



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNA POÉTICA DRAMATÚRGICA EN CONSTRUCCIÓN:
FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS
PRESENTA

NIDIA MAGDALENA VINCENT ORTEGA

TUTORA
DRA. MARÍA DEL CARMEN LEÑERO ELU

COMITÉ TUTORIAL
DRA. EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO
DRA. MARÍA ESTHER HERNÁNDEZ PALACIOS MIRÓN
DRA. MARGARITA LEÓN VEGA
DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

MÉXICO, D. F., AGOSTO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

UNA POÉTICA DRAMATÚRGICA EN CONSTRUCCIÓN:

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

ÍNDICE DE CONTENIDO

Presentación.....	5
1. El teatro de González Mello en el contexto del drama mexicano actual.....	9
1.1. Generaciones y tradición teatral.....	9
1.2. Trayectoria del autor.....	20
2. Concepción, temáticas y géneros literarios.....	33
2.1 Alteración artística de la realidad.....	33
2.2. Teatro y escritura.....	37
2. 3. En familia.....	41
2.4. La Historia patria.....	44
2.5. La vida como tragicomedia.....	52
3. Historia y tragicomedia: 1822 (el año que fuimos imperio)	67
3.1. ¿Para qué un teatro histórico?.....	67
3.2. La trama en cuestión.....	72
3.3. Un teatro anti-histórico.....	75
3.4. El espacio desbordado.....	80
3.5. La poderosa tragicomedia y sus personajes.....	86
3.6. Delirio barroco y humor.....	97
4. Laberinto y lenguaje: Edip en Colofón.....	109
4.1. Este Edipo no es cosa de museo.....	109
4.2. Edipo de nueva cuenta.....	116
4.3. Tiempo y espacio.....	120
4.4. El drama mirándose a sí mismo.....	123
4.5. Cuando la ciencia toma la palabra.....	131
4.6. Meciéndose con el lenguaje.....	136
4.7. La “o” de Edip.....	140
5. Estilo y proceder creativo: ¿Es Flavio González Mello un autor neobarroco?.....	149
5.1. Neobarroco en tiempos posmodernos.....	149
5.2. Ethos barroco.....	153
5.3. Artificio y creación.....	158
5.3.1. Artificio verbal.....	160
5.3.2. Profusión y desbordamiento.....	163
5.3.3. Parodia.....	168
5.3.4. El humor.....	172
5.3.5. El teatro del mundo.....	174
6. Conclusiones.....	177
Ficha curricular del autor.....	187
Bibliografía.....	191

PRESENTACIÓN

En los últimos veinticinco años, el teatro mexicano ha vivido un periodo de dinamismo y diversidad sin precedente. Esto se manifiesta en un creciente número de dramaturgos en activo, en la proliferación de producciones, publicaciones, traducciones, concursos, escuelas y talleres, en la organización de muestras nacionales e internacionales a todo lo largo del país y no sólo en la ciudad de México, donde antaño se concentraba la actividad teatral. No obstante lo atractivo de las nuevas expresiones, el desarrollo del teatro a nivel regional, su internacionalización y el impacto que se percibe en nuevos públicos, son escasas las investigaciones y publicaciones que dan cuenta de este fenómeno.

Muchos críticos e incontables artistas que participan en cualquiera de las fases del proceso de la producción teatral han expresado la necesidad de contar con estudios que analicen y reflexionen a profundidad y con rigor el acontecer de la escena mexicana: los textos, las diferentes estéticas, las circunstancias de producción, su recepción y alcances.

Ciertamente, son importantes las aportaciones que en esta materia han hecho estudiosos y creadores como Fernando de Ita, Víctor Hugo Rascón Banda, Felipe Galván, Malkah Rabell, Olga Harmony, Armando Partida, Jorge Dubatti, Luis Mario Moncada, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, David Olguín, Luz Emilia Aguilar Zínser, Rodolfo Obregón, Alberto Villarreal, entre otros. A tales aportaciones se suman los trabajos realizados por académicos de instituciones o centros de investigación tales como el CITRU, la UNAM, la UAM, la Universidad Veracruzana o la Universidad Iberoamericana, los cuales, desafortunadamente suelen no trascender el ámbito de los especialistas.

En el caso de la obra dramaturgica de Flavio González Mello (ciudad de México, 1967) no existe hasta el momento ningún estudio amplio que la analice, describa o evalúe a profundidad y en su conjunto –cosa muy común en el medio teatral mexicano. El aparato crítico en torno a sus dramas se limita a las reseñas y entrevistas que aparecen publicadas sólo mientras las piezas se encuentran en cartelera, y cuya finalidad es básicamente la difusión.¹

¹ Comentaristas de sus obras han sido: Olga Harmony, Roger Bartra, Fernando de Ita, Jaime Chabaud, Hilda Garay, Estela Léñero, Jorge Dorantes, Felipe Galván, Bruno Bert, Miguel Ángel Quemáin, Rafael Rivera, Luz Emilia Aguilar, Roberto Sosa, Miranda Romero, Noé Morales Muñoz, entre otros. Susana Escobar Fuentes, por su parte, escribió la tesina titulada "La voz del autor en los personajes de la obra *Lascuráin o la brevedad del poder* de Flavio González Mello" (UAM, Azcapotzalco, Especialización en literatura mexicana del siglo XX, 2011).

Flavio González Mello es uno de los dramaturgos más importantes de la escena mexicana contemporánea y es parte de la llamada “Dramaturgia finisecular”, “Generación de los sesenta” o “5a. Generación”. Por la indudable calidad de su producción dramática, González Mello ha recibido importantes reconocimientos, entre los que destaca el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón en el 2011. De su amplia creación de monólogos y piezas teatrales, varias de ellas dirigidas por él mismo, cuatro destacan por su calidad dramática y originalidad: *1822, el año en que fuimos imperio*, *Lascuráin*, *o la brevedad del poder*, *Edip en Colofón* y *El padre pródigo*. A esta trayectoria como dramaturgo se suma la elaboración de artículos sobre teatro y cine, de traducciones y paráfrasis, de textos narrativos, así como su labor como docente y editor, y su constante participación en el cine y la televisión como guionista, editor y director.

El teatro de González Mello se caracteriza por su actualidad, su sólida construcción dramática, la variedad y profundidad de los temas que aborda, la riqueza lingüística y el humor crítico. Todos estos elementos permiten llevar a cabo un amplio y profundo análisis de sus obras, con la finalidad de ahondar en sus constantes y en la poética que las anima. Para ello, la presente investigación aborda de manera general toda la producción dramática del autor y se detiene en dos de sus trabajos más relevantes.

Si bien, el objeto de estudio son los textos dramáticos de González Mello, nunca se pierde de vista su naturaleza espectacular y, en la medida de lo posible, se recuperan aspectos de las puestas en escena. Asimismo, el acercamiento a su producción y a su poética se hace desde una perspectiva de la historia de la cultura, de tal modo que en ningún momento se estudian los textos de forma inmanente ni aislados de su circunstancia, sino como objetos culturales inmersos en un acontecer político, social y artístico.

Así pues, en el primer capítulo se ubica al autor y a su generación dentro de una tradición teatral, buscando establecer influencias, tendencias, rasgos en común y sus particularidades como dramaturgo. En el siguiente, se indaga sobre las temáticas recurrentes en sus dramas, los géneros que frecuenta y el tratamiento que la realidad sufre al ser dramatizada. En los capítulos tercero y cuarto se analizan pormenorizadamente las obras *1822* y *Edip en Colofón*. En el capítulo quinto se plantea y desarrolla que son el estilo neobarroco y el *ethos*

barroco rasgos esenciales del teatro de González Mello; para concluir con una serie de consideraciones finales respecto al teatro actual y su poética.

El presente trabajo es básicamente un estudio de semiología teatral, cuyo objeto de reflexión es tanto el texto dialogado como el texto espectacular de las obras de Flavio González Mello, en tanto conglomerado de signos que pueden ser explicados como productos culturales dentro de un proceso de comunicación, en este caso una comunicación de tipo estética y teatral. Las obras fueron analizadas desde varias perspectivas: a) en su aspecto formal: relacionando estos dramas con los textos previos que parodia, considerándolos en términos de los géneros teatrales que en ellos se conjugan, describiendo su estilo, ubicando a los autores o tradiciones que influyeron en su elaboración, entendiéndolos en función de su retórica barroca y de sus particulares estrategias literarias, teatrales y humorísticas; b) en su aspecto pragmático: conjeturando qué condiciones son las que toman parte en su recepción e impacto en los espectadores, y revisando diversos elementos de los montajes concretos a los que tuve acceso, ya sea directamente o mediante videgrabaciones; c) desde un enfoque interdisciplinario: estableciendo relaciones entre las obras de González Mello y la historia, la política, el mito o la psicología, la circunstancia actual y el problema de identidad nacional, dentro del panorama más amplio del pensamiento latinoamericano contemporáneo.

En el prólogo al volumen de ensayos *Un siglo de teatro en México* (2011), el dramaturgo, director y editor, David Olguín expone la necesidad de producir y publicar en México un mayor número de estudios especializados sobre el teatro –que se aboquen al tema de manera totalizadora y no sólo en su aspecto literario–, de investigaciones profundas que cuenten con una reflexión teórica y que realmente den “sentido al porqué del teatro en esta hora y en este país”.² Es el propósito de este trabajo sumarse, pues, a esos ejercicios de reflexión crítica acerca de nuestro quehacer teatral.

2 *Un siglo de teatro en México*, México, F.C.E., Conaculta, 2011, p. 11.

1. EL TEATRO DE GONZÁLEZ MELLO EN EL CONTEXTO DEL DRAMA MEXICANO ACTUAL

1.1. Generaciones y tradición teatral

Encontramos múltiples estéticas en la literatura dramática mexicana de las últimas décadas: desde un hiperrealismo hasta un estilizado teatro conceptual, desde piezas intimistas o filosóficas hasta retratos sociales, desde temas, tipos y registros lingüísticos regionales hasta lo multicultural y multimedia, en un mundo que se pregona sin fronteras. Bajo el aparente reino de lo homogéneo y una complaciente hibridación que celebra el imperio de la aldea global, laten los desencuentros, las diferencias, las circunstancias particulares que remiten a muy distintas formas de percibir, vivir y encarar este inicio de milenio. Ningún momento histórico es susceptible de ser abarcado por una sola visión; únicamente la suma de perspectivas puede esbozar una idea menos engañosa; de ahí la necesidad de varias estéticas.

En el caso del teatro mexicano, esta diversidad, que se manifiesta en temáticas y estilísticas muy distintas e incluso irreconciliables, no impide hablar de una “joven dramaturgia” o una “dramaturgia de fin de siglo”.³ Sin olvidar lo difícil que resulta establecer deslindes claros e inamovibles cuando de grupos literarios o generaciones se trata,⁴ la necesidad de contar con marcas de referencia al emprender el estudio de las obras de un artista, su estilo y sus aportes conduce a revisar qué lo hermana o distancia de sus contemporáneos y antecesores. En este caso, para acercarse a la producción de un dramaturgo mexicano actual, resulta adecuado el criterio incluyente de Jorge Dubatti que agrupa, bajo el rubro de *Nueva literatura dramática mexicana*, “al conjunto de autores que hoy tienen aproximadamente entre veinte y cuarenta y tantos años y que comenzaron a escribir, publicar y/o estrenar sus obras en el periodo que va de los ochenta hasta hoy.”⁵ Este criterio agrupa veinticinco años de producción teatral

3 En su introducción a la antología *El nuevo teatro*, Víctor Hugo Rascón Banda se refiere a los antologados como “la generación de los sesenta”, “la joven dramaturgia” o “la dramaturgia de fin de siglo”. (El Milagro, México, 1997, p. 9.)

4 Describir las características del amplio y heterogéneo grupo que conforma la dramaturgia de fin de milenio y de la primera década del siglo XXI no es el objetivo de este estudio, más aún pensando en el incremento notable que la actividad teatral profesional ha tenido en las últimas décadas en el interior del país, como es el caso de la dramaturgia de frontera (Baja California, Sonora, Chihuahua) o el despliegue de un teatro regional en San Luis Potosí, Xalapa, Tehuantepec o Yucatán. Cada uno definiendo su propio perfil y poniendo en evidencia cuán diverso es el país.

5 Luis Mario Moncada y Jorge Dubatti, *Dramaturgia mexicana hoy*. Presentación J. Dubatti, Intr. L. M: Moncada, Buenos Aires, Atuel, Conaculta, Centro Cultural Helénico, 2005, p. 5.

con posturas y escrituras muy distintas, de autores ya acreditados y de otros que apenas se inician.⁶ Entre los primeros se encuentra Flavio González Mello, al lado de Jaime Chabaud, Ximena Escalante, David Olguín, Estela Leñero, Luis Mario Moncada, Bertha Hiriart, Gerardo Mancebo del Castillo, Hugo Salcedo, Elena Guiochins, Ángel Nozaragay, Carmina Narro, Silvia Peláez, etc.

Otra manera de catalogación es la distribución por generaciones de nuestros dramaturgos de los años cincuenta hasta la fecha. Esta organización ha tenido aceptación y es citada continuamente, incluso por críticos y creadores que consideran que las generaciones “no se distinguen por su fecha de nacimiento sino por el clan o la escuela a la que pertenecen”.⁷

Felipe Galván, por ejemplo, describió sucintamente este panorama y se refirió a cinco generaciones de escritores.⁸ Lo mismo hace Fernando de Ita,⁹ quien en 2004 habló incluso de una 6ª Generación para designar a los autores del nuevo milenio, en quienes advierte como peculiaridad una mayor influencia del cine que del teatro.

De acuerdo a esta última distribución, Flavio González Mello formaría parte de la 5ª generación,¹⁰ la de los nacidos en los años 60 que comenzaron a escribir a finales de los 80 o principios de los 90. Éstos, a diferencia de sus antecesores,¹¹ optaron por asistir a más de un taller de creación o formarse en el oficio siendo traductores, adaptadores o guionistas. Muchos de ellos cuentan con una

6 En la introducción para esa misma antología, Luis Mario Moncada explica: “Actualmente coexisten en actividad al menos cuatro generaciones de artistas teatrales que podríamos definir como de los decanos, los maestros, los casi hegemónicos y los emergentes.” (*Ibid.*, p. 10.)

7 Fernando de Ita, “Las plumas del gallinero mexicano”, *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Eds. Heidrun Adler y Jaime Chabaud, Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana, 2004, p. 13.

8 Partiendo de los estudios previos de Malkah Rabell, Olga Harmony y Armando Partida, y sus propias apreciaciones, Felipe Galván presenta la siguiente clasificación: 1ª “Generación de los cincuenta” entre 1950 y 1960 (Carballido, Luisa Josefina Hernández, Magaña, Ibarguengoitia, Inclán, Garro); 2ª “Generación intermedia” de 1960 a 1968 (Argüelles, Leñero, González Caballero, Sabido); 3ª “Los Ícaros” de 1967 a 1979 (González Dávila, Tovar, Willebaldo López, Villegas); 4ª “Nueva dramaturgia mexicana” de 1979 a finales de los 80, (Liera, Berman, Rascón Banda, Liconá); 5ª “Generación finisecular” de 1990 al 2000 (Chabaud, Olguín, Moncada, E. Leñero, Salcedo). (“Dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX”. En *Congresso Brasileiro de Hispanistas 2.*, 2002, São Paulo. Proceedings online... Associação Brasileira de Hispanistas, Available from: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300021&lng=en&nrm=abn>. Access on: 14 Sept. 2011.)

9 En el artículo citado, “Las plumas del gallinero mexicano”, de Ita plantea su clasificación por generaciones similar a la de Galván, aunque con algunos cambios de nomenclatura: a la 2a. la llama la *Generación perdida* –retomando el nombre con que el crítico Ronald Burgess bautizó a los que produjeron en los sesenta y principios de los setenta–; a la 3a. de los años setenta la consigna como la *Generación ignorada*; la 4a. corresponde a la *Nueva dramaturgia mexicana* de la década de los ochenta; a la 5a., integrada por los que comenzaron a escribir a finales de los 80 y principios de los 90, no le da ningún nombre. (*Op. cit.*, pp. 21-28.)

10 En ella lo ubica Fernando de Ita, junto con Moncada, Chabaud, Olguín, Salcedo, Ximena Escalante, Elena Guiochins, Humberto Leyva, Gerardo Mancebo del Castillo, Carmina Narro, Elba Cortés.

11 Fue común que los nuevos dramaturgos se convirtieran a través de los distintos talleres en discípulos de alguno de los maestros: Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Hugo Argüelles, Alejandro Aura, Vicente Leñero.

formación académica en artes escénicas o medios de comunicación, e incluso han continuado estudios de posgrado o actualización en México o el extranjero (Inglaterra, España, Alemania, Canadá, EUA, principalmente); son invitados al extranjero y algunos de sus dramas han sido traducidos a varios idiomas; asimismo aprovechan e incorporan en sus creaciones los avances tecnológicos, leen y ven el teatro que sus contemporáneos hacen en otras latitudes y se mantienen en continua retroalimentación colaborando en cursillos, lecturas y proyectos comunes.

A la par de los escritores está el trabajo innovador de una destacada promoción de directores como Mario Espinosa, Martín Acosta, Alejandro Ainslie, Iona Weissber, Julianna Faesler, Philippe Amand, José Ramón Enríquez, Mauricio García Lozano.

González Mello estudió en el Centro de Capacitación Cinematográfica y en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos,¹² instituciones en donde ahora es profesor de guionismo y teoría dramática, además de que ofrece talleres de dramaturgia y guión para encuentros o festivales. Se considera un “aprendiz informal” de Emilio Carballido, de quien asimiló que “el teatro es ante todo algo gozoso, algo placentero”,¹³ y aunque nunca formó parte de sus legendarios talleres, Carballido leyó sus primeros dramas y se dio el tiempo para comentarlos con el adolescente aspirante a escritor.¹⁴ Más adelante asistió al taller de Juan Tovar, por quien siente una profunda admiración y con quien comparte el gusto por el tono humorístico, la tragicomedia y el interés por la historia.¹⁵ Conoció de cerca a Ludwik Margules, a quien califica como el más importante maestro de dirección teatral del país y al que admira por su sobriedad, su contención, su estilo metódico y la generosidad con que compartió sus conocimientos.¹⁶

12 En una de las entrevistas que me concedió (febrero 8, 2014), González Mello relató cómo desde la adolescencia quiso ser actor y en primera instancia pensó ingresar al CUT. Asistió por algún tiempo al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, pero desertó porque “no quería seguir un camino tan largo: me hice una carrera a la carta de dos años, asistí a las clases de Mendoza y Luisa Josefina”. Más tarde entró a un curso de guión al CCC y los profesores que entonces impartían las clases (Margules, Tovar, Olguín) lo motivaron por el cine. Terminó la carrera de dirección cinematográfica en el CUEC, con la intención de realizar él mismo sus propios guiones, pues es común que éstos se vean completamente alterados por el director que los lleva a cabo; como fue el caso de su guión para el largometraje *Pachito Rex* (2001), dirigido por Fabián Hofman, que poco tiene que ver con la idea original.

13 F. González Mello, “El dramaturgo de la Calle 9”, *Este País*, No. 227, marzo, 2010. <http://estepais.com/site/?p=28198>.

14 Carballido reconoció sus capacidades y le publicó *Así como la vez* en *Teatro para adolescentes: un repertorio para estudiantes*. Comp. Emilio Carballido, México, Editores Mexicanos Unidos, SEP, INBA, 1985, pp. 211-233.

15 En la nota periodística, publicada en la página web de la Coordinación Nacional de Literatura del INBA, “Comparte el dramaturgo Flavio González Mello sus influencias en el ciclo Guías Literarias”, así se refiere a Juan Tovar; “Desde chico, cuando veía sus obras como *Las adoraciones* o *La madrugada*, ambas obras sobre la historia de México, junto con las obras de Jorge Ibargüengoitia, fueron algo que en buena medida marcó mis intereses en la literatura. (http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1264:comparte-el-dramaturgo-flavio-gonzalez-mello-sus-influencias-en-el-ciclo-guias-literarias&catid=121:boletines&Itemid=89)

16 El artículo de González Mello “Margules, Gurrola y *Hamlet*” es un ejemplo de su admiración y cercanía a ambos directores. (*Este País*, No. 199, oct. 2007, pp. 17-19. <http://estepais.com/site/?cat=12&n=199>)

Es fácil reconocer las múltiples y en ocasiones discrepantes influencias que recibieron los miembros de la 5a. generación. En muchos de ellos prevalecen aspectos de la *Poética* de Aristóteles o la *Dramaturgia* de Lessing; en otros se descubren las huellas de Shakespeare, reflejos de Ibsen, de Strindberg o de Chéjov; pero los influjos más reiterados son indudablemente de Ionesco, Beckett, Pinter, y en algunos menos Pirandello, Brecht, Arrabal, Kantor, Grotowsky, Weiss, Handke y Mammet. De los dramaturgos mexicanos que los antecedieron se advierte un reconocimiento unánime por Jorge Ibargüengoitia y Elena Garro, e interés por la dramaturgia de Vicente Leñero, Hugo Hiriart, Juan Tovar, González Dávila, Óscar Liera, Sabina Berman y algunos más.

Provenientes de la producción extranjera actual, han influido en ellos conceptos como minimalismo escénico, metateatralidad, postdramaticidad y narrativa dramática.¹⁷ Nunca como ahora con la globalización, nuestros teatreros (o teatristas) han estado en contacto directo e inmediato con tantas tendencias extranjeras, como las que enumera Luz Emilia Aguilar Zínser:

Judith Malina y Julian Beck del Living Theatre, Joseph Pap, Robert Lepage, Peter Brook, Robert Wilson, Richard Schechner, Peter Stein, la Berliner Ensemble, El Galpón, La Cuadra de Sevilla, La Zaranda, La Fura dels Baus, Lindsay Kemp, en la corriente del teatro del cuerpo destacan Marcel Marceau, Etienne Decroux y compañías de danza que marcaron el teatro: Pina Bausch y Maurice Béjart. Ha estado presente la aspiración por integrar las técnicas del teatro oriental, como el Noh, el Butho, las corrientes hindúes como el Kathakali. En el manejo de la voz son referentes las técnicas de Roy Hart.¹⁸

Destaca el interés que la narrativa dramática o dramaturgia ha despertado en los países de habla hispana, a partir de la presencia del director, teórico y dramaturgo español José Sanchis Sinisterra. También se percibe el influjo de la visión argentina del teatro como un espacio de resistencia (frente a los medios masivos y el neoliberalismo), y de la dramaturgia actual de Quebec, traducida y representada en los últimos años en México.¹⁹

Hablar del creciente influjo del cine y el video es un lugar común que no deja de ser relevante ya que no se reduce a la incorporación de elementos audiovisuales en el arte, la educación, la comunicación o la vida cotidiana, sino por la asimilación de estrategias del lenguaje visual filmico

17 Infra pp. 181.

18 “El complejo mosaico de un mundo en transición: 1980-2000”, *Un siglo de teatro en México*, Coord. David Olguín, México, FCE, Conaculta, 2011, p. 268.

19 Gracias a la difusión, traducciones y montajes promovidos por el director francés Boris Schoeman, asentado en México desde 1989, y al intercambio cultural de los últimos años entre Québec y México.

como formas habituales para abordar y representar la realidad. Hay obras –explica Fernando De Ita en su artículo “Las dos puertas”– que seguramente “fueron pensadas con movimientos de cámara; acercamientos, tomas medias, tomas de picada, en fin, la mecánica de la imagen”.²⁰ Otro tanto ocurre con la asimilación de formas de comunicación y representación propias de internet video juegos o telefonía celular.²¹

En el artículo citado, De Ita plantea una interesante hipótesis para entender la escena contemporánea a partir del “agotamiento de los paradigmas dramáticos y teatrales que sustentaron el surgimiento y esplendor de la obra escrita y la obra representada”²² desde la mitad del siglo XX. De Ita aglutina esos paradigmas en dos corrientes o “dos puertas” por donde transitó nuestro teatro. En la primera están los dramaturgos herederos de Rodolfo Usigli que produjeron generalmente desde el INBA (Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Hugo Argüelles y posteriormente Héctor Azar, Leñero y sus discípulos nacidos en los cuarenta o los cincuenta, como Hiriart, Tovar, Liera, González Dávila, Rascón Banda, Berman, Liconá); en la segunda, impulsada por la UNAM y cuyo origen fue el movimiento Poesía en Voz Alta, se agrupó gente de teatro con poetas y artistas plásticos (Octavio Paz, Juan José Arreola, Leonora Carrington, Juan Soriano, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola). Casos excepcionales, por su estética personal y vigente, son Jorge Ibarguengoitia y Elena Garro.

En los años setenta, la propuesta innovadora de la “segunda puerta” –con Mendoza, Castillo, Abraham Oceransky, Gurrola, Margules, Luis de Tavira– desplazó al teatro de autor por el teatro de director, dejando al texto dramático en segundo término respecto del espectáculo. Y fue hasta la década siguiente que la *Nueva dramaturgia* le devolvió su preeminencia al texto sin despojarlo de su plenitud como acontecimiento escénico.

Todavía algunos creadores nacidos en los sesenta tuvieron contacto directo con los consagrados y asistieron a sus montajes; otros más jóvenes o radicados en la provincia sólo han oído hablar de sus enseñanzas y sus hallazgos, como los talleres pioneros del IPN o de SOGEM, el primer CADAC, el

20 *Conjunto*, La Habana, No. 145/146 (oct. 2007-marzo 2008), p. 27.

21 En el gracioso artículo “Tiempo aire”, González Mello discurre sobre algunas condiciones de la vida moderna que han cambiado por la presencia del celular e internet, y anota lo difícil que resulta, para un dramaturgo de hoy, construir una escena en que un personaje quede aislado, pues se precisa “una larga lista de movimientos argumentales que en términos de suspenso resultan una mera pérdida de tiempo, pero se han vuelto indispensables para mantener la mínima verosimilitud de la situación.” (*Este País*, No. 225, Dic., 1, 2009, <http://estepais.com/site/?p=26797>)

22 F. De Ita, *op. cit.*, p. 20.

NET²³ o los orígenes de El Foro/Teatro Contemporáneo, las puestas en escena más audaces de Alejandro Jodorowsky, Castillo, Mendoza, Ibáñez, Gurrola, Margules o la transmutación que sufrió el espacio en manos de Alejandro Luna, el creador de la escenografía mexicana contemporánea. Muchos de ellos también asistieron a las temporadas auspiciadas por la UNAM, desde finales de la década de los setenta, en el teatro de Santa Catarina y el Centro Cultural Universitario.

Por fortuna la precoz afición de Flavio González Mello por el teatro y el hecho de haber crecido en el Distrito Federal, ciudad en donde nació en 1967, lo llevaron a conocer a algunos de “los maestros”. De este modo estuvo en contacto con Carballido desde 1983;²⁴ año en que asistió al estreno de *Las adoraciones* de Juan Tovar, dirigida por José Caballero y uno antes a *Miscast* de Salvador Elizondo, dirigida por Gurrola; vio el montaje de *Fotografía en la playa* de Carballido, con escenografía de Alejandro Luna en 1984, y *Ámbar*, la fantasía para actores y títeres de Hugo Hiriart, en el 86.

Esta lista puede ampliarse con los nombres que incluyó en una selección que él mismo calificó como “arbitraria e incompleta”:²⁵ *Los justos* de Camus, dirigida por Margules; *El contrapaso* de Middleton y Rowley, dirigida por José Caballero; *Grande y pequeño* de Bötho Strauss, escenificada por Luis de Tavira; *Miscast* de Salvador Elizondo, dirigida por Gurrola; *El gesticulador* de Usigli, *La mudanza* de Vicente Leñero, *Un hogar sólido* de Elena Garro, *Manga de Clavo* de Tovar, *Molière* de Berman, *La puerta del fondo* de Olguín y *Mestiza Power* de Conchi León, todo el teatro de Ibarguengoitia (con mención especial a *Clotilde en su casa*) e incluso un largo *sketch* de carpa de Palillo.

Lo anterior trasluce su preferencia por ciertos dramaturgos y directores, quienes sin duda determinaron el modo como el autor entiende el encuentro entre texto dramático y montaje. En esta lista vale la pena incluir otros dos nombres, porque sus aportes dejaron una huella innegable en el ambiente teatral que conoció González Mello. Me refiero a Óscar Liera con su humor crítico y firme decisión a trabajar por y desde la provincia, y Jesusa Rodríguez con su mordacidad, su atrevimiento y la revalorización que otorgó a la sátira y al teatro-cabaret.

23 El Núcleo de Estudios Teatrales (NET) fue fundado en la ciudad de México a mediados de la década de los ochenta por Julio Castillo, Héctor Mendoza, Ludwik Margules, Luis de Tavira, entre otros.

24 Cfr. F. González Mello, “El dramaturgo de la Calle 9”, *op. cit.*

25 En 2011, González Mello respondió a una encuesta sobre cuáles eran para él las puestas en escena imprescindibles. (“Mis quince en una isla desierta”, *Este País*, No. 244, agosto 2011. <http://estepais.com/site/?cat=12&n=244>)

González Mello, como muchos de su generación, parte de la obra escrita pero da siempre su lugar de elemento medular a lo espectacular. El punto de divergencia con la Nueva Dramaturgia Mexicana fue su separación del realismo. Los integrantes de la 5a. Generación indagan, proponen y, a decir de Víctor Hugo Rascón Banda, “sin romper, se alejan de sus antecesores.”²⁶ ¿A qué puede referirse concretamente una afirmación como ésta? ¿Acaso no toda nueva corriente se aparta de la anterior aunque construya a partir de ella?

Si los antecedentes específicos y el contexto sociocultural son factores decisivos para entender diferencias entre generaciones, no es ocioso iniciar estas indagaciones recordando que Flavio González Mello es uno de esos creadores nacidos en los 60 que veían unos cuantos canales de televisión, que conocieron los LP, las cámaras Super 8 y marcaban el teléfono girando un disco, pero que crecieron a la par del actual desarrollo tecnológico que hoy permite la existencia de la llamada aldea global. Obviamente, por internet es posible conocer los datos esenciales de la trayectoria de todos ellos, informarse sobre sus montajes en cartelera o leer algunas reseñas. Los de esta generación escriben en computadora, pueden dejar registros de cualquier creación o testimonio en videos, imágenes y documentos digitales en la red,²⁷ vislumbran la lenta desaparición del libro tal como lo conocemos y tienen a la mano una fuente inagotable de información y contactos; pero también, como apunta Fernando de Ita son quienes:

[...] crecieron en la debacle del sistema político que dominó al país por 70 años, en la desintegración de la familia, en el auge de la violencia, en el fracaso de la alternancia política, en la inoperancia de los partidos políticos, en el fraude electoral²⁸, en el arribismo de la derecha, en los desfiguros de la izquierda, en el cinismo de la clase política, en la acumulación de la riqueza por una minoría y en la pobreza extrema del cuarenta por ciento de los mexicanos.²⁹

A cambio, les ha tocado una circunstancia favorable por su dinamismo. Hay muestras nacionales

26 V. H. Rascón Banda, *op. cit.*, p. 11.

27 Por lo que toca a González Mello pueden rastrearse en la red sus libros, sus artículos o aquellos que hablan de él; es posible descargarse los libretos completos de algunas de sus obras y ver en *youtube* varios de los videos que dirigió o escribió y fragmentos o *traillers* de algunos de sus dramas. Cfr. Bibliografía del autor, p. 191

28 González Mello tiene un artículo satírico sobre este proceso electoral: “Memorias de un hampón electoral”, *Este País*, no. 183, jun. 2006, http://estepais.com/inicio/historicos/183/27_cultura5_espacios_gonzalez.pdf.

29 “*Las dos puertas*”, *op. cit.*, pp. 25-26.

e internacionales,³⁰ más espacios que se arriesgan a propuestas alternativas³¹ y proyección hacia el extranjero. Los artistas conocen los beneficios de los concursos literarios y las becas auspiciadas por el FONCA³², a la vez que enfrentan políticas culturales neoliberales que los obligan a ser sus propios gestores y a involucrarse en todas las fases del quehacer teatral³³ y trabajar en proyectos compartidos, situación que ha fortalecido el concepto de generación o colectivo. “Hemos subido el escritorio al escenario y es desde ahí que vemos el mundo ficcional,”³⁴ dice Chabaud de los dramaturgos que salieron de su estudio para hacer producción, promoción y divulgación.

González Mello, por ejemplo, fundó muy joven el grupo Sin Telón (1983-1986), en 1994 fue uno de los iniciadores de la Compañía Perpetua,³⁵ y en 2005 de Erizo Teatro;³⁶ dirigió su obra *Lascuráin o la brevedad del poder* y su paráfrasis *Temporal*; y estuvo a cargo de la dirección de actores para la reposición de *El padre prodigo*. Le atraen los ensayos y el proceso de montaje como laboratorio humano de emociones e ideas. Entiende el papel del director y confía en el trabajo colaborativo, al

30 Ejemplo de ello son la Muestra Nacional de Teatro, impulsada por Ramiro Osorio, José Solé y Óscar Liera, que continúa dando voz al teatro que se produce en el interior de la República o la Muestra Nacional de Teatro de Monterrey o la Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia en Querétaro, organizada por Edgar Chías y LEGOM. En ella ha participado González Mello, lo mismo que en la Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea iniciada en 2002, en la que además de mesas redondas y presentaciones editoriales, puestas en escena, lecturas-espectáculo, se da el *sui generis* Concurso Dramaturgia Express, en el que González Mello ha intervenido. Programas internacionales como Drama-Fest, Puerta de las Américas, México en Escena y recientemente Las Dos Orillas. A toda esta actividad debe sumarse el aprovechamiento del ciberespacio en favor del teatro y el drama con unos resultados sorprendentes y un intercambio internacional sin precedentes de nuestros escritores, directores y actores.

31 La importancia del surgimiento del Centro Cultural Helénico y su foro La Gruta, El Hábito, La Capilla, el foro de El Milagro, el Foro Shakespeare y algunos otros espacios alternativos.

32 Al respecto de las reformas que el Programa de becas para creadores tuvo en la nueva administración, González Mello publicó el artículo: “Las becas flacas”, *Este País*, no. 268, sept. 2013, <http://estepais.com/site/?p=47603>

33 Cambios de la política cultural, a partir del gobierno tecnócrata de Miguel de la Madrid (1982-1988), tuvieron sus efectos en el teatro. La cultura resintió una nueva forma de financiamiento desde el Estado. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, creado en 1988, puso en práctica una medida más democrática y transparente, obligando a los creadores a ser gestores de sus proyectos hasta su conclusión. Esto convirtió, en cierta medida, al arte en un producto del “mercado cultural” y por ello “un primer rasgo de identidad del teatro mexicano actual es la búsqueda incesante de su público, de un público real que interactúe con él, lo retroalimente y le dé sentido. (Cfr. Mario Espinosa y Maricela Gascón, “Dos ejemplos de política cultural en México”, *Paso de Gato*, No. 36, febrero-marzo 2009, pp. 66-72.)

34 “Todas las ocasiones para informar en mi contra”, *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy, op. cit.*, p. 210.

35 Junto con Carlos Cuarón, Antonio Armonía, Rodrigo Johnson, María Gelia Crespo y Rodrigo Murray nació esta compañía con la intención de hacer teatro y publicar. Entre sus montajes se encuentran *Llantas contra el pavimento*, *Zapatos y Alpargatas* (1994); *El juego de llorar* (1996); *La última y nos vamos* (paráfrasis realizada por González Mello, 1998); *Cartas a mamá* (2000); *Lear* (2004); *El oeste solitario* (2006); *Lascuráin o la brevedad del poder* (2007), *Lluna* (2011), *El mambo de Oz* (2010), *A propósito de Alicia* (2011). La compañía se reestructura e inicia una nueva época como Teatro Perpetuo S.A. De C.V.

36 En la nota de prensa del INBA puede leerse: “Erizo Teatro es una agrupación fundada en 2005 por el dramaturgo Flavio González Mello, que ha producido espectáculos como *Lascuráin o la brevedad del poder* (Premio “José Solé” a la Mejor Producción del 2005, otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, A.C.) y *La difícil vida de Guadalupe Reyes*.” (<http://prensaescenario.wordpress.com/2012/05/17/estrena-el-teatro-julio-castillo-la-obra-temporal/>) González Mello la fundó, junto con el actor José Sefami, con la intención de llevar al cine *1822* para el bicentenario.

punto de que las versiones finales –que corresponden a las publicadas– de *1822, el año que fuimos imperio* y *Edip en Colofón* son resultado de los ajustes que se suscitaron en los ensayos para sendos estrenos.

Por otra parte, frente al teatro de director de los setentas, que se enfocaba en los aspectos escénicos y de *performance* con su inherente problemática de producción, muchas de las propuestas posteriores han dirigido su atención hacia la estructura del drama, el personaje y el lenguaje,³⁷ despojando a los textos, desde el momento en que son concebidos en el escritorio, de un aparato escénico complejo. Asimismo, esta simplificación del montaje y/o del texto espectacular frente al diálogo ha evolucionado, en algunos casos, reduciendo o eliminando las acotaciones dramáticas tradicionales e incluso omitiendo los nombres de los personajes al inicio de cada parlamento,³⁸ ejemplo de lo cual son algunos textos de LEGOM o Edgar Chías.³⁹ Ello no sucede en los libretos de González Mello, que no se caracterizan por este tipo de procedimientos, sino por el empleo de formas dramáticas convencionales –sin caer en ortodoxia–, con especial énfasis en los diálogos, en el diseño de personajes y en procedimientos metateatrales muy acordes con una actitud autoreflexiva, como la suya.

Estas generaciones que llegaron a los teatros en la década de los noventa no estuvieron dispuestas a padecer la tiranía de los directores ni de los dramaturgos, por ello han procurado, aunque no siempre con buenos resultados, una nueva interacción entre las decisiones –antes irreflexivas– del director o del escritor, y un consenso colaborativo entre todos los participantes de una compañía o los llamados “colectivos”.

Llama la atención que, a pesar de ser hombre de cine⁴⁰ y haber producido para la televisión, González Mello no recurre a medios audiovisuales en su producción teatral,⁴¹ pues aunque se puede incrementar el impacto del espectáculo, se genera una dependencia con lo tecnológico que complica los

37 Al respecto, González Mello se declara conservador y explica: “Soy de los que piensan que el texto teatral, antes de cualquier aspiración a formas más estilizadas de literatura, debe cumplir su función principal, es decir: servir como mapa para quienes llevarán a cabo la obra. Y en un mapa que omita los nombres de los lugares, invariablemente me pierdo.” (“Desfile de modas (dramáticas)”, *Este País*, No. 221, agosto, 2009, <http://estepais.com/site/?p=24286>)

38 También entre las actuales prácticas escénicas que renuncian al libreto teatral tradicional se encuentran el teatro conceptual, el teatro del cuerpo, el teatro postdramático. (Cfr. Ileana Diéguez, “Otras teatralidades: del teatro del cuerpo al teatro conceptual/performativo”, *Arteamérica*, No. 8, Dossier, www.arteamerica.cu/8/dossier/ileana.htm).

39 *Infra*. P. 181.

40 Ha sido guionista para varios programas de televisión, cortometrajes y dos largometrajes.

41 En *El padre pródigo*, el hijo rebelde se dedica a filmar animaciones con muñecos de plastilina, y en varias ocasiones se dirige a los demás personajes como si los estuviese mirando por una cámara y él fuese el conductor de un documental. Para el montaje de 2010 en el Teatro El Granero (INBA), bajo la dirección del chileno Martín Erazo Perales, se incluyeron proyecciones de fragmentos de animaciones que no están en las acotaciones del texto publicado en 2010.

montajes. En esto se separa de otros escritores y directores actuales que utilizan recursos multimedia. Para él lo esencial en la representación es la comunicación mediante el cuerpo y la voz de los actores.

González Mello concibe a sus criaturas con contradicciones, motivos y prejuicios que a veces ni ellas reconocen,⁴² y ante todo procura mantenerlas lejos de necias generalizaciones para llevar a la escena “individuos” que aspiran a ser memorables. En su mayoría tienen rasgos de una marcada e intencionada ficcionalidad, misma que, sin poner en riesgo su coherencia interna o verosimilitud, los libera del compromiso de ser una copia fiel de tal o cual realidad histórica o social. Desde el escritorio, el dramaturgo configura meticulosamente a sus personajes como entes de papel, sin perder nunca de vista su esencial dimensión física, pues no olvida que cualquiera de ellos fuera del cuerpo del actor es sólo un conjunto de signos.

Hablar del teatro desde el mismo teatro es una de sus constantes; quizá esta tendencia se haya originado en sus lecturas de adolescencia de las obras de Pirandello. El trasfondo psicológico y filosófico del llamado “antiteatro” del italiano permeó en González Mello y a menudo asoma en ciertos procedimientos, enfoques y temas, como la reflexión sobre lo teatral y la identidad del sujeto, la confusión entre el ser y el parecer, la línea sutil que separa la demencia de la cordura y en su visión humorística del mundo. Utiliza, lo mismo que Pirandello, la paradoja y la ironía para mostrar lo dramático de la realidad a través de lo cómico, contraponiendo situaciones y actitudes naturales frente a otras francamente teatrales. La presencia de muchos de estos rasgos se perciben desde sus primeras obras, pero será hasta su pieza de madurez *Edip en Colofón* (2011), donde los artilugios metateatrales y la disyuntiva entre locura o fingimiento alcancen una altura pirandelliana.

El empleo de recursos propios de la narrativa (“dramativa” o “narraturgia”⁴³) es una práctica común en el drama mexicano finisecular. Casos ya emblemáticos son la adaptación de Luis Mario Moncada y Martín Acosta, *James Joyce, carta del artista adolescente* (1994) o las obras de Edgar Chías, *Telefonemas* (2002) y *El cielo en la piel* (2004). González Mello ve en esta “moda”⁴⁴ una reacción natural ante la tiranía que venía ejerciendo el estilo realista y admite las atractivas posibilidades de experimentación que ofrece.

42 Cfr. F. González Mello, “El rompecabezas incompleto”, *Miradas. Revista de Audiovisual*, San Antonio de los Baños, Cuba, http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=593&Itemid=98

43 Término atribuido al dramaturgo y director español José Sanchis Sinisterra, director del Nuevo Teatro Fronterizo, quien ha experimentado y teorizado sobre la adaptación de la narrativa al discurso teatral. Sanchis Sinisterra tiene contacto con los dramaturgos mexicanos y ha promovido teatro mexicano en España.

44 Cfr. “Desfile de modas (dramáticas)”, *op. cit.*

No obstante la indudable capacidad narrativa⁴⁵ de la que dio muestra en el libro de relatos *El teatro de Carpa y otros documentos extraviados*⁴⁶, González Mello no ha incursionado en este estilo; sus dramas son dialogados⁴⁷ –con los pasajes narrativos y descripciones propios del género– y sus convencionales didascalias, cuidadosas y exiguas, describen lo indispensable para la comprensión de la atmósfera y el desarrollo de la acción.

Es evidente el conocimiento que González Mello tiene de los principios aristotélicos y stanislavskianos, lo mismo como escritor que como maestro de teoría del drama. Ha estudiado a creadores y teóricos del cine y el teatro⁴⁸ tales como: Eric Bentley, Ingmar Bergman, Syd Field,⁴⁹ Canfield, Michael Chèjov, Rodolfo Usigli, Luisa Josefina Hernández y Juan Tovar. Reconoce que fue el proceso de adaptación de textos de otros autores –como es el caso del teatro de Shakespeare, Brecht y Valle Inclán– lo que le permitió comprender cómo lograr que algo sea interesante en el teatro.⁵⁰

En sus artículos de crítica teatral y en algunas entrevistas, González Mello ha expresado su opinión sobre algunos dramaturgos que son de su interés. Celebra, por ejemplo, el potencial que encierra la riqueza verbal y metafórica de las didascalias de Valle Inclán⁵¹ y reconoce el genio de Bertold Brecht, en lo que se refiere a la incorporación de recursos narrativos en su teatro épico y al esfuerzo por provocar en los espectadores emociones con distancia crítica. Disfruta el ingenio de Darío Fo, a quien leyó desde muy joven y cuyas obras a traducido.⁵² En las obras del mexicano se percibe la influencia de Brecht en la incorporación de algunos pasajes musicales y la elección de palabras por su sonoridad.⁵³ También le atrae el teatro del absurdo; pero más que el carácter existencialista y pesimista de Beckett, percibimos en el estilo de González Mello la nota amarga que desemboca en risa, y una

45 Escribe cuentos, pero raramente los publica, como es el caso de algunos textos de *Este País* y unos cuantos relatos breves en *Ficticia* (Comunidad virtual de cuentos e historias, <http://www.ficticia.com/>). Actualmente tiene un libro de cuentos casi terminado. (Cfr. Bibliografía del autor p. 191)

46 El volumen incluye la *nouvelle* “El teatro de Carpa” y tres relatos en los cuales el escritor se aleja de una narración tradicional para desarrollar su historia a partir de otros géneros menores: “El tesoro negro” es epistolar; “En órbita” es una bitácora de viaje y “El bueno” discurre a partir de los reportes textuales de unas llamadas a celulares. (México, Editorial Ficticia, 2001)

47 La únicas excepciones parecen ser un pasaje de la pieza *Eso es todo* (2003), a la que el autor llamó, como a otras de sus obras en un acto, “cuento teatral”, y largos monólogos de los personajes de su adaptación de *Tirano Banderas*, cosa no extraña por tratarse de la adaptación de una novela.

