda clara la seducción mutua.

Ambos están construyendo una mentira para poder unirse. Ambos defienden los ideales enseñados por sus padres. Uno obedece a su padre por los evidentes provechos: la riqueza, el poder y la evasión de responsabilidades, además de la posibilidad de aislarse de la sociedad en un parque en el cual puede ejercer su propio dominio como un dios. La otra defiende ideales aprendidos que la muestran como alguien excepcional y por ende en una mujer de mucha valía que no ha sido estimada correctamente. No está dispuesta a ser el objeto de maltratos pero sí al encierro para dominar en un mundo en el cual sólo existe una cuadrilla de indios y Francisco Zuloaga.

¹⁵⁹ *Ibidem*, Cuadro VII, p. 29

Ante tal situación ya no cabe duda de que ambos personajes quedarán unidos, pero la obra continúa porque el interés de la autora es mostrar las consecuencias y el significado de dicha unión. Por eso el octavo cuadro es un contraste. En primer lugar la ubicación espacial, los enamorados se encontraban en el centro del Gran Parque, en el cual reinarán sus fantasías y ahora los únicos personajes que tienen una relación directa con el entorno social se encuentran en la oficina, el espacio donde el parque mantiene una conexión con el exterior para fines de comunicación y otras actividades necesarias.

El doctor Zuloaga ha donado veinte mil pesos para el Sagrario Guadalupeño. La molestia de don Alonso se debe a los intereses personales que motivaron la donación. Por una parte es una manera de expurgar una culpa que el doctor Zuloaga no es capaz de resolver de otra manera y aceptar esa donación demuestra que la sociedad es corruptible, aceptan la utilización del nombre de Dios para ocultar trasgresiones éticas. Las mujeres que sostienen la institución religiosa continuarán apoyando la Iglesia en la cual reside el sacerdote trasgresor en el nombre de su caridad. Como se verá, la caridad de don Francisco, como su buena voluntad y generosidad, tienen una doble cara, se hace para perseguir intereses personales y defender su imagen ante la sociedad en medio de la cual construye sus fantasías. Los métodos de don Francisco no son más que mañas sostenidas por la riqueza, la autoridad y la jerarquía, valores que rigen la sociedad de la Nueva España.

La fantasía del doctor Zuloaga va contra la libertad que se está buscando en toda la sociedad como una salida de las imposiciones ajenas. No obstante, el término libertad también está siendo utilizado para otros fines menos para el ejercicio de la misma.

DON ALONSO: *(Enojándose paulatinamente)* La Nueva España va para mal. ¿Has caído en la cuenta de que no solo las mujeres sino hasta las piedras hablan de libertad? Si la planchadora te quema la sotana y le dices que te ha dejado un agujero por donde se te ve no sé que cosa, digamos, ella contesta: libertad, libertad, libertad. Si le dices a uno de esos mendigos que hacen su fortuna arrastrándose en la puerta del templo que se hagan a un lado para que no los pisen, contestan, libertad, libertad, libertad. Y si a las hijas de confesión les aconsejas que no se vayan a la cama sin casarse porque van a abandonarlas bien embarazadas, contestan, libertad,

libertad, libertad. ¡Pues qué cosa más grande! No sé en qué va a terminar esto.¹⁶⁰

La semejanza de la fantasía de los enamorados y esta utilización del término libertad radica en la evasión de la responsabilidad. No se tiene conciencia que una implica la otra. Por eso con mucha agudeza comenta don Alonso que después de la obtención de la libertad se perderá en manos de otros. Es más fácil delegar la responsabilidad en otras personas por eso se aceptan imposiciones. En el nivel personal eso implica la obediencia a un padre o a una imagen paterna como lo han hecho Matiana y Francisco. Él ha dedicado su vida a los ideales de su padre para poder contar con su poder y riqueza sin enfrentar realmente su responsabilidad. Ella que hasta ahora ha defendido su autonomía está dispuesta a encerrarse para no asumir su papel rebelde frente a la sociedad que cuestiona, mejor dicho, que cuestionaba su padre. La fantasía de dominio completa su ideal. Se utiliza el nombre de libertad para crear un sistema de imposiciones e irresponsabilidades. El nivel social se afecta por las concepciones individuales: algunos deciden asumir la responsabilidad por la fantasía de poder y dominio y los demás aceptan el juego para evadir sus problemas. Si algo está mal es culpa de los poderosos o intelectuales. Esa es la cadena continua y viciosa entre gobernantes y oprimidos que se refleja en cada momento histórico, en particular de México, según la visión de esta tragedia.

Para tales acciones siempre es necesario un medio que las justifique. El indulto es un papel oficial, evidentemente de mera naturaleza moral, que permite pecar gracias a las caridades. El indulto recibido por Zuloaga padre es causa del mismo mecanismo que sigue el hijo. Eso desmiente el mito sobre su ferviente fe, abnegación y caridad. Por lo tanto, don Francisco está sacrificando su vida a una mentira, la cual encubre con la idea de que dicho indulto es una recompensa por la calidad de acción de su padre, como lo pensaba Ismael, y no un recurso comprado y adquirido para paliar la conciencia.