48 Cfr. F. González Mello, “El rompecabezas incompleto”, *op.cit.*

49 Destacado guionista y maestro de talleres de guión cinematográfico en EUA.

50 *Infra.* p. 23

51 En las acotaciones de *Obra negra*, González Mello usa también un lenguaje metafórico, más sugerente que descriptivo.

52 La madre de González Mello es de origen italiano.

53 En *Edip en Colofón* el coro participa con cánticos, y en la puesta en escena de *1822* dirigida por Antonio Castro hay pasajes musicales.

desilusión, semejante a la de Ionesco, frente al papel que los individuos han adoptado en una sociedad que ha perdido la capacidad de comunicarse y se extravía en protocolos y rutinas absurdas.

1.2. Trayectoria del autor⁵⁴

Hasta el momento González Mello cuenta con veintidós dramas: ocho de ellos en varios actos, nueve de uno sólo (cinco de estos unipersonales) y cinco paráfrasis o adaptaciones.⁵⁵ En todas y cada uno de ellos se percibe su honesta apuesta por un teatro “divertido, inteligente, económico y fuerte en escena,”⁵⁶ Probablemente esto favoreció que sus seis obras más ambiciosas culminaran en producciones de calidad auspiciadas por la UNAM y el INBA, con la consecuente participación de actores célebres, de destacados directores –como Antonio Castro, Alberto Lomnitz, Mario Espinosa, Mauricio García Lozano, Carlos Corona, Martín Erazo Perales (Chileno)– y de escenógrafos de renombre como Mónica Raya, Gloria Carrasco, Arturo Nava y Jorge Kuri Neumann.

Si bien no todas sus puestas en escena tuvieron la misma aceptación de la crítica y el público, y en el conjunto de su producción hay textos menos logrados, la calidad del quehacer teatral de Flavio González Mello ha merecido diversos reconocimientos: Beca Salvador Novo del Centro Mexicano de Escritores (1986-87), Distinción para Jóvenes Académicos en el área de Creación Artística otorgado por la UNAM en 2002, Premio a la Mejor Producción Nacional del 2005, por *Lascuráin, o la brevedad del poder*, Premio Internacional de Literatura Letras del Bicentenario “Sor Juana Inés de la Cruz” en la categoría dramaturgia, en el 2010, con la obra *Ítaca* (después montada y publicada como *El padre pródigo*) y el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2011.

Al revisar los periódicos, revistas, antologías y otras publicaciones relacionadas con el teatro mexicano finisecular⁵⁷ y del nuevo milenio, encontramos que regularmente el nombre de González Mello ha sido tomado en cuenta, que se hace alusión a sus dramas de modo general y a su teatro histórico de modo particular, que ha sido incluido en varias antologías, pero que son escasos los comentarios o reseñas de fondo verdaderamente críticas e interesantes.

54 Se incluye un anexo con toda la información de la obra literaria, dramática y audiovisual del autor.

55 Infra. Ficha del autor p. 187 y bibliografía del autor p. 191.

56 Alegría Martínez, “Caminar en círculos hacia la muerte” (prólogo), *Edip en Colofón*, México, Editorial Jus, 2009, p. 18.

57 Infra. bibliografía sobre el autor, p. 191.

Respecto a este punto es indispensable no perder de vista que las reseñas son básicamente crónicas sobre los estrenos, escritas más con el propósito de difundir lo que se está presentando en los teatros de alguna ciudad y orientar a quienes los frecuentan, que una práctica sistemática de reflexión y examen. Por ello es común que los aciertos y errores de una puesta en escena determinada sean decisivos al momento de valorar un texto dramático de reciente factura. Esta situación ocurre en la mayoría de las reseñas sobre el trabajo de González Mello, salvo dos notables excepciones: Olga Harmony y Fernando de Ita, en cuyos artículos se comentan a los textos dramáticos y cómo estos fueron realizados por el director.

Resulta relevante el interés con que Olga Harmony –una de las voces más destacadas de la crítica teatral en las últimas cuatro décadas– ha seguido la trayectoria de González Mello, publicando notas positivas de *1822*, *Palabras necias*, *Lascuráin...*, *Obra negra*, *Olimpia 68*, *El padre pródigo*, *Temporal* y *Tirano Banderas*. En el caso de la polémica y mal comprendida *Edip en Colofón*, Harmony afirma:

[...] a mi modo de ver la mejor de las obras que hasta ahora se le conocen, en la que al ingenio de que siempre hace gala añade ahora una hondura mayor, con esta laberíntica construcción que trata, precisamente de los laberintos del cerebro y la pérdida de la memoria a corto plazo como enfermedad o como evasión, que ambas lecturas y muchas otras permite el rico texto.⁵⁸

Suele relacionarse el nombre de González Mello al teatro histórico, opinión que no extraña dado el éxito y permanencia en cartelera que tuvieron sus obras *1822, el año que fuimos imperio* (2000)⁵⁹ y *Lascuráin o la brevedad del poder* (2005).⁶⁰ Pero basta una mirada al conjunto de su producción para quitar etiquetas y reconocer la variedad como uno de sus atributos. En cada uno de sus trabajos, el escritor se plantea nuevos retos y aunque es posible rastrear constantes de su estilo y perspectiva también se percibe su búsqueda de otras formas para nuevos temas: desde una farsa sobre la represión al movimiento estudiantil (*Olimpia 68*, 2008)⁶¹ hasta una tragicomedia mítica (*Edip en Colofón*, 2009);

58 “*Edip en Colofón*”, *La Jornada*, mayo 21, 2009, <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/21/index.php?section=cultura&article=a07a1cl>

59 Publicado por primera vez como *1822* en *El nuevo teatro II*. Intr. Hugo Gutiérrez Vega. México, México, Ediciones El Milagro, 2000.

60 *Lascuráin o la brevedad del poder. Cuentos teatrales y Cómo escribir una adolescencia*. Pról. Lorenzo Meyer. México, Ediciones El Milagro-CNCA, 2006.

61 Publicada en la *Memoria del 40 aniversario del Movimiento del 68*, México, Centro Cultural Universitario de Tlatelolco, 2008.

desde una obra de espectros (*Obra negra*, 2006) hasta dramas de asuntos cotidianos como *El padre pródigo* (2011), sus adaptaciones o los breves monólogos de humor blanco y negro,⁶² que se ocupan de asuntos tan dispares como el intercambio de roles entre un psicoanalista y su paciente, el escritor que es contratado para escribir su propio epitafio, el descubrimiento de los regalos sorpresa que supuestamente deja Santa Claus a los pequeños, o la soledad y exclusión que padece una mujer por su condición de amante.

Otro aspecto frecuentemente mencionado por quienes se han ocupado de este autor es su atención a situaciones propias de adolescentes. En efecto, ésta fue la temática de los dos primeros dramas que publicó,⁶³ *Cómo escribir una adolescencia* (1984) y *Así como la ves...* (1985).⁶⁴ Ambos están protagonizados por jovencitos y son ideales para montajes de grupos amateur. La primera fue incluida en la antología *Teatro para adolescentes*, compilada y prologada por Emilio Carballido, quien así se refirió al novato:

Flavio González Mello, quien apenas llega a los 17 años y muestra un talento digno de que lo disfruten sus contemporáneos y los poco menores que él. Su visión de mundo es compleja y muestra enfoques que indudablemente tendrán la aprobación de los muchachos a quienes nos dirigimos. Ofrecer a los chavos una imagen de realidad, según un chavo mismo es importante y no le vamos a dar la primera publicación de su vida censurándolo.⁶⁵

Después de estas obras tempranas, González Mello estudió, escribió, dirigió cine y video. Regresó al teatro hasta el año 2000, con *1822*, sin abandonar por ello la industria cinematográfica, ámbito en donde obtuvo en 2009, el *Premio Danzante en el Concurso Iberoamericano de Cortometraje del XXXVII Festival Internacional de Cine de Huesca*, por su

62 *El ejercicio de la profesión, En guardia, Esto es todo, Juguetes, Ser querido, De tierra y aire, Variables.* (Los primeros tres publicadas en el volumen *Lascuráin o la brevedad del poder, op cit.*; los otros en *Este País*. Infra p. 191.

63 También escribió la obra titulada *Un día en la vida de alguien* (1983), pero nunca fue publicada. Esta obra versa sobre un burócrata que trabaja desde que amanece hasta que se duerme. Es un texto prácticamente sin palabras; apenas tiene un par de diálogos. Se presentó en la Muestra Nacional de Pantomima, bajo su dirección y la participación de su hermano y un amigo, con quienes formó el Grupo Sin Telón. Carballido conoció este texto y le hizo ver todas las fallas, pero también lo instó a que siguiera escribiendo.

64 “Así como la ves”, *Teatro para adolescentes: un repertorio para estudiantes, op cit.* (Obra estrenada en inglés en Sydney, Australia.)

65 *Ídem*, pp. 9-10.

cortometraje *40° a la sombra*,⁶⁶ del que es guionista y director.⁶⁷

Entre sus publicaciones se encuentra el libro de relatos *El teatro de Carpa y otros documentos extraviados*, una poética y artículos de crítica y teoría, en los que se ha ocupado de Emilio Carballido, Rodolfo Usigli, Ludwik Margules, Juan José Gurrola, David Olguín, Jaime Chavaud, Jorge Ibarguengoitia, Italo Calvino, el drama histórico, la conformación de personajes, la importancia de la voz teatral, las tendencias actuales de la dramaturgia en México, aspectos de la vida contemporánea, el medio cultural y la clase gobernante.⁶⁸

Muy importante en su práctica dramática ha sido la adaptación o paráfrasis.⁶⁹ Hasta el momento cuenta con cinco textos de este tipo: las dos primeras son adaptaciones libres a sendas piezas de Bertold Brecht, *Carne de cañón* –paráfrasis a partir de *Un hombre es un hombre*– y *La última y nos vamos* (1998) –a partir de *Herr Puntilla y su chofer*–;⁷⁰ más tarde realizó la adaptación de *Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)* de Long, Singer y Winfield, *Temporal*, paráfrasis a *La tempestad* de Shakespeare;⁷¹ y *Tirano Banderas* de Ramón del Valle Inclán.

Recientemente González Mello impartió un taller titulado “La dramaturgia como proceso de adaptación”, en el cual propuso ejercicios de escritura a partir de imágenes o cualquier documento que proviniera de otras disciplinas artísticas. A pesar de que suele considerarse a la adaptación como una obra de segundo orden e incluso un plagio ilegal, para él esta práctica es la esencia del oficio del dramaturgo y una constante en el desarrollo de las artes: “Se le da demasiada importancia a la idea de originalidad en nuestros tiempos y la adaptación es lo contrario, porque surge de otra cosa (y no hay que olvidar que así se hizo todo el arte del Renacimiento).”⁷²

*Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)*⁷³ es una parodia inteligente e

66 Infra p. 167.

67 También ha sido galardonado con el Ariel al Mejor Mediometrage de Ficción otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1996 por *Domingo siete*. Cfr. Anexo de Ficha del autor p. 187.

68 González Mello ha publicado con regularidad artículos sobre teatro mexicano y temas misceláneos (participado en labores editoriales como editor y colaborador de *La Plaza. Civilización y barbarie*, suplemento cultural (1992-1994) de *El Economista*; miembro del Consejo editorial de la revista de teatro *PasoDeGato*, dirigida por Jaime Chavaud, y en la difusión de la actividad cinematográfica como director de la revista *Cine Toma*. También ha sido socio del Centro Mexicano de la Asociación Internacional de Teatro Amateur de la UNESCO.

69 Al preguntarle sobre la distinción entre adaptación y paráfrasis, González Mello respondió que para él no es clara la diferencia; aunque encuentra que es más una cosa de matiz: en la paráfrasis hay más libertad, y cuando hace este tipo de traslaciones prefiere pensar como director, para imaginar cómo se verá y cuál será su efecto.

70 Montaje de la Compañía Perpetua en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, UNAM.

71 Adaptación y dirección de González Mello para la Compañía Nacional de Teatro.

72 R. Solís, *op. cit.*

73 Adam Long, Daniel Singer & Jess Winfiel, *The Complete Works of William Shakespeare (abridged)*, New York,

irrespetuosa que condensa y trastoca treinta y siete obras del dramaturgo inglés en un trabajo ligero que responde a los criterios de un espectáculo comercial, y ésa fue la intención con que fue llevado a escena en México por dos ocasiones (2001 y 2012).⁷⁴ Es una efectiva comedia para tres actores, escrita por Adam Long, Daniel Singer and Jess Winfield y estrenada por la Reduced Shakespeare Company en Edimburgo en 1987. Fue tan bien acogida por el público inglés que tuvo una temporada récord de diez años en el Criterion Theatre de Londres, y también ha sido representada con éxito en otros países.

En México, la opinión de los críticos exigentes fue negativa, por considerarlo un espectáculo complaciente y de baja calidad⁷⁵ que “aborda de un plumazo una serie de lugares comunes del autor de Romeo y Julieta”⁷⁶ con un humorismo fácil y gastado.⁷⁷

González Mello adaptó el texto original⁷⁸ con toda la dificultad que esto implica lo mismo en el plano lingüístico como en el trasvase del contexto cultural.⁷⁹ Para elaborar su versión, partió de la premisa de representar cómo ha sido asimilado el teatro shakespeariano, más que el contenido o valor de las propias obras.⁸⁰ Con ese propósito echó mano de bromas, confusión de palabras, chistes y la “mexicanizó”⁸¹ incluyendo chanzas y personajes de nuestra cultura (como Macbeth), albures, un pasaje

Broadway Play Publishing, Inc., 2011.

74 En 2001 estuvo dirigida por Antonio Castro, con la participación de Rodrigo Murray, Jesús Ochoa y Diego Luna (más tarde participaron Rodrigo Vázquez, José María Yazpik, Osvaldo Benavides, Alejandro Calva y Víctor Weinstock); la escenografía estuvo a cargo Ruby Tagle y se presentó en el Teatro Helénico. En 2012 fue nuevamente dirigida por Castro, en el Teatro López Tarso, pero es una producción aún más comercial a cargo de Jorge Ortiz de Pinedo. Contó con las actuaciones de Murray, Benavides y Arath de la Torre. La escenografía de Mónica Raya fue creativa y notable, emulando a blanco y negro los dibujos de teatros isabelinos.

75 Noé Morales, por ejemplo, escribió: “la puesta podría ser considerada como una antología del humor redundante, baladí e intrascendente. Exprimiendo hasta la estulticia el *gag*, el chiste político y el pastelazo gratuito, muy pronto queda claro que todo es un gran artificio para explotar la popularidad que estos tres actores han cosechado”. (“*Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)*”, *Jornada Semanal*, Julio 22, 2001, http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=5006&op=1)

76 Arturo Cruz Bárcenas, “Las obras completas de William Shakespeare ¿o Sherwin Williams?”, *La Jornada*, julio 1, 2001, <http://www.jornada.unam.mx/2001/07/10/06an2esp.html>

77 Para Cruz Bárcenas “es una mezcla de frases célebres con oraciones de la chabacana política mexicana. Así, a una traición seguirá el “tú también, Aburtus”, y gags por el estilo. No es Shakespeare, ni abreviado; está más cerca de ese personaje de Cantinflas: Chiquespear o de Chespirito. (*Op. cit.*)

78 Me informo que fue partir de una traducción de Rodrigo Murray, Víctor Weinstock y Antonio Castro.

79 A pesar de las críticas negativas que recibió en su momento, recientemente Sergio Zurita, en su reseña a la exitosa obra *El curioso incidente del perro a medianoche*, mencionó: “es la adaptación más acertada de una obra inglesa [sic] desde que Flavio González Mello mexicanizó *Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)* hace diez años.” (“La verdad detrás de *El curioso incidente del perro a medianoche*”, *Tiempo Libre*, enero 17, 2014, <http://www.tiempolibre.com.mx/articulo/2461/EL-CURIOSO-INCIDENTE-DEL%22>)

80 La primera mitad del segundo acto es de su autoría.

81 En diciembre de 2012, González Mello incluyó, como parte de su satírico artículo “Recorte de una sección cultural”, una breve “entrevista” a William Shakespeare, quien viaja a nuestro país para asistir al estreno de una de sus obras y cuando se le pide su opinión sobre los montajes en México, responde: “—Estoy realmente impresionado: son montajes poderosos, llenos de una energía muy mexicana. Sin duda, revelan aspectos de mi obra que nunca hubiera imaginado.” (*Este País*, no 260, dic. 2012, <http://estepais.com/site/?p=41291>)

de historia prehispánica y alusiones a la política del momento. Es el trabajo más comercial y complaciente que ha hecho hasta el momento para la escena; y si bien en algunos diálogos el texto decae, en otros logra momentos de fina parodia y gran hilaridad manteniendo la atención de un público que va a la sala con la finalidad de divertirse.

De otra tesitura, aunque sin perder el tono cómico, es su paráfrasis a la *Tempestad*, estrenada en 2012⁸² bajo el título de *Temporal*.⁸³ El resultado fue una lectura muy personal e intelectual de la comedia clásica. En ella lo literario, la palabra escrita en un libro o lo teatral como proveniente de un texto son ideas que subyacen en su propuesta. La actualización que hace del lenguaje original, eliminando el verso e introduciendo coloquialismos, hace más accesible la obra, pero lamentablemente los múltiples elementos metateatrales y metatextuales obstaculizan su comprensión.⁸⁴ Lo mismo ocurre con el abuso del recurso del teatro dentro del teatro, con el diseño de una escenografía a base de pilas de libros y múltiples volúmenes dispersos por el suelo, y con el vestuario seleccionado que da indicios de que la acción sucede en las primeras décadas del siglo XX, marca cronológica que nada aporta a la obra y confunde aún más al espectador.

Nuevamente el barroquismo y el humor propios de su estilo se hacen presentes: El artilugio especular, ya contenido en *La tempestad*, es extrapolado por González Mello al hacer que su Próspero, además de ser un personaje de la trama original, se desprenda de ella y haga de iracundo director de escena (saliendo del escenario, leyendo sus parlamentos de un texto o corrigiendo la actuación de los otros actores). Prevalece el tema de la relación entre el teatro y la magia, pero se diluyen ideas capitales del texto shakespereano como el castigo y el perdón, el amor filial, el mundo utópico o la dualidad

82 Adaptación y dirección de Flavio González Mello. Cía. Nacional de Teatro. Actores: Alejandro Calva, Gerardo Taracena, Olivia Lagunas, Dobrina Cristeva, Carlos Orozo, Raúl Adalid, José Sefami, Emilio Savinni, David Gaitán, Zaira Ballesteros e Hiram Molina. Diseño de vestuario: Jerildy Bosch; movimiento escénico: Ruby Tagle, escenografía e iluminación: Jorge Kuri Neumann, maquillaje y caracterización: Pilar Boliver, producción: Iliana Guevara y productores asociados Jacobo Nazar Davish y Daniel Posada T. Mayo-agosto 2012, Teatro Julio Castillo.

83 Término que González Mello eligió para el título, por considerar que con él también incluye la idea de tiempo. El drama shakespereano tiene mucho que ver con este aspecto, ya que remite a la duración de la acción dramática (que es de tres horas) y a la duración de la función; y por otra, la acción da inicio a la misma hora que empezaban las funciones en el tiempo de Shakespeare.

84 Mauricio Montesinos escribió un artículo en que se ocupa de varias deficiencias del montaje y la adaptación: el espectador se pierde en la confusa trama, no genera ningún tipo de empatía, las motivaciones de los personajes son incomprensibles, la escenografía desorienta aún más y las actuaciones dejan que desear. Reconoce, no obstante, lo impactante de la escenografía y la iluminación, el trabajo corporal de los actores, la participación de Olivia Lagunas (como Ariel) y el maquillaje a cargo de Pilar Oliver. ("Apuestas ambiciosas", *El semanario*, No. 393, julio 7, 2012, http://elsemanario.com/ver_vista_semana/393_7_13_jul/montesinos/index.html 3/3)

básica entre espíritu y corporalidad que simbolizan Ariel y Calibán.

El mayor peso recae por supuesto sobre Próspero, del cual nos ofrece una versión particular. Este personaje es un déspota irascible que maldice e insulta a la menor provocación, cruel con su hija y los otros seres que viven bajo su dominio. Movidado por el rencor es un mago de fórmulas aprendidas en los libros más que un nigromante de profundos conocimientos mágicos, y lejos de ser atractivo o despertar alguna admiración, resulta antipático. Tal pareciera que en este opresor quisiera simbolizar la tiranía del director de escena o de todo creador con sus criaturas.

Muy distinta será la temática e inquietudes que animan su siguiente adaptación, en donde su interés por la historia, la ficcionalización de ésta y la reflexión sobre ciertas figuras y circunstancias político-sociales de ayer y hoy en México (e Hispanoamérica) vuelven a ocupar el escenario. La paráfrasis⁸⁵ de *Tirano Banderas: novela de tierra caliente* (1928) de Ramón del Valle Inclán surgió en 2013 como parte del proyecto internacional “Dos orillas”,⁸⁶ cuyo objetivo fue reunir artistas de ambos continentes y tratar la temática del abuso de poder.

Esta novela, primera en abordar el tema del tirano latinoamericano, se mantiene más que vigente en su crítica contra esta obscura figura, la estructura social y política de gobiernos dictatoriales y la actitud de las potencias neocolonialistas.

Valle Inclán escribió la novela tras su segunda estancia en México en 1921 y no obstante que Santos Banderas, el siniestro protagonista, puede ser cualquier dictador despiadado, hay muchos indicios —lo mismo en la novela que en la paráfrasis— que apuntan hacia Porfirio Díaz y México.⁸⁷

Novela y drama dan cuenta de la crueldad del generalito Banderas, el levantamiento en su contra y su caída final. La acción intensa y violenta acontece en la imaginaria Santa Fe de Tierra Firme que representa un lugar indeterminado de nuestro continente.⁸⁸ La actualidad y pertinencia de esta obra está fuera de discusión. Basta mencionar a Hosni Mubarak, el dictador de Egipto que se creyó faraón,

85 Dir. Oriol Broggi, Escenografía, O. Broggi, Iluminación Albert Faura; vestuario, Ana Rodrigo, Producción: Instituto Nacional de Bellas Artes (México) Teatro Solís de Montevideo (Uruguay) FIT de Bogotá (Colombia) Teatro Sucre de Quito (Ecuador) FIT de Caracas (Venezuela); elenco: Emilio Echavarría, Pedro Casablanc, Susi Sánchez, Carles Canut, Pedro Casablanc, Joaquín Cosío, Carles Canut, Vanesa Maja, Emilio Buale, Mauricio Minetti, Rafa Cruz, Vanesa Maja y Mauricio Minetti. Estreno en el Teatro Español de Madrid 2013. Temporada en el teatro Julio Castillo 2014. Gira por Venezuela, Colombia, Ecuador y Uruguay.

86 El objetivo de este proyecto es establecer un diálogo entre España y países de América Latina (México, Uruguay, Ecuador, Colombia y Venezuela).

87 Esta referencia a Porfirio Díaz es aun más clara en el montaje, pues la imagen, el vestuario y el acento del actor mexicano Emilio Echeverría, quien personifica a Santos Banderas, remiten al dictador mexicano.

88 Indeterminación que recalca el montaje a través de acentos, vestuarios y nacionalidades de los actores.

al dictador sirio Hafez Assad, los movimientos de insurrección tan recientes en Africa y medio oriente, o gobiernos latinoamericanos controversiales como el de Bolivia, Ecuador o lo acontecido en fechas recientes en Venezuela,⁸⁹ país que participa en el proyecto “Dos orillas”, pero que canceló las funciones ya programadas por el estado de inseguridad y represión imperantes.

Uno de los mayores retos para la traslación al teatro de un texto como éste es el estilo rico, abigarrado y expresivo de la narrativa de Valle Inclán. Características que González Mello indudablemente admira y que en cierto grado comparte con el gallego.⁹⁰ Los diálogos complejos, largos e inteligentes, la sintaxis barroca y su amplio y exótico vocabulario que finge una oralidad ficticia a partir de un léxico mixto que no se escucha en ningún lugar de Hispanoamérica. Todo esto potencia el valor literario de la obra pero dificulta la fluidez de la lectura y obstaculiza su comprensión al ser escuchada en un teatro.

Tirano Banderas es una novela esperpéntica y experimental que incluye su propia versión para ser escenificada o llevada a la pantalla. La organización de sus capítulos como si fuesen escenas, la velocidad de la acción, los numerosos diálogos y los pasajes narrativos o descriptivos son muy semejantes a los que Valle Inclán incluía en sus dramas como acotaciones. Para la paráfrasis,⁹¹ Flavio González Mello se mantuvo fiel al argumento, eligió episodios con posibilidades escénicas, respetó casi íntegros muchos de los parlamentos y tomó como punto de vista e hilo conductor de la narración al personaje valleinclanesco de la prostituta “biomagnética”, Lupita, cuyos poderes le permiten leer la mente y ver lo que ocurre, ocurrió o está por ocurrir. A través de las intervenciones de esta vidente y otros personajes, González Mello recupera fragmentos narrativos y descriptivos del texto original que dan mucha información al espectador y hace que lo narrado por don Ramón sea algo por acontecer.

En una nota para *El País*, el columnista y crítico teatral Javier Vallejo calificó la primera parte como “escasamente dramática”, pero celebra en estos términos los aciertos de la segunda:

[...] un actor asume sucesivamente la voz del narrador omnisciente y la del sujeto de su

89 Tras el deceso del presidente Hugo Chávez en marzo de 2013, Venezuela atraviesa por una fuerte crisis económica, inflación, desabasto de alimentos, censura a los medios informativos y asesinatos cotidianos. El actual gobierno se ha valido del ejército y paramilitares para perseguir a sus opositores, cuyas protestas los han volcado a las calles desde el mes de enero de 2014, y especialmente a Leopoldo López, preso político del actual régimen. No es de extrañar que se hayan cancelado las funciones de *Tirano Banderas* que se tenían programadas para el Festival Internacional de Teatro en la ciudad de Caracas.

90 Infra. p. 161.

91 Juan Villoro lo recomendó para la adaptación y fue asesor durante el proceso.

relato, que él mismo protagonizó mientras sus compañeros completan el cuadro sin decir palabra, como en un sueño, recurso gracias al cual la relación del periplo crepuscular del Barón de Benicarlés se resuelve con vigor escénico y con una gracia no menor a la que tiene cuando la leemos, y el relato del final trágico, durante el cual tres narradores se arrebatan la palabra, se traduce en un cuadro rotundamente teatral.⁹²

La visión exótica que tanto atrajo a Valle Inclán no se percibe en el montaje del director catalán Oriol Broggi,⁹³ el cual se vio rebasado por la profusión del lenguaje, la diversidad y confusión de escenas y ambientes (que por venir de una novela, serían más propios de una película). Tampoco logró impactar al público porque la propuesta escénica parece referirse a cosas del pasado ya que se prefirió empañar y alejar con humo y polvo la inminencia de una realidad que no tiene nada de añeja. Pero injusto sería no hablar de los aciertos de la adaptación. El primero y más general es el respeto que el texto guarda a la estética y visión de Valle Inclán; el segundo es el modo como se trasladó al escenario el ambiente de agresión, aflicción y desorden que la novela recrea gracias a la simultaneidad de acciones que el novelista representó mediante una “visión cubista”, como es el caso de las escenas finales o los cuadros en que el Coronel de la Gándara y Nachito Veguillas huyen de sus captores —titulada en la novela como “Guiñol dramático”— y a los cuales dramaturgo y el director dieron auténtica vida en el montaje; otra más es el logrado efecto de secuencia “psicotrópica” que se confiere a la reunión de los diplomáticos —capítulo titulado “La nota”—, en donde la realidad se distorsiona, los sentidos se confunden y el tiempo se expande.

Para terminar esta mirada introductoria a la producción de González Mello, merece una mención especial, *Palabras necias* (2004),⁹⁴ pieza bilingüe, esto es, en español y en lengua de señas

92 Javier Vallejo, “La dificultad y del hallazgo”, *El País*, oct. 16, 2013, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/16/madrid/1381955355_672941.html

93 La puesta en escena a cargo de Broggi es desigual. En general hay poca imaginación, un trazo escénico plano y una mala dirección de actores, que en muchos momentos apenas pueden concentrarse en los textos. La escenografía, también por Broggi, resulta pobre (al menos en las funciones del teatro Julio Castillo) en su diseño y en su realización. Participan actores destacados de cuatro países, pero su desempeño brilla lo mismo que se opaca por momentos. En el caso concreto de Emilio Echaverría, quien encarna a Tirano, no alcanza la estatura del personaje ni el dominio de sus parlamentos. Destaca los trabajos de Pedro Casablanc, Susi Sánchez y Joaquín Cossío.

94 Esta obra surgió de una invitación de la compañía de teatro de sordos Seña y Verbo, fundada a iniciativa de Alberto Lomnitz en 1992 con apoyo del Fideicomiso para la Cultura México/EUA (FONCA, Fundación Rockefeller, Bancomer). *Palabras necias* fue presentada en 2004 como parte del espectáculo “¡PAAH! Tres historias para ser escuchadas”, bajo la dirección de Alberto Lomnitz. (Ed. Paso de Gato, México, 2004).

mexicana, pensada para tres personajes sordos, siete personajes oyentes y un intérprete (que traduce al lenguaje de señas lo expresado en forma oral por los actores oyentes y, en contraparte, de viva voz lo expresado por los actores sordos a través de señas).⁹⁵

Esta breve pieza de corte realista busca sensibilizar sobre la problemática que enfrentan los sordos en México y, particularmente, pone en duda si las políticas y estrategias que pretenden su incorporación al mundo de los oyentes son las adecuadas. *Palabras necias* toca problemas que atañen a los sordos y se dirige a ellos en su propio lengua, a la vez que invita a quienes oyen a ponerse en los zapatos de los primeros e imaginar la dificultad que representa desenvolverse en un mundo sin sonidos. Es un trabajo *sui generis* que se distancia de la estética de González Mello y, aunque valioso por el objetivo que se plantea y su construcción en dos lenguas, es un drama de tesis al que falta soltura.

El estudio del conjunto de la obra de Flavio González Mello permitira hablar de las preocupaciones e ideas que la habitan, de las constantes en su estilo y del tipo de experiencia estética que promueve en los espectadores. González Mello concibe al teatro como una vivencia colectiva, primitiva y ritual, en donde el público juega un papel activo y decisivo. Aspira a que la representación logre conducir a los espectadores hacia una experiencia entrañable, sin propósitos informativos, didácticos o morales, pues no toca al teatro ofrecer soluciones sino revelar las contradicciones que subyacen en el mundo,⁹⁶ plantear preguntas y siempre divertir. La realidad del mundo no debe ser “reflejada” tal y como es, pues una copia no despierta mayor interés; es preferible para él, la exageración, el abigarramiento, la puesta en abismo y los artificios verbales, espaciales y temporales, a pesar del riesgo a la sobresaturación.

A través de su teatro, González Mello comparte su visión intelectual y sensible del mundo y pretende establecer una relación intensa y reveladora con el espectador. Hasta el momento han confluído en su estilo, el humor, la crítica, la parodia y la supremacía de la palabra como recursos de un barroquismo estético y un *ethos* de tipo barroco, como expondremos más adelante.

95 La transcripción de esta obra presenta un reto de notación para distinguir lo que corresponde a la lengua de señas, de lo que es dicho verbalmente o lo que corresponde al traductor. Para solucionarlo se emplearon corchetes, comillas y tipografía en redondas.

96 Cfr. Hilda Saray, “La fábula de la historia al escenario. Entrevista con Flavio González Mello”, *Este País*, No. 175, octubre 2005, p. 18.



Lascuráin o la brevedad del poder (2005) Fotografía: José Jorge Carreón.



El padre pródigo (2010) Fotografía: José Jorge Carreón



Obra negra (2006)



Olimpia 68 (2008) Fotografía: José Jorge Carreón

2. CONCEPCIÓN, TEMÁTICAS Y GÉNEROS LITERARIOS

2.1 Alteración artística de la realidad

El teatro de Flavio González Mello se aleja deliberadamente del realismo y responde a una estética de formas estilizadas, recargadas, de un insistente sabor agrídulce. Si un estilo implica un modo de ver y experimentar el mundo, ¿qué mira y qué tipo de mirada es la de este autor contemporáneo?

En la “Verdadera Poética o El arte viejo de hacer tragicomedias”,⁹⁷ documento breve y desenfadado en el que González Mello consigna sus consideraciones personales sobre el quehacer teatral y el drama, critica algunos preceptos aristotélicos y dialoga con el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. A partir del supuesto descubrimiento reciente de unos ficticios papiros en Alejandría, el creador mexicano despliega en ese texto un artificio metaliterario con el que aparenta que al fin sale a la luz la genuina *Poética* y su verdadero autor —un dramaturgo del siglo IV a.C., al que bautiza como Aristocles—.⁹⁸ Este presunto hallazgo evidencia que el famoso tratado conocido hasta hoy como la *Poética* de Aristóteles no es sino “una mala traducción de una pésima versión de una deplorable transcripción del original”. Valiéndose de esta invención, el escritor parodia al filósofo griego, juega a poner en entredicho las premisas sobre las cuales hemos construido toda la reflexión del teatro de Occidente, al tiempo que formula con ironía sus propias ideas, que pueden resumirse de la siguiente manera:

1. Problematiza la mimesis y la relación entre arte y realidad.
2. Tiene conciencia de que toda obra está expuesta a continuas alteraciones en cada montaje, e incluso duda de que aun en su versión escrita dicho texto pueda sobrevivir intacto.
3. Niega la distinción absoluta entre comedia y tragedia.
4. Juega con la noción aristotélica de unidad de tiempo. Aclara irónicamente que la extensión no hace mejor una obra y que “ocho horas son suficientes para contar la historia, si sabes aprovecharlas”.⁹⁹

97 *Tierra Adentro*, No. 139, abril-mayo 2006, pp. 13-15.

98 Aristocles fue el nombre verdadero de Platón. Existió también Aristocles de Messene, un filósofo del s. I a. C.

99 González Mello ha manifestado su preocupación de que la duración se vea limitada por aspectos comerciales, conveniencias o modas ajenas a lo dramático. Desaprueba la tendencia actual de eliminar los intermedios y limitar la duración de los montajes al tiempo promedio de una película o de un capítulo de serie televisiva. (Cfr. “Desfile de modas (dramáticas)”, *op. cit.*)

- 5 Resalta la importancia que el público tiene para el teatro. Pero advierte al dramaturgo que no debe regirse por él, pues “ni siquiera el público sabe lo que el público quiere ver”. Tampoco es conveniente creer en los directores que dicen que lo más importante son los actores.
- 6 Recomienda al dramaturgo que no pretenda solucionar la realidad ni caiga en la tentación de sentirse con responsabilidad social: su única tarea es escribir y debe bastarle con identificar y plantear los problemas.
- 7 Si su verdadera vocación está en las causas sociales, es preferible que el aspirante a escritor abandone el teatro y se compre *La Política* de Aristóteles.

No obstante lo sucinto de esta síntesis, puede advertirse en ella el ingenio y la intención lúdica que caracterizan el estilo del escritor. Para él, parodia, ironía, hipérboles y paradojas son el antifaz idóneo para enmascarar elucubraciones más propias de teóricos y eruditos.

En primer término, González Mello deja clara su postura respecto a la mimesis, afirmando: “el arte es limitación [sic] de la realidad”. De este modo parodia la *Poética* de Aristóteles y esboza su posición frente al realismo y la idea del arte como reflejo. La obra artística es una representación arteramente seleccionada y manipulada por el artista: “Todo se vuelve más expresivo al ser acotado. Sólo a las bestias les entretiene la realidad tal como es.”¹⁰⁰

A esta relación entre el artista y el tratamiento que hace de la realidad, suma la actitud con que debe llevar a cabo su quehacer artístico, y cuál es el alcance de su compromiso en cuanto a los conflictos sociales. Cabe aclarar que no se refiere a su papel como ciudadano o como intelectual comprometido con tal o cual causa, sino exclusivamente a lo que a la obra artística compete. Para González Mello, la responsabilidad del dramaturgo radica en distinguir los problemas, pero no toca al teatro ser un medio de “denuncia” ni proponer soluciones; su papel se limita a extraer un fragmento de la realidad que el artista conoce y recrearla de modo tal que, entre los pliegues y aristas de una nueva configuración, queden en evidencia los conflictos que la inmediatez, la costumbre o los prejuicios no nos permiten reconocer.

Pese a este precepto, que parece restringir al creador a lo estético, los dramas de este autor son provocativas críticas que denotan un compromiso y una preocupación que rebasan la esfera del arte, y exponen los vínculos del artista con su circunstancia.

Escritores y críticos más afines con el teatro realista y de contenido social han considerado que los trabajos de las nuevas generaciones son más bien intimistas, ligeros e incluso escapistas, y que sus

¹⁰⁰ “Verdadera Poética o El arte viejo de hacer tragicomedias”, *op. cit.*, p.13.

creadores pecan de indiferencia hacia los problemas urgentes del país. Esta visión encajona y reduce la amplia gama de temas e intereses que impulsan a dramaturgos actuales y, peor aún, desvirtúa su sentido de responsabilidad.¹⁰¹ Por su parte, el crítico Juan Villegas, quien estudia el teatro como un “discurso cultural”, explica en su libro *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* que a pesar de la despoltización del teatro latinoamericano de las últimas décadas, en relación a un teatro tan profundamente comprometido como fue el de los años setenta, prevalece en él un sentido de denuncia y una aspiración a ser generador de conciencia:

El teatro político, sin embargo, no ha desaparecido, aunque sí ha cambiado el mensaje y el modo de comunicación del mismo. Para muchos productores, directores y autores el teatro sigue siendo una especie de conciencia social que evidencia injusticias y denuncia consecuencias de los excesos del poder, tanto político como económico. La diferencia clave con el período anterior, sin embargo radica en que el mensaje no suele ser tan directo y los códigos teatrales empleados enfatizan una mayor complejidad estructural y participación del espectador en la descodificación del mensaje. El discurso teatral de esta época incorpora la parodia, la ironía, la metateatralidad como recursos recurrentes que contribuyen, con frecuencia, a la ambigüedad del mensaje.¹⁰²

Las obras de muchos de los dramaturgos mexicanos de las últimas generaciones son claros ejemplos de este tipo de discursos ambiguos y complejos que no por ello eluden su circunstancia. Luis Mario Moncada afirma su compromiso con la sociedad, aunque su preocupación sea de tipo ético, mientras que González Mello considera que “lo más humano de todo es la política, ahí están las traiciones, el amor, la pasión. Yo creo que el teatro busca lo humano en la política y lo humano es, a veces, lo esencialmente político del personaje.”¹⁰³

A pesar de la pugna simplista entre un teatro que retrata la realidad y otro que la evade o desvirtúa, entre una postura aristotélica frente a otra experimental o una concepción stanislavskiana ante las que no lo son, o entre un arte con compromiso social y otro esteticista, elitista, banal, cabe

101 Como es el caso de Jaime Chabaud, quien lamenta que se le ha catalogado como un autor *light*, debido a su estilo: “[...] el juicio de los maestros fue aún más lapidario y descalificador. La lectura furiosa que hicieron de estos dos textos [*El ajedrecista* y *Perder la cabeza*] se debía a que el contenedor estructural no respondía a una realidad “real”. Me parece que no se enteraron de nada porque su pleito con el planteamiento formal los obnubilaba, impidiéndoles ver el fondo. De hecho, *Perder la cabeza* representa mi trabajo más profundo sobre la realidad política mexicana”. (“Todas las ocasiones para informar en mi contra”, *op. cit.*, p. 207.)

102 Galerna, Buenos Aires, 2005, p. 216.

103 H. Saray, *op. cit.*

reconocer que es el eclecticismo la pauta que rige la escena actual mexicana. En ella coexisten un teatro del cuerpo (como la puesta en escena de *Autoconfesión* de Peter Handke a cargo del actor Gerardo Trejo-Luna), un espectáculo musical y teatral (como el que actualiza el mito de la diosa Inanna a partir del poema sumerio) y un teatro documental que consigna una atroz situación presente (como *Mujeres en la arena. Testimonios de mujeres en Cd. Juárez* de Humberto Robles).

Todos estos montajes partieron de expresiones literarias que en cada uno de los casos – incluyendo el documental– son ficciones que construyen mundos verbalmente posibles. Y todas ellas, realistas o no, dan un testimonio directo o indirecto del entorno del que forman parte, como lo hace todo producto cultural.

A la par del realismo,¹⁰⁴ estilo dominante en la escena mexicana desde el drama nacional usigliano, el teatro de las últimas tres décadas ha incorporado otras formas de expresión verbal y espectacular, según expone David Olguín, miembro de la 5a. Generación:

Creo que a algunos dramaturgos de mi generación nos caracterizó un rechazo al modelo de escritura de la generación inmediata anterior a la nuestra, conocida como los autores de la Nueva Dramaturgia. La ruptura de estructuras, la fragmentación o la pérdida de la noción de personaje, la ausencia del discurso lógico de la realidad, no sólo obedecen a una búsqueda formal; son resultado, más bien, de una visión de mundo. La férrea convicción en la palabra como “realidad” y “verdad” lleva a formas de pensamiento cerradas, sin que con ello pretenda decir que una u otra sean mejores, simplemente son distintas.¹⁰⁵

Temáticas muy comunes en el drama actual mexicano, como el narcotráfico y la drogadicción, la corrupción, la situación fronteriza, la migración, la discriminación de género, el agobio de las urbes, el crimen o la violencia, no son las frecuentadas por González Mello. Incluso las ve con reticencia y encuentra que las representaciones que se hacen de muchas de ellas “no derivan propiamente de la realidad, sino de la lectura de la realidad que hacen los medios masivos”.¹⁰⁶ En esto, el mexicano

104El término realismo debe ser tomado con reservas. Después de entrevistar a más de cincuenta dramaturgos contemporáneos para la elaboración de su libro *Se buscan dramaturgos*, Armando Partida concluye que “si efectuamos un análisis de las obras de muchos de los entrevistados que se dicen realistas, resulta que su concepción sobre esta corriente estética implica una interpretación demasiado particular, individual y poco rigurosa”. (Conaculta, INBA, Citru, México, 2002, p. 7.)

105 “El viaje sin fin”, *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy, op. cit.*, p. 224.

106 F. González Mello, “Desfile de modas (dramáticas)”, *op. cit.*

coincide con el semiólogo italiano Omar Calabrese, para quien el predominio de las nuevas tecnologías audiovisuales ha relegado la experiencia directa de los hechos:

No es la visión directa del partido de fútbol la que da la ilusión de la verdad, sino su revisión en la TV a cámara lenta. La técnica de representación produce objetos que son más reales que lo real, más verdaderos que lo verdadero. De este modo cambian los connotados de la certeza: ésta ya no depende de la seguridad en sus propios aparatos subjetivos de control, sino que es delegada a algo aparentemente más objetivo. Sin embargo, paradójicamente, la objetividad alcanzada así no es una experiencia directa del mundo, sino la experiencia de una representación convencional.¹⁰⁷

En su teatro, su cine y su narrativa, González Mello se ha ocupado del poder (poniendo en evidencia el servilismo, la corrupción y el despotismo), de la ilusión de progreso y la simulación en todos los ámbitos, del papel del lenguaje, la identidad y la memoria, de los cambios en las relaciones de las familias tras la revolución sexual y la emancipación de las mujeres, de la adolescencia, la locura, la línea sutil que separa realidad de ficción, del teatro y la creación artística.

Para estudiar sus dramas, asumiendo el riesgo que toda generalización implica, éstos se han agrupado alrededor de tres núcleos temáticos: el universo de las relaciones familiares, la historia de México y la reflexión sobre el teatro y la escritura.

2.2. Teatro y escritura

En *La tempestad*, Shakespeare hizo gala de sus poderes de fascinación: se valió de Próspero, el taumaturgo protagonista, para convocar en el escenario fuerzas de la naturaleza, hadas y espíritus que jugarán con el destino de los hombres. Los encantamientos de Próspero, como se ve, son semejantes a los del arte teatral que, como en un acto de magia, es capaz de emplazar en el escenario realidades y embelecados. En *Temporal* –la paráfrasis de González Mello–, Próspero es un director de escena que está montando *La tempestad*. Con esta propuesta especular, Shakespeare, Próspero y González Mello son distintas caras de un mismo nigromante que se observa y nos embelesa.

¹⁰⁷ *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 71.

El teatro tiene una larga historia de práctica autoreflexiva desde la propia escena. Vienen de inmediato a la mente Pirandello y Brecht, por supuesto. Pero una mirada al pasado remite inevitablemente al barroco. La narrativa, la plástica y la poesía barrocas fueron, junto con el teatro, propensas a entrometerse y a practicar malabares de perspectiva. La incorporación de otras obras y otros géneros fue un procedimiento común de los dramas barrocos, como lo fue también el teatro dentro del teatro, el disfraz y el travestismo. Basta pensar en el breve pero genial entremés cervantino *El retablo de las maravillas*, en *Hamlet*, *Sueño de una noche de verano* o en *Don Gil de las calzas verdes*. Hoy nos referimos a este mecanismo de cajas chinas como lo “metateatral”, como un “metalenguaje” o “segundo lenguaje” que no habla de la realidad sino de otro discurso,¹⁰⁸ instancia en que la literatura –en palabras de Roland Barthes– “se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura”.¹⁰⁹

Uno de los ejemplos más interesantes de la metateatralidad y la autoreflexión proviene del teatro áureo. En la obra de Lope de Vega *Lo fingido verdadero*,¹¹⁰ un actor que fracasa en su intento por conquistar a la mujer que ama, a partir de escenificar una pieza sobre enamorados, se ve convertido al cristianismo por representar una escena donde se mofaba del sacramento del bautismo.

Obviamente el argumento es sobre la vida de un mártir y la intención de Lope es reafirmar la fe. Sin embargo, como toda obra barroca, también ésta guarda más de lo que aparenta. El oxímoron de su título anticipa el asunto estético del que habrá de tratar: la línea frágil que separa realidad de ficción, y el poder persuasivo de la representación. La argucia de dobles y reflejos no es una novedad posmoderna, como se ve, sino una más de las formas barrocas que ofrecen imágenes inasibles y dudosos destellos de espejos versallescos.

Para comprender mejor la noción de metateatralidad, es conveniente recurrir al concepto genérico de metaficción, tal como lo definió Patricia Waugh: “escritura de ficción que de manera

108 “¿Qué es la crítica?”, en *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 304.

109 R. Barthes. “Literatura y metalenguaje” en *Ensayos críticos*, op. cit., p.127.

110 A partir de la leyenda de San Gines –un mimo que se mofaba de los cristianos y más tarde se convirtió y recibió martirio del cruel emperador Dioclesiano–, Lope construye una arriesgada obra especular que incluye otras dos piezas: En un plano –de teatro dentro del teatro–, Gines actúa para el emperador, primero una pieza en la que hace el papel de enamorado y con ello busca persuadir a Marcela para que corresponda a su amor, y después, al representar *El cristiano bautizado* –obra que se burla de los cristianos– Gines se convierte al cristianismo. Lo más interesante de esta pieza es que en otro nivel, lo teatral es el medio engañoso que busca intervenir en la “realidad”: actuando de enamorado, el actor busca persuadir a Marcela para que corresponda a su amor, sin resultados; mientras que en la obra sobre el bautismo, lo que inicia como puro fingimiento y mofa se materializa por intervención divina e incide en la realidad, de modo que el bautizo cobra efecto en un nuevo Gines creyente.

sistemática y consciente centra su atención en su naturaleza de artefacto para cuestionar las relaciones entre ficción y realidad”,¹¹¹ con la doble intención de ser productiva y reflexiva a la vez. Esta autorreferencialidad al acto creativo, tan en boga actualmente, ha sido una constante de González Mello, quien ha jugado con la metaficción y lo metateatral de muchas formas. No es ocioso apuntar que su *Verdadera poética o el arte viejo de hacer tragicomedias* (como también *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega) es metaliteratura ya que reflexiona literariamente acerca de la literatura, “es objeto y mirada sobre ese objeto”. En sus primeros trabajos de la década de los ochenta, *Cómo escribir una adolescencia* y *Así como la ves*, el asunto de fondo es el teatro y el acto de escribir; pero será hasta *Edip en Colofón*, cuando explorará lo metateatral en todas sus dimensiones, como se verá detenidamente más adelante.

En *Cómo escribir una adolescencia* dos chicos con pretensiones de dramaturgos imaginan posibles historias que podrían escribir para participar en un concurso. Cada una de las anécdotas, que es representada al tiempo que discurren sobre ella, va siendo descartada por tratarse de lugares comunes con falsos mensajes. Bajo la evidente influencia de Pirandello, uno de los personajes se dirige a los inexpertos autores para reclamarles la falta de unidad, la incoherencia de los caracteres y lo inverosímil que es la trama que plantean porque intentan hablar de lo que desconocen. Asumiendo su ignorancia, los chicos finalmente llegan a la conclusión de que deben hablar de algo propio, como su situación de “aspirantes a escritores” que “quieren entrar a un concurso de teatro de la adolescencia, y entonces tratan de escribir una obra...”¹¹²

Su segunda obra, *Así como la ves* es un ejercicio sencillo pero sugestivo; botón que basta de muestra de que a sus escasos 17 años, González Mello contaba ya con una idea cabal del teatro. Destaca en ella lo bien estructurado de la trama, el sentido del humor, el ritmo de los diálogos y el manejo de un habla ágil, oportuna, a la medida de cada personaje.¹¹³ Ideal para ser montado por grupos

111 “[...] is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.” (*Op. cit.*, p. 6) (La traducción es mía).

112 *Op. cit.*, p. 165.

113 Un ejemplo de este manejo del habla son las indicaciones que da un albañil cuando le preguntan cómo encontrar una dirección: “Mira, agarras y te vas así, y luego doblas asá, y te sigues asado hasta allá, y cruzas y tomas así, y subes hasta que llegas acullá, y luego caminas para acá y luego para allá, y como a cinco cuadras, ahí 'sta la calle...” (*Ídem*, p. 218)

estudiantiles de secundaria o preparatoria, consta de un solo acto, carece de escenografía y requiere de un mínimo de atrezzo y vestuario que fácilmente pueden ser solucionados con letreros, una silla, un sombrero, etc. La obra, para ser representada en un foro o preferentemente en un patio escolar, inicia y cierra haciendo referencia a sí misma, solicitando la atención del público ya que la función está por comenzar. El peso de la puesta en escena recae en los actores, en sus gestos, su expresión verbal y corporal, en las relaciones proxémicas.

La insistencia de González Mello por expresar también desde la escena éstas y otras consideraciones sobre la escritura dramática y la representación lo llevó a su versión de *La tempestad*¹¹⁴ y a concebir el drama-ensayo *Edip en Colofón*, obra muy extensa y enrevesada, en donde los planteamientos teóricos del autor no son únicamente expuestos en los diálogos sino que son también causa de conflicto, parodia e impulsores del clímax.

La acción de *Edip* ocurre treinta años después de los funestos sucesos de Tebas, en un hospital psiquiátrico de la ciudad jónica de Colofón, en donde un Edipo ciego, mayor, obsesionado y con una severa pérdida de la memoria, está confinado, en compañía de su hija-hermana Antígona, a recorrer sus laberintos interiores. Desde el título, la obra muestra intencionalmente que se trata de una parodia y en todo momento exhibe su condición de artefacto que no imita al mundo: es una obra sobre otra obra, que pone en primer plano no sólo el conflicto del personaje sino la sustancia dramática misma, en particular los rasgos propios del género trágico. Es una parodia extrema del *Edipo rey* de Sófocles, del que retoma trama y personajes, citas textuales y algunos fragmentos en los que el Edip (de González Mello) actúa como el Edipo (de Sófocles).

Especialmente interesante es uno de los personajes que no es de origen clásico, sino invención de González Mello, un paranoico escritor de nombre Epíndaro que, convencido de ser el verdadero autor de las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y hasta de la *Poética* de Aristóteles, reclama airado:

– ¡¿”Su poética”?!... ¡Ese impostor no escribió una sola línea de mi tratado! Puede que “el Estagirita” tenga algunos conocimientos de botánica, incluso de retórica; pero... ¿de teatro? ¡De teatro no sabe nada! Nunca va a los concursos, las obras las conoce de oídas; sólo que, como está empeñado en abarcarlo todo, no iba a desperdiciar la oportunidad de enjaretarnos un tratado sobre el tema, así que cuando yo ingenuamente le llevé mi Poética en busca de

114 Supra. p. 25.

sus comentarios me la plagió enterita. Ni siquiera se tomó el tiempo de hacer una buena transcripción. ¡"La mimesis"...! Yo jamás habría postulado semejante aberración. En mi manuscrito decía que el arte es *limitación* de la realidad. ¡Claro! Todo se vuelve más expresivo al ser acotado. Pero él copió "imitación" y de un plumazo convirtió al teatro en un mero ejercicio reproductivo y ni siquiera el más placentero... ¡Ah, pero la segunda parte.. ésa no se la di! ¿Esos pliegos los tengo yo, así que para hablar de comedia tendrá que robar en otro lado!¹¹⁵

Este personaje, metaficción del autor y recurso de autoreflexión sobre la escritura, es el medio para subir al escenario consideraciones sobre plagio u originalidad e insistir en la relación entre arte y mimesis, como hizo en la "Verdadera poética o el arte viejo de hacer tragicomedias".¹¹⁶

2. 3. En familia

Además de estas consideraciones de tipo estético, el mito de Edipo fue propicio para que González Mello retozara en otros temas de su incumbencia, como la identidad, la memoria, el destino, lo trágico o las siempre intrincadas relaciones familiares.

La familia ocupa un lugar intermedio entre lo privado e individual y lo público colectivo. Fue y seguirá siendo fuente inagotable de mitos, dramas, novelas y relatos. Es el ámbito en donde se origina el carácter del individuo, sus fortalezas o frustraciones, su modo de relacionarse, y ofrece un microcosmos ideal para observar toda la complejidad del comportamiento humano. Hábitat hipersensible, la familia es un sistema que se disloca con la alteración de uno solo de sus integrantes.

En su primer cortometraje de 1995, *Domingo siete*, González Mello se interesó por mostrar cómo se trastoca el funcionamiento de una familia tradicional, cuando alterada por el embarazo sorpresivo de la hija adolescente se empeña en casarla para guardar las apariencias. Más de quince años después estrenó *El padre pródigo (Itaca)*,¹¹⁷ obra en la que plantea cómo es la dinámica familiar tras la

115 *Edip en Colofón*, op. cit., p. 39-40.

116 Supra p. 33.

117 Premio Internacional de Literatura Letras del Bicentenario "Sor Juana Inés de la Cruz" de la categoría dramaturgia en su emisión 2010 y publicada por el Gobierno del Estado de México en la Biblioteca mexiquense del bicentenario en 2011.

revolución sexual, la liberación de la mujer y el incremento del divorcio. Como su título anuncia, trata sobre el retorno de un padre-marido ausente. Hernán es un ex-catedrático de literatura que abandonó intempestivamente a su esposa y dos hijos porque se sentía atrapado y no quería llegar a viejo sin vivir lo que había dejado pendiente. Su regreso intensifica las heridas no sanadas y altera aún más un hogar disfuncional, pero que sobrevive gracias al orden aparente que la madre ha intentado mantener a toda costa. La familia es vista “como una red de relaciones de poder, en las cuales a veces el que parece la víctima es en realidad quien tiene el control. La gran pregunta es: ¿quién tiene el control cuando nadie quiere asumir el papel de jerarca?”¹¹⁸

En dos actos de gran tensión y fuerza verbal, el dramaturgo hace de un pequeño departamento de clase media, el laboratorio en donde, hacinados para comer, dormir, defecar, copular, ocho personajes de carácter bien delineado exponen la complejidad de las relaciones familiares: entre los cónyuges y sus nuevos amantes, entre padres e hijos, entre hermanos, entre éstos y sus parejas. El diseño escenográfico¹¹⁹ de este minúsculo e indiscreto departamento, de paredes apenas sugeridas por marcas en el piso, confiere al espectador la perspectiva de *voyeur* de todas las habitaciones y acciones. La vida íntima, siempre a la vista, no es tal, como en una especie de *Big Brother* teatral.

A esta galería se suma Analí, la guapa jovencita que llega con Hernán. Su presencia resulta desconcertante porque no se le escucha decir una sola palabra en toda la obra, y nunca se esclarece qué tipo de relación hay entre ellos. ¿Es su hija, su amante, su hijastra o sólo una amiga? Esta situación es perturbadora para la esposa y los hijos de Hernán, quienes seguramente se han preguntado durante años de quiénes se ha rodeado el padre ausente, si tendrá otra mujer, otros hijos. Mantener oculto qué hay entre Hernán y Analí, ofrecer indicios contradictorios sobre esa relación, retardar la confrontación directa para hablar de ello, es un recurso que permite al dramaturgo bordear una herida sin tocarla, mostrando dónde y cuánto duele,¹²⁰ girando “en torno a un significante ausente”.¹²¹

118 Silvia Espinosa de los Monteros, “Flavio González Mello, Premio Juan Ruiz de Alarcón”, *El Financiero*, junio 24, 2011 http://v2.newsnet.mx/nota_unam.php?fecha=&userLevel=4&id_nota=482 (consulta, junio 26, 2011).

119 El diseño de la escenografía de Kuartoh arquitectura para el montaje del Drama-Fest logró recrear una atmósfera de estrechez y falta de intimidad, mediante a base de un mínimo de muebles, paredes colgadas del telar y señalamientos en el piso, como si fuese un proyecto arquitectónico (que recuerda las locaciones de la película *Dogville* de Lars von Trier),

120 Al ser cuestionado sobre este personaje respondió: “No lo sé, surgió como un personaje en la búsqueda de la ambigüedad, un personaje que puede ser cualquier cosa y que es un espejo de los demás. Es un personaje enigma, para mí también, sobre el que yo planteo varias hipótesis en la obra y todas pueden ser reales o ninguna de ellas.” (“*El padre pródigo*, una obra que plantea que todas las familias tienen algo de disfuncional” Entrevista con Flavio González Mello. Conaculta, http://207.249.136.1/sala_prensa_detalle.php?id=7504)

121 Este modo de proceder coincide con una de las estrategias de tipo barroco descritas por Severo Sarduy, me refiero a la

Todos los personajes son gente común de hoy; gente ordinaria en cuanto a sus pedestres quehaceres cotidianos, su percepción del mundo y sus principios. Son seres intrascendentes, sin grandes pretensiones ni ilusiones, que luchan y se sobreponen día a día, aferrados a la costumbre. Trabajan, estudian, regresan cada noche agotados a la casa, a excepción del rebelde hijo de veinticuatro años que vive sobreprotegido a expensas de su madre e instalado en una persistente adolescencia. Conforman una familia gris, célula digna de una sociedad en crisis, sin sueños. Sólo Ceci, la hija universitaria, parece que se liberará de ese marasmo al abandonar la casa.

Resentimientos, culpas, manipulación y frustración desembocan en muestras incomprensibles de agresividad o indiferencia, de afectos y enfermizas dependencias: todo fermentado en un mismo caldo de cultivo. La familia es un infierno al que nos aferramos, parece decirnos el autor; la familia es una costumbre, un asidero, pero también es una trampa de la que es preciso salir para encontrarse a uno mismo.

Resulta muy interesante que la obra muestre tanto cambios sustanciales en la dinámica de las relaciones intrafamiliares en México como comportamientos de tipo tradicional que siguen permeando en ellas. Resaltan, entre estos cambios, el derrumbamiento de la institución del matrimonio con la aceptación de otras formas de relación de pareja, una mayor igualdad de género y la libertad sexual indistinta para hombres y mujeres. Aun cuando se guarda un respeto inexplicable hacia el padre ausente, éste ya no juega el rol de autoridad inobjetable, no es el proveedor ni es el típico macho prepotente que puede exigir fidelidad de su mujer; en contraste, el hijo agrade verbalmente a todas las mujeres a su alrededor, se aprovecha del cariño de la madre que lo ha malcriado y abusa de su novia, una joven devaluada que se deja maltratar. Otros dos aspectos característicos del momento actual que también plantea la obra son el desarrollo de la mujer en el ámbito profesional y la problemática de los llamados “ni-ni”, jóvenes desmotivados que ni estudian ni trabajan. Nan, “el hijo problema” parece coincidir con un patrón de conducta de las nuevas generaciones por su acentuada personalidad narcisista y la pérdida de conciencia del deber o el bien común.¹²²

proliferación que consiste en obliterar el significante de un determinado significado, pero no para reemplazarlo por otro, sino por *otros*, es decir una cadena de significantes que va progresando metonímicamente trazando una órbita alrededor del significante ausente. (“El barroco y el neobarroco”, *Obra completa*, Edit. Gustavo Guerrero y Francis Wahl, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 1389-1391)

122 Así lo describe Luz Emilia Aguilar Z en su reseña: “En esta obra de tono cómico, Nan es representación de una apática, apolítica, adormilada juventud, que sigue en la prepa después de los 20 y tantos años. Dedicar algo de su tiempo a realizar dibujos animados, sin mostrar en eso, ni en nada más, instinto o voluntad de superación. Insulta, maldice, afirma que no

Junto a este interés por mostrar los vínculos o desavenencias que impulsan la convivencia entre los miembros de una familia o una pareja,¹²³ se advierte que se ocupa por la condición de la mujer actual a partir de presentar varios tipos femeninos: la madre sostén del hogar, la joven profesionalista empeñada en triunfar, la muchachita sencilla con problemas de autoestima que habla sin parar y acepta el trato indigno de su novio y la jovencita enigma cuyas virtudes son ser muda y hermosa. También encontramos, como en otras piezas de González Mello, su atención a rasgos propios de la adolescencia: idealismo, inseguridad, inmadurez, conflicto con la autoridad.¹²⁴

Las relaciones familiares tienen en su teatro una explícita y paródica carga mítica y psicológica.¹²⁵ Edipo, Ulises y Agamenón, por ejemplo, son mencionados en más de una ocasión y su simbolismo subyace en el planteamiento de las relaciones de esa familia contemporánea. Además del lugar central que en *Edip en Colofón* ocupan los lazos entre madre e hijo, el deseo incestuoso se extiende a Creonte, Yocasta y Antígona. Otro tanto ocurre en *El padre pródigo* –aunque de forma matizada– con las viciadas relaciones que unen a la madre con el hijo mantenido. Por lo que toca al nexo padre-hija, éste recibe un tratamiento muy particular en *Edip*, en *El padre pródigo*, en *Temporal* y en *Tirano Banderas*.

2.4. La Historia patria

Hacer literatura a partir de material histórico implica repensar la historia, actualizándola para una nueva circunstancia y desde una cierta perspectiva. ¿Cuál es la postura que un escritor determinado guarda

se irá de la casa de su madre porque son suficientes las comodidades que le brinda. Tiene una novia, en cuanto ve la oportunidad de una mejor satisfacción, la deja. Laura, lectora del *Ulises* de Joyce y de todo libro que encuentra en la biblioteca de Hernán, estudia gastronomía y hace en la casa del novio las funciones de una empleada doméstica. En este universo de apatía, renunciadas, fracaso e irresponsabilidad, la única que parece viva es Ceci, la hija, dispuesta al riesgo, al cambio, a darse cuenta de que algo anda mal, y se va.” (“Cinismo y levedad”, *Excelsior*, oct. 7, 2010)

123 El unipersonal de tono tragicómico *En guardia* trata sobre la soledad e inconveniencias que experimenta la amante que no puede contar con su pareja en días de convivio familiar, como el Año Nuevo; mientras que en la obra en un acto, *Juguetes*, González Mello aborda, con su humor característico, el tránsito de la ingenuidad de la infancia al conocimiento de la propia sexualidad, tomando como pretexto la simulación anual de los regalos de Santa Claus. Ambas corresponden a los llamados “Cuentos antinavideños”, esto es, una alternativa creativa que busca hacer contrapeso a las convencionales pastorelas. La idea proviene de Yvan Bienvenue (Québec), y fue traída a México por Boris Schoemann hace dieciséis años al teatro La Capilla.

124 Véase *Cómo escribir una adolescencia y Así como la ves*.

125 La obra tiene muchas otras intertextualidades. *Infra*. p. 171.

frente a la Historia? ¿De confianza o de recelo? ¿De celebración de las viejas hazañas y exaltación patriótica o de crítica y mofa? ¿Qué despierta en él tal o cual pasaje? ¿Cómo ha decidido representarlo?, ¿pretendiendo fidelidad o estilizando intencionalmente el material que la investigación de fuentes le ha puesto en las manos? ¿Y el tono de lo presentado será trágico, heroico, festivo o satírico?

En toda obra artística que remita a la Historia (o a cualquier otro campo del saber que pretenda basarse en la objetividad), el conflicto medular será la relación que dicha obra establece con la “verdad”. Hay un amplio espectro de posibilidades en lo que se refiere a esta relación, en cuyos polos se hayan, por una parte, aquellas obras cuya intención primordial es la fidelidad y consignación de datos fehacientes y, en el otro extremo, aquellas para las que los hechos son mero pretexto para la invención.

Al igual que otros compañeros de generación –Chabaud y Olguín–, González Mello tiene inclinación por la historia de México. Sus obras *1822 el año que fuimos imperio*, *Lascaráin o la brevedad del poder*, *Olimpia 68* y su adaptación a *Tirano Banderas* son ejemplos de esta predilección. Mas no le interesa la Historia como cosa inerte y acabada; no busca con sus dramas conducir al espectador al pasado, sino trasladar los hechos al presente vivencial del público sentado en la sala, dado que concibe al teatro como “un ejercicio sobre el tiempo, donde la escena conjuga siempre en presente, los remotos hechos de la historia y las especulaciones sobre lo que ocurrirá en el futuro.”¹²⁶

El teatro histórico lleva al espectador a una doble confrontación: por una parte se encuentra cara a cara con el pasado (donde quizá radican las causas que pueden explicar el presente); y por otra, se enfrenta inevitablemente con su circunstancia y entorno actual. Así lo explicó Usigli en su “Ensayo sobre la poesía dramática”: “El papel del dramaturgo es muy semejante al del historiador, pero mucho más difícil y azaroso, porque aquél trata de todo eso en el pasado, y éste en el presente.”¹²⁷ Por eso el teatro histórico es en realidad antihistórico: negando la linealidad de la historia, hace ver lo acontecido como algo que no ha sido superado, que regresa porque lejos de avanzar, la sociedad reincide en los mismos errores.¹²⁸

126 “Recibió Flavio González Mello el Premio 'Juan Ruiz de Alarcón’”, junio 25, 2011, <http://endirecto.mx/?p=4177>.

127 *Teatro completo*, vol. 3, México, FCE, 1979, p. 514.

128 El dramaturgo Jaime Chabaud coincide con esta idea cuando afirma: “La circularidad y absurdo de la historia de México, nos regalaba la ocasión de hacer mofa sobre las personalidades políticas de nuestro hoy.” (“Todas las ocasiones para informar en mi contra”, *Op. cit.*, p. 209).

González Mello huye de la tendencia del drama histórico mexicano que buscó escribir la gran tragedia nacional¹²⁹ con la intención de otorgarle un lugar dentro del drama universal¹³⁰. Esas obras escritas con la pretensión de alcanzar un aliento trágico con facilidad se malogran y acaban siendo comedias o farsas involuntarias difícilmente verosímiles. Ibargüengoitia re-inauguró la ruta de la tragicomedia o farsa nacional con *La conspiración vendida*, *El atentado* o con el diálogo escénico *No te achicopales*, *Cacama*.¹³¹ Su estilo inconfundible ha sido ejemplo para todo un grupo de dramaturgos que incursionaron en este género después de él.¹³²

González Mello crea dramas históricos bien documentados, en los que revive pasajes muy conocidos de nuestra Historia. Recupera época, lugares y a las principales figuras involucradas, pero desde una perspectiva personal más comprometida con la verdad estética que con la fidelidad histórica. Tal parece que González Mello lee memorias, actas, legajos, anales, crónicas, biografías o libros de investigadores como si se tratará de textos de ficción. La Historia es para él un relato que reinventa el pasado “como una gran novela de aventuras o un vodevil o una farsa.”¹³³ En especial la Historia nacional le parece una tragicomedia con pasajes difíciles y dolorosos, por supuesto, pero que no deben, sin embargo, abordarse con gravedad ni rigidez. En tanto obra artística, el teatro debe recrear la realidad nunca imitarla, y esto incluye al drama histórico.¹³⁴

Para comprender mejor cómo entiende González Mello este género es provechoso conocer las ideas que él mismo ha expresado en artículos y entrevistas,¹³⁵ así como la teoría de su maestro Juan Tovar, en la que se advierten las huellas de Usigli e Ibargüengoitia. En “El alma de los hechos”,¹³⁶ Tovar reflexiona sobre este género y anota tres principios indispensables:

129 Usigli expuso su sueño sobre la posibilidad de una “Tragedia Mexicana” que representara y comprendiera a los mexicanos, a partir de símbolos trágicos propios. (Cfr. *Teatro completo. Escritos sobre la historia del teatro en México*, T. V, México, FCE, 2005, pp. 253-280)

130 Como fue el caso de las obras antihistóricas de Usigli, *Corona de fuego* (1960) sobre la ejecución de Cuauhtémoc y *Corona de luz* (1964) de tema guadalupano o *Moctezuma II* de Sergio Magaña (1954).

131 Como protesta, porque Usigli no lo mencionó en una entrevista que le hizo Elena Poniatowska, sobre otros dramaturgos, Ibargüengoitia publicó en *México en la Cultura* “No te achicopales, Cacama”, tragedia en verso como “Sublime alarido de exalumno herido” (1961).

132 Justo es recordar –como hace González Mello en su artículo sobre Usigli– la postura de Usigli en los años treinta, cuando encontraba que sólo una óptica cómica o fársica se avenía a la mediocridad de la política de Latinoamérica. (“Un teatro para caníbales y el festín de los demagogos”, *Un siglo de teatro en México*. Coord. David Olguín, México, FCE/Conaculta, 2011, pp. 89)

133 H. Saray, *op. cit.* p.17..

134 Supra p.33.

135 Véase bibliografía y hemerografía completa de Flavio González Mello. Infra. p. 187, 191.

136 Cfr. *Doble vista*, Prol. Flavio González Mello, México, Ediciones El Milagro, CNCA, 2006, 175-178.

1. “El único teatro histórico factible vendría a ser el antihistórico”. [Principio que por supuesto proviene de Rodolfo Usigli, quien así calificó sus dramas de esta temática.]
2. “Sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico”. [Idea que Usigli planteó como rasgo esencial para sus dramas antihistóricos.¹³⁷]
3. “Algunos de los acontecimientos que se narran son reales, todos los personajes son imaginarios.¹³⁸ [Aclaración de Jorge Ibarguengoitia sobre la libertad con que conformó a sus personajes.]

Cada uno de estos planteamientos se refiere a la relación que hay entre obra literaria y los hechos fijados por la historia, y que la libertad imaginativa debe prevalecer en toda obra de ficción, cuya naturaleza esencialmente estética la compromete con la verosimilitud y no con la veracidad, en acuerdo con Aristóteles. Si bien el dramaturgo no está obligado a seguir las exigencias de imparcialidad y rigor que se le piden a un académico, y puede darse el lujo de cometer imprecisiones, exageraciones, alteraciones y omisiones voluntarias, no puede eludir la responsabilidad respecto de la imagen del pasado que ofrece en sus obras, pues esta imagen denota su postura y el modo en que su época decide mirar hacia atrás.

La ficcionalización del pasado y de los héroes “que nos dieron patria” constituye un cuestionamiento provocador y de actualidad. Desenmascara la puesta en escena de lo que Néstor García Canclini ha calificado como la “teatralización del poder”,¹³⁹ esto es, la versión dictada por la autoridad, a través de conmemoraciones, desfiles, estatuas, libros de texto, etc., de lo que debemos entender como la esencia de la nación.

González Mello desacraliza el discurso fundacional de la nación, ofrecido por la historiografía oficial. Esta postura no es un caso aislado ni responde a una moda pasajera como lo demuestran las novelas de Fernando del Paso, *Noticias del imperio* (1985), *La corte de los ilusos* (1995) de Rosa Beltrán, *El seductor de la patria* (1999) de Enrique Serna, y las obras de teatro *Manga de clavo* (1985)¹⁴⁰ de Juan Tovar, *Con los dueños de la patria* (1994) de Miguel Ángel Tenorio, *La Malinche* (1998) de Víctor Hugo Rascón Banda (todas ellas, como se ve, previas y libres de la fiebre celebratoria del bicentenario y el centenario de 2010).

137 Infra p. 76

138 Nota aclaratoria de Jorge Ibarguengoitia que antecede su novela *Las muertas* (México, Joaquín Mortiz, 1977).

139 Cfr. *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1989.

140 En este drama la figura central es Santa Anna. Iturbide juega un papel secundario.

Tanto en 1822 como en *Lascuráin*, parodia y sátira se conjugan para dar forma a una visión actual de pasajes pretéritos, poniendo en duda el relato que nos han contado; y en la tragicomedia fársica, *Olimpia 68*, el humor negro tiñe la violencia que acompañó a los Juegos Olímpicos.

Es equivocado pensar que se está ante espectáculos que utilizan la sátira y la caricatura con fines didácticos, de denuncia o de “teatro político”, en el sentido estricto del término. Por el contrario, el único compromiso de González Mello parece ser con el teatro mismo, con el acto artístico creativo e inteligente. Así pues, aconseja a otros creadores:

No intentes escribir sobre problemas de actualidad para proponer soluciones. Tú, que con mucho esfuerzo rara vez logras encontrar alguna solución para los problemas que te plantea la escritura de tus obras, ¿de veras crees que puedes dar soluciones efectivas a los grandes problemas sociales y humanos? Conténtate con identificar los problemas. Para eso te pagan y con eso tienes bastante trabajo. Deja que los políticos y los críticos hablen de soluciones.¹⁴¹

Resulta significativo que para el argumento de las dos primeras piezas, el autor haya elegido circunstancias coyunturales de la historia del país. En una, el fin de la dominación colonial; en la otra, la caída de la dictadura porfirista. Ambos momentos esperanzadores, en principio, devinieron en fracasos y dejaron el gobierno en manos ambiciosas que se valieron de la traición y las armas para adueñarse, según el caso, de la silla imperial y de la presidencial. Las observaciones que Roger Bartra escribió para el programa de mano del estreno de 1822, son muy claras al respecto:

Las escenas burlescas son las estaciones de un viaje reflexivo a los orígenes del México independiente, a esa época en que se comenzó a sedimentar la secuela de contradicciones que hoy llamamos identidad nacional. En 1822 nos confrontamos con los balbuceantes primeros pasos en la invención de un México donde ya se observan las raíces de la cursilería nacionalista y de la corrupción política.

141 “Verdadera poética o El arte viejo de hacer tragicomedias”, *op. cit.*, p. 15.

1822, el año que fuimos imperio –obra que se analiza pormenorizadamente en el capítulo tercero– es hasta el momento la pieza que ha dado mayor fama a su autor.¹⁴² *1822...* es una obra histórica “para próceres y comparsas”¹⁴³ que recrea el ambiente de intriga política en que se gestó nuestra nación al conseguir su Independencia. La acción se desarrolla a partir del ascenso de Iturbide como emperador hasta los primeros años de la República. Con irónica visión crítica y en un tono fársico, González Mello revisa este momento clave para el país. Dos son los personajes centrales: Agustín de Iturbide y fray Servando Teresa de Mier. A través de ellos, de Guadalupe Victoria, Vicente Guerrero, Antonio López de Santa Anna y la participación escandalosa e ineficaz de los Congressistas, se presenta el conflicto entre las facciones e ideologías que pugnaban por diferentes proyectos de nación.

El diseño escenográfico con que se estrenó *1822* en la UNAM evidencia que lo que se parodia no son los hechos sino una versión de ellos: la escenógrafa Mónica Raya se inspiró lo mismo en grabados del siglo XIX que en el estilo de las monografías de papelería, con su estética de colores exaltados, héroes robustos, maquillados y estampas históricas acartonadas, semejantes al pasado petrificado y retocado de los libros de texto autorizados por la Secretaría de Educación Pública en todas las escuelas del país.

Se puede ver en la obra de Miguel Ángel Tenorio, *Con los dueños de la patria*, un antecedente de la obra de González Mello, aunque son muchas las diferencias entre ambas propuestas. Además de que cada una recrea distintos eventos, en el drama de Tenorio, la figura central es Iturbide (a quien describe como “extorsionador, ventajoso, aprovechado, ambicioso” y con una intensa actividad sexual) mientras que en la de González Mello, el protagonista es el agudo y controvertido Teresa de Mier. En la primera se presentan unos diálogos imaginarios e muy interesantes con Napoleón (prócer al que Iturbide quiso emular) y parlamentos con Santa Anna, la Güera Rodríguez y el ficticio Monteagudo, un personaje intrigoso, símbolo de aquel que mueve tras bambalinas los hilos de la política. Salta a la vista que ambas piezas comparten el tono satírico y la intención de desacralizar la Historia y, aunque ambas son de tono cómico, se alejan en los recursos humorísticos que cada una emplea: en *Los dueños...* el humor es más tosco, simple y con constantes alusiones sexuales, muy distante al de las formas ingeniosas y retóricas empleadas en *1822*.

142 Infra. p. 73.

143 Con esta acotación se publicó en la edición de El Milagro y CONACULTA en 2004.

Olga Harmony escribió una reseña bastante positiva de esta última, sin dejar por ello de apuntar ciertas desmesuras en el montaje;¹⁴⁴ mientras Edgar Chías calificó los textos dramáticos de González Mello como “meticulosamente contruidos”,¹⁴⁵ pero consideró que la fuerza crítica perdía fuerza por algunas malas actuaciones y que el final (a cargo de Héctor Ortega) decaía porque terminaba siendo sentimental. Por su parte, Fernando de Ita, quien publicó el artículo¹⁴⁶ más amplio y detallado (de todos los que aparecieron en la prensa del momento), alabó la profunda investigación de fuentes históricas, el acertado vínculo que la obra guarda con el acontecer actual y su buena factura dramática, aunque consideró que había algunas fallas en el montaje y veía innecesario ir hasta la selva veracruzana para mostrar un par de escenas de Guadalupe Victoria.

Para escribir su segunda pieza histórica, *Lascuráin o la brevedad del poder*,¹⁴⁷ el escritor retomó el pasaje lamentable y poco conocido del caso del cuadragésimo presidente de México, Pedro Lascuráin Paredes,¹⁴⁸ cuyo gobierno duró sólo de las 17:15 a las 18:00 horas del 19 de febrero de 1913. Fue Lascuráin –instrumento político de Victoriano Huerta y del embajador de Estados Unidos, Henry Lane Wilson– quien aconsejó a Madero y a Pino Suárez dimitir de sus cargos con la promesa de salvaguardar sus vidas y permitir su salida hacia Cuba. Él mismo entregó sus renuncias al Congreso y por ser el Secretario de Relaciones Exteriores fue nombrado, de acuerdo a lo establecido en la Constitución de 1857, Presidente provisional. En el brevísimo lapso de su gestión, Lascuráin designó a Huerta Secretario de Gobernación, con el fin de que llegara automáticamente a la presidencia tras su renuncia. Madero y Pino Suárez, como sabemos, serían asesinados tres días más tarde.

La acción dramática, con cuatro actores y en un solo acto, tiene lugar en el despacho del Ejecutivo en Palacio Nacional. Lascuráin interactúa personalmente con un fotógrafo, una telefonista, un capitán, y por vía telefónica con militares, políticos, embajadores y su esposa. Se nos presenta a un Lascuráin torpe, tibio, temeroso, fiel a Madero y bien intencionado a su llegada a Palacio como

144 “1822, el año que fuimos imperio”, *La Jornada*, Mayo 23, 2002,

<http://www.jornada.unam.mx/2002/05/23/06aa1cul.php?origen=opinion.html>

145 Edgar Chías, “1822, el año que fuimos imperio”, *Paso de Gato*, No. 3, julio-agosto 2002, p. 48.

146 De Ita, Fernando, “1822, el año que fuimos imperio”, *Paso de Gato*, No. 3, julio-agosto 2002, pp. 45-47.

147 Esta obra se estrenó en abril de 2005, bajo la dirección del propio González Mello, en el Recinto de Juárez en Palacio Nacional, como parte del XXI Festival de México en el Centro Histórico. Tuvo muy buena recepción del público y de la crítica.

148 Pedro Lascuráin Paredes (1856-1952) fue un notable abogado que ocupó los cargos de Alcalde de la Ciudad de México (1910), Secretario de Relaciones Exteriores durante el mandato de Madero y Presidente interino de la República. Abandonó la política y fue director de la Escuela Libre de Derecho por sesenta años.

interino. No se siente digno de sentarse en la silla presidencial y se propone salvar la vida de Madero y Pino Suárez, facilitándoles salir del país con el apoyo de los embajadores. Conforme la trama avanza, Lascuráin se va transformando, apropiándose de su papel en ese significativo despacho, complacido con la idea de permanecer en el poder. Arma castillos en el aire y sin éxito intenta quitar a Huerta del camino.

González Mello vio en este incidente el pretexto idóneo para exponer el absurdo y los vicios de un sistema presidencialista autoritario, improvisado y de rapiña. A través de Lascuráin evidencia la egolatría, corrupción y aspiración de reelección que ha caracterizado a quienes han ocupado ese cargo. Con absoluta libertad, el dramaturgo elucubró qué podría haber hecho, pensado, temido, deseado, Pedro Lascuráin en el breve tiempo que pasó en sus oficinas de Palacio y llevó la banda presidencial, y nos invita a imaginar con él, qué habría ocurrido, si emancipándose de Huerta, hubiese asumido el reto de gobernar.¹⁴⁹

Ya que en el teatro aun los hechos consumados del pasado son eventos que están aconteciendo frente al espectador, referirse al ayer es siempre hablar de hoy. En 1822 se produce una doble confrontación del pasado y el presente: el espectador rememora la consumación de la guerra insurgente y algunos hechos de los primeros años del México independiente, a la vez que se ve conminado a meditar qué ha sido de la nación desde entonces y en qué punto se encuentra ahora. A su vez, es inevitable no relacionar el fin del largo periodo colonial con el derrocamiento del PRI,¹⁵⁰ y el arribo al poder de los inexpertos criollos que tanto habían aspirado a él y se habían visto relegados a puestos menores, con el ascenso del PAN. El inicio de nuestra vida independiente, primeramente como una monarquía advenediza y más tarde como nación que aspira ser una república democrática, tiene ecos directos con los comicios del año 2000, cuyos resultados restauraron la confianza en la democracia y crearon ese pasajero optimismo que pronto se vio fracturado ante la actuación de quienes recién se

149 Personalmente me comentó que hizo una adaptación para cine de esta obra, pero no dio resultado porque su naturaleza es básicamente teatral, “el actor que encarna a este presidente debe pasar por un *tour de force*: desde ser nadie hasta brillar en la cima, para volver a caer; y cada noche el actor debe vivir eso frente al público.”

150 González Mello comentó cómo el triunfo de Vicente Fox y la consecuente salida del PRI de Los Pinos en el año 2000, fueron los detonantes para terminar de dar forma a 1822. Esta circunstancia seguramente influyó favorablemente en la recepción de la obra, pues el público no vio en ella un tema histórico, sino una obra política que hablaba de la actualidad. (Cfr. Katia de la Rosa, “1822 el año que fuimos imperio. Entrevista a Flavio González Mello”, en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, Núm 14, abril 2005, pp, 64-69.)

encumbraron como los nuevos gobernantes.

En el caso de *Lascuráin*, estrenada en un recinto del mismísimo Palacio Nacional, es imposible que la muerte de Madero no remita al asesinato de Luis Donaldo Colosio, a la constante injerencia del gobierno estadounidense en la política mexicana o a las maquinaciones y componendas que llevaron a la Presidencia a Carlos Salinas de Gortari, a Vicente Fox, a Felipe Calderón, a Enrique Peña Nieto.

Frecuentemente se asocia al arte serio y comprometido únicamente con obras de estilo realista, las cuales son mejor valoradas si con excesos naturalistas llevan la crudeza hasta la escena. Se les prefiere a esas otras piezas en las que se utiliza la simbolización o la estilización, los experimentos escénicos o las tramas abiertas, que optan por no ser contundentes respecto a una tesis o imponer la ideología del autor.

Estas últimas suelen ser malinterpretadas y calificadas de esteticistas, ligeras o apolíticas. Se olvida que la falta de certezas no permite pronunciamientos categóricos y que la ilusión provocada por un teatro realista pretende llevar al espectador a una empatía total con los personajes, sus ideas y problemas. Hay autores, en cambio, que a fin de mantener al público vigilante ante una verdad no aparente o una realidad atroz, recurren a artificios literarios y teatrales. Prefieren enfrentar a los espectadores a una experiencia que, destruyendo la ilusión e impidiendo la identificación, promueva en ellos la conciencia de estar ante una representación susceptible de análisis y juicio.¹⁵¹ Este modo de encuentro dramatizado con la Historia podría incitar al espectador a meditar sobre los alcances reales de los poderes fácticos y, a la vez, sobre el trasfondo o vacuidad que yacen tras las imágenes.

2.5. La vida como tragicomedia

Nuestra experiencia vital es básicamente tragicómica. ¿Quién podría negarlo? Nada es totalmente bueno o absolutamente malo, y si hoy lo fuera, mañana dejará de serlo. Todo es mudable,

151 En su libro *El drama histórico: teoría y comentarios*, el investigador Kurt Spang se refiere a dos tipos de teatro histórico, de acuerdo al efecto que pretende conseguir en el público: el ilusionista y el antiilusionista. El primero, busca obviamente que “el público se identifique con las figuras y su problemática”, y el segundo “que contemple lo representado consciente y críticamente como lo que es, juego dramático”. [Ideas que por supuesto remiten a B. Brecht] (Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1998, p. 30)

responde a su circunstancia y está para ser interpretado desde las más dispares perspectivas. Entender así la existencia no es compatible con la armonía del arte clásico, ni con un racionalismo positivista; tampoco se ajusta al equilibrio neoclásico, a las convicciones del idealismo o al esencialismo y, aún menos a la certeza de la marcha hacia el progreso que sustenta a la modernidad. Es en el barroco, en el romanticismo y en la posmodernidad, donde la promiscua mixtura de lo tragicómico y la contradicción íntima que lo anima encuentran su natural expresión.

Lope de Vega, por ejemplo, eligió a la tragicomedia como el género en que mejor podía lidiar con el desengaño de su tiempo. En su *Arte nuevo de hacer comedias* explicó cómo este género jocosero agradaba al público, porque en la fusión de lo serio con lo gracioso reconocían con mayor facilidad los gozos y penurias de su propia existencia: “Lo trágico y lo cómico mezclado / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasífae, / harán grave una parte, otra ridícula; / que aquesta variedad deleita mucho. / Buen ejemplo nos da naturaleza / que por tal variedad tiene belleza”.¹⁵²

Los géneros dramáticos son, ciertamente, categorías formales, pero antes que categorías son modelos que yacen en la mente de los escritores y el público, generando formas específicas de expresión y expectativas de recepción. Los géneros dan el tono que rige a la obra. Con él se genera, gracias al tratamiento que se hace de lenguaje, caracteres y trama, una peculiar dinámica estética. Esta dinámica tiene su origen en la relación que el artista guarda con su circunstancia, y produce una consecuente relación entre el receptor, la obra y la realidad a la que ella alude, directa o indirectamente.

Pareciera que es imposible hallar una definición satisfactoria de la tragicomedia. Hay tragicomedias de trama seria que tienen un feliz desenlace y otras de argumento ligero en que se intercalan pasajes trágicos y desembocan en desgracias. Estas últimas, junto con las de final abierto, son las más comunes en nuestros días. Cabe pensar que este portentoso género dramático tantas veces estigmatizado por su ambivalencia, se aviene mejor, gracias a su “biporalidad”, a las condiciones, gustos y neurosis de la sociedad que ve morir un milenio y asiste al nacimiento de uno nuevo. Su pesimismo latente, pero asumido con humor e inteligencia, nace de un conocimiento de la naturaleza y la existencia que sabiamente invita a concluir: “la buena fortuna llega, es cierto, pero los fracasos también, y es mejor aceptarlos: la vida es así”.

152 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias y La discreta enamorada*, 3a. ed., Espasa Calpe, España, 1967, pp.14-15.

George Steiner declaró la muerte de la tragedia,¹⁵³ dado que la fatalidad trágica, ésa que proviene de una justicia primera, para la que no existe escapatoria ni arreglo posible no rige más las mentalidades.¹⁵⁴ La escisión entre el cosmos, la divinidad y los hombres ya no es más una infausta caída a consecuencia de una falta irredimible, sino un absurdo de la condición humana. Friedrich Dürrenmatt, en la década de los cincuenta, anotaba que “lo trágico es posible, aunque la tragedia pura no lo sea. Podemos acercarnos a ella a través de la comedia, podemos producirla como un momento atroz, como un abismo que se abre de repente”.¹⁵⁵ Posiblemente por esto último, los héroes creados por dramaturgos fundamentales del siglo XX¹⁵⁶ –como Shaw, Pirandello, Ionesco, Brecht, Dürrenmatt o Pinter– son caracteres cómicos en un universo adverso y sin sentido.¹⁵⁷

En México, el dramaturgo Juan Tovar reflexiona en su libro *Doble vista* sobre la teoría dramática y especialmente sobre los géneros, dedicando un apartado exclusivamente a la “monstruosa tragicomedia”, a la que considera como el género de mayor veracidad porque en ella “se lleva a cabo una doble subversión: por un lado el orden cómico de la trama socava la ideación melodramática (o pseudotrágica); por otro, la seriedad de la intención trasciende la comedia de engaños y al cabo la transforma en algo que no es cómico ni trágico; una ubicación de la persona, un acercamiento a las cosas como son.”¹⁵⁸ Para Tovar es tan grande el potencial de este género que afirma: “Los siete géneros son tres: tragicomedia.”¹⁵⁹ Esta idea no es descabellada si se toma en cuenta la capacidad de este género para a un tiempo “incorporar lo trágico y lo cómico, lo melodramático y lo fársico, lo romántico y lo satírico.”¹⁶⁰

153 Frederich Nietzsche también habló de la muerte de la tragedia, pero desde otro ángulo. Para él, con los dramas de Eurípides un espíritu apolíneo (socrático) se adueñó de la escena griega y expulsó la fuerza vital y violenta de Dionisios.