El buen humor de don Alonso sigue influyendo en el ambiente de la obra, no todo es tristeza y dolor, a final de cuentas existen una serie de opciones que se pueden seguir, no existe la fatalidad.

¹⁶⁰ *Ibidem*, Cuadro VIII, p. 30

De este enfoque global se retorna al plano individual. La hilera de indios sigue trabajando para Zuloaga y a Matiana la sorprenden. Una imagen de transición en la que se entiende el mundo de imposiciones cotidianas que se vive en esa sociedad y dentro del pequeño paraíso del sacerdote.

El tema de conversación no puede ser más que don Francisco. Isidora se sorprende por la capacidad de actuar sin quedar mal a pesar de que los objetivos de éste no sean precisamente bien intencionados. Esta situación ha llegado a un extremo en el caso de Ismael, la diferencia radica en que ella no se aprovecha de esa capacidad para satisfacer sus propios intereses. Por amor y cariño hacia su sobrina no pierde de vista los riesgos que se corren en el conflicto. Ella ha sido una persona que no se ha dejado arrebatar por las emociones, a diferencia de su sobrina que está dispuesta a luchar con tal de quedarse al lado del hombre de quien está enamorada. Su visión religiosa tiene una clara raíz en el plano divino y distingue entre los aspectos sociales y éticos de la actitud de Matiana y Francisco.

ISIDORA: Temo que en algún momento te sientas arrepentida y avergonzada. Esto que te ofrece es una extravagancia. Fíjate nada más en lo que quiere decir: la trasgresión más grande que pueda hacer mujer alguna en todos los órdenes. Desde el más alto, que vendría a ser el respeto a Dios, hasta el más frívolo requisito social, de esos violados en abundancia. Tú puedes declararte atea ante mí, pagana, lo que quieras, pero la insolencia es lo que sale sobrando: ¿Por qué la insolencia de ponerte a vivir con un cura católico? ¿Por qué él a su vez vive su religión de la manera más vergonzosa? Puedes ser libre de pensar en lo que quieras, pero tus acciones deben tener el límite que naturalmente les pone el hecho de vivir con los otros. No se puede vivir en el mismo centro de esta sociedad o sea la Iglesia y cometer ese tipo de desacato, además sintiéndote valiente y atrevida por ello. *(Isidora llora, sus lágrimas le corren por el rostro, sabe entre otras cosas que quizá ha perdido a Matiana.)*¹⁶¹

Ni siquiera el apasionamiento de Matiana es eterno. La tía quisiera detener a Matiana para que no haya remordimientos posteriores. Decir extravagancia es poco, lo que ofrece don Francisco es una fantasía, una evasión de responsabilidades y un aislamiento de la sociedad y de la realidad misma. El carácter de ambos personajes genera una trasgresión por sus juicios equivocados. Su relación implica una falta de respeto en diversos niveles: A Dios, porque lo confunden con otros principios o

¹⁶¹ *Ibidem*, Cuadro IX, p. 32-33

imágenes como pueden ser sus padres, además el encierro implica un desprecio a la realidad, sólo se tolera aquello que sostenga una fantasía; al oficio sacerdotal porque hay una dedicación a este sin una entrega verdadera y se pretende seguir sus reglas sólo por la conveniencia para la consecución de dicha fantasía y en realidad ni siquiera se cumplen; por último, el respeto a uno mismo porque esta fantasía genera culpa, la disposición a humillarse frente al otro para que la fantasía no se rompa y dedicar la vida a ésta.

La imposición y manipulación de voluntades ha sido otro aspecto importante que destruye a los personajes. Se aprovechan las circunstancias para controlar al otro, existe la idea de que se tiene el derecho de decidir por los demás, el orgullo hace que don Francisco se considere a sí mismo un rey o un dios que puede gobernar porque puede, cuenta con los recursos y, sobre todo, es hijo de un hombre excepcional que supuestamente ha tenido contacto con Dios.

Matiana se entrega a esa voluntad porque brinda una salida distinta a lo que se ofrecía en la vida cotidiana. Ella no puede soportar la idea de ser una mujer más, necesita sentirse amada y valorada de tal modo que se pueda llegar a situaciones extremas por ella, no sólo a pasiones de 72 horas. Ella necesita la extravagancia, la belleza y la abundancia para sentirse en su ambiente, es decir, no se ubica en una realidad y mucho menos se valora en justa proporción. También sufre de un orgullo desmedido. Por eso no es capaz de tolerar soluciones razonables o que planteen una responsabilidad real de su parte. De esto se desprende su natural miedo al mundo cotidiano. Si viviera una vida como todas estaría rechazando las ideas aprendidas además de sentirse una mujer insignificante. Al lado del doctor Zuloaga en el parque el miedo se desvanece, no hay conexión con la realidad, lo único que se podría perder es el amor de su tía. Las reflexiones de Isidora no frenan de ninguna manera el deseo de su sobrina.