154 Para G. Steiner la tragedia está muerta porque implica un mundo mítico-religioso y porque el verso, su medio de expresión por excelencia, no se emplea más en el drama. Concluye, no obstante, vislumbrando para ella dos posibilidades: que bien prolongue su existencia, pese a cambios sustanciales de forma o técnica, o que renazca tal como la conocemos. (Infra. p. 120)

155 “But the tragic is still possible even if pure tragedy is not. We can approach it through comedy, we can bring it forth as terrifying moment, as the yawning of an abyss”. (“Theater Problems”, *Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, p.156.) (La traducción es mía)

156 Cfr. Verna A. Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, Vermont, Ashgate Publishing Limited, 2004.

157 Este rasgo no es nuevo. En su análisis de la historia de la representación en la literatura occidental, Erik Auerbach enfatiza que una de las características del teatro barroco es haber hecho ridículos a todo tipo de personajes. Refiriéndose a Molière apunta: “sin distinción de clases, se ufana de haber introducido el *marquis ridicule* y hasta de haberle traspasado el papel que antes desempeñaba como payaso el criado cómico.” (*Mimesis*, México, FCE, 1982, p. 344.)

158 *Op. cit.*, p.75.

159 *Ídem.*, p. 60.

160 “[...] tragicomedy, which can incorporate the tragic and the comic, the melodramatic and the farcical, the romantic and

El teatro barroco fue incluyente y bien dispuesto a la mezcla de los géneros, de las distintas artes, de lo culto y lo popular, lo noble y lo plebeyo, lo cómico y lo serio, y se regocijó retomando expresiones ya existentes, clásicas y renacentistas, para transfigurarlas. Ello ocurre también en las expresiones artísticas posmodernas y neobarrocas, las cuales ofrecen relecturas de la cultura moderna mediante el empleo de formas repetidas, fragmentadas, especulares, recargadas o *kitsch*.

González Mello también reconoce los alcances de la tragicomedia y su tono ambiguo se aviene a la dinámica profunda de su teatro. Para él no existe división alguna entre la comedia y la tragedia, e incluso redimensiona a los héroes trágicos como “tipos cómicos fallidos, que ni siquiera consiguen ser ridículos.”¹⁶¹ En el prólogo que escribió para el libro citado de Juan Tovar, González Mello manifestó: “aquí la tragicomedia se nos aparece como una búsqueda permanente, como un punto de llegada (que en realidad se convierte en el punto de partida para llegar a muchos otros lugares).”¹⁶²

La fusión de tonos o debilitamiento de las fronteras genéricas es producto y fuente de desconcierto y emociones en choque que el dramaturgo intenta reproducir. El carácter del espectador se temple al verse expuesto a fuertes vaivenes emocionales. La fórmula de mezclar lo grave y lo ridículo facilita, sin eludirlos, el tránsito por el dolor y el miedo. Así como el humor negro es amargo pero sigue siendo humor; el aspecto trágico se ve remontado por la comicidad. El temor a la brevedad de la vida, que tanto persiguió al hombre del barroco, se supera a través de la risa de altocontrastes, de abigarramientos que disimulan el vacío. El sentido del humor que está implícito en toda tragicomedia deja un resquicio hacia la esperanza de que las cosas podrían volver a un estado armónico, lo cual implica la optimista posibilidad de la existencia de un orden.

Este género, como cualquier otro, está expuesto a gradaciones ocasionadas por el empleo de estrategias que intensifican o bien suavizan su tono. De esta gama de tonalidades dependerá el modo como el espectador experimente lo acontecido en escena. En especial la desmesura, lo soez o escatológico, el humor ácido, la agresividad, una sobreteatralidad al descubierto y la presentación de escenas rápidas y fragmentadas son rasgos con los que puede ser modificado el tono particular de una pieza, una comedia, una tragicomedia, un melodrama o una tragedia.

the satiric in a variety of combinations”. (V. A. Foster, *op. cit.*, p. 10) (La traducción es mía)

161 Esta frase aparece en la “La verdadera poética o el arte viejo de hacer tragicomedias”, *op. cit.* p.14, y en *Edip en Colofón*, *op. cit.* p. 85.

162 *Op. cit.*, p.10.

El humor negro, la exageración y las múltiples escenas fragmentadas de *Obra negra* y *Olimpia* 68 hacen de ellas unas tragicomedias extremas. Ambos textos se refieren a situaciones trágicas: la primera, a los sangrientos hechos del 68 en México; la segunda, a las víctimas de un terremoto como el que sacudió a la ciudad de México en 1985 o el atentado a las Torres Gemelas en Nueva York en 2001.¹⁶³ En sendos textos el tratamiento es fársico y es preciso tener esto en cuenta para interpretarlas. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de “tratamiento fársico”?

Si echamos un vistazo a la historia del drama, podremos fácilmente comprobar la poca atención que críticos y teóricos han puesto sobre la farsa, en relación a los otros géneros. Pesó sobre ella el precepto platónico de no fomentar pasiones insanas y el prejuicio hacia las obras que no imitaban los actos de los hombres nobles. Considerada como un agregado de baja calidad, no se esperaba de la farsa mucho más que un rato de diversión logrado con recursos de bufonería elemental, vulgaridad y escarnio.

Lo cierto es que el espectro de posibilidades que ofrece el género fársico es muy amplio, tan amplio, sorprendente, acertado o frustrante como el que podemos esperar de cualquier otro género; sin embargo, han sido escasas y recientes las miradas objetivas dispuestas a reconsiderar el papel que ha jugado este género en la historia del teatro y su verdadera sustancia.¹⁶⁴

La dramaturga Luisa Josefina Hernández desarrolló una teoría dramática a partir de los géneros,¹⁶⁵ poniendo especial atención en la farsa,¹⁶⁶ a la que no restringió a la definición de un género cómico bajo ni a breves obras que simplemente servían de complemento con la misión exclusiva de

163 Basado en los atentados a las torres gemelas, el dramaturgo venezolano Gustavo Ott (1963) escribió el drama *Monstruos en el clóset, ogros bajo la cama* (2001-2006). Se trata de un poema dramático en el que dos actrices, denominadas Norte y Sur (en referencia a las Torres Gemelas), van tomando el papel de diversos personajes que vivieron los participaron en los terribles sucesos. Hasta 2011 fue estrenada simultáneamente en Venezuela, México y Estados Unidos. La obra fue ganadora en el 9º Certamen de Textos Teatrales de Torreperojil, España, 2007. http://www.gustavoott.com.ar/arc/obrasEs/25_monstruos-ffff.pdf

164 Cfr. Leslie Smith. *Modern British Farce*. USA, Barnes and Noble, 1989; Jessica Milner Davis, *Farse*, London, Methuen & Co., 2002; y Wim Husken, Konrad Schoell. *Farce and farcical elements*. Netherlands, Editions Rodopi B. V. , 2002.

165 Desde su cátedra en la UNAM, Luisa Josefina Hernández tuvo una influencia decisiva en muchas generaciones de dramaturgos. Sus ideas siguen siendo un referente en el ámbito académico y artístico del país, y un firme punto de partida para la reflexión (particularmente en lo referente a teoría de composición dramática y de los géneros) lo mismo de quienes se adhieren a sus ideas, que para aquellos que disienten y formulan nuevas. Hernández no ha reunido en un libro sus enseñanzas, las cuales sólo han quedado plasmadas en unos cuantos artículos y en los trabajos de algunos de sus alumnos como J. Kenneth Knowles, Claudia Cecilia Alatorre, Juan Tovar, Felipe Reyes Palacios. El libro de reciente aparición, *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría literaria*, los editores Felipe Reyes Palacios y Edith Negrín han logrado la recopilación más importante (México, UNAM, 2011).

166 En el prólogo que escribió para *Los calzones* de Carl Sternheim, Hernández esbozó sus reflexiones sobre la farsa que, más tarde, Alatorre plantearía de forma detallada y sistemática en su libro *Análisis del drama*, 2ª. ed., México, Grupo Editorial Gaceta, 1994.

entretener, como es el caso de las farsas medievales, los pasos o los entremeses. Para ella, más que un género en sí, la farsa es un proceso de simbolización, un tratamiento que puede sufrir cualquier otro género. Así, cabe hablar de una tragedia fársica, de una pieza o un melodrama fársico, etc. Su alumna Claudia Cecilia Alatorre lo explica con claridad:

Entre la farsa y los demás géneros se da la misma relación que existe entre las palabra y la metáfora, es decir, farsa y metáfora son metalenguajes, que guardan una relación con él o los lenguajes, de manera tal, que se vean ampliados en su significado, o bien, permitan asociaciones con otros significados.¹⁶⁷

Desde esta perspectiva la farsa no representa la realidad sino que la simboliza pues mantiene con ella una relación indirecta. Se basa en un material previo, ya estructurado, al que deforma y subvierte. Esta transmutación obliga a un traslado de registro, esto quiere decir que los elementos esenciales del drama –anécdota, carácter y lenguaje– sufrirán un cambio de *tono*¹⁶⁸ que los presentará como materiales posibles para la ficción pero improbables en el mundo.

La farsa exagera, caricaturiza lo que pone en escena, y evidencia su artificialidad, pues lejos de pretender naturalidad, destaca el fingimiento. Semejante al proceso de la parodia y a los artificios barrocos, deja de manifiesto que es una construcción cultural. La presencia de la metateatralidad, el disfraz o el disimulo, tan frecuentes en lo fársico, propician productos más densos y de codificación más compleja.

La exageración e improbabilidad de toda farsa pone en marcha un singular proceso de recepción. Su extrema teatralidad produce el alejamiento del espectador, a quien le es dado mirar con desapego y sin asomo de piedad. Las emociones que despierta la farsa permiten ver “desde la otra orilla”, como aspiró Valle Inclán. Con sus prodigiosos esperpentos –ejemplos de tragedias fársicas– Valle Inclán muestra la hiriente realidad como vista en los espejos cóncavos de las ferias y con ello corrobora que no hay lógica que rija o explique la conducta humana. La propuesta estética de Valle Inclán nos levanta por los aires para permitirnos observar con sentimiento de superioridad, con invulnerabilidad, con desapego afectivo. Don Estrafalario, personaje *alter ego* don Ramón, expresa:

167 *Op. cit.*, p. 111.

168 Cfr. *idem.*, p. 112.

Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos. [...] Porque ya son inmortales. Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa.”¹⁶⁹

La falta de naturalidad que exhibe lo fársico y la desproporción que aporta a la trama, aunados al ritmo acelerado e interrumpido de las escenas, lo altisonante del lenguaje y un montaje desmesurado fueron vistos como elementos de mal gusto y baja calidad teatral. Hoy, por el contrario, reconocemos la maestría que implica crear un camino que, desde el espacio de la ficción, nos hunda en la anarquía pero nos permita volver de ella, y plantee una posible lógica para el caos cotidiano. La estética sinuosa del teatro de González Mello es una invitación tentadora a recorrer con él una posible ruta de sentido.

*Obra negra (Pieza para identidades intercambiables y rascacielos)*¹⁷⁰ se desarrolla en el espacio escénico de un rascacielos que se ha venido abajo, el cual es descrito en las acotaciones como “una abstracción basada en croquis arquitectónicos”.¹⁷¹ Se trata de los restos de un “edificio inteligente”, equipado con tal tecnología de punta, que es capaz de “tomar decisiones” por sí mismo. En ese espacio se confunden situaciones de dos dimensiones y dos tiempos distintos: una de mayor realismo, en la que se escenifica el momento del desastre, el desconcierto entre los personajes y los sucesos subsecuentes en diferentes pisos del edificio; otra atemporal y fantasmal, en la que deambulan los muertos tiempo después del colapso.

La obra da inicio en un ámbito espectral con ocho cuadros escénicos en los que intervienen los que perecieron en el desastre. Son doce Desaparecidos de sexo e identidad imprecisos. Más que personajes son “identidades” portadoras de voces que remiten a los seres humanos que fueron en vida: “simples sombras, cuerpos sin identificar, rostros borrosos que nos hablan desde el mural donde la

169 “Los cuernos de don Friolera”, *Obras escogidas*, t.1, Madrid, Ed. Aguilar, 1958, p. 999.

170 *Obra negra* fue escrita en 2006 y hasta el momento está sin publicar. Se estrenó en el Centro Universitario Cultural de la UNAM, bajo la dirección de Mauricio García Lozano, con escenografía y vestuario de Gloria Carrasco y la participación de alumnos de esta institución.

171 Olga Harmony reseñó así el montaje: “En una escenografía diseñada por Gloria Carrasco —responsable también del excelente vestuario—, que consiste en una especie de ciclorama formado por hileras de nylon, Mauricio García Lozano dirige a los jóvenes actores, ya sea casi desnudos y cubiertos por ropaje de plástico transparente como los sobrevivientes o no, en poses estatuarias que marcan cada cambio de escena (a la que ayudan sacando o metiendo algún trasto), ya sea como los visitantes del museo de la parte baja, como los contadores sometidos a un intenso trabajo que luego cambian, como la mujer siempre abandonada en su lecho de plástico con la cortina de nylon o como los demás personajes incidentales y los albañiles del final.” (“*Antígona y Obra negra*”, *La Jornada*, febrero 22, 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/22/index.php?section=opinion&article=a06a1cul>)

gente ha pegado las fotografías de quienes fueron tragados por el desastre”, como aclaran las acotaciones. Cada uno de ellos da cuenta, como en una pesadilla, de su situación de difunto entre los escombros. No saben si están dormidos o si, al fin despiertos, lo que llega hasta ellos son los recuerdos de una vida que era en realidad ensueño. Sus parlamentos de franco lirismo parecen un monólogo recitado a varias voces, conforman una especie de pieza coral:¹⁷²

VI. EN ALGÚN PISO DEL EDIFICIO

Los Desaparecidos.

- 7.- O tal vez ya estemos muertos
6.- —los muertos del sismo—
7.- pero en un sueño
y no nos hayamos dado cuenta.
Porque en los sueños
1 os muertos nos visitan,
1.- y hablan
11.- y se pasean
12.- tan campantes.
3.- Y entonces alguien está soñando
2.- —soñándonos—
3.- atrapados entre los escombros de un sismo
12.- —fue bombazo—
9.- contándonos historias
8.- en lo que él se despierta.
1.- En lo que yo me despierto.
8.- ¿...?
1.- Esto ya lo había soñado...
sí, en otras ocasiones.-
escombros, derrumbe,
paisaje después de la catástrofe.
Otra vez el mismo sueño
—igual pero diferente—;
y entonces en algún momento,
y entonces pronto,
pronto voy a despertar.

A partir del cuadro escénico IX, estas escenas de ultratumba se intercalan con cuadros cuya acción corresponde a lo que va aconteciendo a otros treinta y tres personajes vivos que tratande salir del edificio. Estos sobrevivientes, condenados a transitar en círculos en un laberinto de polvo, trabes y concreto, carecen de nombres propios y son designados con nombres genéricos: mujer elegante, el trajeado, la estudiante de secundaria, el artista, los contadores, etc.

¹⁷² Estos parlamentos tienen semejanza con los diálogos poéticos e intercambiables de los personajes de la obra de teatro *La playa* (1969) de Severo Sarduy.

La estructura de la obra es embrollada y desconcertante. A los dos niveles de realidad ya planteados y al copioso número de cuadros, se suman los múltiples conflictos que se van desenvolviendo de manera discontinua en diferentes lugares del edificio: un museo, una oficina, un hotel, un vestíbulo de elevadores, un piso aun en obra negra, un cine, unas escaleras, una bóveda. Estos espacios, aunque sólo sean sugeridos por un mínimo de utilería, iluminación o los mismos diálogos, provocan en el espectador un molesto ánimo de inestabilidad e incertidumbre. Sólo así sería posible contagiar la anarquía de la situación planteada, si bien los excesos implican el riesgo de una saturación chocante.

Situaciones que lindan con el absurdo transcurren atropelladamente por los treinta cuadros restantes. Los personajes, confinados en un espacio en donde reina la anarquía y la muerte, están obligados a convivir en condiciones adversas que los alteran y los llevan a comportamientos alterados. El edificio derruido es un laboratorio en donde el dramaturgo nos pone a observar los conflictos de la convivencia humana en situaciones límite. Sin embargo, la desgracia colectiva y personal que implica un evento de esta naturaleza, no evita que González Mello recurra al humor que lo caracteriza. La obra se apega a la dinámica de una tragicomedia farsica. Provoca emociones ambivalentes de compasión por las víctimas, pero el estilo de los diálogos, el carácter y la escala de valores que motiva a los personajes anulan cualquier tipo de empatía, colocando al espectador en un estado de observador de los hechos.

La trama permite al escritor tocar muchos temas de actualidad: el terrorismo, los hechos del 11 de septiembre, las víctimas de las catástrofes, el esfuerzo de un reportero por obtener y hacer llegar oportunamente una noticia, el pillaje, la banalidad y excentricidad del mundo del arte, la enajenación del trabajo en las oficinas, la inconstancia en las relaciones de pareja, la fe ciega en la tecnología. Este último punto ocupa un lugar central, porque el edificio inteligente no es sólo un espacio inerte, sino una fuerza activa, de cuya voluntad depende la salvación.

El edificio que ha sido diseñado para ser autónomo y tomar las decisiones precisas ante cualquier eventualidad, resulta ser ineficiente. “Quizá se confundió”, porque es un edificio “paranoico” –supone alguno de los personajes–, o quizá provocó intencionalmente su caída resentido por una crítica demoleadora que hicieron de su diseño. Este edificio inteligente es una especie de Dios posmoderno, que en principio resguarda el bienestar de los hombres, y que en cambio se convierte en su antagonista. Es

como HAL 9000, la computadora insurrecta de la nave espacial de *Odisea espacial 2001*, que decide aniquilar a los tripulantes y también como el Titánic, que irónicamente fue calificado como “el barco que no se podía hundir”.¹⁷³

No obstante el tratamiento lúdico que eligió el dramaturgo, *Obra negra* es una fuerte reflexión sobre las preocupaciones y miedos con los que lidia el ciudadano actual: la pérdida de la libertad por depender de la tecnología, la explotación laboral, el hacinamiento urbano en espacios cerrados y el individualismo triunfante con sus mezquinos intereses, su intolerancia y revanchismo. A todo lo anterior se agrega la amenaza del fin del mundo, tan explotada por el cine.

Por momentos la trama decae y el humor es extremo. Es un humor negro¹⁷⁴ que arremete contra aspectos tan desagradables como la muerte, el abuso, la guerra, los desastres naturales, la enfermedad. Es ese tipo de humor con el que se encara los momentos más desesperados. Surge en situaciones de amenaza, traumáticas o dolorosas, tal como explica Freud en su artículo “El humor”:

No sólo tiene éste algo liberante [sic], como el chiste y lo cómico, sino también algo grandioso y exaltante, rasgos que no se encuentran en las otras dos formas de obtener placer mediante una actividad intelectual. Lo grandioso reside, a todas luces, en el triunfo del narcisismo, en la victoriosa confirmación de la invulnerabilidad del yo. El yo rehusa dejarse ofender y precipitar al sufrimiento por los influjos de la realidad; se empeña en que no pueden afectarlo los traumas del mundo exterior; más aún, demuestra que sólo le representan motivos de placer.¹⁷⁵

Lo anterior es muy claro en *Olimpia 68*, donde con ácida, González Mello conjuga la represión y la fiesta, y confronta el México que recibe extranjeros y quiere mostrarse al mundo, con el México oscuro y profundo que actúa subrepticamente. La obra carece de consignas, prédicas, exposiciones ideológicas, datos precisos o antecedentes políticos; su fuerza radica en su contundente teatralidad, en la firmeza de las acciones, en el contrapunto irónico de las circunstancias y en el modo como revela la irracionalidad de los opresores y el ocultamiento de la verdad.

*Olimpia 68*¹⁷⁶ fue escrita y representada para conmemorar el movimiento estudiantil en el

173 La obra tiene otras intertextualidades. *Infra.* p. 171.

174 Freud lo llama *galgenhumor*; también se le conoce como *gallows humour*.

175 *Obras completas, Obras póstumas, t. XXI*, Buenos Aires, Ed. Santiago Rueda, 1955, p. 248.

176 Dirigida por Carlos Corona y representada en el Salón Juárez del Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM.

Centro Cultural Universitario Tlatelolco.¹⁷⁷ A cuarenta años de los sucesos a los que se refiere, goza de un alejamiento del que carecen otros testimonios más inmediatos.¹⁷⁸ En este caso, el dramaturgo, que era muy pequeño cuando se desarrolló el movimiento, procedió con franca estilización y risa para trascender el terror de aquellos acontecimientos.

A pesar de los años transcurridos sigue siendo delicado abordar unos hechos tan vergonzosos de la historia reciente del país, tanto por su brutalidad como por el valor simbólico que el 2 de octubre tiene para los universitarios y un número considerable de mexicanos. *Olimpia 68* no recibió mucha atención de la prensa ni de la crítica especializada, pero quienes se ocuparon de ella coinciden en que el tono fársico y la intención irónica son acertados.¹⁷⁹

Como en otros ejemplos que hemos citado, la trama está cuidadosamente tejida y atrapa al público, aunque el interés por momento disminuye a causa de los desvíos de la acción principal, por el número de cuadros (25) y el cambio de espacios escénicos.¹⁸⁰ Como se ve, estamos nuevamente ante un drama de González Mello en el que intervienen muchos personajes (24 individuos y 2 grupos), de continuas transiciones de tono y larga duración (150 minutos).

González Mello escribe esta obra con su sello personal, a partir de una historia ficticia de tono tragicómico que reúne lo terrible con lo absurdo y lo fársico, despertando sentimientos encontrados.¹⁸¹ Muestra las dos caras que tenía el México de esos días: el duelo por los jóvenes estudiantes y la festividad de los Juegos Olímpicos. “Es un híbrido extraño, un híbrido fuerte, yo diría con mucha violencia pero también con una perspectiva que trata de rehuir la solemnidad y los prejuicios que suelen rodear este tema.”¹⁸²

177 Con motivo de los cuarenta años del Movimiento se llevaron a cabo exposiciones, conferencias, publicaciones, proyecciones. En el CENART también se presentó *Me enseñaste a querer*, escrita y dirigida por Adam Guevara.

178 La matanza de Tlatelolco, como herida aún abierta, ha sido un asunto abordado por varios dramaturgos, como es el caso de Carballido, González Dávila, Juan Tovar, Pilar Campesino, María Gabriela Yncán, Miguel Ángel Mora, Miguel Ángel Tenorio, Eugenio Ortiz, Daniel del Castillo.

179 Cfr. Notas periodísticas referidas en la bibliografía.

180 Las acotaciones señalan unos veinte cambios de espacio escénico; muchos de ellos son sitios donde se llevan a cabo las distintas competencias (foso de clavados, estadio, gimnasio, polígono de tiro, etc), y otros son lugares de convivencia, como calles, dormitorios un cine.

181 Arturo García Hernández, en su artículo publicado en *La Jornada* el 5 de octubre de 2008, escribió: “La historia –que no transcurre lineal– mezcla un humor en el que los chistes idiosincráticos se mezclan con la ironía política, la caricaturización de los distintos estereotipos nacionales o el *gag* inesperado, como el del juez de atletismo que al dar el disparo de salida apunta y mata a uno de los atletas.” (<http://www.jornada.unam.mx/2008/10/05/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>)

182 “*Olimpia 68*, dos versiones de una historia inconclusa. Entrevista de Susana Fernández a Flavio González Mello”, *Interescena*, oct. 2008, <http://www.interescena.com/articulos/4089-olimpia-68-dos-versiones-de-una-historia-inconclusa>.

En escenas episódicas de notable economía funde tortura y violencia con las diversas pruebas olímpicas; así, la pistola de salva, cuya detonación da la señal de salida de una carrera, es también el arma homicida que deja a un joven sin vida; el audio de una ráfaga de disparos es semejante al estruendo de los fuegos artificiales de la inauguración de las Olimpiadas; un potro de ejercicio pasa a ser el de tortura y un atleta extranjero se convierte en víctima inocente al ser confundido con un estudiante subversivo.

El teórico Eric Bentley pide ver más allá de la forma hiperbólica en que se expresa la farsa, para captar la absoluta veracidad de la vivencia interior a la que nos precipita.¹⁸³ La vivencia a la que puede conducirnos una presentación puede ser tan básica e irracional que no da pie a ninguna falsificación. De modo que, así como la tragedia despierta nuestra piedad, la farsa desconoce la compasión, rechaza los medios tonos, se niega a negociar. En su esencia la farsa es agresiva y cruel. No da concesiones. El universo de ficción imposible y violento que instaura en el escenario, se desborda hasta el aire que nos circunda y prevalece aun terminada la función, como confirmación de que la anarquía preside nuestro entorno. Las farsas pueden ser divertidas, confrontadoras, catárticas, pero rara vez reconfortantes. Nos ofrecen, al menos, una sana distancia de espectadores “vacunados” hacia las penurias, afrentas y burlas de que serán objeto los personajes.

Se ha acusado a los recursos de lo cómico por su agresividad, queriendo ver en este rasgo un elemento destructivo e insano; como si no fuera un impulso natural y no tuviera un lugar en nuestra existencia. Imposible negar que la reacción instintiva de ataque y huida que nos domina en situaciones de peligro ha favorecido nuestra supervivencia. Sin embargo, el hombre civilizado sujeto a un estado de derecho y al principio de realidad, está expuesto a amenazas constantes que no pueden ser enfrentadas de manera instintiva; y cuando ni el ataque ni la huida son las salidas posibles, el humor más acerbo puede ser la salvación.

Eric Bentley –siguiendo ideas de Freud sobre nuestros impulsos y su represión– encuentra relación entre los efectos del chiste y la comedia o la farsa, porque en ellos es posible la anulación momentánea de la inhibición: “los pensamientos reprimidos son aceptados en la conciencia, y entonces nos inunda ese sentido de poder y de placer que comúnmente llamamos júbilo [...] A ello se debe la contribución enorme que el humor ha aportado a la supervivencia de la especie”.¹⁸⁴ Bentley encuentra

183 “Psychology of farse”, *Let's Get a Divorce! and Other Plays*, New York, Hill and Wang, 1958, pp. I-XI.

184 *La vida del drama*, México, Paidós, 1988, p. 215.

que tanto en los sueños como en las representaciones teatrales, las fantasías “fársicas” son más bien compensatorias que provocadoras.¹⁸⁵

En su preferencia por lo tragicómico se ve cómo la estética del escritor mexicano responde a una realidad contradictoria y como un *ethos* de tipo barroco la cuestiona. Este tipo de *ethos* –que se explicará ampliamente más adelante–¹⁸⁶ se expresa exponiendo, sobreponiendo sin amalgamar elementos que conviven en continua tensión: la reflexión y el humor procaz, la actualidad y el pasado histórico o mítico, la ironía inteligente y el sinsentido fonético, el saber científico y la intuición, la verdad y el simulacro.

185 Cfr. “Psychology of farse”, *Op. cit.* p. viii.

186 *Infra.* p. 153.



Tirano Banderas (2013) Fotografía: Javier Naval



Temporal (2012)



1822 (2000)



3. HISTORIA Y TRAGICOMEDIA: 1822 (EL AÑO QUE FUIMOS IMPERIO)¹⁸⁷

SANTA ANNA: La Historia es lo que se está escribiendo
y es lo que se escribe. No ninguna realidad pretérita
misteriosamente rescatada de la nada y del olvido.
Lo que pasó, pasó, lo que cuenta es lo que pasa...
Juan Tovar, *Manga de Clavo*

3.1. ¿Para qué un teatro histórico?

Con libertad literaria y tomando como eje las figuras históricas de Servando Teresa de Mier y Agustín de Iturbide, Flavio González Mello recrea acontecimientos de nuestro breve y malogrado Primer Imperio y los primeros años de la República. No obstante que para su elaboración se sumergió en el estudio de los acontecimientos y los presupuestos ideológicos de la época, en documentos y en detalles biográficos, no es una muestra de erudición lo relevante de esta pieza, sino la visión que propone de los hechos a través de una experiencia estética. ¿De qué tipo? En primer término, y tanto su lectura como el éxito en cartelera de su primera temporada lo avala, es la doble experiencia de estar ante un teatro de calidad, lo mismo como texto literario que como espectáculo. *1822* es un texto propositivo y provocador que nos involucra en un ejercicio para cuestionar nuestro presente a partir de una experiencia gozosa e inteligente.

1822 nos conduce hacia una dinámica en la que desacralizar la Historia no es el pasatiempo banal de un *enfant terrible* contestatario y burlón, sino una seria posibilidad de cuestionar la actualidad y preguntarnos si el futuro podría no ser un designio ya proferido sino una transformación por acontecer. Si en una autobiografía, el hombre se explica quien es por lo que le ha tocado vivir, a la vez que elige quien dice ser desechando o minimizando algunos pasajes que considera intrascendentes, del mismo modo, la identidad de una nación puede reconfigurarse, diseñando para ella otra lectura del

187 La obra se estrenó como *1822, el año que fuimos imperio*, título con el que se le cita comúnmente, aunque fue publicada como *1822*. Existen tres ediciones de la obra: *1822* en *El nuevo teatro II*. Intr. Hugo Gutiérrez Vega. México, El Milagro, 2000; *1822, obra para próceres y comparsas*. México, El Milagro/CONACULTA, 2004; “1822 el año que fuimos imperio”, *20 años de dramaturgia. Jóvenes creadores del FONCA*. Selección e introducción David Olgún, México, CONACULTA, 2010, pp. 19-85. Todas las citas de este capítulo provienen de la edición de 2004, y se anota la página entre paréntesis.

pasado, quizá no más verdadera pero sí más coherente para el ciudadano de hoy que intenta proyectarse hacia el porvenir.

Cuando la investigación académica rigurosa o incluso la crónica teatral ligera enfocada a la difusión se ocupan de una obra cuyo tema o referente es la Historia, es inevitable que los comentarios o el análisis se detengan en la postura que guarda el autor respecto a lo referido (si está a favor de los hechos, las ideas y los hombres que participaron en ellos o si reprueba su actuación y los móviles prácticos o de principios que los motivaron) y si la obra cuestiona la versión oficial o si la acepta a ciegas, favoreciendo con ello la consolidación de cierta perspectiva.¹⁸⁸

Retomar el pasado histórico como tema de una obra de teatro puede tener una finalidad educativa que pretende, con siempre dudosa objetividad, simplemente mostrar y explicar el pasado a quienes no lo conocen; puede también exponer otra versión de hechos ya conocidos. Ninguna de estas posturas es ingenua. Ambas generan una imagen de lo que fuimos y somos, es decir, una idea de nación asentada en el imaginario colectivo.

El teatro y la novela histórica son espejos en donde nos vemos hoy, pero acompañados de reflejos de los fantasmas del ayer. En algunos nos miramos en lunas empañadas y carcomidas; en otros, su impecable superficie nos confunde y encauza a creer que encierran “lo verdadero”; algunos otros son –lo reconocemos de inmediato– deliciosos espejos esperpénticos que todo lo deforman para nuestro esparcimiento y desconcierto, y en los que la conciencia de su efecto de ilusión óptica nos lleva a dudar sobre la veracidad de lo presentado. Como sea, mirar nuestra imagen es siempre riesgoso. Generalmente no hallamos la que de nosotros hemos construido ni la real, que es siempre cambiante, multiforme e inaprensible, sino una confusa mezcla de ambas, más la que el espejo nos devuelve, siempre desconcertante y cargada de los juicios de los otros, que confirma y niega simultáneamente quiénes decimos ser.

1822 es una recreación osada y arbitraria de algunos de los hechos que van de ese año a 1827, como la prisión del padre Mier en San Juan de Ulúa, su participación combativa como diputado del

188 Para muchos investigadores de la novela o el drama histórico, identificar esta actitud de confrontación o aceptación, es un punto medular para analizar, clasificar y comprender este tipo de discursos. Sea porque construyen o deconstruyen la Historia, porque privilegian la investigación documental o la libre invención, (Cfr. F. Aínsa “La reescritura de la Historia en la nueva narrativa latinoamericana”, *Cuadernos Americanos*, No. 28, 1991, pp.13-31.) o porque siguiendo una fuerza centrífuga-centrípeta buscan mayor fidelidad consignando una Historia desde una perspectiva no europea o desde una fuerza centrífuga que niega la posibilidad de reconstruir la verdad. (Cfr. E. Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam, John Benjamins, 1991)

Congreso, la proclamación y coronación de Iturbide I, la disolución del segundo Congreso, el levantamiento del general Santa Anna en Veracruz en favor de la República, con el Plan de Veracruz (lo que desembocó en la renuncia de Iturbide el 29 de marzo de 1823 y su destierro a Europa), parte de la presidencia de Guadalupe Victoria (1824-1829), sus intenciones de reelección y la persecución a su vicepresidente Nicolás Bravo; el desafortunado regreso de Iturbide a México, a bordo del bergantín inglés *Spring*, acompañado del teniente polaco Beneski –que intenta introducirlo de incógnito al país–, el fusilamiento de Iturbide (1824) y la muerte de Teresa de Mier (1827).¹⁸⁹

El teatro histórico ha sido frecuente en nuestra dramaturgia. Muchas obras del siglo XIX, de calidad desigual y generadas como literatura de urgencia y de exaltación patriótica, incurren en posturas radicales debido a que la cercanía con los sucesos no permitía una mayor objetividad. Si bien, no tuvieron la intención explícita de forjar un teatro nacional, son indudables balbucesos de una conciencia y respuesta a la necesidad de “forjar a la Patria”.

Fue Rodolfo Usigli en la década de 1930, quien vio en el mexicano al eterno gesticulador, de sospechosa verdad –como lo había comprendido Juan Ruiz de Alarcón desde tiempo atrás–, y fue también quien se propuso crear un teatro nacional realista, consciente de las técnicas dramáticas y cuyos temas hablaran a los mexicanos de sus problemas, su identidad, sus potenciales.¹⁹⁰ Para Usigli el teatro fue el medio que posibilitaba su búsqueda y compromiso con sus contemporáneos.

Desde las más distintas mentalidades y estilos, los dramaturgos mexicanos posteriores a Usigli que incursionan en el drama histórico y el documental, como Leñero, Ibargüegoitia, Garro, Tovar, Liera, Chabaud, Olguín, González Mello, por mencionar algunos, han contribuido a esta reflexión sobre la identidad nacional.¹⁹¹ Pero es Jorge Ibargüegoitia, quien indudablemente marcó otra manera

189 Tal como se dice en la obra, a Teresa de Mier se le concedió una pensión y vivió con el Presidente Guadalupe Victoria en Palacio, quien a decir del historiador Enrique Olavarría: “escuchaba con mucha paciencia sus impertinencias y le toleraba hasta algunos insultos...”, *op. cit.*, p. 170.

190 En el siglo XX algunos dramaturgos de los años cincuenta y sesenta se pusieron la tarea de escribir la “Gran tragedia mexicana” a la que aspiraba Usigli; la cual debía alcanzar alturas clásicas. Esa talla sólo se podría encontrar en algunas pocas figuras nacionales de sino fatal o en la nobleza del pasado indígena. Al respecto, el mismo González Mello comenta irónicamente: “[...] se volvería innecesario seguir representando Historias de daneses indecisos y tebanos arrogantes, pudiendo poblar nuestros escenarios con las tribulaciones de los reyes chichimecas y tlaxcaltecas, que con toda seguridad nos atañerían mucho más.” (“El teatro y la esquizofrenia nacional”, *Paso de Gato*, No. 31, octubre/diciembre 2007, p. 22.)

191 Respecto a 1822 declaró: “Lo más importante de mi obra es ver de dónde venimos y señalar que la construcción de nuestra identidad como mexicanos fue un proceso lleno de paradojas. La paradoja es la materia prima del teatro”. (J. Hernández, *op. cit.*, p.10.)

de actualizar la Historia patria con su particular estilo, su sentido del humor y escepticismo sin tregua.¹⁹² A pesar de la reprobación que en su momento el maestro Usigli hizo de las obras del autor de *El Atentado*, su influencia en la literatura dramática mexicana es innegable.

El tema de la identidad es de sumo interés para González Mello porque está en relación directa con la actualidad. Para este escritor la identidad de un pueblo, “basada en paradojas y contradicciones”, es una convención no una predestinación ni un designio divino.¹⁹³ Indagar y ahondar en la idiosincracia debe ser una revisión dinámica pues la identidad cultural está en cambio continuo; y es también un ver hacia adelante, pues como él mismo propone: “Tal vez un día de estos deberíamos dejar de obsesionarnos por el problema de quiénes somos y empezar a preguntarnos quiénes nos interesaría ser”¹⁹⁴ o quiénes no queremos ser. Esta postura resulta muy semejante a la planteada por el filósofo latinoamericano Bolívar Echeverría cuando habla de la conveniencia de un cambio de perspectiva respecto a la identidad cultural, la cual si dejará de ser concebida como una esencia, permitiría ver la identidad como un producto histórico que “al mismo tiempo que determina los comportamientos de los sujetos que la usan o “hablan”, está siendo hecha, transformada, modificada por ellos.”¹⁹⁵

Flavio González Mello inició la elaboración de *1822* en la década de 1990, motivado por la personalidad y el sentido del humor de Teresa de Mier y la lectura del *Diario de Debates* del primer Congreso.¹⁹⁶ Mas como toda obra de arte es una construcción de sentido, y cuando ésta se refiere a un suceso, una imagen o un discurso del pasado nos habla de ese pasado a la vez que nos brinda una idea del tiempo en que la obra artística fue generada, pueden percibirse en ella (que fue terminada para su estreno en 2002) problemáticas de actualidad. Son evidentes en ella semejanzas entre la caída del periodo colonial y el ascenso de un gobierno de criollos –sin experiencia en la administración pública– con el fin de setenta años de gobiernos priístas y la llegada del PAN a la presidencia. Antonio Castro, director de la obra, comentó ciertos paralelismos entre *1822* y el momento del estreno: “... como si

192 Las primeros dramas desacralizadores de nuestra Historia son *Hoy invita la Güera* (1955) de Federico S. Inclán; *La guerra de las gordas* (1963) e *In Ticitecatl o el espejo encantado* (1966) de Salvador Novo; y *Huerta* (1916) de Salvador Quevedo y Zubieta (1895-1935). Este último un drama testimonial al que falta distanciamiento temporal, y cuyo tono grotesco de farsa hace que el mismo autor la califique como “comedia dramática”, binomio con el que señala su naturaleza jocoseria.

193 Cfr. H. Saray, *op. cit.*, p.18.

194 “El teatro y la esquizofrenia nacional”, *Paso de Gato*, No. 31, octubre/diciembre 2007, p. 21.

195 *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998, p. 31.

196 Cfr. Miranda Romero, “1822, el año que fuimos imperio, retrata las coincidencias políticas con la época actual”, *La Jornada*, mayo 5, 2002, http://www.jornada.unam.mx/2002/05/25/08an_1esp.php?origen=espectaculos.html

hiciéramos una obra que se llamara 2002, y después de todas las celebraciones de la incipiente democracia, que por sí sola no arregla nada, uno se pregunta ¿cómo es posible que el país haya votado por quien votó?”¹⁹⁷

Resulta imposible no establecer también analogías con la fuerte rivalidad que se desata entre el Ejecutivo y el Congreso en ambos momentos o el derroche de la hechiza familia real del Primer Imperio con los gastos excesivos en la remodelación de Los Pinos, la actuación afectada de su esposa Martha Sahagún o las canonjías a sus hijos. Hay también paralelismos entre la falta de cultura de Iturbide y Vicente Fox (y hoy día, también con Enrique Peña Nieto)¹⁹⁸ o cuando el primero regresa de Irlanda y se dice que tiene su dinero en una cuenta en Suiza remite, irremediablemente, a la residencia del expresidente Carlos Salinas de Gortari y las cuentas bancarias de su hermano Raúl Salinas. Se observan como constantes, la inaceptable conducta de la clase política, la ineficacia del trabajo de los legisladores, su ausentismo, el deseo de los gobernantes por perpetuarse en el poder, la lamentable conducta de los diputados y que los exmandatarios, tras haberse enriquecido ilícitamente, sean premiados con una espléndida pensión vitalicia. La obra también ventila los oscuros móviles políticos, que favorecen los intereses de una minoría por encima del bienestar de la nación, la lambisconería, la “cargada”, la traición, la manipulación del pueblo a cambio de un poco de pan y circo, el constante saqueo del erario público. Por todo lo anterior el actor Héctor Ortega, quien representó a Teresa de Mier afirmó:

Esta no es una reflexión gratuita de la historia de México, sino un análisis de la situación actual. Ahí están todos los elementos: la cargada, la lambisconería, la dependencia, el acarreo, las trampas, la desintegración del país por la dependencia al extranjero, todo esto es vigente; también hay un cambio de la dictadura de Iturbide a la República democrática, que tiene que ver con los acontecimientos que ocurren en nuestro país. Parece que se está hablando de los partidos políticos actuales y de los presidentes de los últimos sexenios.¹⁹⁹

197 *Ídem.*

198 El Presidente Fox declaró no tener el hábito de leer y en la obra se sugiere que Iturbide es inculto y cita libros que no ha leído. Pero es necesario señalar que Iturbide fue un hombre educado, recibió formación en Gramática y Teología en el Colegio Seminario Conciliar de San Pedro (Morelia), a donde asistió antes de inclinarse por la carrera militar. Cuando la obra sea repuesta este punto remitirá irremediablemente a Enrique Peña Nieto.

199 M. Romero, *op. cit.*

Antes de continuar es necesario apuntar que *1822* debe ser entendida como una parodia de la Historia oficial y que, como tal, dialoga con ese tipo de discurso actualizándolo, para ofrecer a los receptores contemporáneos una nueva versión alterada y de marcada intención lúdica. Cabe aclarar que la figura de Iturbide, su familia y su actuación como gobernante han sido objeto de sátiras, parodias y acres críticas por parte de los historiadores y artistas. *1822* es una obra en la que es fácil encontrar su vena satírica y también reconocer aquellos discursos con los que el presente establece un diálogo paródico: por una parte, subyace la historiografía autorizada y mecánicamente repetida por los discursos oficiales, los libros de texto, las fiestas nacionales, los medios masivos, la ideología imperante; por otra, documentos espontáneos, vivos, marcadamente circunstanciales como las actas del Congreso o las *Memorias* y discursos de Teresa de Mier.

Esta práctica de revivir paródicamente productos del pasado no es tradicionalista, escapista ni ahistórica, sino el resultado de un examen definitivamente comprometido con la Historia, pues pone de manifiesto cómo las representaciones de hoy provienen de otras que las precedieron, con una obligada implicación ideológica que yace tanto en sus semejanzas como en sus diferencias.²⁰⁰

3.2. La trama en cuestión

1822, el año que fuimos Imperio fue estrenada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón (UNAM, 2002)²⁰¹ bajo la dirección de Antonio Castro, con música de Eduardo Gamboa,²⁰² escenografía y vestuario de Mónica Raya, iluminación de Matías Gorlero y la participación de notables actores profesionales como Héctor Ortega (Teresa de Mier), y Mario Iván Martínez (Iturbide).²⁰³ Ha

200 Cfr. Concepto de parodia de Patricia Hutcheon, *infra*. p.170.

201 La obra fue incluida en 2003 en el V Festival de las Artes en Sinaloa y en “México: Puerta de las Américas de las Artes Escénicas” (CONACULTA). En 2010 fue llevado a escena bajo la dirección de Luis Franco y producido por el Tecnológico de Monterrey. Este último fue un calco menor del montaje de Antonio Castro.

202 Eduardo Gamboa hizo un arreglo de una pieza del compositor y director de orquesta José Antonio Gómez Olguín (1805-1876), uno de los músicos más relevantes del siglo XIX y fundador en 1839 de la Gran Sociedad Filarmónica, antecedente del Conservatorio Nacional de Música. Gómez Olguín fue cercano a los Conservadores y la Iglesia. A los veinte años compuso su “Pieza histórica sobre la Independencia de la nación mexicana”, en la que exalta a Iturbide. (Cfr. John G. Lazos, “Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: 'Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil'”, *Anuario Musical*, No. 67, enero-diciembre 2012, p. 206)

203 Participaron también Martín Altomaro, Emilio Ebergenyi, Hernán del Riego, Juan Sahagún, Humberto Solórzano, Mario Zaragoza, Sergio López, Alain Kerriou y Eugenio Cobo.

sido la obra con más éxito en la Historia del teatro universitario, con tres años en cartelera (2002-2004), 420 funciones y más de 120,000 espectadores.