El cuadro décimo muestra el otro aspecto de la relación, una conversación final entre don Francisco y doña Isidora, los efectos comienzan a vislumbrarse. El sacerdote comienza a dividir su vida y sus quehaceres, el vestir como un hombre común es únicamente un recurso para paliar su culpa frente a los compromisos que había adquirido con el sacerdocio, entre ellos la vida que le prometió a su padre. La vergüenza y la angustia serán dos emociones que no dejarán de estar presentes en la vida de este hombre.

Isidora se ocupa de las cuestiones prácticas, desiste en llevarse a Matiana porque sería una terquedad y retorcer más los asuntos. Su vergüenza radica en la necesidad de seguir recibiendo el apoyo del doctor Zuloaga, no obstante, evita cualquier compromiso en la medida de lo posible. Ella no está de acuerdo pero a pesar de ello respeta la decisión de su sobrina. Su sentimiento de impotencia es perceptible, no depende de ella la vida que construyen ambos protagonistas.

La reprobación de sus acciones es general. Él quisiera ser de otro modo, pero no dejará su camino porque esta es la acción que considera única para la realización de sus propios deseos. No se lo ha ordenado la Iglesia, ni la sociedad ni mucho menos su padre, es una acción que considera sólo suya y completamente liberadora. Matiana es el elemento faltante en su parque, un paraíso en el cual su gobierno es total y puede establecer sus propias reglas. No obstante, a diferencia de lo que él piensa, este parque no es liberador sino que cada vez más lo ata con las normas que pretende quebrantar, de ahí surge su culpa y vergüenza constantes, signos inequívocos de que la realización de su fantasía, si bien ha sido posible, tiene como consecuencia una perturbación cósmica manifestada en su interior que no le permite merecer la paz.

El cosmos ha manifestado su perturbación, el retablo tomó un color opaco y lo único que puede hacer el sacerdote es abrillantarlos a los ojos de su padre. Su restauración es como parchar una imagen rota para satisfacer al padre y no a Dios, es un mero engaño para ambos. Ese retablo dedicado a San Juan Nepomuceno no deja duda sobre la relatividad que rige a la Iglesia. Las imágenes importan más por su celebridad en la institución religiosa que como seres ejemplares. El padre y el hijo han restaurado un retablo dedicado a la Buena Fama, el dios menor que adoran y gracias a éste se han convertido en una leyenda, su excepcionalidad justifica sus acciones frente a la sociedad y les alimenta su ego insaciable.

A pesar de ese engaño la vida no deja de mostrar su significado. El narrar la vida de su hermana deja muy en claro hacia donde apunta el fin de don Francisco.

DON FRANCISCO: [...] Mi hermana se volvió loca, la atendieron mal, quizá la maltrataron y murió en una celda luego de unos dos años. Tuve que callarlo, pero me cambió el... corazón. Perdono a mi

padre, pero tengo otro corazón seguramente el de ella junto al mío.
Debo vivir por mí y por ella.¹⁶²

Ambos hermanos abandonaron sus gustos, sus intereses y sus deseos por satisfacer la fe de su padre, mejor dicho, el ideal de Dios de este hombre. La abnegación, la entrega y la imposición de voluntad. Como se ha visto en las otras tragedias, el negar la esencia propia es destructivo. El sentido de la vida se pierde y el camino se recorre de diversas maneras: el rencor, la tristeza y la culpa, entre otras. El caso presente consiste en una vida llena de culpa por forzar las cosas de la manera más problemática, por asumirse creador de un paraíso que no es sino el signo de su vanagloria de poder, por no ser alguien como el padre quisiera, ser lo más cercano a un dios, se ha aceptado tal idea porque se cree que eso es lo correcto, además de que tal idea le ha brindado muchas comodidades: la riqueza, un parque, la autoridad y una impunidad aparente. Todos son factores que no valen la vida de un individuo, no vale la pena desvivir por ellos si eso genera una culpa que impide el disfrute de los objetivos logrados.

Por esa razón para Isidora el cumplimiento de la fantasía es una blasfemia. Tanto él como Matiana se cierran al mundo, la diferencia radica únicamente en el modo. No tolera la situación porque le indigna que pese a toda la inteligencia de ambos estén dispuestos a destruir su vida en nombre de una fantasía, a retar a una sociedad regida por la Iglesia y con la completa falta de respeto a sí mismos. No obstante, su cariño la mantiene unida a su sobrina y eso es una injusticia debido a que seguirá unida a una pareja que rechaza a todos.

De este modo, el paseo por el parque es la fantasía cumplida, la burbuja se ha creado, el Gran Parque se volverá una jaula de oro. Debajo de esa apariencia existe una trayectoria destructiva, la relación entablada entre los protagonistas es una negación al crecimiento, la evasión de la responsabilidad y el sacrificio de su propia naturaleza. Matiana dedicará su vida completa a un hombre que sólo le pondrá atención la mitad de su vida, eso evidentemente generará rencores entre ellos. Su deseo de libertad queda limitado. Su relación en algunos aspectos se asemeja a la de César Rubio con Julia y a la de Cecilia y Ernesto debido a que es un incesto que se cumple, entre Francisco y Matiana se encuentra presente la imagen paterna, ella evadirá su responsabilidad y la depositará en la imagen de abundancia y poder de

¹⁶² *Ibidem*, Cuadro X, p. 35-36

Francisco. Él la tendrá como a una muñeca, como una hija a la que puede manejar a su antojo y que forma parte de su gran propiedad.

La autora se interesa por dejar clara la línea destructiva de los protagonistas. Ya no se vuelve a ver a los protagonistas, sino a dos personajes secundarios que en el desarrollo han brindado un enfoque equilibrado de las acciones. La vida de Matiana y Francisco se sintetiza en breves palabras, la destrucción no puede demostrarse en un hecho concreto pero las acciones que se desprenden de sus juicios han destruido toda su vida.

De su unión nacieron dos niños, en tal situación se contrastan las consecuencias morales y las éticas. Por una lado, el conflicto se resuelve con dinero y el trámite de presentar el indulto a todo aquel que quisiera sancionarlos. Por el otro lado, se encuentra la culpa, la incomprensión ante la lucha de libertad de todo un país y un ambiente de desamor e incomprensión por parte de las demás personas, a tal grado que la cuadrilla de indios ni siquiera tuvieron la necesidad de comunicarse con ellos, nunca aprendieron español y se convirtieron al budismo.

La culpa se manifiesta en diversos modos. Zuloaga dividió su vida a tal grado que nunca podía encontrarse tranquilo y con la posibilidad de disfrutar el momento. Matiana educó a sus hijos en la religión que antes rechazaba, pero que necesita asumir para no deshonorar la imagen de su marido, el catolicismo es parte de la vida del hombre a quien se entregó completamente. Se denota el mecanismo en el cual entre más sufrimientos y dolor es necesario generar un esplendor aparente. Algunos consideraron a la pareja como una unión feliz, pero en ese juicio sólo se observa los efectos de los actos que defienden la fantasía que unió a Matiana y al sacerdote en un principio. Sin esa fantasía no tendría razón de ser su relación. De hecho dicen que no conocen a nadie más que haya sentido tanto como él.

El paso del tiempo demuestra cuáles valores son relativos y cuáles absolutos. Pese a todo, la religión cambia según la época y la geografía, pero no la esencia emotiva y psicológica del ser humano además del Plano Divino. Las últimas palabras no pueden ser más concluyentes.

ISMAEL: Todo ha cambiado mucho.

ISIDORA: Dios es el mismo.¹⁶³

¹⁶³ *Ibidem*, Epílogo, p. 37

El interés de la autora se ha centrado, como en cualquier tragedia, en el desarrollo del tema y necesariamente la anécdota ha quedado en segundo plano. Por eso, la destrucción y la complejidad de una vida generada a partir de la visión de los personajes se sintetiza con la presencia de Ismael e Isidora. Ellos exponen la culpa, el encierro y la falta de fe de los personajes y un intento por compensar todas las carencias que ellos mismos se han provocado.

Podría en un momento parecer que los conflictos ocurridos sólo pertenecen a una época específica, sin embargo, al establecer una relación con el retrato complejo del carácter de los protagonistas se puede apreciar el grado universal de dichos conflictos. Desde un aspecto histórico y social, se podría hablar que la lucha por la independencia o la eliminación de instituciones como la Santa Inquisición han quedado atrás o que por lo menos esos conflictos ya no se presentan del mismo modo. Sin embargo, los conflictos personales siguen vigentes debido a que la naturaleza humana y la forma en que establece sus relaciones siguen siendo las mismas. Por lo tanto, la independencia, la fe, la estima, la verdad, la justicia y otros valores son temas que siempre atañen a los humanos desde una perspectiva individual.

Las circunstancias podrían sintetizarse en la visión religiosa de la época que, como en cualquier otra, se basa en una serie de normas, pertenecientes al ámbito moral, que deben seguirse para no provocar escándalos o la persecución de la Inquisición. Y de una manera directa se encuentra la situación social y política puesto que también dependía del mundo religioso. No obstante, las reglas de esta moral eran completamente relativas, los medios de coerción eran exigentes y muy estrictos, sin embargo, estaban otros recursos muy convenientes que justificaban cualquier acto. Para poder pasar las reglas por alto bastaba con obtener ciertos requisitos como riquezas o renombre.