La obra comienza con un cuadro muy breve, a modo de prólogo²⁰⁴ en el que se representa la consumación de la Independencia con el simbólico *Abrazo de Acatempan*. A continuación da inicio la acción con la entrada del padre Servando Teresa de Mier, quien ha sido descubierto en un intento de fuga, es conducido al despacho del Mariscal del ejército realista José G. Dávila, gobernador al cuidado de San Juan de Ulúa, último reducto español en la Nueva España. Dávila lo interroga y lo manda a una celda de castigo. Acto seguido se presenta el teniente Antonio López de Santa Anna, quien fracasa en su intento de negociar la libertad de Mier, recién nombrado diputado. Confiado, fanfarrón y apostador, Santa Anna pierde todo jugando a las cartas con Dávila, incluso la entrega del reo al que utiliza como última prenda, por lo que amenaza con asaltar la fortaleza si no liberan a Mier. Dávila se niega, pero al retirarse Santa Anna reconsidera que es mejor enviar a un tipo tan conflictivo como fray Servando al bando insurgente.

La siguiente escena se desarrolla en la ciudad de México. Primeramente en Palacio, donde Teresa de Mier, Miguel Ramos Arizpe y Valentín Gómez Farías hacen una larga y humillante antesala para entrevistarse con el Generalísimo Agustín de Iturbide; en tanto éste en la Salón de Audiencias se atiende una indigestión y charla con Pío Marcha, su incondicional. Cuando finalmente, Iturbide los recibe, Mier está irritado y tienen su primer enfrentamiento: fray Servando le reclama sus verdaderas ambiciones de subir al trono de México, y sugiere que corresponde a Guadalupe Victoria ser quien gobierne el país. Iturbide finge ser un humilde siervo de la Patria, pero de forma autoritaria les ordena cumplir con su papel de legisladores.

En el siguiente cuadro, el escenario –incluyendo el área de butacas– se transforma en sala del Congreso, donde da inicio una sesión en la que de modo desorganizado se tocan asuntos triviales. Después, Teresa de Mier hace gala de su ingenio con un ambiguo discurso en que parece disculparse por su irreverente sermón del 12 de diciembre de 1794, en el que había negado las apariciones de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego.²⁰⁵ La sesión se ve interrumpida por un grupo desordenado de léperos que exigen que Iturbide sea nombrado emperador. La asamblea, de la que los espectadores forman parte, se acalora y radicaliza. Iturbide también ingresa a la sala acompañado de Pío Marcha y

204 *Infra* p. 80

205 *Infra* p. 100.

un grupo de soldados que intimidan al Congreso. Con falsa modestia el Generalísimo declara que obedecerá la voluntad del pueblo. Los diputados discuten y se agreden. Gómez Farías propone declarar a Iturbide emperador. La propuesta gana por mayoría, a pesar de la oposición de Mier.

La siguiente escena se desarrolla nuevamente en Palacio. Iturbide prepara su coronación, mientras Pío Marcha le lee lisonjeras cartas de sus adeptos, un pintor elabora su retrato y un sastre francés le toma medidas para confeccionarle un traje igual al que Napoleón usó en su coronación. Llega Santa Anna a presentarle sus respetos, e Iturbide le encarga localizar al general Guadalupe Victoria, perdido desde hace un par de años en la sierra de Veracruz, pues es un Insurgente que puede desestabilizar su gobierno.²⁰⁶ La escena subsecuente es en una calle de la ciudad de México, momentos antes de la coronación. Desfilan por ella complacidos, en dirección hacia la ceremonia, Nicolás Bravo, Vicente Guerrero, tres caballeros de la Orden Imperial de Guadalupe²⁰⁷ y algunos “léperos” que por monedas gritan cualquier cosa. Este acto cierra cuando los únicos que se mantienen como observadores escépticos, Ramos Arizpe y Mier, son arrestados por Pío Marcha acusados de traición.²⁰⁸

En el segundo acto la trama se complica por los lugares en que tiene lugar y porque para sugerir la simultaneidad de las acciones, el dramaturgo echa mano de la zona de palcos del teatro. Con el telón abajo, Iturbide y Pío Marcha hablan sobre la fuga de los sediciosos (Mier y Ramos Arizpe), mientras esperan, desde uno de los palcos, que inicie cierta función teatral. Al levantarse el telón se muestra una casa donde Gómez Farías, dos comerciantes y un fraile conspiran para derrocar al nuevo emperador por sus abusos. En la siguiente escena la escenografía simula un paraje de la sierra veracruzana, en donde Mier, Ramos Arizpe y una pequeña comitiva hallan a un Vicente Guerrero en estado de barbarie, enfermo y fuera de sí. Prosigue la acción en la zona de palcos, al momento en que Santa Anna no acepta la proposición de Gómez Farías para encabezar el derrocamiento de Iturbide. A continuación, el escenario muestra una choza donde Guadalupe Victoria, al cuidado de Mier y Ramos Arizpe, a duras

206 Tras su relación con un grupo de insurgentes descontentos con el gobierno de Iturbide, Guadalupe Victoria fue detenido a principios de 1822. Logró escapar y permaneció escondido en Veracruz hasta el 6 de diciembre de 1822. (Infra p. 94)

207 La Orden Imperial de Guadalupe fue instituida por Iturbide y sus estatutos fueron aprobados por decreto en febrero de 1822. Los Caballeros que la integraban juraban vivir y morir en el seno de la Religión Católica, Apostólica y Romana, defender al Emperador, la Constitución, la Libertad e Independencia absoluta de la Nación y la Unión de los habitantes del Imperio. Eligieron a la Virgen por ser un símbolo de protección para la nueva nación, y se proponían socorrer a los afligidos con sus consejos y a los menesterosos con generosas limosnas. Al término del Primer Imperio la orden se extinguió. Posteriormente se restauró por dos ocasiones, con López de Santa Anna y durante la regencia nombrada por los franceses en 1863.

208 Por su oposición a Iturbide, Mier junto con otros quince diputados fueron encarcelados. Mier fue confinado al Convento de Santo Domingo, de donde escapó el 1 de enero de 1823.

penas se sobrepone de su raquílica condición física y mental; hasta ahí llega Santa Anna, ante la incredulidad de los presentes, para ofrecerle a Victoria el mando del ejército republicano y que se adhiera al Plan de Casa Mata.²⁰⁹ Transición a la Sala del Congreso, en donde Iturbide –custodiado por Pío Marcha– abdica,²¹⁰ e irónicamente Santa Anna intercede por él. Iturbide es juzgado como traidor y condenado al destierro con una generosa pensión vitalicia,²¹¹ que se le otorga a instancias de Santa Anna. En la próxima escena se desarrollan diversos diálogos, en los jardines de Palacio, entre Guadalupe Victoria, ahora Presidente de la República, Mier, Bravo, Ramos Arizpe, Gómez Farías y Santa Anna; mientras en otra parte del escenario, Iturbide desembarca bajo la apariencia de mujer en Soto la Marina, pero es reconocido y fusilado. Teresa de Mier desencantado por el rumbo que han tomado las cosas reclama a Victoria su proceder.²¹² A continuación, el padre Mier baja a la zona de butacas y reparte algunas invitaciones entre el público. Cuando regresa al escenario, éste es nuevamente el Salón del Congreso ahora simbólicamente adornado con el Águila Republicana. Ramos Arizpe administra a Mier un anticipado viático, después del cual Mier empieza a cavar con una pala al centro del escenario. Al terminar pronuncia un profético discurso de despedida,²¹³ para luego dar fin a la obra con un cómico e inesperado mutis brincando en la fosa que estuvo cavando.²¹⁴

3.3. Un teatro anti-histórico

El drama histórico, como cualquier otra producción cultural, queda inmerso en su tiempo y en ocasiones es más relevante lo que dice acerca de la época en que es escrito o es llevado a escena, que

209 En el momento conveniente, Santa Anna dio la espalda al Imperio, pronunciándose a favor de los republicanos federalistas. Emitió el Plan de Veracruz (diciembre, 1822) y el Plan de Casa Mata (febrero, 1823).

210 Iturbide no se presentó al Congreso; en su representación, el ministro José Gómez Navarrete llevó una solicitud escrita por el propio emperador, en ella abdica a la corona para evitar una guerra intestina; declara que dejará el país en un plazo de quince días y pide al Congreso que pague algunas deudas que contrajo con particulares.

211 La comisión nombrada por el Congreso para dictaminar sobre el caso de Iturbide resolvió otorgarle una pensión vitalicia de veinticinco mil pesos siempre y cuando permanezca fuera del país.

212 En la obra, fray Servando reclama a Victoria sus intenciones de reelección y haber perseguido a Bravo, su vicepresidente, quien se había insurreccionado con el Plan de Montañón. Vale la pena apuntar que estos hechos son de diciembre de 1827 y Mier falleció el día 3 de ese mismo mes, así que se trata de un anacronismo.

213 *Infra*. 105.

214 Teresa de Mier murió en sus habitaciones de Palacio Nacional el 27 de septiembre de 1827; el propio vicepresidente Nicolás Bravo presidió su funeral. Fue sepultado en el templo de Santo Domingo y, por supuesto, no cavó su propia tumba ni saltó a ella, sin embargo es un dato curioso que en sus *Memorias* relata una acción semejante, cuando fue atacado el pequeño fuerte de Soto la Marina (1817), en donde se encontraba refugiado con la gente de Francisco Mina: “me metí en un hoyo que abrí fuera del Fuerte, esperando la primera ocasión para presentarme al indulto.” (*Memorias*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Edit. Porrúa, 1982, p. 259.)

del tiempo de los sucesos que recrea. Para transmitir estos contenidos y el sentido que su época confiere a los hechos, el artista se ve obligado a elegir una forma concreta y tangible, de modo que el universo propuesto en la obra adquiera un estatus de verdad: la verosimilitud de la ficción. Una verdad que exige coherencia a la obra, pero que es producto del acto creativo y subjetivo del artista. Es inevitable, como sabemos, que en el proceso de escritura cada imagen, cada voz, cada idea, sea filtrada por el escritor, quien habla desde su única y concreta situación. En el caso de Flavio González Mello y *1822* se trata de la ciudad de México en los albores del siglo XXI.

El diálogo paródico que González Mello establece con la Historia del Primer Imperio incluye lo que el autor sabe de esa historiografía y también lo que intuye, combina sus experiencias directas de la realidad y su imaginación, y contrapone lo que supone que “fue” con lo que “podría haber sido”. González Mello enfrenta el problema de que la fábula que se desarrolla en *1822* sea un sistema completo de sentidos que pueda ser comprendido incluso por el espectador que desconozca los hechos históricos que la originaron. A esta dificultad se suma que el drama histórico, en tanto obra dramática, debe sortear la dificultad de mostrar acciones colectivas como conflictos y emociones de orden individual, puesto que eso es el enfoque dramático, y lo que el público quiere ver cuando asiste al teatro.

1822 es una obra artística plena que erige su propio universo de ficción con personajes memorables, cuya existencia se torna para el espectador más “real” que la de los hombres que los inspiraron. Como en todo drama histórico los actores no se transfiguran en un ente completamente ficticio, sino que prestan su cuerpo para que un hombre que existió tome nuevamente vida. Para González Mello: “Los que hablan en el escenario no son los personajes, sino sus simulacros: Nuestras reinterpretaciones de ellos. El personaje histórico quién sabe cómo haya sido; en cambio, sí podemos describir de manera bastante nítida cómo es el Hernán Cortés de Usigli...”²¹⁵ o cómo son el padre Mier, el emperador Iturbide o el perturbado Guadalupe Victoria de *1822*.

González Mello se acerca a la Historia en busca de ficción. Ahí donde acaban la información y el conocimiento, entra su imaginación como otra forma de comprender y apropiarse del mundo. Coincide con la propuesta del teatro antihistórico de Usigli, “si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la Historia. La Historia no

215 “¿Existe realmente un teatro histórico?”, *Paso de Gato*, no. 41, abril-junio 2010, p. 23.

puede llenar otra función que la de un simple acento de color, de ambiente o de época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico.”²¹⁶

No podemos dejar de advertir la naturaleza paradójica propia del espectáculo teatral, de ser ficción y realidad a la vez. En tanto que la escena es un espacio intermediario entre dos mundos, lo que vemos en ella ocurre ante nosotros pero es una ficción, aquello que los sentidos nos ofrecen como oído y visto ha sido dicho y se ha hecho presente, y las emociones que los actores fingen sí tensan sus cuerpos. Esta paradoja se intensifica en el teatro histórico, que vuelve a la vida a mujeres y hombres muertos.²¹⁷ Los personajes, pese a estar inspirados en individuos de carne y hueso que participaron en los hechos evocados, son siempre criaturas de ficción, resultado de la fantasía de un autor, como precisó Ibarguengoitia.²¹⁸

Antes de continuar me parece importante hacer un contraste entre quienes recurren a la Historia con fines didácticos, propagandísticos o de erudición y aquellos que buscan y encuentran en ella los conflictos humanos propicios para detonar una ficción. Hay una apreciación de Emilio Carballido que podría traerse a colación: “Me gusta la Historia cuando tiene anécdotas divertidas [...] Me llaman mucho la atención y no por ser históricas, sino por ser dramáticas.”²¹⁹ En este mismo tenor, González Mello expresó su disposición a encontrar estímulos de tipo literario, ahí donde otros hallarían sólo un dato, una referencia, una posible relación de causa-efecto:

En la casa natal de Morelos, en la capital michoacana, se exhiben los objetos que el prócer llevaba consigo al ser fusilado por los realistas en Ecatepec. Entre ellos hay uno que llama la atención: un pequeño diccionario francés-español que, según la cédula, le perteneció a Miguel Hidalgo. La verdad, uno esperaría algún recuerdo más significativo del caudillo insurgente: una carta firmada de su puño y letra, una medallita de la Guadalupana o, incluso, una Biblia (a fin de cuentas, los dos eran curas); pero ese librito resulta un enigma. Seguramente los inquisidores de la época, y alguno que otro historiador actual, opinarían que ese objeto delata la influencia que las ideas de la Revolución Francesa tuvieron en el movimiento emancipador de 1810; a mí me gusta imaginar una explicación menos política y

216 “Prólogo a *Corona de sombra*”, *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de Luz*, México, Porrúa, 1982, pp. 61-62.

217 Flavio González Mello comenta: “Los momentos más emocionantes del estreno de mi obra *1822, el año que fuimos imperio* fueron aquellos en los que tuve la sensación de que el pasado volvía a cobrar vida.” en “¿Existe realmente un teatro histórico?”, *op. cit.*, p. 40.

218 Supra p. 47.

219 Tomás Espinosa, “Emilio Carballido. Una entrevista” en *Orinoco*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 254.

más literaria: que ese diccionario quizás fue el mismo que el cura de Dolores utilizó para traducir el *Tartufo* de Molière, cuando los contertulios que nos habrían de dar patria aún se entretenían haciendo teatro amateur. Y, aunque seguramente sea una exageración sin ningún fundamento histórico, me gusta imaginar que ese Tartufo del Bajío fue de tal manera decisivo para lo que vendría después, que Hidalgo eligió heredarle al continuador de su lucha el diccionario con el que lo había traducido.²²⁰

Cuando hablamos de teatro histórico tenemos que ser conscientes de que el dramaturgo no se detiene en los datos sino en aquello que genera dramaticidad, es decir, aquello en donde palpita una tensión de fuerzas que pueden desencadenar acciones interesantes y conducir a un desenlace. En particular, el teatro antihistórico que, pese a utilizar hechos reales, niega su condición de algo pretérito, porque lo que fue sigue siendo, rechaza su linealidad y progresión presentando el ayer, como algo no superado. Esta concepción que podría, a primera vista, parecer estática e incluso retrógrada es en realidad rebelde, en tanto que actualiza lo consignado por la Historia, proponiendo nuevas lecturas de ella.

Elegir un tono tragicómico para revisar un pasaje de nuestro pasado implica una distancia crítica, una particular pericia para construir situaciones y diálogos cómicos de nuestros infortunios y, en el caso de 1822, la adopción de una estética neobarroca, por la abundancia de artificios lingüísticos y escénicos. Tales recursos no son meras maniobras paródicas ni preciosismo inoperante, sino la expresión de otra forma de racionalidad que permite transgredir la función referencial inequívoca de los signos en favor del placer y la confusión.

Bertold Brecht lamentaba que el teatro tradicional se limitará a ser una “expresión” y no fuese también una “explicación”;²²¹ asimismo reprobaba que presentara en escena a la estructura social como algo dado que no podía ser transformado, favoreciendo la pasividad del público. Resulta muy interesante que en el caso del teatro de González Mello, cuyo estilo neobarroco concede tanta importancia a la forma de “expresión” resulte a la vez tan reflexivo. Mediante sus avisados recursos, el

220 Flavio González Mello, “Los teatros del bicentenario”, *Este País*, No. 233, Septiembre, 2010, p. 19. En esta cita se hace evidente la influencia de la imagen del protagonista de la novela *Los pasos de López* de Jorge Ibargüengoitia.

221 En su artículo “La revolución brechtiana”, R. Barthes interpreta la propuesta de Brecht de la siguiente manera: “... los males de los hombres están en manos de los propios hombres, es decir que el mundo es manejable; que el arte puede y debe intervenir en la Historia; que hoy debe colaborar en las mismas tareas que las ciencias, de las que es solidario; que necesitamos un arte de la explicación, y no solamente un arte de la expresión; que el teatro debe ayudar decididamente a la Historia, revelando su proceso”. (*Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, P. 62.)

escritor mexicano consigue desestabilizar la confianza en nuestros conceptos y nuestros prejuicios. González Mello ha expresado su idea de que la imagen que hoy tiene el mexicano de sí mismo, su entorno y su tradición pueden ser modificados, y tal parece que su teatro es una puesta en práctica de esta posibilidad.

Asimismo, gracias al tono que González Mello imprimió a *1822*, sus efectos son semejantes a los del teatro épico planteado por Brecht; principalmente porque se propone “resignificar” el pasado. El dramaturgo pone a consideración del espectador una interpretación alternativa de nuestros héroes y “sus comparsas”, rompiendo estereotipos, frases hechas y la visión oficial de los hechos. El humor, la artificialidad y una teatralidad acentuada provocan recelo en los espectadores, respecto a la heroicidad de esos hombre notables que reconoce en el escenario. Este efecto se potencia con unos decorados y una iluminación característicos de cuadros decimonónicos, con la fragmentación de las escenas y la actuación exagerada. Así pues, todos los elementos del lenguaje teatral evidencian intencionalmente la “doble teatralidad” de lo que el público tiene ante sí, llevándolo a ser un sujeto activo ante una acción escénica sobre la que duda y reflexiona, en lugar de permanecer como un objeto pasivo, inmerso en un embeleco que lo enajena.

En la puesta en escena de Antonio Castro –que es la que hasta el momento hemos venido comentando– se insertan cancioncillas y versos burlones y festivos,²²² no incluidos en el texto de González Mello, los cuales recuerdan los pequeños números cantados que se incluían en las representaciones del primer teatro español a la vez que remiten al “genero chico”, tan de moda en nuestro país en tiempos de la Revolución. En estos espectáculos frívolos y muy populares se criticaba mordazmente a políticos y caudillos de todas las tendencias, lo mismo en *sketchs* que en números musicales. En el montaje de Castro, la inclusión de estas canciones y coplas –que se cantan y recitan en la zona de proscenio con el telón hasta el suelo– favorecen una idea de continuo y funcionan como “distractores”, mientras se hacen los cambios de escenografía atrás del telón. Las letras de estas piezas son metatextos que remedan y critican lo que ocurre en la escena teatral y en el escenario político (tanto pasado como presente) que se está recreando. Su inclusión en *1822* repercute en tres niveles: 1) a modo de “distanciadores” (como las canciones y poemas que Brecht incluía en sus piezas) que destacan deliberadamente la naturaleza ficcional, remitiendo a otra época y reforzando con otro tipo de discursos

222 Estas inserciones recuerdan a las “tonadillas escénicas” del siglo XVIII.

las ideas expuestas en la trama; 2) a modo de recurso que, acorde al *horror vacui* del barroco, evita dejar pausas –vacíos– y ofrece distintos planos de ilusión;²²³ 3) a modo de contrapunto emocional como en las obras de teatro del Siglo de Oro español, en cuyos entreactos se incluían entremeses y bailes²²⁴ que intensificaban la mezcla de géneros, de lo culto y lo popular y el contraste propio de lo jocoserio.

3.4. El espacio desbordado

La trama de *1822* se desenvuelve en dos actos, de seis y ocho escenas respectivamente. En contraste a su sencillo tiempo dramático lineal, diseñado con algunas escenas que aparentan suceder de manera simultánea, es el espacio el que se llena de artificio para hacer escenificable la comprometida y contradictoria situación de una nación que apenas se definía como tal y no había logrado pacificarse del todo.

El tiempo escénico o de representación es de dos horas con cuarenta minutos; el ficcional –el que transcurre en presente en forma de diálogos– abarca desde que Servando Teresa de Mier es liberado de la prisión de San Juan de Ulúa (1822)²²⁵ hasta su muerte el 3 diciembre de 1827.

Sin embargo el lapso histórico rememorado es más amplio. Se mencionan sucesos de la guerra de Independencia y se escenifica, a manera de cuadro, el Abrazo de Acatempan (10 de febrero de 1821). Este pasaje sirve como antecedente de la acción dramática, a la vez que condensa, en una sola imagen emblemática y con unos cuantos actores, la lucha de facciones antagónicas que la oportuna intervención de Iturbide pacificó. En un sentido más amplio, esta imagen también representa categorías maniqueas a través de las cuales se ha presentado buena parte de la Historia del país, como luchas entre

223 Algo semejante a lo que ocurre en “Las hilanderas” de Diego de Velázquez. En este cuadro, el pintor logra, mediante una secuencia de planos, llevar al observador desde una escena cotidiana hasta un pasaje mitológico; sin embargo en el primer plano, que aparentemente remite al ámbito real de una fábrica de tejidos en Madrid, las hilanderas son personajes mitológicos.

224 A decir de José Subirá, esos breves fragmentos, a caballo entre literatura y música, que eran incluidos en obras menores como jácaras, entremeses y sainetes, fueron tomando autonomía bajo el nombre de “tonadillas escénicas”, hasta conformar obras independientes cuyo auge se presenta en el siglo XVIII, como una respuesta hispánica ante el dominio de la ópera extranjera en los escenarios españoles. (Cfr. Alberto Romero Ferrer, “De la tonadilla escénica del siglo XVIII”, *El género chico*, Cadiz, Universidad de Cadiz, 1993, pp 61-72.)

225 A su regreso al país, fue hecho prisionero por el realista José G. Dávila, Gobernador de la fortaleza de San Juan de Ulúa, en donde permaneció por cuatro meses.

liberales y conservadores, centralistas y federalistas, imperialistas y republicanos, partidos de derecha e izquierda.

Particular atención merece el aspecto espacial tal como se verá a continuación. La sincronía de hechos no está dada por acciones dramáticas que se llevan a cabo de forma paralela, sino mediante cuadros subsecuentes, cuya simultaneidad está sugerida por la posibilidad de tener ambos espacios a la vista del público. Así, desde nuestra privilegiada visión multiespacial, vemos a la vez a Guadalupe Victoria sorteando intrigas en la ciudad de México y el fusilamiento de Iturbide en Tamaulipas o mientras asistimos con Iturbide al teatro, también nos enteramos de las intenciones de quienes contra él conspiran.²²⁶

El texto escénico del libreto de Flavio González Mello es muy claro en sus acotaciones espaciales, pero me parece pertinente referirme a la puesta en escena dirigida por Antonio Castro²²⁷ porque director y escritor trabajaron conjuntamente y en los ensayos se hicieron ajustes que definieron la versión final del texto dramático publicado posteriormente. El apoyo institucional permitió una producción ambiciosa y de alta calidad, con óptimos resultados en taquilla y opinión de la crítica. Castro explicó cuál fue el criterio que se siguió para el diseño del vestuario y la escenografía realizadas por Mónica Raya:²²⁸

[...] la estética de las monografías de papelería [...] quisimos partir de este mundo de estampitas para subirlas al escenario e intentar proyectarlas en volumen, como si se movieran y hablaran. La puesta recurre a varias convenciones teatrales muy decimonónicas; tenemos toda esta telonería muy perfecta, como las litografías del siglo XIX, y eso lo hace también muy divertido, pues hace mucho que no se hacía algo así, como una obra a la antigua, lo que hoy es una idea inusual.²²⁹

226 Es posible que este gusto por mostrar escenas simultáneas provenga de la narrativa cinematográfica, en donde es común este efecto.

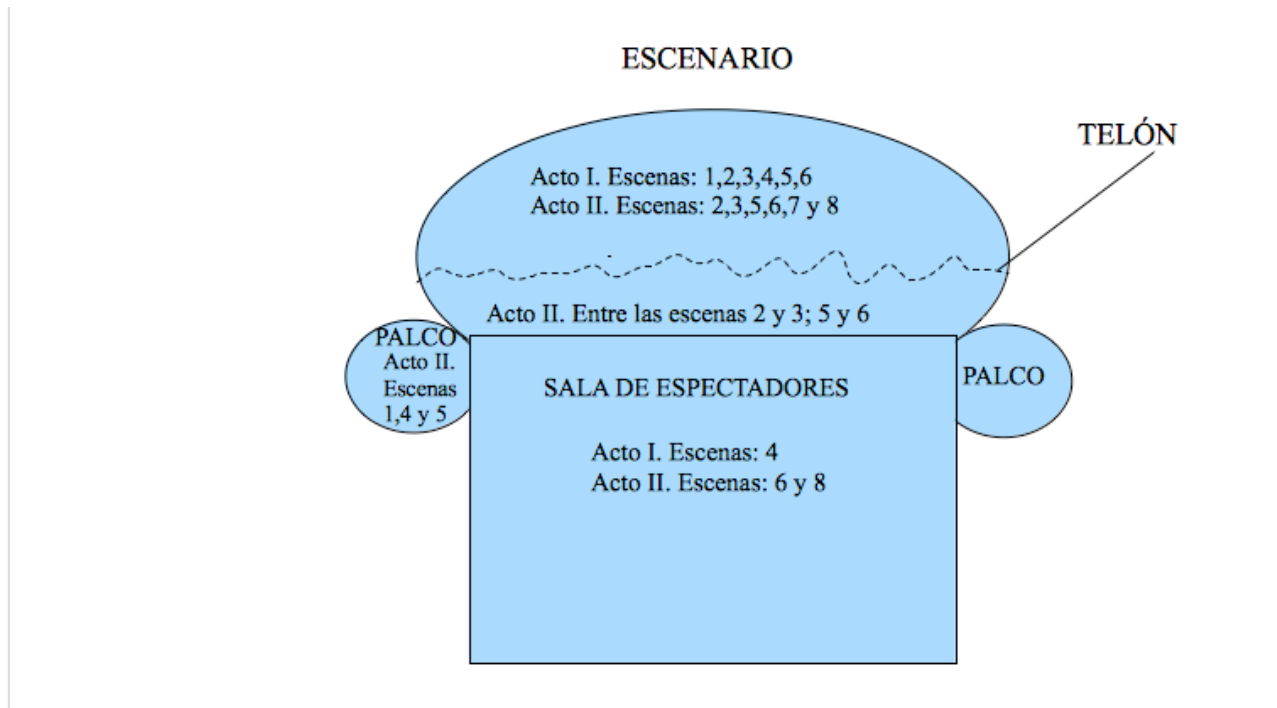
227 Tuve la oportunidad de asistir al montaje en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, patrocinado por la UNAM y el INBA, y cuento con el video producido por TV UNAM: *1822, el año que fuimos imperio* de Flavio González Mello. Dir. Antonio Castro; realización para la televisión, Javier García Rivera, Prod. TV UNAM y Dirección General de Teatro. Duración 121 min. Reparto: Héctor Ortega, Humberto Solórzano, Diego Jáuregui, Martín Altomaro, Emilio Guerrero, Juan Sahagún, Eugenio Lobo, Dagoberto Gama, Sergio López, Alain Kerriou, Carlos Aragón. Idioma, Español. México, 2004 (2 DVD).

228 Además de la imitación de la estética propia de los cromos de colores para el diseño de algunas escenas y el vestuario, se advierte el estilo de las litografías de *Monumentos de Méjico* (1847) del pintor y escenógrafo Pedro Gualdi (1808-1857).

229 M. Romero, *op. cit.*

Entre los muchos aciertos del montaje –acorde con las didascalias– destaca que la ficción abandone el escenario para desbordarse hacia el área de butacas y de palcos (si los hay), convirtiendo todo el teatro en espacio de representación, haciendo al público participar, a la vez, como espectador convencional y como elemento mismo de la escenificación. Traspasando así la cuarta pared logra un efecto semejante al del trampantojo pictórico, que hace caer al observador en el ilusionismo de que las figuras y objetos dibujados en un muro sobresalen de él. Este modo de manejar el espacio suscita una dinámica incluyente que invita al receptor a asomarse y formar parte de la obra artística, a incorporarse desde su condición de ente existencial a un espacio ficcional. Así el público es llevado al pasado, a la vez que el pasado se hace presente.

En el siguiente croquis se muestra el espacio donde se lleva a cabo la representación en relación con el espacio representado en cada escena de la obra.



Para convertir todo el teatro en el Salón de Sesiones del Congreso (Acto I, escena I y Acto II, escenas 6 y 8), se ilumina toda la sala –incluyendo el área de butacas–, y los actores que hacen de diputados se sientan entre el público; el cual pasa a formar parte de la asamblea y asiste así, desde su

curul, a una turbulenta sesión de la Cámara. Ésta se verá interrumpida por un tumulto de paisanos acarreados que se manifiestan en pro del coronamiento de Iturbide, quien aparece oportunamente para dirigirse al pleno que se ve intimidado por Pío Marcha y los soldados que se han distribuido por la sala.

En algunas escenas del Acto II, en un gesto absolutamente metateatral, todo el recinto se torna espacio de escenificación, convertido en un recinto teatral desde cuyos palcos los personajes son parte de un público que disfruta una función.²³⁰ De este modo, en la escena 1, Iturbide charla con Pío Marcha; y en las escenas 4 y 5, Gómez Farías e Iturbide conspiran, cada uno por su cuenta, con Santa Anna.

El hispanista Emilio Orozco²³¹ ha estudiado y descrito la propensión del barroco a fusionar los espacios, es decir, a una dinámica de continuidad espacial con la que la obra artística busca salir de sus límites (el marco del cuadro, la cuarta pared, bajar del escenario, salir del templo o el altar, etc.) e inundar el espacio del observador.²³² El teatro dentro del teatro, con su desdibujada frontera entre realidad y ficción, semeja a la pintura barroca que, aprovechando al máximo la perspectiva²³³, se desborda hacia la audiencia, invitándola a entrar en la escena o a mirarla, si se quiere con reserva, pero como acontecimiento del mundo real. Este juego especular fue muy apreciado por los dramaturgos españoles, y el caso más representativo es indudablemente *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, cuya interpretación más frecuente es que el mundo es un teatro, en donde todos representamos un papel.

Toda metateatralidad evidencia que se está ante una representación que no es del todo fiel a una realidad sociocultural, ni a un libro de Historia, ni a una biografía, ni a tales o cuales sucesos. Su artificialidad hace patente que se está frente a una recreación dramática que exagera y remeda las estereotipadas imágenes que el público tiene y con las cuales ha sido alimentado su sentido de idiosincracia, pasado y destino.

Constante en este drama es la premisa de que la Historia política de México es una comedia, es

230 En el caso de salas que no cuentan con área de palcos, éstos pueden ser incluidos dentro del área del escenario. Lo cual no cambia la sensación para el espectador de haber sido incluido en la representación. Éste fue el caso del montaje de estreno en la sala Juan Ruiz Alarcón de la UNAM.

231 E. Orozco toma mucho de las ideas de Hans Tintelnot plasmadas en el artículo “Anotazione sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel barroco”, *Retórica e Barocco*, Edit. Enrico Castelli, Roma, 1955, pp. 233-242.

232 Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Planeta, Barcelona, 1969, p. 40.

233 Heinrich Wölfflin considera como una característica esencial del arte barroco la transformación que sufrió el carácter lineal de la representación renacentista hacia un carácter pictórico. (Infra. p. 165)

decir, una re-presentación, una continua simulación que lo mismo por su tono como por quienes participan en ella resulta una tragicomedia con tintes fársicos.²³⁴ Para González Mello, tanto la construcción de la nacionalidad como la creación de una obra teatral son simulacros que precisan de operaciones contradictorias y artificiales; y en ambas se busca proponer una realidad alterna que resulte convincente al ser escenificada, como la verosimilitud que a toda ficción exige Aristóteles.

La afirmación anterior proviene de su artículo “El teatro y la esquizofrenia nacional”, donde el autor elucida que nuestra idea de nación es un relato histórico ficticio con el que se ha alimentado la idiosincracia y la legitimidad del *status quo*. Para apoyar esta propuesta de invención oficializada y aceptada prácticamente sin recelo, el dramaturgo aporta como ejemplos nuestra tradicional escenificación del grito de Dolores, en donde el Presidente en turno hace el papel de Hidalgo, además de pasajes y ceremonias que son claras re-presentaciones que alimentan una ideología e intentan dar una explicación a los caprichosos giros que tomaron algunos sucesos. Tal es el caso de la “esquizofrénica” justificación que se da para la emancipación de la Nueva España, argumentando los derechos de los criollos, lo mismo como hijos de los conquistadores que como herederos de los originales americanos, es decir, de los indios que fueron los conquistados y son los verdaderos agraviados. Otro ejemplo es la explicación forzada de la consumación de la Independencia como una supuesta conciliación entre las originales intenciones de los Insurgentes y el “golpe de estado” de Iturbide.

A esta impresión de “cosa representada” podemos sumar la percepción de que el disimulo, la falta de claridad y la mentira son prácticas comunes del proceder de la clase política, en aras de alcanzar sus propósitos. Los políticos del Primer Imperio que 1822 revive son farsantes que saben “ceder y esperar” –dos verbos que caracterizan a la política, a consideración del personaje de Ramos Arizpe–, (p. 34) se conducen por un continuo vaivén entre el ser y el parecer, por una desenvuelta sobreactuación y un lenguaje eufemístico, incluso irónico pero de cortesía aparente, que empaña la verdad. El público ve a actores que se comportan como “actúan” los políticos y los generales. Todos por igual simulan frente a los otros con miedo a dejar una pobre proyección de la envergadura de su rol histórico y quedar en desventaja. Así, con gestos medianamente exagerados por parte de Iturbide y Santa Anna, y otros decididamente fársicos de los diputados, la pieza destaca que las actitudes

234 Supra p. 57.

circunspectas y gestos graves que los héroes toman en momentos delicados, obedecen a lo políticamente correcto y al principio de ejecutar bien su papel en la hora dramática de la Historia que les está tocando protagonizar.

Estas actitudes se intensifican en la sesión de la Cámara de Diputados, cuyo proceder es una farsa, tanto en su acepción de género teatral como en su sentido coloquial de mentira. El Congreso se presenta como una instancia ineficiente que gasta el tiempo en nimiedades, que es manipulable y no es representativa de los ciudadanos. Con la conducta de los diputados y la confusión que se adueña del recinto, González Mello logra reproducir satíricamente un clima de desorden y rivalidad muy cercano al descrito por el historiador Lucas Alamán:

Quedó, pues, nombrado don Agustín de Iturbide primer emperador constitucional de México, como nombraban los emperadores de Roma y Constantinopla en la decadencia de aquellos imperios, por la sublevación de un ejército o por los gritos de la plebe congregada en el circo aprobando la elección de un senado atemorizado o corrompido.²³⁵

Diversos testimonios de la época que consignan la coronación de Iturbide²³⁶ en la Catedral, la describen como una escenificación, un evento tan ajeno a nuestras costumbres que en él todo era teatral: el “disfraz” que portó Iturbide fue una réplica del que llevó Napoleón en su Coronación, y la ceremonia fue ajustada en lo posible a lo prescrito en el Pontifical romano. Para el nutrido reparto, se contó con la novata familia imperial y su hechiza corte de chambelanes, capellanes, damas de honor, sumilleres, etc., e incluso la recién fundada Orden Imperial de Guadalupe. Todo el improvisado elenco se afanó por actuar de acuerdo a su flamante investidura, haciéndose de títulos nobiliarios, maneras impostadas y vestuarios vistosos, especialmente confeccionados para esa escenificación y su nuevo papel socio-teatral. Un nutrido público asistió al espectáculo.

El historiador Enrique Olavarría y Ferrari consigna la coronación como cosa adulterada en la que “para labrar las coronas del emperador y de la emperatriz habría necesidad de tomar de prestado valiosas joyas que simulasen una mentida riqueza, a semejanza de lo que en las representaciones

²³⁵ *Historia de México*, tomo V., México, Imprenta de J. M. De Lara, 1852, p. 633.

²³⁶ Lorenzo de Zavala califica de este modo el evento: “tan desairado, tan desaliñado, tan cómico, que parecía que en cada acto, en cada paso, en cada ceremonia se ponían los representantes a recordar su papel”. (*Ensayo histórico de las revoluciones de Méjico, desde 1808 hasta 1830*, París, Dupont y Laguione, 1831, pp. 174-175.)

teatrales acontece”.²³⁷ A todo este montaje se refiere la frase que se atribuye a Teresa de Mier, y que González Mello retoma en 1822 cuando el fraile atinadamente responde por qué no asiste a la coronación: “Les ruego me comprendan, señores. Soy sacerdote. La Iglesia me prohíbe asistir a las comedias”. (p.65)

A propósito de todo este aparato imperial, conviene apuntar cómo se conducían los nobles en las cortes francesa y española del siglo XVII, quienes tal como lo refiere el estudioso Emilio Orozco –en su libro *El teatro y la teatralidad del barroco*– se prodigaban “actitudes y gestos graves, circunstancias, que acusan obedecer al sentido de representar un papel que no es el que espontáneamente se vive, sino el adaptado a una escena de la vida concebida como un gran teatro en el que nos contemplamos unos a otros.”²³⁸

3.5. La poderosa tragicomedia y sus personajes

Es a principios del XVII cuando sobreviene el auge de la tragicomedia en los teatros españoles ingleses y franceses, con su mezcla de lo serio y lo bufo, lo bajo y lo noble, con desplazamientos libres de la acción en el tiempo y el espacio, el festejado ingrediente del teatro dentro del teatro y, cuando era posible, atractivos cambios de decorados.

Muchas de las obras españolas del siglo XVII, mal llamadas comedias, son en realidad tragicomedias, porque a un final que cierra con la muerte del héroe lo antecedían pasajes trágicos y cómicos entremezclados que demeritaban su carácter trágico, por la forma en que interactúan amos y sirvientes, y porque entre actos se incluían bailes o entremeses que incrementaban el contraste de las emociones que se buscaba despertar en la audiencia que cada día era más exigente.

Tal como se expuso previamente,²³⁹ Lope de Vega alabó este género híbrido y lo encontró más afín a la conducta y destino de los hombres, que los géneros puros que separan lo trágico de lo cómico. La rígida postura aristotélica que no concibe lo híbrido, parte de hombres completamente nobles y otros

²³⁷ *México a través de los siglos. México independiente*, Tomo IV, Coord. Vicente Riva Palacio, México, Editorial Cumbre, 1953, p. 79.

²³⁸ Planeta, Barcelona, 1969, p. 109.

²³⁹ Supra p. 53.

absolutamente bajos, sin medios tonos, sin dudas, sin evolución (ambos, igualmente ideales), mientras que lo jocoserio parte de la observación de la naturaleza humana, siempre contradictoria y cambiante.

Juan Tovar reconoce el gran potencial de la tragicomedia y encuentra en ella:

[...] una doble subversión: por un lado, el orden cómico de la trama socava la idealización melodramática (o seudotrágica); por otro, la seriedad de la intención trasciende la comedia de engaños y al cabo la transforma en algo que no es cómico ni trágico: una ubicación de la persona, un acercamiento a las cosas como son.²⁴⁰

Siguiendo las ideas de Tovar, podría deducirse que la tragicomedia pone en duda cualquier certeza *a priori*, y sería un género idóneo para cuestionar todo aquello en lo que parece sustentarse una ideología, una idiosincracia, unas creencias. Esto podría no coincidir con la idea más generalizada que se tiene del arte barroco, como la expresión contrarreformista por excelencia, cuya única finalidad parecía ser refrendar los poderes del rey y la Iglesia católica; sin embargo, ésta es una mirada parcial que no percibe todo el potencial del teatro español, el conceptismo o el gongorismo que esconden más de lo que parece estar a la vista en sus artificios. Lope de Vega, verbigracia, incluye dos acciones en sus dramas, una primera histórica, que avala el sistema y hace propaganda, y otra intrahistórica que pone al descubierto los conflictos de la Corona Española en crisis.²⁴¹ También el teatro de González Mello desestabiliza al sistema poniendo en entredicho nuestras creencias y asideros. Su parodia de la historiografía oficial parece preguntarnos: ¿Y si hubiese sido de otra manera? ¿Si el relato que nos contaron tuviera otro final? ¿Y por qué no intentar volver a contarlo y bajar a los héroes de los pedestales? ¿Por qué no darnos otra oportunidad? Y yo ¿soy sólo un espectador o contribuyo en esta construcción de identidad?

En 1822 participan diez personajes históricos, veintiún ficticios en papeles secundarios y tres conglomerados (soldados, gendarmes y léperos). En las acotaciones, el autor sugiere que se precisan cuatro actores para los protagónicos y al menos otros siete que podrían repartirse el resto de los papeles. Uno de los rasgos más atractivos de esta obra es la cercanía y sencillez con que son

240 *Op. cit.* p.75.

241 Cfr. Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

presentadas figuras reales como Iturbide, Mier o Santa Anna (el personaje de Guadalupe Victoria recibió otro tratamiento). Para configurarlos desde una dimensión humana, los héroes no deben responder al fluir de hechos colectivos y trascendentes, sino seguir motivaciones personales, incluso caprichosas e incomprensibles hasta para ellos mismos. De este modo, la obra los individualiza y se aleja de la Historia para ser literatura o teatro.²⁴²

Este héroe humanizado coincide con el que Juan Tovar relaciona con el personaje de tragicomedia.²⁴³ Si, de acuerdo a la *Poética*, la tragedia representa a los hombres mejores de lo que son y la comedia inferiores, queda por definirse el género que se interesaría en ellos con su naturaleza compleja e inestable, lo cual apunta directamente hacia la riqueza de la tragicomedia.²⁴⁴

Sobre este punto, es importante añadir las consideraciones de Eric Bentley respecto a que “Un personaje de ficción no es un individuo en el sentido en que puede serlo una persona cuando ha sido retratada o fotografiada, sino más bien una fuerza en una historia”. Esto es muy claro en la obra que nos ocupa, porque los personajes son fuerzas en conflicto. Cada uno representa alguna tendencia política o los intereses de algún grupo. El modo cómo evolucionan sus antagonismos entre el primer y segundo actos permite ver el rumbo que tomaron las distintas facciones que se disputaban al joven país.

Servando Teresa de Mier, por ejemplo, encarna una fuerza vital que contiene con todos y por todo, pero no debe versele como una esencia ética o moral. Su carácter beligerante, su capacidad crítica, así como su conocimiento y visión del país, lo convierten en el adversario idóneo para combatir el proceder y puntos de vista de los otros personajes. Si bien Iturbide es su antagonista primordial, a lo largo de la obra fray Servando irá confrontando a todos los demás.²⁴⁵

242 Sobre esta relación entre Historia y literatura, el humanista español del siglo XVI, Alonso López Pinciano expresó en su *Filosofía antigua poética*: “mucho más excelente es la poesía que la Historia [...] porque el poeta es inventor de lo que nadie imaginó y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito. [...] Los poemas que sobre la Historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la Historia, y la trama es la imitación de la fábula. Este hilo de trama va con la Historia tejiendo su tela, y es de tal modo que el poeta puede tomar de la Historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere.” (Citado por Kurt Sang en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1998. p.12)

243 *Op. cit.* p. 70.

244 La pieza es el género del hombre común, pero Tovar encuentra que la tragicomedia se refiere al hombre con sus virtudes y defectos, y es un tono mixto el que permite hablar de ese hombre. (Cfr. “La monstruosa tragicomedia”, *op. cit.* pp. 69-83.)

245 González Mello explica así este proceder: “Fray Servando cuestiona al poder sin importar quien gobierna, no critica a la persona sino el abuso de poder”. (Juan Hernández. “1822, entrevista a Flavio González Mello”, *Paso de Gato*, No. 2, mayo-junio 2002, pp.10-11.)

- Al inicio de la obra, se enfrenta a todos por ser el único que se opone a que Iturbide sea nombrado emperador, porque duda de la sinceridad de las intenciones de ese antiguo soldado de las fuerzas realistas, y no le convence un régimen monárquico para México.
- Se mantiene en sus ideas de negar las apariciones de la Guadalupana a Juan Diego, aunque todos desapruében sus explicaciones y le exijan retractarse de ellas.
- Ve con recelo al ambicioso y acomodaticio Santa Anna.
- Mier, junto con Ramos Arizpe, ve en Guadalupe Victoria al último insurgente digno de ocupar la presidencia. Más tarde la mala actuación y ambición de este último, lo decepcionan.
- Mier disiente del proyecto de república federal de Ramos Arizpe.