Frente a todo ello Francisco Zuloaga ha logrado establecer un mundo propio: el Gran Parque, donde ha establecido sus propias reglas y puede aislarse del entorno conflictivo en el que vive. Una de las características que sobresalen en él es su capacidad de cumplir cada uno de sus objetivos. Lo cual nos habla de una gran fuerza de voluntad y de conocimientos de su medio para lograrlo. Aquellos que lo conocen han construido un mito sobre esto ya que ellos consideran que esa es una

capacidad excepcional. Lo cual los exime de la responsabilidad de sus propios objetivos y al analizar cada una de las tragedias se descubre que no es algo excepcional, porque todos los personajes cumplen sus objetivos, incluyendo a todos los de esta, desde Matiana a Ismael. La diferencia radica en la claridad, la conciencia, el modo directo o indirecto en que actúan para obtener sus objetivos. Zuloaga ha sabido aprovechar su dinero, renombre paterno y el mito mismo de su fuerza de voluntad para conseguir todo lo que desea, pero no ha tenido claro el costo de dichos deseos.

Francisco Zuloaga se siente culpable. La culpabilidad no necesariamente es una señal de conciencia, sino al contrario, un rechazo de la misma y de su responsabilidad. Su sentimiento de culpa tiene que ver con la imagen que debe cumplir a su padre que se opone al ejercicio de su propia voluntad. Y como la voluntad de su padre exige una imagen contraria a su esencia es necesario que él divida su vida en actividades opuestas. Y a eso se suma la confusión entre lo que es el plano ético y las normas morales aprendidas. Por lo que se puede observar, él es capaz de discernir lo conveniente entre lo inconveniente de la sociedad que lo rodea y de la Iglesia, sabe manejar muy bien la relatividad de sus normas. Entonces, ¿Por qué sigue la confusión entre padre y Dios? Por varias razones, desde las más prácticas, es muy conveniente sostenerse dentro de la institución que controla gran cantidad de los asuntos de su entorno, la Iglesia, para poder cumplir con sus deseos: comodidad, riqueza, reconocimiento y poder. Y en el plano más íntimo se denota la necesidad de sostener su amor propio en una imagen que le permita evadirse de quién realmente es y de la verdad y la responsabilidad que eso implica. Se protege detrás del mito e imagen de su padre todo poderoso, disciplinado, que se puede comunicar con Dios y respetable, pero al mismo tiempo, le resulta incómodo para su propia vida, tan estorbo puede ser seguir la imposición de su padre que su hermana se suicidó y ahora él asume la responsabilidad por ella y él mismo.

Matiana es la contraparte de esta visión. Huye de un matrimonio que a todas luces hubiera resultado desastroso, sin embargo, establece otra relación que también es caótica, pero que le brinda la fantasía de cumplir todos sus antojos y deseos y ser protegida como si Zuloaga fuera su padre. Y esa imagen le cuesta su libertad y la independencia. Se aísla y niega la realidad que la rodea. También estará a la sombra del padre de su pareja a tal grado que, a pesar de negar de la

religión católica, educará a sus hijos en la más estricta educación religiosa. No comprenderá la lucha por la libertad de toda la nación.

A pesar de que su unión pareciera idílica en algún momento, resulta el motivo final que llenará sus vidas de culpa, dolor, aislamiento e irresponsabilidad. Los dos se unen como un acto de soberbia, se quieren mostrar poderosos y llenos de vida y retan la sociedad, pero, a pesar de ello, como Moctezuma y César Rubio, la necesitan para mantener viva la imagen que continúa hasta después de su muerte.

Conclusiones

No cabe duda, después de analizar y comparar las obras dramáticas que ocupan esta tesis, que la tragedia no pierde validez. Contra lo que se puede llegar a creer, la tragedia no es un género exclusivo de una época o nación determinadas, como por ejemplo, la Grecia antigua o la Inglaterra isabelina. No se basa únicamente en los aspectos culturales ni en los medios de representación ni en los recursos de construcción dramática. Más allá de estos factores se encuentra una concepción del mundo universal que trasciende el tiempo y toda ideología. Cada autor en su momento logró abstraer de su entorno esa visión general que no deja de mantener una relación con los entornos exclusivos de su sociedad y su época. A esta complejidad de visiones se suma la concepción personal del autor: sus dudas, sus temores, interrogantes, sus deseos, entre otras cuestiones.

De esta suma de concepciones surge la necesidad y el deseo de construir un drama. El estilo personal depende del modo particular de desarrollo del tema, de la anécdota y de la aplicación de las herramientas con que cuenta el autor. Al igual que sucede con los niveles de concepción es posible distinguir diversos niveles en el estilo (personal, particular y general), sin embargo, no es posible analizarlos de manera aislada.

La concepción y el estilo universales de una tragedia no sólo se sustentan en ideas o juicios contruidos a partir del intelecto, hay un factor que en muchas ocasiones se ha perdido de vista en el proceso analítico: la emoción. Cada parte de la estructura trágica se desarrolla por las emociones, ya que constituyen parte importante de la esencia humana, y son inherentes a al desarrollo temático. El considerar el tono de una tragedia como solemne sería no valorar toda la fuerza emotiva del drama. La palabra solemne refiere, en muchas ocasiones, a exceso de formalidad, de razonamientos y declamación de parlamentos, factores que entre otros conllevan a un completo alejamiento a las pasiones humanas, de las cuales trata una tragedia por naturaleza. El desechar dicha idea preconcebida permite que se aprecien las emociones como parte de un proceso complejo en el cual se involucran la angustia, la depresión, la ira, la reflexión y hasta la revelación.

El tema de una tragedia relaciona las acciones humanas con su entorno, sobre todo, con un plano divino. Éste resulta difícil de exponer o explicar de otra manera que no sea la acción, si se desarrolla el tema con palabras se puede caer muy fácilmente en lugares comunes o confundirse con un intento de evangelización. La relación del humano con el entorno implica, sin duda, la responsabilidad de éste sobre sus acciones. El retrato del funcionamiento entre estos dos planos permite una observación de la esencia de ambas partes. El humano revela sus emociones y su modo de pensar y actuar, es decir, su carácter que a final de cuentas es muy semejante a la de cualquier ser humano. El plano divino se revela como un misterio, pero no por eso deja entrever una armonía, su funcionamiento y organización nunca son arbitrarios y mucho menos caóticos. Desde esta perspectiva cada acción, sincronía o aparente casualidad cobra sentido debido a que forma parte de un ente orgánico.

Ese significado es apreciado desde el nivel personal, por lo tanto, es posible generar una identificación entre el personaje y el espectador. Como consecuencia, el significado es transmitido directamente, el receptor reflexiona, duda, sufre o se alivia según la concepción del texto.

Estos fenómenos mantienen vigente la creación y la lectura de cualquier tragedia. Su estructura general permite el desarrollo complejo de un tema, las emociones y las ideas se relacionan en la observación de una trayectoria que genera la reflexión y la comprensión de los errores y aciertos del protagonista; es posible la identificación, pero no se pierden de vista los aspectos generales del conflicto. Estos aspectos generales van más allá de la situación particular del personaje, de su tiempo o de su cultura, el ser humano siempre ha lidiado con las mismas pasiones y se ha motivado por las mismas razones.

Las tragedias que ocupan el centro de esta tesis son un buen ejemplo de la gran fuerza emotiva del género trágico, de un desarrollo complejo de su eje temático y la universalidad de éste. Los personajes tienen motivaciones semejantes a las de Electra, a las de Macbeth y a las del Doctor Stockman. Su carácter es reflejo del comportamiento general del ser humano, su grandeza no radica en la fama o la difusión del texto sino en la visión universal que el autor ha plasmado. Las semejanzas entre las cuatro tragedias con el resto de la literatura trágica se ubican

en este nivel: en su estructura, en el desarrollo temático y en la profundidad de sus emociones.

Las semejanzas de las tragedias analizadas se pueden dividir en dos aspectos: uno se enfoca con la sociedad, el desarrollo de la visión de un pueblo sobre sí mismo, los ideales colectivos y el comportamiento que estos implican; el otro, la construcción de un ideal en el nivel personal que se relaciona con una figura de autoridad, en específico, el padre.

Resulta interesante que, sin una intención premeditada, los textos se involucran con diferentes momentos históricos importantes para el desarrollo del país (la conquista, la guerra de independencia, la revolución y la época actual). No obstante, la concepción social resulta muy parecida, lo único que se modifica son los vehículos o imágenes con los cuales se manifiesta dicha concepción. La dinámica de imposición y sumisión es recurrente, los motivos de esta dinámica son retratados con profundidad en su aspecto individual: la posibilidad de evadir responsabilidades y la satisfacción de la fantasía de poseer control sobre el entorno y ser importante para los demás. La violencia en sus diferentes máscaras es la primera consecuencia que refleja caos, por lógica la sociedad reacciona como un ente colectivo. La disfunción social es producto de la perturbación de los planos individual y cósmico.

La religión y la educación son factores importantes en la construcción de la sociedad mexicana que se retrata en estas tragedias. Por una parte ha sido utilizado como un medio de control, ya se hable de Huitzilopochtli o Jesús; por otro lado, siempre hay personajes capaces de distinguir los aspectos relativos y los absolutos de la visión religiosa y ello permite una manifestación de la dinámica cósmica. No son lo mismo las señales fabricadas por el Ministro en *Moctezuma II* y el indulto en *el Gran Parque* –circunstancias creadas por humanos para jugar a que pueden imponerse a los valores absolutos- que la viruela y las brujas en la primera y el retablo de color opaco en la segunda, manifestaciones de un indudable disturbio creado por los humanos.

Por consecuencia se considera muy importante el núcleo familiar. Es en este punto en el cual se involucra el otro aspecto de las semejanzas entre las tragedias: la necesidad de encontrar a alguien en quien depositar la responsabilidad y alguien dispuesto a asumir dicho papel que por lo menos en apariencia le brinda poder. En

cada una de ellas hay un personaje que asume o cree que debiera asumir dicho papel y otros necesitan y exigen que esa figura exista para el establecimiento de un aparente orden y equilibrio. El conflicto existente en el deseo por sostener esa imagen radica en la naturaleza misma del ser humano, ninguno es perfecto ni capaz de asumir responsabilidades que no le corresponden. Los otros no pueden tolerar la idea de alguien superior sin ponerlo en duda o a prueba, se le exige y cada vez se le impone una carga más pesada.