El atractivo de este personaje de González Mello no está sólo en las ideas que expresa sino en su carácter.²⁴⁶ En el programa del mano del montaje en la UNAM (2000), Roger Bartra ponderó al personaje en los siguientes términos:

Lo más importante es, desde luego, el extraordinario rescate de fray Servando Teresa de Mier, un personaje corrosivo y estimulante cuya sola aparición nos revela las carencias de esa intelectualidad palaciega y cortesana que conocemos hoy.

El público percibe varias imágenes de Mier: las expresadas por Ramos Arizpe y Gómez Farías que lo estiman necesario aunque critican sus rarezas y desplantes; las francamente negativas de Iturbide y el Mariscal Dávila, y la que da de sí mismo. Mier muestra muchas facetas por sus palabras, sus ideas, sus acciones, su acto final y, muy especialmente, por sus atinadas observaciones sobre los otros personajes, ya que “la definición que un personaje hace de otro suele decir más de quien define que de quien es definido”.²⁴⁷ Esta diversidad de perspectivas, entorpece la identificación emocional con un personaje tan seductor como fray Servando, y por el contrario promueve mantenerlo a distancia. Como opina el mariscal Dávila al iniciarse la obra: “Ese fraile es de un carácter tan insidioso que más vale tenerlo de aquel lado y no de éste...” (p.27)

La personalidad y la azarosa vida de Mier²⁴⁸ son sumamente atractivas y han sido objeto

246 González Mello describió así a Mier en una entrevista: “Con un estilo que no podemos encontrar en ninguna otra figura de la historia de México, el arma de Fray Servando Teresa de Mier es el humor, satiriza al poder a través de sus escritos y discursos; no es un intelectual, no es un caricaturista, es un participante de al política y desde ahí hace sus señalamientos al sistema”. (*Ídem.*)

247 F. González Mello, “El teatro y la esquizofrenia nacional”, *op. cit.*, p. 21.

248 Así lo describe Edmundo O’Gorman: “Extranjero en su patria, era sin embargo el Padre Mier, excéntrico y extravagante, un hombre que excitaba la curiosidad pública, como perseguido inocente y víctima del ilustre despotismo. Se le conocía también por la osadía de sus apasionados escritos en pro de la independencia y del republicanism. Se le tenía por hombre muy docto, poseedor de una amplia experiencia y de una cultura superior, y gozaba aún del recuerdo que dejó de gran orador.” (Servando Teresa de Mier. *Escritos y memorias*, pról. O’Gorman, México, UNAM, 1945, p. XVII.)

de muchos textos literarios como “Fray Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra” (1933) de Artemio del Valle Arizpe, la novela *El mundo alucinante* (1977) del cubano Reinaldo Arenas, las obras de teatro *Fantasmas de la realidad* (1986) de Óscar Liera y *Servando o el arte de la fuga* (1998),²⁴⁹ espectáculo teatral de Jorge Gidi y Gerardo Ezquerro²⁵⁰ —a partir de un collage de textos diversos como escritos de propio Mier, de Alfonso Reyes y la novela de Arenas— o la reciente biografía *Vida de fray Servando* (2004) de Christopher Domínguez Michael.

El historiador Enrique Olavarría consigna una descripción de la personalidad de Mier que se ajusta a la que González Mello confirió a su personaje, aunque retocada de mayor teatralidad: “...propriadamente no fue un grande hombre, pero se hizo notable por su carácter rudo al par que entusiasta, su genio mordaz, su audacia y por la enemistad con que vio a Iturbide y a su gobierno.”²⁵¹

En el drama que nos ocupa, Teresa de Mier es el protagonista cuyo principal oponente es Iturbide y su despotismo imperial. Mier juega el papel de conciencia y crítica razonada que se enfrenta a todos los otros que se limitan a cuidar sus intereses. Es directo, inteligente y dotado de una agilidad verbal incontenible. Es por su boca, que el dramaturgo expone su propio punto de vista, como veremos más adelante. No obstante esta evidente empatía,²⁵² el autor le atribuye arrogancia e ideas por demás extravagantes, como decirse descendiente en línea directa de Cuauhtémoc o su insostenible explicación al origen del culto de la virgen de Guadalupe:

MIER: En mi sermón demostré que mucho antes de la conquista, la Virgen ya era venerada por los antiguos mexicanos, y que la imagen no está impresa en el ayate de Juan Diego, sino en la capa de Santo Tomás Apóstol, que vino a predicar en estas tierras en el primer siglo de nuestra era y fue conocido con el nombre de Quetzalcóatl.

GÓMEZ FARÍAS: ¡Qué disparate!

MIER: ¡Al contrario! Disparate hubiera sido defender esa fábula de las apariciones, tan inverosímil y llena de incongruencias, que de ella se agarraban los españoles para

249 Se presentó en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM. Elenco: Rodrigo Vázquez (Mier). Yousi Díaz, Ricardo Esquerro, Jorge Gidi y Nita Pronovost; música de Manuel Mejía Armijo. El tono es cómico y en esta obra Teresa de Mier también se enfrenta a Iturbide.

250 González Mello me habló con entusiasmo de este espectáculo, el cual estrenó cuando ya tenía escrito un primer borrador de *1822*. Ver la obra de Gidi y Ezquerro le permitió liberarse de muchos aspectos que ya no tendría que tratar en su obra, como es todo lo relacionado con los múltiples y novelescos escapes del padre Mier.

251 *Op. cit.*, p. 169.

252 González Mello afirmó: "Siento que en la política actual no hay una figura como fray Servando Teresa de Mier, que posea una gran lucidez política junto con un gran sentido del humor. Es prócer de la Independencia, pero antiolemne. Actualmente hace falta alguien con la agudeza del buen sarcasmo". (Cfr. M. Romero, *op. cit.*)

poner en duda continuamente la existencia de la Guadalupana. Yo, en cambio, quise brindar al milagro guadalupano un fundamento histórico que callara para siempre a los que pretenden escatimarnos la gloria de haber sido señalados por la madre de Dios como sus especiales protegidos. ¿Eso es negar su existencia? (p.33)

La vida de provocaciones, encierros y aventuras que llevó el padre Mier resulta indiscutiblemente novelesca, y su carácter polémico y radical lo hace apto para ser una figura dramática central de doble signo: trágico y cómico a la vez. En *1822*, Mier es un héroe verdaderamente singular porque en él se conjuga la inteligencia del hombre preparado y crítico con la astucia del pícaro que se pone a salvo para sobrevivir; la nobleza del ciudadano probo que piensa en su país con la simpleza del hombre común preocupado por su pan y su pensión; la cordura y la vesania, la risa y la desilusión. El padre Mier de González Mello —conspirador perseguido, orador mordaz o suicida sarcástico— es todo un héroe de tragicomedia que va librando peripecias, dice oportunas gracejadas, su sentido del humor inicia por su propia persona, pero la obra da fin con su muerte.

El tratamiento que recibe Teresa de Mier en esta obra, en donde su fuerte personalidad, punto de vista y retórica ponen en evidencia la simulación e ineptitud de los otros personajes y la gravedad del momento político por el que se está atravesando, remite al protagonista de la obra capital de Dario Fo, *Muerte accidental de un anarquista*. Me refiero a el Loco —como se le denomina en el texto— el loco-cuerdo que a todos desenmascara con su ingenio y elocuencia.²⁵³

Llama especialmente la atención que este personaje sabio y gracioso (como un bufón) ocupe el lugar central de héroe. En las tragicomedias del barroco, los graciosos eran sirvientes que interactuaban con sus amos, y aunque en muchas ocasiones los caracterizaba la agudeza verbal y un claro entendimiento, no pasaban de roles secundarios.

La Historia oficial de cualquier nación es una pieza clave de la justificación ideológica de quienes gobiernan. En México, la Historia patria es una narración que los legitima, y a la vez que erige algunos héroes —los símbolos nacionales bajo cuyo cobijo se cimienta una ideología, se justifica un proceder y se inventa una genealogía— ha propiciado un conveniente catálogo de villanos. En el caso

253 González Mello vio el montaje dirigido por José Luis Cruz (1983), con Héctor Ortega en el papel de el Loco, “y es posible —me dice en una entrevista (8 de febrero de 2014)— que la elección de Héctor para ese papel, provenga de haberlo visto en la *Muerte accidental de un anarquista*, además en él se conjuga lo político, lo actoral y la fuerza para sostener sobre sí un espectáculo.”

de la fuerza hegemónica del PRI, ésta se institucionalizó como la heredera de la tradición liberal, ensalsando las figuras de Cuauhtémoc, Juárez, Morelos, Madero o Lázaro Cárdenas.²⁵⁴ Los héroes nacionales han sido clasificados de forma maniquea, y ha tocado a Cortés, Iturbide, Santa Anna o Victoriano Huerta, ser los villanos de la Historia patria.

Iturbide fue un militar realista que combatió a Morelos y a Guerrero, sitió Cuautla, masacró a los Insurgentes en Celaya, pero es de justicia reconocer su capacidad de negociación para pactar con los insurgentes y poner fin a la guerra civil, gracias a las tres garantías del Plan de Iguala: “unión, libertad y religión católica”. Es él quien firmó los Tratados de Córdoba que permitieron la consumación de la Independencia en 1821, y es por estas acciones que se le llamó Padre de la Patria. Sin embargo su desafortunado desempeño de escasos diez meses como emperador lo lleva a ser fusilado como traidor y por largo tiempo se le negó un lugar entre forjadores de la Independencia.²⁵⁵

El Generalísimo don Agustín de Iturbide ha sido motivo de muchas obras de teatro, como el *Unipersonal de don Agustín de Iturbide, Emperador que fue de México* (1823) de Fernández de Lizardi; la pieza de Severo María Sariñana, *Don Agustín de Iturbide y La entrada del Ejército Trigarante en 1821*, escrita muy cercana a los hechos; *Iturbide en Padilla*, ensayo dramático en tres actos y en verso de Francisco Granados Maldonado (1860); *El abrazo de Acatempan* de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacios; las piezas recientes, *Con los dueños de la patria* (1999) de Miguel Ángel Tenorio;²⁵⁶ *Horas de gracia* (2010)²⁵⁷ de Juan Tovar y la novela de Rosa Beltrán, *La corte de lo ilusos* (1995).

La fatuidad de su coronación, su innegable avidez, el autoritarismo con que reprimió la libertad de expresión, sus atropellos, robos, constantes impuestos y su traición al Congreso han pesado de forma tan adversa sobre su persona que la balanza se inclina en su contra. Este es el caso de 1822, no obstante que se le presenta como un individuo inmerso en un proceso –del que es a la vez

254 Durante los dos sexenios en que gobernó el PAN se dio mayor relieve a la imagen de Venustiano Carranza, por ejemplo, mientras que las de Juárez y Lázaro Cárdenas fueron relegadas. Por su parte, la Izquierda se identifica con Juárez y los liberales, con Madero y Lázaro Cárdenas.

255 Iturbide fue acusado de traidor, cuando su mayor traición fue hacia la Corona española.

256 Supra p. 49

257 Estrenada en 2010 por la Compañía Nacional de Teatro, bajo la dirección de José Caballero, iluminación y escenografía de Alejandro Luna y vestuario de Jerildy Bosch. En esta “onirofarsa o farsa soñada” (como la calificó Tovar) se desarrolla una reflexión polémica sobre la figura de Iturbide, quien sostiene, poco antes de su fusilamiento, intensos diálogos oníricos con Santa Anna. Si bien se ve la talla trágica del personaje, no deja por ello de presentarse como un militar ambicioso y calculador que no da la talla como mandatario del país.

sujeto y objeto–, y en la escena de su fusilamiento se le muestra con gran dignidad. Desde su primera aparición en escena, Iturbide deja una impresión desagradable. Se siente indispuerto por una indigestión ocasionada por chiles en nogada, “eructa y hace una muestra de desagrado”, además padece gota y su apariencia física es objeto de burla, cuando él mismo califica con desagrado su imagen en el retrato que le están pintado porque se ve de “frente demasiado chica y nariz que parece camote”, es decir, de poca capacidad intelectual y rasgos poco armónicos. A estos defectos se añaden sus aspiraciones de poder, su petulancia y ser “un simulador” que dice lo contrario a lo que piensa, que presume de conocer la obra de Mier que nunca ha leído y confunde a Moctezuma con Cuauhtémoc.

Para remarcar la presunción del aspirante a monarca, el autor añadió a dos personajes típicamente cortesanos –al pintor Goyo y al sastre de origen francés– que lo adulan. Esta manera de presentar al Generalísimo Almirante, recién llamado “Padre de la Patria”, resulta cómica y no provoca precisamente empatía sino que rebaja su imagen de héroe para resaltar sus aspiraciones de poder y particularmente su simpleza humana con un cuerpo de glotón que se enferma, y un rostro de rasgos desproporcionados. Rebaja al héroe a una naturaleza humana frágil y pedestre.

Otra figura frecuentemente vejada por la Historia y la literatura ha sido Antonio López de Santa Anna, y ésta pieza no es la excepción. González Mello lo presenta como un jugador empedernido, mujeriego, abusivo y ejemplo del trepador.²⁵⁸ Aparece en la escena con los brazos hipócritamente extendidos hacia Dávila, quien lo recibe con recelo y lo llama Judas. En Santa Anna se concentra la imagen del oportunista sin principios que se va ajustando convenientemente a las circunstancias para ir ascendiendo. Lo dibuja socarrón e imprudente, como cuando, para quedar bien con Iturbide, le dice: “Caray, majestad. Cómo no me avisó. Yo encantado le organizo el motín para aclamarlo y soy el primero en pronunciarlo...” (p.58)

258 González Mello hace referencia a sus traiciones a Dávila y a Iturbide, a los impuestos que implantó arbitrariamente en su jurisdicción, a sus fracasos como militar; alude también a su fama de jugador y a los rumores que corrían de que, por interés, se había enredado con la vieja hermana solterona del emperador.

En los personajes de Miguel Ramos Arizpe²⁵⁹ y Valentín Gómez Farías,²⁶⁰ el dramaturgo sintetiza los dos grupos que disputaron ardientemente en esos años y buena parte del siglo XIX: centralistas (luego conservadores) con ideólogos como Mier, Alamán y Carlos María Bustamante, y federalistas (o liberales) encabezados por Ramos Arizpe.

Un caso particular es el de Guadalupe Victoria,²⁶¹ primer Presidente de México, de quien el escritor da una triste e hiperbólica imagen de ineptitud, decadencia, enfermedad y demencia. Su aparición en escena es la un salvaje inadaptado a consecuencia de los años que pasó escondido en la selva de Veracruz.²⁶² Está muy débil, padece ataques y ha perdido el habla y la noción de realidad. Mier y Arizpe lo rescatan y, con el apoyo oportunista de Santa Anna que ha traicionado a Iturbide, lo llevan hasta la Presidencia. Victoria era el último insurgente que se mantenía fiel a los principios de Morelos, pero una vez en el poder su actuación es mediocre y mezquina. Guadalupe Victoria es el personaje que sufre el tratamiento más exagerado en manos del dramaturgo.²⁶³ Con su caricatura, el autor parece ponernos sobre aviso respecto el incierto futuro que espera al país en manos de semejantes gobernantes.

Un tratamiento totalmente distinto es el que hace el escritor del personaje secundario Pío Marcha, el cual está inspirado en el sargento del antiguo regimiento de Celaya, “quizá ignorante, quizá rudo e impulsado tan sólo por un arranque de simpatía personal”,²⁶⁴ que el 18 de mayo de 1822, desde el cuartel de San Hipólito, se lanzó a las calles proclamando a Iturbide Emperador, al grito de “Viva Agustín I”. El Pío Marcha de la ficción resulta ser un personaje muy interesante y rico en acepciones. Ostentando el grado de coronel, aparece al lado de Iturbide como el hombre de toda su confianza a

259 Ramos Arizpe, conocido como el “Padre del federalismo”, fue un sacerdote y político destacado del momento. Participó como Teresa de Mier en las Cortes de Cadiz y fue encarcelado por Fernando VII. A su regreso a México, participó de manera decisiva en la redacción de la Constitución de 1824. Fue Ministro de Justicia de los presidentes Guadalupe Victoria (1824-1829) y Gómez Pedraza (1832-1833).

260 Gómez Farías fue diputado en las Cortes de Cadiz y se adhirió al Plan de Iguala en 1821. Apoyó desde el Congreso el nombramiento de Iturbide como emperador, pero cuando éste disolvió la Cámara se sumó a Santa Anna y al Plan de Casa Mata para derrocar al emperador y trabajar a favor de Guadalupe Victoria.

261 José Miguel Ramón Aducto Fernández y Félix (1786-1843) combatió junto a Morelos y cambió su nombre a Guadalupe Victoria. Fue diputado por el Distrito de Durango. En dos ocasiones se ocultó en la selva de Veracruz (1817-1821). En 1822 fue encarcelado por su participación en una conspiración contra Iturbide y firmar el Plan de Veracruz. En octubre de 1824 Victoria fue electo el primer Presidente de México y terminó su periodo en 1829. Falleció en 1843.

262 Guadalupe Victoria sufría de convulsiones y murió de epilepsia. Investigaciones recientes relacionan su padecimiento a la llamada enfermedad de Chagas, la cual pudo haberla contraído en la selva. En su etapa crónica la enfermedad afecta al corazón y al sistema digestivo y neurológico, pudiendo provocar demencia. Hago esta aclaración porque la imagen enfermiza que González Mello presenta de este personaje puede parecer injustificada, y si bien es exagerada se inspira en un rasgo auténtico.

263 Y también en manos del director Antonio Castro.

264 E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p.76.

quien manda a organizar el mitin en su apoyo. El dramaturgo lo utiliza para fundir en él a un tipo de figuras menores y prácticamente desconocidas, cuyas participaciones fueron decisivas para el desarrollo de los hechos, que como explica Olavarría y Ferrari, son “la confirmación del viejo axioma, según el cual las pequeñas causas son origen de grandes efectos”.²⁶⁵ Este personaje incidental encarna a una serie de sujetos oscuros, a cargo de los trabajos sucios de persecución, intimidación o propaganda. En la obra, Mier lo señala como quien lo llevó prisionero ante la Inquisición y como el que se jactó de haber dado el tiro de gracia a Morelos y haber decapitado a Hidalgo y a Allende.

No olvida González Mello que, al lado de las figuras sobresalientes, están los colectivos anónimos que hacen posible las transformaciones, grupos disciplinados bajo una dirigencia o espontáneos y sin organización que siempre han jugado un rol decisivo en los grandes acontecimientos. Aunque interpretados en la obra por unos cuantos actores, se les concede su lugar de fuerzas de peso para inclinar el desarrollo de los sucesos. Junto a los “forjadores de la Patria”, aparecen sus “comparsas”, conjuntos impersonales y masivos (los ejércitos de los distintos bandos o los “léperos” que representan al “pueblo”) como una multitud confusa, ignorante y sin convicciones que cambia su parecer por dádivas insignificantes.

Que la Historia es un proceso y no la obra de un hombre, de un individuo excepcional como tanto se ha contado, es una idea hoy muy generalizada del materialismo histórico que Bertold Brecht expresó atinadamente en el poema “Preguntas de un obrero que lee”: *El joven Alejandro conquistó la India. / ¿Él solo? / César venció a los galos. / ¿No lo acompañaba siquiera un cocinero? / Felipe de España lloró cuando se hundió su flota / ¿Nadie más lloraría?*²⁶⁶

Es a esta noción de proceso colectivo a la que alude Mier, mientras resiste una larga antesala (Acto 1, escena 2), junto con Gómez Farías y Ramos Arizpe, para entrevistarse con Iturbide:

GÓMEZ FARIÁS: Cuántos no darían lo que sea por el privilegio de conocer al hombre que forjó nuestra independencia, padre.

MIER: Bueno, no fue sólo él.

GÓMEZ FARIÁS: Claro, claro Todos contribuimos desde distintas trincheras. Pero ni Morelos con todo su talento militar había logrado culminar la lucha. Hasta que don Agustín, enviado a combatir a Guerrero, unió sus tropas a las del insurgente y

²⁶⁵ *Íbidem*.

²⁶⁶ *De Espartaco al Che y de Nerón a Nixón*, México, Editorial Pueblo, 1974, P. 15.

consumó la independencia sin derramar una sola gota de sangre.

MIER: Sí. Un golpe de Estado.

GÓMEZ FARÍAS: ¡Hubiera visto con qué emoción se abrazaron los dos generales en Acatempan! ¡Fue un momento inolvidable!

MIER: Sí. Un golpe de escena. (pp. 28-29)

Este diálogo también hace referencia al cuadro con el que abre la pieza y en el que de forma intencionada se busca mostrar el Abrazo de Acatempan como un montaje, una simulación de fingidores que posan para la imagen que han de ofrecer a la posteridad. Tal como lo detallan las acotaciones:

Un parque boscoso en el sureste mexicano, 1821. Por extremos opuestos del escenario entran Vicente Guerrero seguido por dos Insurgentes que portan uniformes maltrechos, y Agustín de Iturbide , acompañado por dos soldados Realistas. Los Soldados de ambos bandos cortan cartucho y se apuntan entre sí, listos para disparar. Los caudillos avanzan lentamente empuñando sus aceros. Cuando están a un par de metros se detienen y se miden con al mirada durante varios segundos. A un tiempo, los dos generalotes desenfundan, entregan las espadas y a sus subalternos y se abrazan largamente con sobriedad. (p.15)

Después de unas cuantas exclamaciones de júbilo, la brevísima escena concluye así:

La luz baja y por unos momentos sólo queda un seguidor iluminando a los generales que, con el brazo sobre el hombro del aliado, miran hacia el público dando la estampa. Oscuro lento. (p.15)

Tal es la imagen que más se ha repetido para explicar el fin de la guerra de Independencia. Los hechos y los hombres pierden sus rasgos “reales”, su evolución y contradicciones, para ser piezas incuestionables. A éste y otros cuantos iconos se ha pretendido reducir el pasado de nuestra identidad.

3.6. Delirio barroco y humor

El humor que caracteriza al teatro de González Mello alcanza en esta tragicomedia altos vuelos. La parodia, la ironía, la sátira, las situaciones cómicas, el carácter de los personajes, todo se conjunta en un tono tragicómico inteligente y satírico. A esto se suman los giros idiomáticos, con los que explota las posibilidades expresivas y significativas para lograr efectos de la más fina comicidad.

Como sabemos, todo uso ingenioso del lenguaje implica su problematización. Empañar su transparencia obliga a percatarse de su existencia. Eso ocurrió en expresiones del culteranismo y el conceptismo español, en la poesía modernista latinoamericana y en la de sus vanguardias; en el neobarroco, de Sarduy, Carpentier y Lezama, en el estilo de Fernando del Paso y Cabrera Infante.

En 1822 se encuentran principalmente dos tipos de lenguaje: Por una parte predominan los diálogos rápidos y frescos, en un español coloquial y contemporáneo, mismos que contrastan con pasajes de una retórica vetusta y engolada que imita la falsedad propia de la retórica de los políticos. Con esta combinación, el autor pone en evidencia los lugares comunes,²⁶⁷ el vacío de sentido que se ha apoderado de palabras como “patria” o “pueblo” (con frases gastadas como: “El amor a la Patria es primero”²⁶⁸) y la insinceridad que subyace en las enfáticas declaraciones de políticos.

La presencia de ambos registros no es en lo absoluto casual. Uno de los rasgos del estilo de González Mello es el cuidado que pone en sus parlamentos, pues sabe que serán pronunciados por los actores y serán ellos los que permitan el encuentro entre autor y espectador. Las palabras que el dramaturgo elige para sus personajes, son voces que exigen ser dichas,²⁶⁹ que piden tomar vida y participar de las contingencias propias de toda existencia. González Mello tiene una profunda conciencia del potencial de la lengua en la escena y le confía ser conducto, no sólo de ideas –dada su básica función comunicativa y referencial– sino de sensaciones, atmósferas y desconciertos. La palabra dramática, en tanto palabra poética, evoca mucho más allá de los sentidos aparentes o conocidos, y provoca en el espectador otras formas de comprensión.

Al igual que desmitificó íconos históricos, González Mello arremete contra algunas frases

267 “Es necesario que la nave mexicana tenga quién la conduzca en las tormentas que se avecinan.” (p. 38)

268 La frase “La patria es primero” es atribuida a Vicente Guerrero, quien responde así a su padre cuando viene como emisario de los realistas y le ofrecen el indulto a cambio de que capitule.

269 *Infra* p. 162.

célebres que intentan condensar pasajes de la Historia o conductas de los héroes, como si fueran imágenes fijas, incuestionables y sólidas. Estas frases adquieren la función de sinécdoques que, expresando el todo por una parte, nos ofrecen sólo un lado de los acontecimientos y los hombres que participaron en ellos. El escritor las extrae de sus distintos contextos históricos y las trae a cuenta sin reparo, desestabilizando así concepciones establecidas. En boca del alienado Guadalupe Victoria, por ejemplo, las convierte en verdaderos disparates: “¡Ndependenciomuert, ndependenciomuert!”, “¡Svaientesnoasesinan!”, “¡Lapatresprimer!”, “¡Iaméxico! ¡Iaméxico! ¡Iaméxico!” La descontextualización de estos enunciados y su repetición, provoca un desconcierto –semejante al de los “ready-made” de Duchamp– que obliga a detenerse en ellos y resignificarlos. Con estos sinsentidos, González Mello hace estallar el lenguaje, lo desconfigura, lo somete a una implosión lingüística de un exceso neobarroco.

El estilo de González Mello se deleita con el lenguaje; demora la acción para solazarse en divertimentos. Sus diálogos son artificios barrocos, aliñados de juegos verbales, hipérboles, ironía. La hipérbole, llevada al absurdo, en las cartas de felicitación que recibe el recientemente nombrado emperador, permiten al dramaturgo aludir y reprobar satirizando, la falsedad de la actitud rastrera y la propensión a la lisonja de quienes siempre buscan quedar bien con el gobernante en turno: “Gloria al nuevo Moisés que conducirá al Anáhuac hacia el elevado destino que Dios le ha reservado” o “quisiera, señor, que así como el cuerpo de la mosca está lleno de ojos, el mío lo estuviese de bocas para dedicarlas todas ellas a las justas alabanzas del Magno Alejandro de América.” (p.55)

Otros buenos ejemplos del papel que juega la palabra son las escenas que representan las sesiones del congreso. En ellas los diputados son caricaturizados por su proceder, su forma de hablar y sus apellidos ridículamente sonoros: Torrejas, Membrete, De la Lagaña y Corchea, con los que se insinúa en cada caso, su haragana somnolencia e incompetencia. A esta sátira se añade su conducta reprochable, cuando se “sacan los trapitos al sol”, se insultan de modo soez o se pelean llegando incluso a los golpes. El punto trascendental que debe ser tratado en la asamblea se ve retrasado por intervenciones de hueca retórica,²⁷⁰ pleitos personales y asuntos vanos que se atienden de forma irresponsable, como las mentiras con las que un diputado justifica su inasistencia, el establecimiento

270 Sirva como ejemplo el siguiente parlamento del diputado Corchea: “Yo lamento, ciudadanos diputados, estas interrupciones poco serias de Sus Señorías, yo lamento, ciudadanos diputados, que no tengan ustedes la ecuanimidad que exige la gravedad de estos históricos momentos en que en verdad están en juego los más preciados anhelos de...”; seguido de la ordinaria interrupción de otro diputado: “¡... de tu hermana!” (p.47)

del calendario de las fiestas nacionales o la resolución para preservar su tan apreciado fuero:

DE LA LAGAÑA: [...] y solicito que no sea puesta a votación su insidiosa propuesta, pues sentaría el pésimo precedente de hacer que prevalezcan sobre el fuero de un representante de la nación los chismes inventados por cualquier hijo de vecino; y más aún: por cualquier hijo *ilegítimo* de vecino, pues todos estamos al tanto del bastardo origen de su apellido diputado Torrejas.

TORREJAS: ¡Bastarda la puta que te parió!

RAMOS ARIZPE: ¡Orden en la sala!... “Se somete a votación al propuesta de no someter a votación la propuesta de desaforar al diputado Calvillo. A favor... En contra... Aprobada por mayoría. Siguiente punto:...” (p.43)

La imagen de desorden que González Mello nos ofrece de la asamblea de diputados no dista mucho de las que de continuo se pueden observar en en las transmisiones del Canal del Congreso ni de las que algunos historiadores consignaron en su momento: “[...] el Congreso mexicano continuó sus tareas, despachando sin método ni plan alguno, cuantos negocios se le presentaban [...] se escogían al azar o según el interés o capricho de cada diputado los asuntos que deberían tratarse, posponiendo los más urgentes y de positiva necesidad a otros muy triviales o que nada significaban para el bien público. Uno de esos asuntos fue el relativo a los días que deberían señalarse de fiesta nacional...”²⁷¹

En esta misma escena, Teresa de Mier pronuncia el discurso²⁷² en que se ve obligado –como condición para tomar protesta como diputado– a retractarse públicamente de lo que sostuvo años atrás, en el controvertido sermón en que negó las milagrosas apariciones de la virgen de Guadalupe a Juan Diego. Mier sale airoso del molesto trámite haciendo uso de una retórica ambigua, que deja al público en el mismo desconcierto que a los diputados.²⁷³

MIER: [...] Quiero hacer una aclaración relativa al sermón que pronuncié en la Basílica de Guadalupe el 12 de diciembre de 1794.

271 E. Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 66.

272 No está de más anotar que Mier fue un orador elocuente y polemista

273 Resulta interesante señalar que en la prosa de Teresa de Mier ya está el tono satírico, hiperbólico y paródico, con el que desautoriza y degrada a la metrópoli española en pro de la causa mexicana, como lo anota la investigadora Linda Egan de la Universidad de California, en su artículo “Servando Teresa de Mier y su sátira general de las cosas de la vieja España”, *Literatura Mexicana*, Vol. XV, No. 2, 2004, pp. 7-22.

Hace una pausa. Los Diputados lo miran expectantes.

Se ha difundido una versión en el sentido de que yo habría negado la existencia de la Virgen de Guadalupe. Pues bien... he de decirles que... (*Carraspea Mira con incomodidad la enorme imagen a sus espaldas.*) que niego haber afirmado dicha negación y en este acto afirmo mi negativa rotunda a afirmar nada de lo que hubiera negado. Es todo.

DIPUTADOS: –¿Qué dijo? –Creo que se retractó. -Por fin, ¿negó o no negó?

RAMOS ARIZPE: El Congreso se da por enterado. Señor Secretario: proceda a tomarle protesta. (p.44)

Desde la Lógica clásica, la negación consiste en invertir el valor de verdad de una proposición, es decir, la negación de una proposición verdadera es falsa, y la negación de una proposición falsa es verdadera. Pero con el abuso de negaciones del padre Mier, es imposible distinguir ya entre lo falso y lo verdadero, y simplemente se tiene que aceptar por bueno lo que el astuto orador pretende, pues su habilidad para la ambigüedad deja sin argumentos a quien quisiera confrontarlo. La verdad no se conoce, sólo tenemos lo que el lenguaje nos revela y nos oculta, al mismo tiempo.

La forma de expresarse de Mier no puede reducirse a una verbosidad gratuita. La astucia conduce las palabras y su discurso es acción. Su calculada elocuencia incauta, altera; y tanto los personajes con quienes interactúa como la audiencia, quedan inermes ante sus agresiones y las amargas verdades que profiere.

El escritor pone en palabras de Gómez Farías un retruécano profético y sobrecogedor cuando se refiere a Santa Anna: “Lo urgente es derrocar al tirano... Ya veremos luego cómo salvar a la Patria del salvador de la Patria”. (p.73) En este quiasmo²⁷⁴ (figura muy común en el conceptismo) la repetición de las palabras de forma cruzada, logra un paralelismo inverso cuyo efecto induce a recapacitar en cómo y porqué el mismo hombre que fue un benefactor posteriormente sólo traerá derrotas y se convertirá en un tirano.

González Mello hace un uso audaz y satírico de sustantivos y adjetivos, como es el caso de la “barriga imperial” de Iturbide o la referencia a los chiles en nogada como el “chile trigarante”. También

274 Figura literaria de repetición como el retruécano. (Cfr. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, UNAM, 1985.)

El padre Mier de González Mello parece venir de regreso de todas las cosas, no busca poder ni fama; sólo le preocupan el futuro incierto de la nación y su sustento diario. A excepción de su discurso en el Congreso, en donde la ambigüedad le permite salir astutamente de la situación, Mier se caracteriza por su franqueza. Mientras el resto de los personajes se conducen bajo el fingimiento, en un continuo simulacro de mentiras o eufemismos que ocultan sus verdaderas intenciones, el padre Mier dice lo que piensa y no lo mueve la ambición de poder.

De continuo hay frases dichas e incluso repetidas, en un sentido irónico. A veces su doble intención está dirigida a otros personajes y éstos la comprenden; en otras, son guiños de complicidad que el dramaturgo hace a los espectadores. Un ejemplo de ello es cuando Iturbide conmina a Mier, Ramos Arizpe y Gómez Farías a que trabajen duro para darle al país lo que pide, “que no son sino leyes justas y buenos gobernantes...” (p.41), y también cuando afirma, en su oportuna aparición en el Congreso, “... he venido sin demora a declarar ante ustedes que no aspiro ni he aspirado nunca al trono por lo cual les ruego que no tomen en cuenta esas expresiones [de quienes lo proclaman anticipadamente emperador]. Mi espíritu, señores, aborrece la idea de ostentar cualquier otro título que no sea el de Esclavo de la Patria”. (p.52) En ambos casos, la ironía provoca un sentimiento de reprobación y el público reconoce la mascarada de intereses políticos en que se mueven todos los involucrados. En otros casos, se trata de la ironía del destino, desde nuestra privilegiada posición de seres del futuro podemos reconocer cómo terminaron ciertos eventos –como la avidez de Santa Anna y la venta de Texas–.

Santa Anna sería el más claro ejemplo del disimulo y la falta de principios. Sabemos que para ascender en su carrera militar, este caudillo no tuvo reparo en ponerse al servicio de realistas, imperialistas o republicanos, y más tarde, para conservar la silla presidencial, se valió lo mismo de centralistas que de federalistas, según le conviniera en cada caso. En la obra se ven algunos de estos cambios de bando, pero es principalmente en sus diálogos donde su cinismo sale a la luz, como cuando asegura lo mismo a José Dávila que a Iturbide quererlos “como a un padre”, para después traicionarlos.

3.7. ¿Teatro antipatriótico?

Con este drama histórico, González Mello promueve una dinámica de continuidad entre el pasado y el presente, y eventos que parecían ajenos, momificados, se avivan bajo el calor de una nueva sangre.

Entre las ideas más importantes que la obra plantea se encuentran las consideraciones sobre conceptos como *héroe*, *patria*, *pueblo*, formas de gobierno o las funciones de los miembros del congreso. La opinión de Mier es la perspectiva desde el escritor conmina al espectador a observar el pasado. No debemos pasar por alto que el escritor que escribe teatro o novela históricos enfrenta el problema de que los personajes basados en figuras históricas, que en principio expresan sus propias ideas, son también los portavoces de la opinión de su creador.

Esta obra permite conocer muchas de las ideas que Mier expuso en sus *Memorias* u otros escritos, y lo que para él habría sido lo mejor para el país, como su afán de que el Congreso fuera una voz verdaderamente representativa de una mayoría²⁷⁶ o el rechazo a las monarquías debido a su convicción de que deberíamos convertirnos en una república con poderes centrales (aunque antes había creído que sería conveniente una monarquía constitucional moderada.)

Así mismo, es a través de Mier que el autor plantea cuál es el balance que deja una guerra: ¿Para qué fue el sacrificio y las vidas que costó? ¿Quiénes fueron los verdaderos beneficiados? ¿Y una vez liberada la patria qué ocurrió con tantos valientes? La mayoría de los caudillos sucumbieron antes del triunfo; los sobrevivientes lucen junto con sus condecoraciones las “marcas de su vida de insurgentes: Guerrero tiene un brazo averiado, Bravo arrastra una pierna” (p.63), y Victoria llega a la Presidencia con muy mala salud. Únicamente al hábil Santa Anna lo espera una ascendente carrera.

Patria y Pueblo –así con mayúscula– son algunos de los conceptos que se ponen en duda con mayor vigor. ¿Qué es eso que se llama románticamente *Pueblo* y a cuya irreflexiva voluntad se pretende depositar el destino del país? ¿En donde está la dignidad de ese *Pueblo* que se vende por pocas monedas? Y la *Patria*, ¿qué es la *Patria* sino un constructo que los gobernantes ajustan a su voluntad, que las más de las veces no responde sino a intereses personales?, tal como dice fray Servando:

²⁷⁶ Mier propone que se consulte a los Estados antes de tomar decisiones en el Congreso, postura muy lógica en alguien que participó en las Cortes de Cadiz, en las que se tomó en cuenta la opinión de las Colonias.

La Patria no existe. Lo que existe es la gente, que te va a olvidar más rápido que al merolico de la plaza. La Patria no es más que un nombre; un nombre que llena bocas y oídos, pero nada más. A fuerza de oírlos repetir, la gente piensa que los nombres significan algo; pero no es así. Ahora los habitantes de estas tierras se llaman “ciudadanos”, pero soportan los mismos vicios y la misma opresión que cuando eran súbditos de la Corona... (p.110)

Para González Mello, *Nación* (o *Patria*) no es un concepto abstracto ni es sinónimo de un territorio geográfico o un ámbito jurídico-político, sino un colectivo humano con una misma memoria histórica. Esta forma de entenderla está vinculada a la idea de “carácter nacional” – idiosincracia o identidad– de la que habla Roger Bartra en su estudio sobre la cultura mexicana contemporánea, *La jaula de la melancolía*, que González Mello conoce bien.²⁷⁷ Estas ideas se relacionan directamente con el concepto de *Nación* que expuso González Mello en su artículo “El teatro y la esquizofrenia nacional”:

Parto de la convicción de que la nación no existe; no, al menos, como un ente superior y previo a los habitantes de un país, capaz de dotarlo de una serie [de] rasgos específicos –la tan mentada idiosincracia. El concepto de nación mexicana es un invención de algunos criollos que, en los albores del siglo XIX, trataron de darle un sustento conceptual a la necesidad de cortar la subordinación del virreinato de la Nueva España a la asfixiante burocracia peninsular.²⁷⁸

Mier también reniega de aquellas cosas que se hacen en nombre del *pueblo*, pues más que *pueblo* –en un sentido de ciudadanos, de un cuerpo con unidad y voluntad propia– lo que hay es una masa inculta, necia, manipulable, que en muchos casos no es sino una comparsa que se mueve por

277 No se olvide que González Mello dirigió una serie de documentales basados en este libro, en donde Roger Bartra escribió lo siguiente: “La nación es el más hollado y a la vez el más impenetrable de los territorios de la sociedad moderna. Todos sabemos que esas líneas negras en los mapas políticos son como cicatrices de innumerables guerras, saqueos y conquistas; pero también sospechamos que, además de la violencia estatal fundadora de las naciones, hay antiguas y extrañas fuerzas de índole cultural y psíquico que dibujan las fronteras que nos separan de los extraños. Estas fuerzas sutiles, sometida a la inclemencia de los vaivenes de la economía y de la política, son sin embargo responsables de la opacidad del fenómeno nacional. Entre otras cosas, esta opacidad oculta los motivos profundos por los cuales los hombres toleran un sistema de dominación y con su paciencia le imprimen un sello de legitimidad a la desigualdad y a la explotación.” (*Op. cit.*, México, Grijalbo, 1987, p.15)

278 *Op. cit.*, p. 21

dádivas insignificantes. Su ignorancia no le permite saber lo que le favorece, y “a veces es necesario contrariar la voluntad del pueblo para servirlo mejor [...] Cómo van a decidir sobre lo que no conocen? Yo lo reto a que le pregunte a cualquiera de ellos qué casta de animal es esa república que no quieren tener, apuesto mi pescuezo a que responden treinta mil desatinos.” (p. 64)²⁷⁹

Ese “Pueblo” que aclamó a Iturbide Emperador es el mismo que hoy sufre y goza con un partido de futbol, los programas de concursos, los *reality shows* o las telenovelas. Es también el que lleva a la presidencia al candidato que tiene consigo a la mejor empresa de publicistas, el apoyo de los medios y cuenta con el aparato que compra o coacciona el voto. Si la “Patria” de entonces, como la “Nación” de ahora toma la forma que ese *Pueblo* le confiere, ¿no será un error apostar por la utópica democracia?, ¿no será un sueño equivocado habernos empeñado por más de doscientos años en la “soberanía del pueblo”?

El padre Mier es el personaje que con mayor conciencia comprende las consecuencias negativas que habrán de sobrevenir a la nueva nación. Llegar a este conocimiento lo desalienta y precipita su fin. Escéptico y pesimista, este héroe cómico que había venido sorteado calamidades, persecución y encierro con entereza, se torna taciturno y pesimista. Mier se refiere a su deceso como “hacer mutis” [de escena]; y en una demostración de puesta en abismo hace un paralelismo entre su profundo desaliento de seguir vivo (para continuar viendo el necio proceder de sus contemporáneos) y el cansancio del “respetable” [público] que ha resistido la función.

Mier baja hasta el área de butacas para entregar de propia mano, la invitación “a la solemne ceremonia de su extremaunción” que él mismo se ha organizado. Con este último acto pone en evidencia su condición de personaje de ficción, que hace una salida absolutamente teatral cavando personalmente su tumba en el escenario y literalmente saltando a ella, tras dejar un desafortunado y atinado testamento,²⁸⁰ que atañe lo mismo a sus contemporáneos que a las presentes generaciones:

279 Estas ideas fueron expresadas literalmente por Mier en el discurso que dictó frente al Congreso el 11 de diciembre de 1823. Cfr. Edmundo O’Gorman, “Fray Servando Teresa de Mier”, *Antología del pensamiento político mexicano*, México, Imprenta Universitaria, 1945, p. 130.

280 Esta escena parece estar inspirada en dos hechos muy significativos de los últimos días de la vida de Teresa de Mier y algunas ideas que en ellos expuso: primeramente, el famoso discurso “De las profecías” (diciembre 13 de 1823), en que da sus razones para oponerse al federalismo de Ramos Arizpe, porque teme que llevará a la desmembración del país; y la celebración del viático, que se organizó pocos días antes de su muerte (noviembre 16 de 1827), al que asistió una notable y numerosa concurrencia, entre ellos Guadalupe Victoria y Ramos Arizpe. El parlamento de despedida que Mier pronuncia en la obra parecería estar inspirado en su “Carta de despedida a los mexicanos...” (1820), pero no es así, pues en dicha carta los tópicos que aborda son su interés por la conservación de la letra “x” para palabras de origen náhuatl, e insistir en la presencia de Santo Tomás en nuestro territorio antes de la llegada de los conquistadores. (Cfr. “Carta de

A mi tío el presidente Victoria le heredo mi loro, para que tenga de quien tomar sabio consejo en lo que le resta de gobierno, y para que cuando tenga que dejar la silla -aunque le pese- y todo los que hoy lo adulan le hayan vuelto la espalda, le quede al menos ese pajarraco para hacerse compañía... A mi primo don Miguel Ramos Arizpe le heredo los tres mil pesos mensuales de la pensión que tanto me prometió, y de la que en vida no vi un centavo... Mis deudas se las heredo al país, que al fin al cabo no serán las primeras ni las últimas que le endilguen, aunque probablemente sí las más modestas... A los señores congresistas les dejo mi diccionario, para que la próxima Constitución no tenga faltas de ortografía... Al próximo presidente le dejo al general Santa Anna, para que lo derroque... A los próceres que nunca pelearon una batalla les heredo mis múltiples achaques, para que representen de un modo más digno y convincente su papel... Mis nombre y mis títulos se los dejo a quien quiera tomarlos, que al fin y al cabo nunca fueron míos... Mi cuarto en Palacio Nacional se lo heredo a alguno de los menesterosos que pululan por la calles, con la recomendación de que siempre cierre con llave, porque hay muchos ladrones merodeando por aquí... Las letras de oro se las heredo a una niña pobre casadera para que fundidas sirvan de dote... Mis dudas, que son muchas y muy sólidas, se las dejo a quien quiera considerarlas... A los mexicanos les heredo una patria independiente y republicana, aunque infestada de parásitos y a punto de desmembrarse, para que se arreglen con ella lo mejor que puedan... Y por último, el cuerpo que me ha servido de vehículo durante todos estos años se lo heredo a los gusanos, en retribución a los muchos congéneres suyos que me zampé en las prisiones donde estuve; y aún así les quedo debiendo, pues a cambio de aquellos banquetes sólo puedo dejarles estas carnes consumidas y correosas, a las que sin embargo aun podrán encontrarles algo de gusto. Y es mi voluntad que las sobras del festín sean sepultadas aquí, en este jardín para que después de tantos destierros, estos huesos finalmente puedan descansar por los siglos de los siglos en mi Patria... o lo que quede de ella” (Pp.113-114)

En su *Poética*, Aristóteles se refiere brevemente a dos emociones que yacen en toda tragedia, la compasión por el inocente y el temor de encontrarse en una situación semejante. En esta tragicomedia antihistórica y antipatriótica, el temor y la compasión se funden hacia un mismo objeto: el incierto destino de México.

despedida a los mexicanos escrita desde el castillo de San Juan de Ulúa" *Escritos y memorias*, prólogo y selección de Edmundo O'Gorman, UNAM, México 1945, pp. 33-48.) González Mello me comentó que la forma, estilo y tono de este testamento está inspirado en el *Testamento y despedida* de José Joaquín Fernández de Lizardi del 27 de abril de 1827. (Cfr. *El pensador mexicano*. UNAM, México, 1962, pp. 39-44.)