César Rubio da la vida por ello, niega su propia identidad con tal de asumir un papel que no se cree capaz de hacer por su propio nombre. Ernesto toma conciencia de una manera muy dolorosa de la profundidad de las acciones que ha cometido y la importancia de todo aquello que omitió. Moctezuma cada vez tendrá que dar mayores muestras de poder a pesar de que sus ideales sean contrarios a la imagen que le imputan. El doctor Zuloaga asume, como siempre, un papel contradictorio, por una parte sigue comportándose como hijo y por otra parte desea ser el salvador y jefe de un mundo aislado. En los cuatro casos las personas que los rodean dependen de ellos, se destruyen a sí mismos con tal de causar daño a ese padre tan anhelado por todos. Tal situación implica una desubicación de los valores, se considera que lo social, lo familiar o un ideal ocupa el nivel absoluto, por desgracia, ese error de juicio los destruye.

Estas semejanzas por una parte son exclusivas de estas cuatro tragedias, sin embargo, también son un vínculo con el resto del género trágico. Como se ha mencionado, el nivel particular mantiene una relación con el general de tal manera que no es posible hablar de uno sin involucrar al otro. Sería una fantasía irrealizable poder aislarlos para su estudio.

Por último, el considerar estas obras como moldes a copiar sería un error. Ningún texto dramático revela el arte de la creación paso a paso. Muestra las razones de su trama pero no sus razones de origen. No es receta. El propósito del análisis no ha sido ni debería ser ese. El apreciar su estructura es una fuente de inspiración, una veta de placer para el entendimiento y el ejercicio emotivo. El análisis de la tragedia puede ser punto de apoyo para la comprensión, pero no de la estructura dramática y su construcción, sino del ser humano y su entorno y ese sí puede ser tal vez el punto de partida del arte creativo.

Bibliografía

OBRAS ANALIZADAS

HERNANDEZ, Luisa Josefina:

(1970) "Los huéspedes reales" en *Teatro mexicano del siglo XX*. Vol. IV, México, Fondo de Cultura Económica; pp. 84-138.

(2000) "El Gran Parque" en *Tramoya*, No. 62 Nueva época, Enero-Marzo 2000; pp. 7-37.

MAGAÑA, Sergio:

(1985) "Moctezuma II" en *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*. México, Editores mexicanos unidos; pp. 27-138.

(1991) "Moctezuma II" en *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. México, Fondo de Cultura Económica; pp. 438-547.

USIGLI, Rodolfo:

(1997) "El gesticulador" en *Teatro completo*. Vol. I. México, Fondo de cultura económica. 2ª reimpresión; pp. 727-802.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALBALADEJO, Tomás:

(1992) *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus.

ARISTÓTELES:

(1992) *Poética*, (Ed. Trilingüe de Valentín Gracia Yebra); Madrid, Gredos.

BENTLEY, Eric:

(1991) *The Life of the Drama*, NY, Applause Theater Books. (Trad. Al español: *La vida del drama*; Barcelona, Paidós, 1998)

(1992) *In Search of Theatre*, NY, Applause Theatre Books.

BROKE-ROSE, Christine:

(1988) "Géneros históricos/Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov.", en (GARRIDO GALLARDO, 1988), pp. 49-72.

DRAPER, R.P. (Ed.):

(1992) *Tragedy: Developments in Criticism*, London/Hong Kong, McMillan

EGRI, Lajos:

(1946) *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, New York, Simon and Schuster.

FOWLER, Alastair:

(1988) "Género y canon literario", en (GARRIDO GALLARDO, 1988), pp. 95-127.

FREUD, Sigmund:

(1998) "Dostoiévsky y el parricidio" en *Obras completas*, volumen XXI, Buenos Aires, Amorrortu editores, pp. 171-194.

FRYE, N:

(1991) *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monteávila Editores.

GARCIA BERRIO, Antonio:

(1989) *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.

(1992) *Los géneros literarios: Sistema e historia (una introducción)*; Madrid, Cátedra.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Angel:

(1988) *Teoría de los géneros literarios*; Madrid, Arco/Libros. (Compilador)

(1988b) "Una vasta paráfrasis de Aristóteles" en (GARRIDO GALLARDO, 1988) pp. 9-27.

- GOUHIER, Henri:
 (1952) *Le Théâtre et l'Existence*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne.
 (1965) *La obra teatral*, Buenos Aires, EUDEBA.
- HERNADI, Paul:
 (1988) "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa", en (GARRIDO GALLARDO, 1988), pp. 73-94.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina:
 (1977) "Introducción" a Sternheim *Los calzones*; México, UNAM.
 (1979) "La pasión del poder. *La tragedia del Rey Macbeth*", en *Thesis*, 2, julio; pp. 41-47.
 (1986) "Introducción" a Shakespeare, W. *El rey Lear*, (Trad. de L.J.H.), México, Editores mexicanos unidos, pp. 5-36
 (1997) *Beckett, sentido y método de dos obras*, México, FFyL/UNAM.
- HUERTA CALVO, Javier:
 (1992.a) "Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios" en (GARCIA BERRIO, 1992).
 (1992.b) "Resumen histórico de la teoría de los géneros" en (GARCIA BERRIO, 1992).
- KITTO, H.D.F.:
 (1966) *Poesis. Structure and Thought*, Berkeley/Los Angeles-Cambridge/London; University of California Press/Cambridge University Press.
 (1969) *Form and Meaning in Drama*, London Methuen.
 (1990) *Greek Tragedy. A Literary Study*, London, Methuen. 1ª ed, 1939.
- KNOWLES, John Kenneth:
 (1980) *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, México, UNAM.
- LOTMAN:
 (1988) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- MARTÍNEZ MONROY, Fernando:
 (1991) *Arthur Miller: la tragedia del hombre común. Un análisis teórico*. Tesis Profesional para optar al título de Licenciado en Literatura dramática y Teatro, FFyL/UNAM.
 (1997) "Los elementos estructurales del drama: de la realidad al estilo. (apuntes preliminares para una teoría del drama)", en *Coatepec*, Año 6, Nueva Época: N° 6. otoño-invierno; pp.148-154.
 (1998) "Apuntes para un modelo de análisis dramático: *La casa de Bernarda Alba*, una 'tragedia de carácter' ", en *La Colmena*, N° 17, enero-marzo, pp. 5-18.
- MILLER, Arthur:
 (1985) *The Theatre Essays of Arthur Miller*, Methuen.
 (1986) *Vueltas al Tiempo*, Madrid, Tusquets, Col. Andanzas.
 (1990) "Introduction to the collected plays" en *Plays*, 2 vols, Methuen, New York, 1ª vol., pp. 3-55. (Trad. Juan Carlos Pellegrini: "Introducción" en *Teatro*. Buenos Aires, Fabril Editora, 1964, pp. 7-60)
- OLSON, Elder:
 (1996) *Tragedy and the Theory of drama*, Detroit, Wayne State, University Press
- ROLLIN, Bernard E.:
 (1988) "Naturaleza, convención y teoría del género.", en (GARRIDO GALLARDO, 1988), pp. 129-153.
- SALVAT, Ricard:

- (1981) *Historia del teatro Moderno. Los inicios de la nueva objetividad*, Barcelona, Península, Ediciones de Bolsillo N°566.
- SAVATER, Fernando:
 (2000) *Ética para Amador*, Nueva edición, ampliada, México, Ariel.
 (2000) *La tarea del héroe*, Barcelona, Ediciones Destino, Col. Destino libro 316
- SCHAEFFER, Jean-Marie:
 (1988) "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica.", en (GARRIDO GALLARDO, 1988), pp. 155-179.
- SCHNEIDER, Daniel E.:
 (1974) *El psicoanalista y el artista*. Madrid, FCE. (Col. Popular 132)
- SPANG, Kurt:
 (1991) *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. España, Univ. Navarra.
 (1993) *Géneros literarios*; Madrid, Editorial Síntesis.
- STEINER:
 (1991) *La muerte de la tragedia*, Caracas; Monteávila Editores.
- SZONDI, Peter:
 (1978) *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona, Destino.
- TODOROV, Tzvetan:
 (1981) "Géneros históricos/Géneros teóricos", en *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá.
 (1988) "El origen de los géneros" en (Garrido Gallardo, 1988), pp. 31-48.
- USIGLI, Rodolfo:
 (1940) *Itinerario de un autor dramático*, México, La casa de España en México.
- VILLANUEVA, Darío:
 (1992) *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe.
- VILLEGAS, Juan:
 (1991) *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ontario, Girol Books.
- WUNDT, Max:
 (1930) "La ciencia literaria y la teoría de la concepción del mundo" en ERMATINGER (comp.) *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, 2ª. Ed. 1984, pp. 427-452.

COMPENDIOS Y DICCIONARIOS

- BALDICK, Chris:
 (1990) *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- BANHAM, Martin:
 (1992) (ed.) *The Cambridge Guide to Theatre*; NY., Cambridge University Press.
- CLARK, Barret H.:
 (1977) *European Theories of the Drama*; NY, Crown Publishers.
- CUDDON, J.A.:
 (1977) *A Dictionary of literary Terms*, London, Andre Deutsch.
- HARTNOLL, Phyllis:
 (1991) (ed.) *The Concise Oxford Companion to the Theatre*; Oxford, Oxford University Press.
- PAVIS, Patrice:
 (1990) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*; Barcelona, Paidós.
- TRAPIDO, Joel (ed.):
 (1984) *An International Dictionary of Theatre Language*, London, Greenwood Press.