1822 (2000)





Edip en Colofón (2009) Fotografía: Sergio Carreón

4. LABERINTO Y LENGUAJE: *EDIP EN COLOFÓN*²⁸¹

TIRESIAS: Vamos a ver...

EDIPO: ¿Sin ojos?

TIRESIAS: *Con nuestras respectivas cegueras.*²⁸²

4.1. Este Edipo no es cosa de museo

En 2009 se estrenó en la ciudad de México *Edip en Colofón*, obra singular que renueva de modo libérrimo la tragedia de este héroe. Si el sólo nombre de Edipo podría alejar al espectador de hoy por temor a encontrarse con una pieza de museo, la experiencia de verla o leerla cambiará radicalmente ese prejuicio. En esta pieza, Flavio González Mello afirma rasgos de su estilo, con una propuesta radical, de gran experimentación y actualidad.

Edip en Colofón es una tragicomedia fársica en la que impera el ingenio y una franca intención lúdica. Se trata básicamente de una parodia del *Edipo rey* de Sófocles y, como tal, rejuvenece con admiración pero sin reverencia al mito clásico con su simbolismo universal, a la vez que deja ver la posición del parodista y la visión de su tiempo. González Mello trastorna textos previos llevándolos hasta lo hiperbólico. Sus alteraciones atrevidas provocan una nueva interacción con lo ya conocido.²⁸³ Atenta contra el género dramático, enturbiando lo trágico con acentos cómicos, o mejor aun dando un tono fársico a esta tragicomedia, a la que él mismo califica como “tragedia de enredos”.

El autor considera que la tragicomedia es el género que presenta mayores posibilidades por su capacidad de incluir a todos los otros géneros²⁸⁴ y porque “aunque inicie como una comedia de pronto cambia nuestras expectativas, sus tramas son más equilibradas y su espíritu dual se parece más a todo lo que a diario nos pasa en la vida”.²⁸⁵ Sin embargo, para contener la riqueza y complejidad de registros que encierra *Edip...*, el autor no sólo echó mano de la ambivalencia de la tragicomedia, sino que recurrió a recursos propios de la farsa como lo excesivo, lo deformado, lo soez y lo improbable.

281 Fue publicada en 2009 por Editorial Jus, (*op. cit*) con un prólogo de Alegría Martínez. Todas las citas de la obra provienen de esta edición y la referencia a la página se anota en paréntesis al final de cada cita.

282 Flavio González Mello, “Haikus teatrales”, *Este País*, no. 209, agost. 2008, http://estepais.com/inicio/historicos/209/23_cultura_espacios_mello.pdf

283 Ximena Escalante, dramaturga importante de la misma generación de González Mello, ha incursionado en temas mitológicos, como es el caso de sus obras *Fedra y otras griegas* y *Electra, despierta*.

284 *Supra* p. 55.

285 Consideraciones que el autor me comentó en una entrevista que me concedió en febrero de 2011.

Con *Edip en Colofón*, su creador pone en la cuerda de equilibrio conceptos como originalidad o autoría, se mofa de la ciencia con su pretendida infalibilidad y entresaca de la madeja del incesto perturbadores hilos de pasión amorosa. No se limita a ver el incesto como un morboso tabú o un intolerable abuso intrafamiliar, pues como él mismo ha cuestionado: “¿Se debe vivir o reprimir una pasión incestuosa? No tengo una respuesta, pero la obra explora varias posibilidades”.²⁸⁶

Contrapone también en este drama dos formas de concebir la realidad: la mirada mágica, subjetiva y primigenia, frente a la postura objetiva, racionalista y pragmática de la modernidad. Con esta antítesis que subyace en toda la trama, González Mello hace tangible la perpetua contradicción de la condición humana, entre sus instintos regidos por la naturaleza y su afán de civilidad racional.

Asimismo, valiéndose de la abigarrada forma que toma la trama, el escritor llevó a escena la tensión propia de toda parodia entre la fuerza conservadora de lo conocido y la tendencia renovadora de lo diferente.²⁸⁷ Es por esta diferencia y la distancia escéptica que suscita que un receptor competente no puede permanecer pasivo. Ese espectador implícito, consciente de que está ante una parodia, descubre el material original o lo intuye aun sin conocerlo, compara y disfruta el hallazgo de las semejanzas, a la vez que se sorprende y “enjuicia” las novedades que le salen al paso.

Básicamente dialógica, como la concibe M. Bajtin, la parodia pone en contacto a dos sujetos y sus dos realidades. Como se expone más adelante, la parodia²⁸⁸ es una segunda voz que se enuncia desde una nueva situación y desde ahí conversa con el pasado.

Severo Sarduy retomó ideas de Bajtin respecto a la parodia y la concibe como una forma que se deriva del género “serio-cómico” antiguo y el encuentro de dos voces en relación dialógica y carnavalesca.²⁸⁹ El escritor cubano enfatizó, en su ensayo “barroco y neobarroco” (1972), el papel creativo y de primer orden que tiene la parodia, particularmente en el arte de Latinoamérica:

Sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán

286 Alegría Martínez, “Caminar en círculos hacia la muerte”, *Edip en Colofón. Tragedia de enredos*, *Op. cit.*, p.12.

287 Idea de Linda Hutcheon expuesta anteriormente. (Infra p. 170)

288 Infra p. 168.

289 Infra pp. 169 y170.

las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras.²⁹⁰

En esta ocasión, como se sabe, el parodista es un dramaturgo, narrador y cineasta mexicano, nacido en la década de los sesenta que produce desde la ciudad de México. Sus temáticas recurrentes han sido la historia, la familia y la reflexión sobre la naturaleza de lo teatral, y dos de sus obras más exitosas son originales reflexiones paródicas de sendos momentos decisivos de la historia del país. ¿Con qué perspectiva se acerca este escritor a la mitología clásica? ¿Qué propone? ¿Desde qué horizonte establece su conversación con Sófocles y el mundo clásico?

Este nuevo Edipo que impone una “lectura en filigrana”, tomó la forma de una extensa²⁹¹ e intrincada trama que se desarrolla a las afueras de Colofón, en una moderna clínica psiquiátrica instalada en las ruinas de un antiguo oráculo adonde se llega por un laberinto. Es en este hospital/oráculo, en donde Edipo y Antígona han encontrado refugio tras su extenuante deambular. El drama consta de tres actos divididos en escenas (6, 6, 2), sugerentemente tituladas “Laberintos”, “Pasatiempos”, “Cegueras”, “Cicatrices”, etc. El escenario es, a la vez, patio, oficina, consultorio de una psiquiatra y de un oftalmólogo, la habitación de un paciente y en el acto tercero se incorpora una tarima a manera de escenario improvisado.

Abre la obra la imagen de un Edipo senil, ciego y andrajoso con claras muestras de amnesia y alienación. Para él su nombre carece de la última letra y se nombra a sí mismo “Edip”. En muchos de sus parlamentos retoza con los fonemas y los sentidos de las palabras, a la vez que discurre en un vaivén entre su pasado glorioso y un presente trastocado, producto de su delirio. Ha borrado lo referente a su desgracia. Pasa abruptamente de un ayer que vive como presente continuo (ser rey de Tebas, esposo de Yocasta, padre de Eteocles, Polínice y

290 *Obra completa, op. cit.* p. 1393.

291 Realmente se trata de una obra muy extensa y difícil de llevar a escena. Casi tres años tomó a González Mello escribirla. El primer borrador precisaba ocho horas de representación. Fue gracias a la invitación de Luis de Tavira para estrenarla con la Compañía Nacional de Teatro que se vio obligado a terminarla. Se quedó mucho material en el escritorio, muchas historias ancilares, pero González Mello considera que ya terminó con este tema. Para el montaje del estreno, el director Mario Espinosa tuvo que hacer varios recortes de esta “especie de novela teatral o un teatro larguísimo por entregas”, y considera que su “versión escénica es una de las muchas lecturas que posee esta vasta obra. Para montarla se hizo un esfuerzo de síntesis que dejó fuera historias fabulosas, pero una lectura total habría sido interminable”. (“Del mundo a la desmemoria”, *Edip en Colofón. Tragedia de enredos, op. cit.* p. 174)

Antígona)²⁹² a un ahora producto de su locura. Sus regresiones se detienen justamente en los hechos con los que da inicio el *Edipo rey* de Sófocles, cuando el pueblo le exige terminar con la peste que azota Tebas, y él encomienda a Creonte acudir a Delfos en busca de un consejo para tal efecto.²⁹³

El patético drama de este héroe contemporáneo es que se cobija en la demencia para olvidar el ayer trágico que lo sobrepasa, pero a la vez es lo único que lo define y da existencia, pues como afirma atinadamente el Coro: “Somos recuerdo y nada más que eso” [...] “Tal vez fui otro pero lo he olvidado. Si no lo recuerdo, ¿habré existido?” (p.37)

La obra da inicio con este Edip meciéndose en un columpio en el patio de la clínica, al tiempo que responde crucigramas y se ufana por enésima vez, frente a su enfermera Hipólita, de haber resuelto el consabido acertijo planteado por la Esfinge, el cual no puede ya repetir sin equivocarse. Veamos el diálogo para dar una idea de su estado mental:

EDIP: ¿Sabes cómo me hice del trono? Yo venía de muy lejos huyendo de un destino nefando, sin nada mas que lo que traía puesto el día que fui a consultar a la Pitonisa. Vagando llegué a Tebas, la de las siete puertas, que en ese tiempo -hará unos ocho años de lo que te estoy platicando- se encontraba bajo el yugo de la Esfinge, hija de Ekidna y Orto. Cada día los tebanos tenían que ofrendarle un niño a la repugnante bestia para evitar que destruyera la ciudad. ¿Y cual crees que era la única manera de vencerla?

HIPÓLITA: Resolver el acertijo.

EDIP: (*confundido*) ¿Cómo lo supiste?

HIPÓLITA: Ya me lo había contado.

EDIP: ¿Sí?... El caso es que todos los que lo intentaban terminaban en al panza del bicho. Yo, joven, sin patria ni familia, nada tenía que perder, así que acepté el reto. Ella preguntó: “¿cuál es el animal que de joven anda en cuatro patas, de adulto en dos y de viejo en tres, y que..” eh... ¿cómo era?

HIPÓLITA: Es que ya dijo las edades. Ésas no van en el acertijo.

EDIP: ¡Claro que van! Porque de chico, gatea: camina en cuatro patas; de adulto...

292 Ismene nunca es mencionada en *Edip en Colofón*.

293 En la escena 1 del acto I, el Edipo mexicano enuncia el parlamento con el que da inicio *Edipo rey*: “¡Hijos, prole renovada del remoto Cadmo! ¿Por qué se postran en tierra, suplicantes, con ramos de olivo...” (p. 33); y un poco más adelante al reconocer a Creonte dice otro fragmento de esa misma obra: “Por fin regresas de la mansión de Apolo. Príncipe, hijo de Meneceo, ¿qué nuevas traes para nosotros de parte del Dios? (p.34).

HIPÓLITA: Está diciendo la respuesta. En la adivinanza sólo se mencionan la patas.

EDIP: A ver, ella me preguntó: “¿cuál es el animal...?”

HIPÓLITA: “...que a veces camina en dos patas...”

EDIP: ¡Ajá! “...otras en tres, otras más en cuatro, y que entre más años tiene...”

HIPÓLITA: “Patas”.

EDIP: “¡... y que entre más patas tiene más débil es”, eso!... Todo un enigma, ¿eh?

HIPÓLITA: Mja. (pp. 27-28)

En esa misma escena aparecen Antígona con su amargura y Creonte con su codicia. Ella se muestra cansada de sobrellevar su miserable condición de hermana/hija, “madre/esposa” de Edipo,²⁹⁴ y de lidiar con su demencia, aunque siempre abnegada no cesa de protegerlo. Por su parte, Creonte, actual rey de Tebas, llega hasta Colofón con el interesado propósito de que Edipo resuelva un nuevo acertijo, y al encontrarse con Antígona sale a relucir la atracción incestuosa que los unió antaño.

En las cinco escenas restantes del Acto I se presentan la mayoría de los personajes, con su enredo de tramas y conflictos secundarios: 1. Pólipo y Merope, reyes de Corinto y padres adoptivos de Edipo, viajan hasta el oráculo de Colofón, en donde sin esperarlo se encuentran con el hijo perdido; 2. Ptolomeo, un joven oftalmólogo hijo de la directora de la clínica (la Dra. Castañeda), declara su amor a Antígona; 3. Epíndaro, un dramaturgo jubilado e interno paranoico, acusa iracundo a Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes de haber plagiado sus obras, e incluso a Aristóteles de haberle robado la *Poética*; 4. un sicario, contratado treinta años atrás por Edipo para ejecutar al asesino de Layo, llega para concluir su encargo; 5. una interna autista de nombre Aura, espera un hijo de Edipo. (Sólo falta el centenario adivino Tiresias que aparecerá hasta el segundo acto.)

Todos los conflictos se irán desarrollando de forma concéntrica, siguiendo un trazo de espiral de reiterados movimientos circulares que apuntan a un mismo centro sin tocarlo, como asediando orbitalmente una respuesta.

En el Acto II, la incertidumbre de Antígona respecto a su futuro con Ptolomeo y la turbadora cercanía de Creonte, la lleva a querer consultar a Tiresias, quien dando muestras de su capacidad de anticipación, llega de improviso. Tiresias habla con la verdad a Edipo, obligándolo a tomar conciencia – mirando las cicatrices de sus pies– de su infausta realidad, sin embargo este momento del clímax

294 Esta licencia que se toma González Mello, de adjudicar a un mismo personaje las funciones de dos figuras míticas, intensifica la red de contradicciones y enredos.

trágico por excelencia se trastoca en un pasaje de franca comicidad. Creonte, por su parte, sólo se afana en satisfacer sus intereses (conseguir la solución al acertijo, mantener a Edip encerrado o si es necesario eliminarlo con ayuda del sicario, conocer por Tiresias el nombre de quienes intrigan en su contra y unirse a Antígona, si ella hereda el trono de Corinto) y le revela a Antígona sus relaciones incestuosas con Yocasta, de las que ella y Edip son fruto. A su vez, Pólipo reconoce afectuosamente a su nieta y quiere que ella y Edip se trasladen a Corinto, para que éste asuma el trono; mientras que Mérope pretende que Edip asesine a Pólipo, para unirse a él.

Paralelamente se desarrollan otras acciones: Ptolomeo ausculta a Tiresias y dictamina que su ceguera y su hermafroditismo pueden ser tratados. Festejan los 40 años de Antígona con una fiesta sorpresa. Edip transita de sus tiempos triunfales a su alienado presente, de una actitud infantil a un cachondeo atrevido con Antígona y las enfermeras, a la vez que se entretiene alardeando con argucias verbales, como la ingeniosa conversación de orates que sostiene con Epíndaro. La sagacidad que Creonte descubre en Edip lo irrita y lo hace creer que sólo finge. Al concluir el segundo acto, Creonte y la Dra. Castañeda coligen que hacer una obra en la que Edip actúe su propio drama, podría aliviarlo.

El Acto III se centra en la terapéutica representación. Epíndaro escribe y dirige la obra que protagonizará Edip y en la que participarán todos los presentes. Muy sintetizada, pero fiel en la idea y los parlamentos de Sófocles, se va desarrollando de manera accidentada y graciosa la puesta del *Edipo rey*. Los improvisados intérpretes se equivocan, interrumpen, entran a destiempo. Únicamente Edip se mantiene en su papel sin un solo error, hasta llegar a la anagnórisis. Tras ella abandona su papel de loco amnésico y asume su situación trágica.

Los conflictos de los personajes secundarios se van resolviendo: Cuando Antígona decide partir con Ptolomeo, éste la rechaza temeroso de los antecedentes incestuosos de la familia tebana; Tiresias recupera la vista gracias a una cirugía; Merope mata a su marido pero no consigue seducir a Edip; Creonte reconoce en el sicario al hombre que Edipo contrato años atrás y le ordena que ejecute a su cuñado; la fallida puesta en escena lleva a Epíndaro a una crisis nerviosa extrema; Aura da a luz al hijo de Edip, y Creonte comprende al fin la respuesta al acertijo que de forma críptica Edip le había revelado de muchas formas: “Caracol”.

En la escena final, simbólicamente titulada “Preámbulo” –porque todo fin es a su vez inicio–, Edip se encuentra a solas con el sicario. Se comporta como el joven que al salir de Delfos fortuitamente

asesinó a un hombre en el camino a Tebas, se muestra optimista pues cree haber eludido el destino. Mientras el sicario saca filo a su estilete, despreocupado Edip le confiesa haber olvidado muchas cosas pero que su recuerdo más nítido es un momento de infancia en que jugando a las canicas, perdió la que tenía grabada la letra “o” de su nombre, y ahora que por casualidad la ha encontrado, es Edipo otra vez.

Esta sucinta exposición del planteamiento de la obra, permite imaginar lo que habrá de presenciar el espectador. Se enfrentará con una obra bizarra que pretende por artificio llevar a la escena la naturaleza humana con sus paradojas. Verá la mezcla de lo cómico y lo serio, de lo elevado y lo ordinario. –Ni más ni menos que un “producto posmoderno”, pensaría seguramente el teórico norteamericano, Fredric Jameson,²⁹⁵ acorde con su catálogo de las texturas superficiales del posmodernismo; –Un “monstruo hermafrodita”, lo llamaría Lope de Vega, tal como calificó a sus propias comedias.

El exceso de personajes con sus respectivos conflictos, las agudezas del lenguaje, el paso constante entre la mentira y la verdad, el fingimiento o la autenticidad, así como la representación dentro de la representación y su naturaleza joco-seria, parecen responder a un gusto de tipo barroco, a ese horror al vacío que conduce a un recargamiento visual y sonoro que satura los sentidos, y a una acumulación de ideas y emociones que excitan la imaginación. Estos elementos y muchos más permiten calificar el estilo de este texto como barroco o neobarroco.

La recepción de la obra no fue del todo positiva, y no por tratarse de un tema clásico sino por circunstancias particulares del montaje²⁹⁶ y el tratamiento que González Mello dio al mito. Mientras por una parte, al parodiar el texto de Sófocles y el mito de Edipo, el dramaturgo mexicano los aligeró y actualizó acercándolos al público de hoy, la forma sobrecargada y marcadamente metateatral aleja al espectador promedio. *Edip en Colofón* es una obra demasiado intelectual que exige un espectador culto. El que asista sin conocer al menos un poco de la tragedia griega y la *Poética* de Aristóteles, de la

295 Fredric Jameson, en su libro antes citado *Ensayos sobre el posmodernismo* y otros trabajos muy difundidos, ha desarrollado ideas como el predominio de la imagen visual frente al declive de la palabra escrita, el auge del pastiche y la erosión de la distinción entre alta cultura y cultura popular.

296 En algunas reseñas se insiste en lo laberíntico de la trama o su excesiva duración, y también al elevado costo de la producción de Mario Espinosa. Este último aspecto dentro del marco de la reprobación de que fue objeto la administración de Luis de Tavira al frente de la Compañía Nacional de Teatro, por el repertorio que eligió, la desmesurada extensión de las obras, el alto presupuesto que recibe en relación al número de funciones y al exiguo apoyo financiero con que cuentan el resto de las compañías del país. (Cfr. Jaime Chabaud, “CNT (II): La era Tavira”, *Artez*, ene. 2010. <http://juegogeuj.blogspot.com/2009/05/edipo-la-tragedia-de-enredos.html> y Braulio Peralta, “La refundación del teatro mexicano”, *Milenio*, agost. 8, 2009, <http://impreso.milenio.com/node/8621077>)

mitología u otras referencias teatrales y culturales, se quedará al margen de disfrutar y comprender el sentido de la obra, pero sobretodo no podrá participar de la dinámica estética que anima al texto y no tendrán eco en él la magia y efectos que encierra. Esto se agudiza porque por su condición de drama-ensayo, de forma dramática, el autor discute y reflexiona sobre aspectos que no son ficcionales, como el teatro, el mito y la ciencia.

Ahora bien, lo que interesa es descubrir cómo estos medios tan artificiosos, no son pura decoración divorciada de un propósito, sino el medio perceptible, representable que permite que en un espacio y un tiempo escénicos unos actores encarnen la problemática existencial que la obra plantea: Edip es un nuevo héroe amnésico, trágico y ciego; ciego aunque no lo sabe, ciego porque ha elegido no ver.

La ceguera y el olvido pueden ser un buen refugio para no tomar conciencia de lo que ya sabemos pero no queremos asumir. La supresión de recuerdos incómodos es una falsa puerta recurrente para huir del laberinto.²⁹⁷ Resulta muy difícil reconocer que somos la suma de nuestras acciones, que el pasado nos define y estamos obligados a seguir, a recitar lo mejor posible nuestros parlamentos, a actuar nuestra parte hasta que se apaguen las luces, para dejar al fin la escena de la vida. Por esta preocupación tan legítima, por este miedo a la nada, a la decadencia de la vejez, a la muerte, nos vemos fingiendo, aplazando, ornamentando, escabulléndonos.

4.2. Edipo de nueva cuenta

Me parece importante mencionar las transformaciones que la trilogía de Sófocles (*Antígona*, 442 a.C.; *Edipo rey*, 430 a.C.; *Edipo en Colono*, 406 a. C.) sufre, en lo concerniente a la fábula, al transitar a *Edip en Colofón*. Opuesto a lo que en un momento inicial podría pensarse, no es *Edipo en Colono* el material primordial para esta parodia, sino *Edipo rey*. Los hechos de la trama son referidos continuamente, varios parlamentos son citados de forma literal –unos en más de una ocasión–, algunos fragmentos son representados, y los sucesos ocurridos o

297 Sarduy ve semejanzas entre la mecánica clásica de la elipsis y lo que el psicoanálisis conoce como “supresión”, “operación psíquica que tiende a excluir de la conciencia un contenido desagradable o inoportuno. La supresión, como la elipsis, es un operación que permanece en el interior del sistema [de la] conciencia: el significante suprimido, como el elidido, pasa a la zona del preconscious y no a la de inconsciente: el poeta tendrá siempre más o menos presente el significante expulsado de su discurso legible”. (*Op. cit.*, p.1234)

mencionados en la tragedia clásica son los antecedentes, supuestamente acaecidos treinta años atrás, que explican el presente dramático de los personajes de origen mítico de la obra de González Mello.

Así como la tragicomedia de *Edipo en Colofón* es fiel a los hechos ocurridos en *Edipo rey*,²⁹⁸ asimismo se emancipa absolutamente del desarrollo que la historia toma en las otras dos tragedias sofocleas. Veamos a continuación estas diferencias: en *Edipo en Colono*, Antígona y su padre buscan resguardo en un sitio consagrado a las Euménides en las cercanías de Colono.²⁹⁹ Ahí los alcanza Ismene, quien les trae noticias de la rivalidad entre sus hermanos, Eteucles y Polínice, por el gobierno de Tebas. También llegan hasta ahí Creonte, movido por el interés de que Edipo regrese a tierra tebana, y Polínice en busca del apoyo del padre para someter al hermano. Edipo rechaza las dos propuestas y decepcionado maldice a sus hijos varones. Teseo, rey de Atenas, pone orden y acompaña a Edipo al sitio donde habrá de dar fin a su vida. En *Antígona*, ambos hermanos se han asesinado disputando por el trono que ahora recae en Creonte, quien manda que Polínice quede insepulto. Antígona desobedece la orden que deshonra a los suyos, cubre a escondidas el cuerpo del hermano y enfrenta directamente a su tío. La actitud confrontadora de Antígona lo encoleriza, y la condena a ser enterrada viva. Pero la injusticia de esta acción se vuelve en su contra y, tal como lo presagió Tiresias, el deceso de la joven cuesta al despota la vida de su hijo Hemón, quien amaba a Antígona y se suicida al verla ahorcada.

Por su parte, González Mello suprimió personajes, alteró su carácter, modificó la cronología y algunos hechos. En su “tragedia de enredos”, por ejemplo, no se menciona a Ismene y sus hermanos están muertos; Creonte ya ocupa el trono, y su esposa e hijo Hemón han perecido; no hay alusión alguna a la relación entre Antígona y Hemón, pero inventa una vieja

298 El único elemento alterado es que en *Edipo rey*, se anuncia la muerte natural del rey de Corinto Pólipo, padre putativo de Edipo, mientras González Mello lo trae a escena junto con su esposa para recrear otra forma y otras motivaciones de asesinato e incesto, y potenciar como se lo propuso este último elemento.

299 Colono es una ciudad al norte de Atenas que sí quedaba en el camino de Edipo, mientras que Colofón es una antigua ciudad en Asia Menor, al noroeste de Éfeso. que no tiene ninguna relación con el mito. En el prólogo a la edición de *Edipo en Colofón* (2009), Alegría Martínez explica: “La obra transcurre en Colofón, ciudad jónica poco conocida, cuya fundación se atribuye a Mopso, adivino y nieto de Tiresias. Allí compitieron Mopso y Calcante, también adivino, quien al verse derrotado se suicidó”. Y agrega una aclaración de González Mello: “Ahí, en Colofón había un oráculo. En español la palabra puede significar el final de algo, y la obra juega con el final que es el principio y viceversa, por lo que me pareció que Colofón es uno de esos regalitos que de pronto tiene la investigación”. (*Op. cit.*, p. 13)

pasión entre ésta última y su tío; Pólipo y Mérope, siguen vivos, mientras que en la obra de Sófocles, un mensajero llega con la noticia del reciente fallecimiento de Pólipo en Corinto. Este pasaje penoso en la obra original se aprovecha, de forma humorística en *Edip en Colofón*, para dar la noticia del hallazgo del cadáver de Pólipo en la clínica.

Es evidente la forma tan personal como el dramaturgo mexicano retomó la historia, utilizando lo que consideró necesario para formular su propio mensaje, invirtiendo la naturaleza de la tragedia. Mas estas alteraciones no deben sorprender. Los dramaturgos clásicos también se tomaron grandes licencias. Por ejemplo, gracias a la *Odisea*, conocemos una versión anterior en donde Edipo permanece al mando de Tebas y no se infringe castigo alguno tras el suicidio de Yocasta. También en otras variantes del mito la enredada genealogía descarta la consumación del incesto.³⁰⁰ Pero Sófocles, como genuino artista, seleccionó lo que favorecía la construcción de su drama para alcanzar el sentido y hondura que se proponía. Lejos de copiar o plagiar, él también actualizó para su tiempo el legado de su ancestral tradición.

Al respecto cabría preguntarse, ¿es acaso una parodia lo que Sófocles hizo con el mito sagrado?, ¿es una nueva versión que homenajea a la vez que juzga a las anteriores?, ¿es una forma de diálogo que pone en contacto dos momentos, dos mentalidades?, ¿habla de su tiempo y el conflicto entre una tradición estática y la realidad cambiante?

No es la finalidad de esta investigación ahondar en el estudio del teatro de Sófocles y sus ideas, pero exponer algunos aspectos básicos ayudará a poner en perspectiva lo que se desarrollará más adelante.

En el tiempo de Sófocles (496-404 a.C), Grecia puso especial atención al problema del conocimiento. Las razones divinas no satisfacían ya a los hombres pensantes, a quienes les parecían más una forma de ignorancia. Era el momento de Fídeas y Herodoto, de Anaxágoras, Protágoras y del círculo de Aspasia, de Sócrates, Platón y los sofistas; tiempo en que el saber mítico y religioso perdió crédito frente a la argumentación sofística y filosófica que exaltaba la razón, el logos, y favorecía las ideas democráticas frente a los antiguos valores aristocráticos.

300 En una versión del mito, Edipo es hijo de una primera mujer de Layo, Eurigania, y se une a Yocasta; en otras, Yocasta es su madre, y él se une a Eurigania con quien procrea su descendencia. Aunque existe otra variante en la que engendra con Yocasta dos hijos producto del incesto, y con Eurigania, como su segunda esposa, otros cuatro. (Cfr. José Bermejo, *Mito y parentesco en la Grecia clásica*, Akal, Madrid, 1980, pp. 91-93; y Monserrat Morales Peco, *Edipo en la literatura francesa*, Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2002, pp.50-69.)

Sin embargo, no debe perderse de vista que el ascenso del pensamiento racional griego fue gradual y convivió con otras formas de conocimiento como el oráculo y la mántica. De modo que fueron fuentes de saber, tanto los razonamientos surgidos de la observación objetiva y la reflexión como la adivinación simbólica que descifraba los signos ocultos en sueños, fenómenos naturales, cantos de aves y vísceras de presas sacrificadas o la adivinación extática con que los profetas interpretaban las palabras de la Pitia, por cuya boca se manifestaba la voz del dios.

A pesar de su simpatía por una democracia religiosa moderada, la visión teocéntrica de Sófocles se deja ver en su teatro. Inquietaba al dramaturgo que la creciente confianza de sus contemporáneos en la naturaleza humana, para dirigir a la polis y a sí mismos, los condujera a caer en excesos (*hybris*), puesto que desde una perspectiva tradicional, tocaba únicamente a los dioses fijar el destino de cada hombre. Esta preocupación es el tema central de su obra *Antígona*, cuyo conflicto principal se debate entre las leyes divinas y las leyes de los hombres. También se advierte este descrédito de la palabra de los dioses, en el menosprecio de Yocasta hacia las palabras de Tiresias, como intermediario de Apolo, y en la actitud de Edipo cuando pide pruebas y testigos para aceptar al oráculo. El exceso de confianza de Edipo en su sabiduría mortal no le permitió reconocer sus propios límites, y soberbio cometió los excesos que Némesis, la insoslayable diosa de la justicia, castigó para devolverlo al sitio que le corresponde.

Por otra parte, la estructura dramática de *Edipo rey*, que tanto celebró Aristóteles y es modelo de la tragedia clásica, se basa en la anagnórisis, es decir, en la representación en escena del tránsito de un estado de ignorancia a otro de conocimiento. El gran tema de *Edipo rey* es el impío principio socrático de “conócete a ti mismo”.³⁰¹ Desde su primera consulta a la Pitia hasta el desengaño por la conducta de sus hijos y su desaparición, el héroe hace un largo periplo para saber de sí. Su tragedia es consecuencia no de una falta moral, sino religiosa. Edipo no sólo triunfó sobre la Esfinge con su ingenio, sino que resolvió de manera premonitoria el enigma de su propia existencia, y será su afán de verdad lo que lo lleve a

301 Ideas desarrolladas por Jean-Pierre Vernant, en “Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'Oedipe-Roi”, en J. P. Vernant y Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en la Grèce ancienne*. París, Maspero, 1973. Citado por Pilar Palop Jonquieres en “Nietzsche y la tragedia”, *El Basilisco*, número 2, Oviedo, mayo-junio 1978, pp. 47-52.

inquirir de nueva cuenta al oráculo e incluso a exigir las pruebas que lo confirmen. Soberbio, Edipo olvidó que el conocimiento –como el fuego– es propiedad de los dioses, y conseguirlo es muy caro al hombre. Tras esta revelación nada es lo mismo para el héroe; a partir de aquí sólo sigue su caída.³⁰²

Ésta es la postura de Sófocles, cuya concepción del destino trágico del héroe y la mácula hereditaria de su estirpe, no permite que Edipo, un nieto de Labdaco,³⁰³ sobrepase este pasaje de su vida. En contraste, varios siglos atrás, Homero concibió la vida de los héroes como epopeyas gloriosas a pesar de sus múltiples faltas y calamidades.

González Mello retoma en *Edip...* el problema del saber, del querer saber para conocerse. Pero su protagonista es una caricatura del héroe clásico, porque para este dramaturgo no existe separación entre tragedia y comedia, y sus héroes son bufones. Parece que González Mello coincidiera con George Steiner, en lo que a la viabilidad de la tragedia actual se refiere: “La tragedia es la forma de arte que exige la intolerable carga de la presencia de Dios. Ahora está muerta, porque su sombra ya no cae sobre nosotros como caía sobre Agamenón, Macbeth o Atalía.”³⁰⁴ Para ambos su tiempo ha pasado. Por eso este nuevo Edip(o) porta un atavío antiolemne que se ajusta mejor a la sensibilidad de sus contemporáneos.

4.3. Tiempo y espacio

Cuando se asiste a una función de teatro, la obra “ocurre” en el tiempo y el espacio. Actores y espectadores se dan cita en un tiempo presente y un espacio contiguo existente. Se esperan, se perciben y ambos se ven afectados por sus reacciones. Los primeros transformados en personajes fingen, las más de las veces, que el público no está presente y se escapan a un mundo ficticio de tiempos y espacios virtuales. ¿A qué mundo se propone conducirnos *Edip en Colofón*? ¿De qué medios se vale?

302 Ideas sustentadas por Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, 7a. ed., Alianza Editorial, 1985, 88-95.

303 Lábdaco, nieto de Cadmo y Ctonio, fue rey de Tebas y el padre de Layo. Toda su descendencia padece las consecuencias de su “error trágico” por hacerse negado a realizar los ritos a *Dionisio*. Las vengativas *Bacantes* lo sentenciaron a muerte y maldijeron a los labdácidas.

304 George Steiner. *La muerte de la tragedia*, Barelona, Monte Ávila, 2001, p. 256.

Al abrirse el telón, el diseño escenográfico debe remitir a un espacio³⁰⁵ que sea a la vez santuario y hospital, Grecia y cualquier punto del mundo contemporáneo occidentalizado, patio circular y consultorio.³⁰⁶ Este espacio teatral (escénico y extraescénico)³⁰⁷ acoge diferentes temporalidades. La acción ocurre en el siglo de Pericles y el milenio que empieza, dándose cita a la vez un tiempo mítico-ancestral³⁰⁸ y otro de actualidad. A ellos se suma la coexistencia de un tiempo lineal que todo lo va devorando,³⁰⁹ y otro reiterativo y subjetivo que yace en la enferma mente de Edip, y que remite a la esencia de lo dramático, como un acontecer siempre en presente, que vuelve a ser en cada función o en cada nuevo montaje. A esta complejidad debe añadirse otro nivel más profundo de significación, en donde espacio y tiempo son metáforas del hombre extraviado en la confusión de su mente: psique personal e inconsciente colectivo que esconde el enigma de la especie.

La función tiene una duración de tres horas aproximadamente y el tiempo de las acciones que habrán de tener lugar, mediante diálogos, abarca de siete a ocho meses, desde el incipiente embarazo de Aura, la autista, hasta su parto. Este lapso también está representado por el paso de las estaciones que transforman un ciruelo que ocupa el centro del escenario. El árbol está

305 En una charla informal con el escritor, éste me comentó que la obra “sucede en la mente de un mexicano loco; es *Edipo rey* imaginado por un mexicano”. Por esta razón las participaciones del coro son designadas como Hemisferio derecho, Hemisferio izquierdo y Antiestrofa.

306 Para el montaje del estreno, la escenógrafa Gloria Carrasco diseñó –a partir de la forma del cerebro– un escenario que remite a un teatro griego y tiene la atmósfera de una clínica psiquiátrica. Es una escenografía circular, con un pequeño y redondo espejo de agua (que simboliza un ombligo y la maternidad), una grieta y un columpio, como lo anotan las didascalias. (Sin incluir el árbol que marcó el escritor.) El espacio está dividido en tres secciones que representan el cerebro herido de Edip. Con este espacio se sumó al trazo escénico del director Mario Espinosa, en un “movimiento alrededor del ombligo aprovechando la circularidad que remata en una espiral de luces y nos da una constelación propia con la que creamos el origen de la vida”. (“Del tiempo detenido, el círculo y una grieta, el encuentro el espíritu de la espacialidad”, *Edip en Colofón*, *op. cit.*, p. 184). *Infra* p. 144.

307 Es conveniente aclarar desde este momento que tanto el espacio como el tiempo teatrales son el resultado de la relación entre tiempos y espacios escénicos y extraescénicos. Los primeros son los percibidos por el espectador en un aquí y un ahora en los que se desarrolla una acción en presente continuo, están ligados a la enunciación y pueden medirse; por el contrario los extraescénicos, también llamados dramáticos, son los que se refieren a la ficción, a la fábula; son el tiempo y el espacio de la acción representada y contruidos por el receptor en su imaginación. (Cfr. José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 147-163; Patrice Pavis *Diccionario del teatro*, Barcelona Paidós, 1990, pp. 169-176 y 476-480.)

308 La música compuesta por Leopoldo Novoa jugó un papel muy importante en la puesta en escena del INBA. Fue música en vivo que remitía a tiempos míticos –mediante el empleo de piedras, tambores, gong, cajas chinas, una marimba, un anklung– y definía a cada personaje. Para Edip, por ejemplo, compuso una canción de cuna que le canta Merope y el actor tararea en varias ocasiones, en ella juega “con la rítmica y la métrica a la manera de las pirekuas, es decir, que éstas fueran más libres que las canciones comunes que tienden a ser cuadradas y repetitivas en ambos elementos.” (Nota de prensa de la Compañía Nacional de Teatro, <http://cnteatro.wordpress.com/repertorio/edipencolofon/>)

309 Edipo y Creonte muestran los estragos de la vejez y sus familias han perecido. Antígona cumple cuarenta años, edad a la que no llega en la trilogía de Sófocles.

seco e iluminado por una luz invernal en el primer y tercer actos, en contraste con el del acto segundo donde aparece verde y florido, bajo una luz cálida y matinal de verano. Ambos tiempos (el de la representación y el de lo representado) hacen posible la existencia imaginaria del tiempo de la historia,³¹⁰ el cual abarca el periodo total de la fábula. Este último no ocurre en escena, pero es sugerido al espectador, quien evoca desde la primera consulta que hace el rey Layo al oráculo hasta un presente histórico contemporáneo. También invita a recapacitar en todas las representaciones que se han hecho del *Edipo rey* desde su estreno, haciendo que los personajes tengan la sensación de que esto que “viven” ya les ha ocurrido anteriormente, como cuando dice Edip: “Ya había estado aquí antes, ¿verdad? Todo me resulta muy familiar: el hospital, los doctores, el oráculo, la comedia... ya también la habíamos presentado antes, ¿no? ¿Cuándo fue? ¿Esta mañana? ¿El año pasado?... ¿Hace cuánto que me saqué los ojos?” (p.156)

La coexistencia inusitada de dos épocas tan distantes (siglo V a. C. y siglo XXI) es posible gracias a la configuración de espacio y tiempo dramáticos, y también a los rangos de personajes que se dan cita en escena: a) la galería de seres míticos (Edip, Antígona, Creonte, Tiresias, Merope, Polibo); b) la comunidad propia de un hospital (doctores, enfermeros, pacientes y administrativos) y c) Epíndaro³¹¹ y el coro de orates que sirven de puente entre ambas “realidades”, por su naturaleza mixta. No es casual que sólo estos personajes que han cortado las amarras con el sentido común puedan desplazarse por ambas orillas.

Si el teatro –como afirma García Barrientos– es una máquina de “hacer presente”, porque aun cuando trae acciones del pasado y del futuro sólo puede escenificarlas en presente,³¹² la enfermedad de Edip es, en este sentido, del todo teatral. Tal como la diagnostica la Dra. Castañeda, es consecuencia de la lesión que se provocó en los lóbulos frontales al extirparse los ojos y por ello no puede fijar nuevos recuerdos, “su memoria se quedó anclada hace treinta años, y para él, todo lo que siguió aun está por suceder”. (p.52) La condición pragmática del teatro, de una comunicación que acontece en un ahora y un aquí de los

310 Carmen Bobes Naves distingue tres niveles temporales: “a) Un *tiempo de la historia*, que puede ser más o menos amplio; b) un *tiempo del discurso* o tiempo literario, que transcurre en presente a través de la forma dialogada, cuyos términos dan indicios directos o indirectos del tiempo de la historia y la disponen para c) el *tiempo de la representación*, que suele estar fijado en las convenciones sociales de cada tiempo y cultura.” (*Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, Madrid, p. 221)

311 No hay referencia a ningún escritor con este nombre.

312 *Op. cit.*, p.138.

personajes y el auditorio, convida a participar con el protagonista de este pretendido tiempo suspendido. Como si fuera posible detener el flujo del tiempo o revivir el pasado para corregir los errores o instalarse en los buenos momentos.

*Al tiempo de ser la escritura de un aventura,
resulta ser la aventura de la escritura*
Gonzalo Sobejano

4.4. El drama mirándose a sí mismo

Edip en Colofón es una fina obra de marquetaría que muestra sus piezas y el origen de ellas. Es un claro ejemplo de artificio y barroquismo que reúne múltiples y diversos elementos desplegándolos con sus contradicciones en lugar de amalgamarlos, puesto que se propone preservar sus distinciones. Esta dinámica rige la relación de los tiempos y espacios de la representación y la metateatralidad, presente en muchas piezas del barroco y la posmodernidad, y da mayor complejidad al texto y a su ejecución.

El rasgo medular de toda metaficción –exhibir su condición de artificio y minar cualquier certeza de realismo– permea todo el drama que ahora nos ocupa. “En el teatro no basta que algo sea real para que parezca verdadero”, (p. 12) declara enfáticamente Epíndaro, desaprobando el uso del manto “verdadero” del rey de Corinto en la función. Vemos así el grado de conciencia³¹³ que el escritor tiene de su quehacer y el análisis que ejerce sobre éste. De las más variadas formas dirige la atención de los receptores hacia la composición misma. Este aspecto, propio de la parodia, invita a una mayor atención a cómo sido elaborada la obra artística que a la anécdota de antemano conocida. Asimismo este detenerse en la forma es común en toda obra barroca que no procede de manera rectilínea sino por un trazo circular y reiterativo que regresa sobre la cosa misma. Severo Sarduy se refiere a estos procedimientos en relación a los medios de expresión de las obras barrocas, aclarando que:

³¹³ A esta conciencia del escritor se refiere Robert Alter, en su trabajo *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*; primer estudio que se ocupó de la metaficción en la novela (USA, University of California Press, 1975).

La obra en la obra, el espejeo, la *mise en abîme* o la “muñeca rusa” se han convertido en nuestros días en una burda astucia, en un juego formal que no señala más que una moda y nada ha conservado de su significación inicial.

La forma de tautología representada [...] no hace referencia a ninguna otra obra, ni por supuesto –tautología ingenua– a la obra misma, sino a la gramática que la sostiene, al código formal que le sirve de cimiento de apoyo teórico, al artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su “autoridad”.³¹⁴

Bajo estos principios debemos preguntarnos qué dice esta tragicomedia de la forma dramática que la soporta, de las convenciones que la dotan de sentido y, desde el nivel pragmático de la intencionalidad paródica, qué dice de su autor, qué ha trastocado en la tragedia, qué promueve en el espectador y qué dice a los espectadores de su realidad.

En *Edip en Colofón*, el autor vuelve la mirada sobre su propio quehacer, la tradición literaria a la que pertenece y los recursos del drama. Estamos lejos de una obra de tipo realista, psicologista o de contenido social. *Edip* es una obra marcadamente intelectual, una reflexión existencial y estética que deja de lado la mimesis de lo real para incluir otras obras, arremeter contra el género y ante todo referirse al acto creativo mismo. Por ello la parodia de otra obra teatral y la mención de preceptos del drama y otras tragedias clásicas, la alusión a otros mitos,³¹⁵ la inclusión de una representación y lo que la antecede o acompaña tras bambalinas, la presencia de un dramaturgo y sus derechos de autor. “¿Dónde se originan las historias? ¿De quien es la paternidad de los hechos?” (p.61), pregunta acertadamente el Coro.

Edip... no es la creación de un hombre, sino de una autoría doble. El mensaje surge desde dos fuentes de emisión. Se confunde el origen, se pierde el centro o –como lo explicaría Sarduy– “más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora la figura maestra no es el círculo de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse que opone a ese foco visible otro igualmente operante.”³¹⁶

En este caso cada obra tiene su propio autor (Sófocles y González Mello), cuenta cada una con su propio escenario perfectamente delimitado (la clínica y el tablado improvisado en el patio de la

314 “barroco y neobarroco”, *op. cit.* p. 1400.

315 En la obra se hace referencia a Polifemo, al caballo de Troya, al asesinato de Agamenón a manos de Egisto y Clitemnestra, al pasaje de Ulises y las sirenas de *La Odisea*, al mito de Teseo, el minotauro y, por supuesto, al hilo de Ariadna para salir del laberinto.

316 *Op. cit.*, p. 1223.

misma), participan en ellas sus respectivos actores (los personajes míticos, los enfermos y el personal de la clínica, y ellos mismos interpretando a los personajes de *Edipo rey*). Esta doble caracterización amplía el campo de acción de los comediantes para demostrar sus habilidades, a la vez que genera en el auditorio mayor desconcierto respecto a la innegable naturaleza ficticia de *Edipo rey*, frente a una relativa “realidad” de las acciones de la clínica. Los espectadores se cuestionan la relación entre ficción y realidad –como propone Patricia Waugh³¹⁷ y reconocen la armazón que sostiene a esa ficción.

En lo referente al público hay una importante licencia, como ocurre siempre en el teatro dentro del teatro: ambas obras son recibidas por los asistentes, sin embargo en esta ocasión el único espectador para la escenificación del *Edipo rey* es Tiresias, quien simplemente escucha la obra, pues está convaleciente de su cirugía de ojos. Esta incapacidad hace que la recepción sea meramente auditiva, lo cual atenta contra el papel primordial de un receptor teatral, cuya función es ver aun más que escuchar, porque el teatro es ante todo un evento al que se asiste para ver lo que habrá de acontecer. En él, la palabra está para ser vista, como explica Ortega y Gasset, para quien el teatro no es un género literario sino un género “visionario”, cuya principal función es poner a la vista.³¹⁸

Es durante la representación de *Edipo rey*, que *Edip en Colofón* alcanza su mayor comicidad. Diferentes niveles de ficción se mezclan e intercambian entre sí su carácter de “realidad”. De este modo el teatro dentro del teatro, que debería ser una meta-teatralidad,³¹⁹ cuya sustancia fuera pura invención, resulta ser la verdad existencial de Edipo, en donde él no finge más; a la vez es en ese mismo espacio meta-teatral, delimitado por la tarima, donde los otros personajes suben doblemente disfrazados a jugar el papel de comediantes.

Mientras para la mayor parte de los personajes es claro dónde acaba la representación y empieza la vida; hay tres puntos donde el límite se borra y esta línea sólo es clara para el público. El primer caso es con el personaje de Edip, quien a la vez que asume que está participando en una tragedia, no está actuando un papel sino reandando su propio pasado; el segundo es cuando el mensajero avisa alarmado que ha encontrado el cuerpo de Pólipo en su habitación, y la noticia es tomada por los actores como si fuese uno de los parlamentos del texto de Epíndaro; y por último, la incontrolable furia de un

317 Supra p. 38; Infra. 126.

318 *Ideas sobre el teatro y la novela*. Alianza editorial, Madrid, 1982, 75.

319 Supra p. 127.

enfermero cuando otro actor le roba sus escasas líneas, y resuelve el asunto matando al compañero que le usurpó su mínima aparición en escena.

Desde la niebla del mito, Edipo se desprendió de muchos otros héroes y alcanzó un lugar destacado cuando Sófocles le concedió un carácter y una voz dramáticos. De este modo ha encarnado incontables veces en actores que le prestan su cuerpo o se ha posesionado reiteradamente de las imagerías de artistas como Cocteau, Gide, Brecht o Dürrenmat, Stravinsky, Pasolini. Ahora, fuera del guión por todos conocido, anda a ciegas por la nueva ruta que un dramaturgo mexicano escribió para él y que lo trae hasta el siglo XXI.³²⁰

Edip, como un personaje de Pirandello o de Unamuno, toma conciencia de su condición de personaje, de ser el mismo que quiso eludir su destino. Este conocimiento lo saca del marco finito del espacio escénico y lo acerca más a los espectadores. Se logra así el efecto de retablo o cuadro barroco, de “desbordamiento” y continuidad espacial con el auditorio.³²¹ Edip parece salir de la ficción para compartir con el público el hecho de que es sólo un personaje. La problemática del ser de ficción traspasa la cuarta pared y queda al descubierto el mundo de ilusión del espectáculo, porque como explica la teórica inglesa, Patricia Waugh:

[...] el común denominador de la metaficción es simultáneamente crear una ficción y hacer una declaración acerca de la creación de esa ficción. Ambos procesos permanecen unidos en lo formal en una tensión que traspasa la distinción entre la 'creación' y la 'crítica' y los integra dentro de conceptos como 'interpretación' y 'deconstrucción'.³²²

Todas estas consideraciones sobre lo dramático y lo teatral son, a la luz de este análisis, lo medular de *Edip en Colofón*, lo que la hace una obra de ideas, un ensayo literario en acción, la representación de una poética. Esto explica lo extenso de la obra, los diferentes niveles en que se desarrolla la trama y los “discursos” que manipula: el mítico, el científico y otro de

320 No se puede hablar de influencias o continuación de ninguna de las versiones del mito antes señaladas. Como tampoco se percibe ningún tipo de vínculo con las cuatro obras de dramaturgos mexicanos inspirados en este mito: *El silencio* de Margarita Urueta, dirigida por Abraham Oceransky en 1977; la farsa *El Edipo imaginario* de Alberto Castillo estrenado en 1993, y repuesta en 2013 bajo el título de *¡Embarázame!*; la comedia *Edipo güey* de Mario Cantú Toscana de 2008 y *La herencia de Edipo* de Raúl Valles de 2005.

321 Supra p. 167.

322 “[...] the lowest common denominator of metafiction is simulteneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two process are held together in a formal tensión which breaks down the distinction between creation and criticism and merges them into the concepts of interpretation and deconstruction.” (La traducción es mía) (Op. cit., p.2.)

orden estético. El interés de González Mello por escudriñar en la teatralidad, lo obliga a la autorreferencialidad, procedimiento más que común en los tiempos actuales, marcados por el paradigma de la crisis de la representación, en tanto que los signos lejos de representar lo real, sólo se refieren a lo construido por los propios signos.³²³

El personaje de Epíndaro da pie para referirse al acto de escribir y a la teoría literaria, al plagio o a la inspiración, como un arrebató en que voces ajenas hablan al artista o como un mal funcionamiento del cerebro. En este loco podemos ver un *alter ego* chusco del propio Flavio, porque lo mismo pone en su boca las ideas que también había expuesto en “La verdadera poética, o el arte viejo de hacer tragicomedias” que quejas respecto a las limitaciones que enfrenta un director de escena. De este modo González Mello da una muestra de autocrítica, de sentido del humor hacia su propio quehacer y de una capacidad para teorizar desde la propia creación dramática. Cuando Edip pregunta a la Dra. Castañeda sobre quién es el autor de la obra que van a representar, la respuesta parece el modo como podría calificarse a sí mismo: “Es... la fábula contada por un loco lleno de sonidos y de furia”. (p. 137)³²⁴

Edip... promueve una profunda reflexión sobre el teatro, lo mismo como texto literario que como *performance*, mediante la parodia y lo metateatral. *Edip...* relativiza la supremacía del original frente a una copia, lo pretendidamente natural en contraste con lo intencionalmente artificioso y fingido, lo ficticio en contraste con la realidad. Su metateatralidad tematiza el artificio creativo y la representación de lo real queda desplazada. Toda la obra es un híbrido de drama-ensayo que lleva a primer término la identidad lingüística del drama, su condición de espectáculo, de producto cultural y la revisión del canon clásico del drama y la tragedia.

Tres formas de metateatralidad con las más frecuentes en la escena barroca: a) la inclusión de una representación teatral dentro de la obra, cuya función es “completar la acción principal, bien desarrollando una versión diferente del mismo asunto de ésta o empleando los

323 Desde 1966 Foucault se refirió a la crisis de la representación (*Las palabras y las cosas*). Posteriormente la idea fue retomada por los teóricos de la posmodernidad como Baudrillard, para quien la realidad llega a nosotros no como una representación sino como una construcción; o Lyotard, quien encuentra que hemos perdido la realidad que antecede a la representación, el mundo llega a nosotros únicamente como discurso.

324 Y obviamente es también un homenaje a Shakespeare: “Life's but a walking shadow, a poor player / that struts and frets his hour upon the stage, / and then is heard no more; it is a tale / told by an idiot, full of sound and fury, / signifying nothing.” *Macbeth, The Complete Works of Shakespeare, London, Henry Pordes, 1984, p. 939.*

mismos personajes”;³²⁵ b) por el fingimiento de uno o varios de los personajes con el objetivo de engañar, para cuyo caso se suele recurrir al disfraz, al cambio de voz o al travestismo –tan comunes en los enredos barrocos que mezclaban los niveles de ficción– y c) por un disimulo de tipo interno que “consiste en que el personaje se finge loco para lograr sus propósitos.”³²⁶ También puede presentarse como autorreferencialidad al autor o a la obra, a otros autores, al acto de la escritura o a la teoría o crítica dramática y alusiones al hecho de representar.

Todas estas formas se encuentran en la obra que nos ocupa. En ella, además de autorreferencialidades, destaca la duda constante de si Edip simula o no su alienación. A esta interrogante medular sigue en importancia, la inclusión de fragmentos del *Edipo rey* y su correspondiente doble representación (actores que actúan que actúan). Este recurso, lejos de ser un elemento de ornato especular, tiene una función sustancial para la resolución del conflicto, ya que se emplea como un psicodrama con finalidad terapéutica.

Otra de las formas en que se manifiesta la metateatralidad es el fingimiento de personajes que buscan engañar a Edip: Creonte, por ejemplo, pretende suplantar a Tiresias, el sicario se hace pasar por un vendedor y todos en la clínica fingen ante Edip, “siguiéndole la corriente” para no confrontarlo.³²⁷ Esta “compasiva mentira” y la puesta en escena de su propio drama con el objetivo de devolverle el juicio remiten obligadamente al *Enrique IV* de Pirandello. El protagonista de este drama es un marqués que, a consecuencia de un golpe en la cabeza, cree ser el rey germano Enrique IV. Por doce años vive retirado en su alucinación, sostenida también por los familiares y los sirvientes que lo rodean. Y aunque tiempo atrás recupera la razón, decide fingirse loco. Cuando con la intención de curarlo, lo confrontan con una representación de su vida pasada, el impacto lo hunde de nueva cuenta en un delirio, que es difícil precisar si es auténtico o simulado. Puede afirmarse que esta obra de Pirandello –autor cuya influencia es innegable en González Mello– está presente en *Edip...* como una “reminiscencia” de las que menciona Sarduy,³²⁸ que sin aflorar a la superficie ni dejar huellas concretas de objeto extraño, se delata en estratos profundos.

325 Carmen Hernández Valcarcel, “Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega”, *Anales de Filología Hispánica*, Vol. 4, 1988-1989, p.76.

326 *Ídem.*, p.77.

327 Hipólita, su enfermera, le miente respecto al destino fatal de su familia pero le recuerda que está en una clínica. Antígona lo protege y evita que Creonte lo ponga al corriente de los hechos ocurridos en Tebas.

328 *Infra* p. 169.

Del mismo modo asoma la evocación a *Marat-Sade* de Peter Weiss, por el ambiente de manicomio, la actuación de los locos como actores y coro, la idea del teatro dentro del teatro y del creador demente. Esta reminiscencia no es extraña pues la película homónima de Peter Brook de 1967 tuvo influencia en todo el medio teatral, y en el propio Flavio como él mismo comentó.³²⁹

Cuando un personaje actúa para otro, algo del encantamiento de la imaginación se viene abajo. Como si en ese doble fingimiento el actor quedará al descubierto. La sobreactuación – característica de la farsa– es siempre un exceso, un pleonasma que deja al descubierto que el teatro es una mentira y que actuar es el oficio del actor. El teatro en el teatro rehuye la imitación directa de la realidad, interpone con ella un trecho mayor, y desde ahí nos expone lo que preferiríamos ignorar, como en el siguiente diálogo entre Edip y el sicario que él mismo contrató.

El sicario sale de la antesala y se acerca a Edip, como si hubiera estado esperando el momento de estar a solas con él.

SICARIO: Está refrescando. *(Extendiéndole una ciruela)* ¿Usted gusta?

EDIP: *(la palpa)* ¡Ciruelas...! *(Come compulsivamente la fruta y se saca el hueso de la boca)* Lo que me gusta es esto: la calavera de la fruta... ¿Tienes más?

SICARIO: Las que quieras.

EDIP: Ya nos conocíamos ¿verdad?

SICARIO: Es la primera vez que lo veo.

EDIP: ¿Sí? Yo nunca olvidó un rostro; y el suyo... ¿De dónde es usted?

SICARIO: Cretense. Pero toda mi vida he andado de aquí para allá.

EDIP: ¿A qué se dedica?

SICARIO: Distribuyo bálsamos para los que tienen sus días contados. Los curo de sus miserias. Los ayudo a bien morir.

EDIP: ¿También maneja venenos?

SICARIO: ...Sólo como último recurso. Prefiero otros medios... *(Saca el estilete)* Hace años que no aplico ninguno. Desde que un Rey me contrató para encontrar al asesino de su antecesor. Qué quiere que le diga.- no me gusta agarrar más de un encargo a la vez.. ¿Puedo hacerle una pregunta?

329 En una entrevista informal, González Mello me comentó el impacto que tuvo en él la película de Peter Brook, de la cual indudablemente hay un eco en *Edip en Colofón*. Aunque no conoció los montajes de *Marat-Sade* de Juan Ibáñez (1968), Martha Luna (198...) Abraham Oceransky (1986), leyó la traducción de la obra, publicada por Grijalbo en 1969.

Edip asiente

SICARIO: Camino para acá me perdí y no quisiera que de regreso me pasara lo mismo. Hay un valle muy estrecho, apenas una cañada, donde se cruzan tres caminos... ¿sabe de qué estoy hablando?

EDIP: Claro. La encrucijada del encinar, donde los que vienen de Delfos se topan nariz frente a nariz con los de Tebas, y a ver quién cede el paso... Una vez, por un percance así, tuve que matar a un comerciante... ¿Qué quiere saber? ¿Cuál de los tres tomar para Creta?

SICARIO: ... En realidad, eso era todo lo que necesitaba saber.

Se pone de pie. (pp. 44-45)

Detengámonos en este breve diálogo entre el protagonista y un personaje ancilar que finje ser otro. Bajo la identidad de un vendedor de bálsamos que ayudan a “bien morir”, el sicario oculta su quehacer y se vale de un lenguaje metafórico que nuevamente obliga a la lectura radial³³⁰ que observa Sarduy en todo texto barroco. Acorde a la típica comedia de enredos de los Siglos de oro, pues no debemos olvidar que González Mello calificó este drama como “tragedia de enredos”, no sólo se genera desconcierto entre los personajes, sino que los espectadores también se encuentran desorientados en la maraña de confusiones. De este modo se entabla con la audiencia una comunicación que esconde una segunda intención de naturaleza irónica, en tanto que Edip sabe menos que el sicario y los observadores, y no se reconoce en el regicida al que se hace mención y por cuya cabeza viene el sicario.

Muy diferente es la escena en que Creonte intenta hacerse pasar por Tiresias. Desde el ámbito de lo espectacular, la caricaturesca imitación del viejo adivino permite al actor (Creonte) desdoblarse y sobreactuar, mostrando sus habilidades histriónicas, mientras que en el plano de la ficción, la conducta del personaje es ridícula, y la obcecación en sus intereses lo delatan ante Edip como el hipócrita interesado que es:

CREONTE.- ¡Oh, suerte terrible! Todo esto coincide con el oscuro mandato que recibí de Apolo esta mañana, cuando me anticipó que un encumbrado iba a hacerme una pregunta difícil de responder y que yo debería someterlo a un prueba...

Por el otro lado regresa, sin ser notada, Antígona, acompañada de Eve.

330 Supra p. 43

EDIP: ¿Cuál prueba?

CREONTE.- Un acertijo.

EDIP: ¡...Esfinge!

CREONTE.- No: esta vez es Apolo, el de la melodiosa lira, quien tal ordena.

EDIP: Esfinge... ¡Esfinge! Repítelo y entenderás, Tiresias... (p. 58)

En este ejemplo, la complicidad irónica es entre Edip y el público que entiende que con este calambur,³³¹ Edip sabe que su cuñado *finje*. Creonte es aquí el personaje digno de burla, que padece el rol de gracioso involuntario, por sus mentiras y por su ambición.

4.5. Cuando la ciencia toma la palabra

La acción dramática se concentra en la estancia en el hospital de un Edip trastornado tras los nefandos hechos de Tebas³³² hasta su toma de conciencia, la recuperación de la simbólica letra “o” que falta a su nombre y la escena que sugiere su ulterior asesinato. A través de la objetiva y eficiente doctora Castañeda se conocen los diagnósticos de los padecimientos que aquejan a los personajes. Con los avances actuales de la ciencia cualquier tipo de malestar, sea fisiológico, psicológico, ontológico o existencial, tiene una explicación. Actualmente, para la neurología, la genética y la psiquiatría, las enfermedades mentales tienen un origen biológico y no debe vérselas más como un misterio ni con temor, sino como trastornos que pueden ser detectados, diagnosticados y tratados.

La melancolía o la cólera, antiguamente explicados por el exceso de bilis negra o amarilla, hoy son vistos como una depresión o un nerviosismo extremos ocasionados por un tumor o el mal funcionamiento de la tiroides o del sistema inmunológico o, incluso, a causa de factores sociales, familiares o emocionales que afectan al individuo y a su psique. Estudios recientes parecen haber dado con la explicación para la pérdida de la memoria y haber comprobado anomalías químicas en sujetos con esquizofrenia. También sabemos que una ceguera, pasajera o permanente, puede ser

331 Calambur o calembur: un tipo de paronomasia en donde dos frases se asemejan por el sonido y difieren en el sentido.

(Cfr. H. Beristáin, *op. cit.*)

332 Ocurridos treinta años antes de la acción de la obra.

causada por defectos o lesiones congénitas en cualquier parte del ojo, del nervio óptico o del cerebro y que ciertas transformaciones del cuerpo son producto de una disfunción de las glándulas. Pero cuando ver tiene un valor metafórico, cuando ver no es una acción relacionada al nervio óptico, ¿qué dice la ciencia? Cuando ver es sinónimo de comprender y su significado se amplifica y deja de ser uno de los sentidos con los que percibimos el mundo para trastocarse en un acto de apropiación de la realidad exterior o interior, ¿qué dice el científicismo del que la Dra. Castañeda tanto se ufana?

Ese comprender, que no es sólo de carácter racional, alude a una “visión”, a un acto de entendimiento que se experimenta y que a la vez se nos muestra de conjunto en una pantalla interior. Todas las historias sagradas hablan de esta forma de percepción y le conceden un valor relevante. Los adivinos, las pitonisas, las videntes se refieren a voces e imágenes que les han sido reveladas y deben ser interpretadas. Ellos son los elegidos para recibir un conocimiento y transmitirlo. Saben porque comprenden; comprenden porque pueden ver más allá de lo tangible.

Tiresias, por ejemplo, quien se presenta “con barbas de viejo y pechos de anciana”³³³ sobrellevando a regañadientes el castigo de conocer el porvenir, debe su situación a designios divinos. Su hermafroditismo, longevidad y don para la premonición son obra de Zeus. El origen de su ceguera recibe dos explicaciones: o bien fue el castigo que Atenea le impuso por haberla espiado mientras se bañaba o –como lo relata Robert Graves– fue la represalia de Hera, molesta por la sonrisa triunfal que vio en Zeus, cuando el viejo adivino le dio la razón al marido asegurando que las mujeres gozaban del sexo más que los hombres.³³⁴

Causas como éstas para justificar una ceguera o explicaciones que ven el hermafroditismo como el capricho de una ninfa apasionada que pide a los dioses la unan para siempre al cuerpo del hombre deseado, no necesitaban ser probadas para las sociedades

333 No es la primera vez que González Mello recrea este personaje. En la revista electrónica *Ficticia* publicó el cuento de título “El juez y el prestidigitador”. En éste, un adivino “de complexión raquílica, estatura promedio, cabello inocuo, frente imminente, ojos inexpresivos, nariz poblada, barba ridícula, bigote insultante, el cual dijo llamarse doctor Arquímedes Rabanov, o Robanov, o Rabinov, ser nativo de Estopania la baja, tener ciento setentaicinco años de edad, ejerce el oficio de adivino y está momentáneamente avecindado en esta ciudad, aunque únicamente en espíritu y sin domicilio fijo, pues su cuerpo se había quedado fuera del país,” se presenta a denunciar un crimen que, pese a poder ver gracias a sus artes adivinatorias, no puede evitar, pues como en el caso de “Edi-Po” no hubo manera de cambiar el destino que le había sido decretado. (<http://www.ficticia.com/cuentos/flaviogmellojuez.doc.html>)

334 “Algunos dicen que en cierta ocasión, en el monte Cilene [y no en el monte Citerón, como se dice en *Edip en Colofón*], Tiresias había visto a dos serpientes cuando estaban copulando. Al ser atacado por ellas, él las golpeó con su bastón, matando a la hembra. Inmediatamente Tiresias fue transformado en mujer y llegó a ser una famosa ramera; pero siete años más tarde acertó a ver la misma escena en el mismo lugar, y en esta ocasión recobró su virilidad dando muerte a la serpiente macho.” (Robert Graves. *Los mitos griegos*, Ariel, Madrid, 2008, p.133.)

arcaicas, puesto que eran “verdades sagradas”. El mito, como explica Mircea Eliade, es “un elemento esencial de la civilización humana, lejos de ser una vana fábula, es, por el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; no es en modo alguno una teoría abstracta o un desfile de imágenes, sino una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica.”³³⁵ Sin embargo, en el consultorio de un oculista, equipado con un moderno gabinete de oftalmología, esas *verdades* no tienen cabida. La ciencia actual nos provee de respuestas *positivas* que aseguran liberarnos de las tinieblas y conducirnos hacia el conocimiento y el dominio de la naturaleza. Por ello, el joven doctor Ptolomeo informa a Tiresias que puede devolverle la vista con una sencilla cirugía y le prescribe testosterona para “disminuir esos pechos, y también estrógenos, para aliviar las molestias post-menopáusicas y prevenir la osteoporosis”. (p. 99) Lo único para lo que no tiene un tratamiento es contra las molestias de las premoniciones que tanto aquejan al paciente; aunque el propio Tiresias sabe que existirá en el futuro un medicamento de última generación para su malestar.

Algo semejante ocurre con el caso de Epíndaro. Las voces que se adueñan de su mente y le dictan lo que debe escribir son explicadas como el producto de un tumor que presiona el lóbulo temporal encargado de la audición. Tener conocimiento de esta causa fisiológica es indudablemente un valioso aporte de la investigación científica, pero anula la fascinante posibilidad de que esas reveladoras conversaciones entre selectos poetas, místicos o iluminados y algún ángel o alguna musa hayan tenido lugar (como los éxtasis místicos, las experiencias visionarias o el acto mismo de la creación).

La intención de González Mello de satirizar lo ufanos que estamos del conocimiento que hoy tenemos del funcionamiento del cerebro se manifiesta en la forma como concibe al coro. Este elemento característico del teatro clásico es parodiado por el dramaturgo al conformarlo por los locos de la clínica psiquiátrica. Las estrofas y antiestrofas, que tradicionalmente integran los estásimos³³⁶ del coro, reciben en *Edip...* el burlesco nombre de Hemisferio derecho, Hemisferio izquierdo e Hipotálamo. Este coro³³⁷ singular sirve de enlace entre episodios, pero

335 *Mito y realidad*, Editorial Kairos, Barcelona, 1999, p. 27.

336 Los estásimos son las intervenciones del coro entre episodios.

337 El coro aparece organizado como los hemisferios cerebrales y el hipocampo. Ello incide en concebir lo escenificado como imágenes dentro del cerebro del protagonista. Sin embargo esto sólo lo conocemos los lectores, pues no hay acotaciones en el texto que definan algún vestuario para que el coro semeje estos órganos ni hay parlamentos que permitan al público saber que el dramaturgo los ha concebido como tales. En el montaje de Mario Espinosa el coro aparece con batas

no cumple con la función típica de narrar al espectador los antecedentes de la acción dramática, sino que –como explica Roland Barthes en su ensayo sobre el teatro griego–³³⁸ es una especie de conciencia que invita a la meditación, formulando de viva voz las dudas fundamentales que se agitan en cada tragedia.

Las patologías de Edip son las más complicadas, pero su condición se esclarece cuando la Dra. Castañeda, para quien el cerebro es como un laberinto de “cien trillones de conexiones en serie y en paralelo”, (p.53) le explica a Creonte la situación de su cuñado. Indudablemente Edip está ciego, aunque debido a la anosognosia³³⁹ que padece, su cerebro confunde los “fantasmas” que él mismo genera con percepciones visuales reales. Los otros rasgos de su enajenación se explican por el daño que él mismo se infringió. Cuando se vació las cuencas de los ojos con las agujas de pelo de Yocasta se lesionó el lóbulo frontal y los lóbulos temporales, lo que además de afectar su capacidad para articular coherentemente palabras y oraciones, desembocó una amnesia tal que “su memoria quedó anclada hace treinta años, para él todo lo que siguió aún está por suceder. Eso nos vuelve oráculos ante sus ojos.” (p.52). A esto se suma el síndrome de *witzelsucht* o “enfermedad de la broma”,³⁴⁰ padecimiento que lo hace desinhibido, propenso a la procacidad, la burla, las rimas y los juegos de palabras.

Edip cruza libremente los límites entre la cordura y la sinrazón, haciendo dudar al público de su verdadero estado mental. El espectador experimenta también la incertidumbre entre el ser y el parecer. ¿Estaremos frente al gran simulador? ¿Finge cuando actúa como el rey de Tebas, como niño inocente, como padre, como seductor, como el orate del columpio, como el cuñado autoritario o como el joven inocente que cree vencer al destino,? ¿O todos estos serán Edipos verdaderos que lo habitan sucesivamente?

La tontería y obscenidad en las que se hunde el personaje pudieran tomarse como recursos que buscan envilecerlo y despojarlo de toda su nobleza trágica. Más una lectura atenta permite ver la verdadera naturaleza ambivalente de su drama. Edip es, sin lugar a dudas, un personaje interesante y

de paciente de hospital, y en el Acto III se atavía con túnicas tipo griego para la escenificación del *Edipo rey*.

338 “El teatro griego”, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986, p.73.

339 La anosognosia puede ser de origen psicológico, como un mecanismo mediante el cual el paciente niega alguna deficiencia para evitar la depresión que esto le provoca: o puede ser provocada por una lesión física. (Cfr. Federico Micheli, Martín A. Nogués, *et. al.*, *Tratado de neurología clínica*, Editorial Médica Panamericana, Argentina, 2003, pp. 277-278.)

340 Este síndrome (también conocido como moria) tiene su origen en afecciones en la rama orbitofrontal. Los pacientes presentan una conducta infantil, labilidad, desinhibición; son irritables e impertinentes. (F. Micheli, *op. cit.* p. 222)

profundo, pero su ambiguo proceder lo vuelven inasible. Bien finja su locura o sea víctima de ella, lo cierto es que ésa es la vía que encuentra para alcanzar su objetivo: huir de su responsabilidad y del destino señalado por el oráculo.

Hay otro destino que también quiso vencer el protagonista. El destino inevitable de todo personaje teatral, cuya existencia no puede ir más allá de la caída del telón. Edip olvida sus faltas e intenta eludir el fin que lo aguarda en Colono/Colofón, única salida para un personaje de su estirpe; del mismo modo que prefiere ignorar que es el protagonista de una obra teatral, cuyo fin habrá de llegar al bajar el telón, por ello siempre regresa a los parlamentos con los que da inicio la trilogía sofocleana, es decir, a su triunfal entrada en escena.

González Mello se vale de este personaje para exponer la condición pasajera y eterna a la vez, de todo ser de ficción. Junto con Edip, el público siente el miedo latente de hacer mutis del escenario de la vida al que sólo hemos sido convocados, para actuar el papel asignado, por un breve lapso.

CORO: Tiempo es lo que somos. Un mero transcurrir.

HEMISFERIO IZQUIERDO: Tiempo que se consume.

HEMISFERIO DERECHO: Un grano de arena que rueda hacia el abismo de la clepsidra.

HEMISFERIO IZQUIERDO: Hacia el sepulcro que os espera al final de la caída.

HEMISFERIO DERECHO: Hasta que una mano ponga de cabeza la ampolleta del reloj, y todo comience de nuevo. (p.50)

Este temor por el irrefrenable paso del tiempo que todo lo devora es el mismo que hayamos en innumerables obras plásticas y literarias del barroco, como las macabras “Postrimerías” pictóricas de Juan Valdés Leal o los sonetos sobre la fragilidad de la vida de Quevedo

Ante la fugacidad de la vida o la inminencia de lo rápido que pasa a juventud, las obras invitan a aprovechar cada instante y a disfrutar con los sentidos. Edip, a pesar de su edad y deterioro físico y mental, presume de su virilidad, atribuyéndose valerosas hazañas³⁴¹ y una vigorosa capacidad sexual. Cachondea a las enfermeras, tiene relaciones con una de las internas, presume de las dimensiones de su miembro,³⁴² incurre en albuces o parlamentos

341 Dice ser él quien mató al Minotauro.

342 Edip se refiere al miembro del Coloso de Rodas como “una cosita de nada”, en comparación con el suyo al que llama

procaces³⁴³ e incluso se insinúa a su propia hija. En estas manifestaciones se trasluce la dicotomía de una realidad sensorial y sexual digna de ser experimentada, y por otro lado la condición de esa misma realidad como cosa banal y pasajera.

El tópico de la fugacidad de la vida también se haya simbolizado en tres elementos de la pieza dramática: el árbol de ciruelas que recuerda el ciclo de la vida, cuando pierde sus hojas y más tarde reverdece; el nacimiento del hijo de Edip cuando éste ya se acerca a su fin; y las ciruelas que el sicario convida a Edip, y de cuyo hueso éste último comenta: “Lo que me gusta es esto: la calavera de la fruta”³⁴⁴ Ambos resumen la dualidad vida/muerte implícita en todo ser vivo y –como la flor marchita, el pan mohoso o el reloj de sal representados en los *vanitas*–³⁴⁵ éstos elementos simbolizan el tránsito de la plenitud al deterioro y el arribo inevitable de la muerte.

En el siglo XXI, la humanidad se aferra a elevar su expectativa de vida e insiste en hacer realidad el sueño de preservar la salud y la juventud. La medicina y la industria de los cosméticos no han escatimado tiempo ni recursos para alcanzar este anhelo. Somos más longevos y lucimos por más tiempo jóvenes, pero al miedo de la muerte se suman hoy, el terror a una vejez prolongada con sus enfermedades degenerativas, la falta de memoria, invalidez y la soledad. Edip es un espejo aterrador de estos temores.

4.6. Meciéndose con el lenguaje

En el Acto II de Edip en Colofón, en medio de la celebración del cumpleaños de Antígona, encontramos este diálogo entre Edip y un empleado que le ofrece vino:

Polifemo. (p.63) Más adelante se levanta el manto y le muestra su pene a Yocasta: “Te presento a Polifemo, el gigante de un solo ojo.” (p.65)

343 “El Minotauro se olvidó de Teseo y acudió a la cita. Y le enterré mi espada hasta el fondo... ¡Te ríes! Sabes lo que es que te la entierren hasta el fondo...” (p.62)

344 Infra p. 129.

345 Se conoce como *vanitas* al género pictórico, muy común durante el barroco, en que se simboliza la fugacidad de la vida y de los bienes terrenales mediante objetos inanimados, como relojes de arena, joyas, libros, monedas. También los bodegones en los que se representan animales, frutas y viandas o las pinturas en las que aparecen calaveras remiten a este tópico.

EMPLEADO: ¿Vino?

EDIP: ¿Quién?

EMPLEADO: Usted. ¿Vino?

EDIP: ¿De dónde?

EMPLEADO: ¿El vino? De Creta.

EDIP: ¡Ah! ¿Y qué leyes decreta este vino? (p. 103)

Para dar su justa dimensión a estos artificios, lo primero será insistir en que el arte barroco es una gran puesta en escena, un encantamiento que procede por abundancia, heterogeneidad y altocontraste. No es fácil generar obras de tal abultamiento sin perder el fuste, como ocurre con la columna salomónica, en la que tanto ornamento gira fatuo e inútil. Inútil, por supuesto, si se le aprecia desde lo estrictamente funcional, pero es en ese derroche y en esa gratuidad, a veces sin un para qué, que las obras barrocas y neobarrocas se designan sólo a sí mismas, en un acto plácido e insurrecto ante la “economía” de un lenguaje comunicativo, supuesto vehículo eficaz de mensajes unívocos.

Edip y Epíndaro se emancipan de lo utilitario y establecido. Su condición de trastornados les otorga permiso para desenvolverse a sus anchas en su marginalidad, agredir a quienes les rodean y hablar disparates, como los bufones. Figuras de prestigio y respeto, como el rey y el artista, son destronados en el “mundo al revés” de la clínica-oráculo, por tratarse de un espacio carnavalesco de excepción. González Mello se vale de la elocución de estos personajes como recurso cómico y como vehículo desenfadado para exponer reflexiones y verdades incómodas. La mayor parte de estos divertimentos corren a cargo del protagonista. Edip sale siempre con una respuesta aguda y lúdica, con la que desconcierta a sus interlocutores, haciéndolos aparecer como los verdaderos necios. En especial a Creonte –tan distinto al que presenta Sófocles–, cuyo carácter es idóneo para ser objeto de las burlas de Edip: “¡Creonte... el que a los lechos se mete de polizonte!”; “Creonte, más cornudo que un rinoceronte”; “Creonte... Creonte... ¡al que le gusta que me lo monte!”; “Te creo, Creón- te creo, Creón- te creo, Creón...”. Con las rimas de carácter sexual y denigratorio, Edip se coloca en una condición de superioridad frente a su cuñado, e incluso lo domina convirtiéndolo en un objeto sexual y lastimando su hombría. Diferente situación es la que ocurre con la anáfora: “Te creo, Creón”, bajo cuya inocencia se oculta la ironía que nos previene hacia las verdaderas intenciones de Creonte.

Edip invita a su cuñado a unirse a sus chanzas, pero la rigidez de Creonte no le permite participar en ellos. Por el contrario el escritor Epíndaro es quien entra en sintonía y entabla con Edip este diálogo alucinante:

EPÍNDARO: ¿Quién eres? ¿Qué buscas e mi árbol?... ¡Contesta! ¿Cómo te llamas?

EDIP: Edip

EPÍNDARO: ¿Edipo?

EDIP: ¡Edip! (*Se balancea*) Edip pide, pide Edip... Edip pide, pide Edip...

EPÍNDARO: ¿Ímpime epidemias edip?

EDIP: (*sonríe*) ¿Depende de mí? Pide.

EPÍNDARO: ¿Reinas?

EDIP: Tebas

EPÍNDARO: ¡Baste! Al reino le basta un rey, ¿no? Al rey no le basta un reino.

EDIP: ¿Y eres rey?

EPÍNDARO: No asumo musas. O he sido Odiseo.

EDIP: ¡Ese iluso de Ulises!

EPÍNDARO: (*señala la herida de Edip*) ¿Qué es eso, en el seso?

EDIP: Golpe le pegó... Golpe le pegó...Golpe le pegó... le pe-golpe le pe...

EPÍNDARO: (*encabalgándose*) ¡-golpe le pe-golpe le pe-golpe le PEGABA.

Edip se detiene, sorprendido.

EDIP: ... Algo me hizo resbalar. A ti puedo confiártelo, porque también te gusta columpiarte con las palabras... ¿Sonidos oídos son? ¿O idos son?

EPÍNDARO: Son idos. (p.84)

El parlamento continúa y ambos se hacen confidencias valiosas. Se reconocen como de la misma especie: son los que se “columpian con las palabras”, los que se mecen y se entretienen. Lejos de una realidad pragmática y de leyes lógicas, viven en su propio universo, dándose el lujo de “malgastar” el lenguaje, de dislocar los sentidos habituales, de abundar en lo innecesario. Los suyos son actos inútiles e infantiles que los hacen libres, y con los que responden arteramente al mundo que los ha decepcionado con su falso logocentrismo.

Como parte de esta reflexión sobre el lenguaje (y la escritura), debemos entender todos los divertimentos lingüísticos que toman vida en el texto y lo constituyen en lo formal y

también en lo conceptual: como anagramas o aliteraciones que por la transposición de las letras o la repetición de sonidos de una palabra o frase la convierten en otra distinta.³⁴⁶ En lugar de nombrar de manera llana y directa, el escritor procede por reiteración y desvío, circundando lo que se quiere decir, apuntando hacia su dirección, sugiriéndolo. De este modo acrecenta la atención de los receptores hacia el significado y el significante de las palabras y su riqueza expresiva. También con estos recursos provoca extrañeza y, en muchos casos, conduce a la risa, por el ingenio, el doble sentido, la manipulación de los oyentes que se ven sorprendidos en sus expectativas.

Las distintas respuestas³⁴⁷ que da Edip al enigma planteado por Creonte: “Tiene cuernos, pero no es minotauro; se pasa la vida dando vueltas por el laberinto en que está atrapado, y cuando llega a su centro, se encuentra a sí mismo” (p.34), y cuya respuesta es Caracol, son el mejor ejemplo del desbordamiento de palabras sobre las cosas. El derroche de González Mello está en la forma en que hace rodeos con perífrasis, reiteraciones y desvíos intencionados que potencian la función poética del lenguaje y la acercan al juego, como explica Johan Huizinga:

Poiesis es una función lúdica. Se desenvuelve en un campo de juego del espíritu, en un mundo propio que el espíritu crea. En él, las cosas tienen otro aspecto que en la “vida corriente” y están unidas por vínculos muy distintos de los lógicos. Si se considera que lo serio es aquello que se expresa de manera consecuente en las palabras de la vida alerta, entonces la poesía nunca será algo serio. Se halla más allá de lo serio, en aquel recinto más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje, el vidente, el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa.³⁴⁸

Edip y Epíndaro retozan con el lenguaje, haciendo gala de un despilfarro que defrauda al *homo faber* para complacer al *homo ludens*.³⁴⁹ Los dos son criaturas teatralmente memorables, no sólo por su carácter o las ideas y conflictos que encarnan, sino también por su alta densidad lingüística, porque por “momentos son lenguaje y nada más que lenguaje”, como explica Dürrenmat en “Theater problems”.³⁵⁰

346 Como por ejemplo: “ombligo/imblogui”; “te creon – te creon”; “¿Te vas a Tebas?”; “–Una revisión de rutina, puramente. –¿De la puramente?”, etc.

347 Infra p. 143

348 *Homo ludens. El juego y la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

349 En su artículo “Poética de la hueva”, González Mello diserta sobre la importancia del ocio para la producción artística. (*Este País*, no. 261, ene. 2013, <http://estepais.com/site/?p=41727>)

350 Para Dürrenmat “un dramaturgo se debe siempre esforzar: por tener momentos en su teatro en que los caracteres que creó sean lenguaje y nada más que eso” (“...a playwright must always strive for: to have moments in his theater when the characters he has written become language and are nothing but language.”) (La traducción es mía) (*Op cit.* p. 150)

Ambos locos caen a veces en ocurrencias de un humorismo simplón, elemental, casi infantil. De este modo, el autor se empeña en vaciar las palabras de sentido, rompiendo las reglas morfológicas y sintácticas, para mostrar el barro del que están hechas. Epíndaro lo dice directamente cuando explica a un enfermero cómo decir los parlamentos de su personaje en el montaje improvisado en que todos van a participar:

EPÍNDARO: [...] No pierdas el tiempo en palabras que no sean las de tu personaje. Repite éstas, una y otra vez, hasta que pierdan cualquier significado: sólo entonces surgirá su verdadero sentido... (p.136)

4.7. La “o” de Edip

“Porque, a veces, la distancia más corta entre dos puntos es el círculo” (p.47), como afirma el coro de locos de *Edip en Colofón*, es que abundan en esta pieza las circunferencias, los laberintos, la redonda letra “o”, los ombligos y las espirales. Una espiral es el diseño de la intriga principal que no se dirige en línea recta hacia el clímax sino girando en torno a él, una “o” es lo que falta al nombre de Edip, circular es el patio de la clínica; también la mente de Edip es un embrollo y cuando tiene en sus manos un modelo a escala del cerebro supone que es una reproducción en miniatura de los laberintos de Cnosos y de Efeso, Delfos es el ombligo del mundo y en su primera entrada a escena Edip se escarba desenfadadamente el suyo.

Omar Calabrese, quien ha estudiado formas neobarrocas en diversos objetos culturales actuales, consigna al laberinto, la trenza, al meandro y al nudo, como formas de la imagen de una complejidad inteligente. El uso del laberinto³⁵¹ implica “el placer del extravío frente a su inextricabilidad (acompañado por el eventual miedo) y el gusto de salir de ello con las astucias de la razón.”³⁵² En Edip vemos encarnada esa dualidad. Para salir debe rearmar a tientas las piezas sueltas de su existencia y recorrer todo el laberinto, pues de nada le serviría encontrar fácilmente la salida, si antes no ha visitado su centro. Pero esta acción lo obliga a saber quién es, a reconocerse en sus acciones, en cada una de sus decisiones y también aceptarse en aquello que le fue impuesto, y que ni con toda su voluntad ni su inteligencia pudo sortear. *Edip en*

351 Infra p. 165.

352 *Op. cit.*, p. 146.

Colofón no dirige tanto su atención hacia el problema de la libertad o la predestinación del hombre, como a la voluntad de conocerse. El andar errabundo del protagonista, la espiral y el laberinto, sus actitudes de niño, su obsesión por la figura materna, el incesto, son todos signos que apuntan hacia ese centro.

Quizá de todas las alusiones al laberinto que aparecen en la obra, la más interesante sea la del acertijo³⁵³ que Creonte plantea a Edip para vencer de nueva cuenta a la Esfinge y perpetuarse en el poder. El enigma se mantiene como una fuente continua de curiosidad, tensión y humor. Por una parte, la pregunta es planteada desde el acto primero y su resolución explícita se conoce hasta cerca del final, alimentando el interés del público y retando nuestra agudeza. También es el móvil que condensa el conflicto secundario entre el antiguo rey de Tebas y el nuevo: El primero llegó al trono gracias a su sagacidad; el segundo para conservarlo precisa de su antecesor.

El sabio-necio Edip encuentra sin mayor esfuerzo la solución y la expresa de manera cifrada, pero las limitaciones de Creonte no le permiten entender un lenguaje que no sea denotativo. De modo que, así como los dioses juegan con los mortales utilizando oráculos cuyo sentido les es inaccesible, Edip, desde la superioridad de su ingenio, se divierte de Creonte y su avidez, a la vez que el autor de este drama nos entretiene, ¿o debería decir “se entretiene con nosotros”? Veamos un fragmento:

CREONTE: ¡Sobrino! Mira lo que te trajo tu tío...

Agita la caja, haciendo sonar las piezas que hay en su interior. Edip voltea interesado.

EDIP: ¡A ver, a ver!

Creonte le coloca la caja en las manos. Edip la abre y palpa las piezas del rompecabezas que hay en su interior.

CREONTE: Guíate con el tacto... así...

Le enseña. Edip, muy contento, riega las piezas en el suelo y se pone a ensamblarlas al tacto.

CREONTE: La imagen que forman es la de una Esfinge. Muy realista, con sus garras, sus colmillos... Por cierto, no quiero presionarte pero me preguntaba si ya habrás recordado la solución del acertijo...

EDIP: *(concentrado en el rompecabezas)* Ajá.

CREONTE: ¿Sí? ¿Cuál es?

353 Supra p. 139.

EDIP: ¿Cuál es qué?

CREONTE: La solución del acertijo.

EDIP: ¿Qué acertijo?

CREONTE: (*suspira*) Pon atención. Voy a decírtelo de nuevo...

EDIP: Ajá.

CREONTE: ¡Pon atención...! Tiene cuernos pero no es minotauro; se pasa la vida dando vueltas por el laberinto en el que está atrapado, y cuando llega a su centro, se encuentra a sí mismo”.

EDIP: ¡Es... una babosada!

CREONTE: Tal vez para ti lo sea, pero nadie ha podido resolverlo. Por la memoria –por el amor que le tienes a mi hermana, te lo suplico.- si conoces la respuesta, dímela.

EDIP: Ya ta la dije.

CREONTE: No me la dijiste.

EDIP: Haz memoria... ¡gusano conchudo! (p. 55-56)

Este diálogo pone de manifiesto el choque entre ambas fuerzas y la clase de contrincantes que son: Edip es intuitivo, sagaz, ecuánime, se muestra dispuesto a divertirse, supera su ceguera agudizando sus otros sentidos, e incluso bromea a costa de su propia deficiencia diciendo que quiere “ver” el regalo de su tío. Este carácter contrasta con Creonte, quien a pesar de que puede ordenar el fin o la reclusión de Edip, carece de los atributos para ser un antagonista de su talla. Por eso Edip se divierte a su costa y dirige contra él una dosis de agresividad muy propia de la farsa, porque no obstante su torpeza, es él quien ahora ostenta el mando.

Creonte es la marioneta que Edip manipula, la cosa mecánica y rígida que se repite, el muñeco de resorte cuyo impulso es siempre reprimido. La dinámica que se establece en cada uno de los encuentros de esta pareja coincide con los acertados principios de lo cómico que describió Henri Bergson en su clásico estudio *La risa*. Concretamente para el efecto cómico que las reiteraciones y afanes de Creonte provocan, Bergson ofrece una satisfactoria explicación: “En una repetición cómica de frases se enfrentan generalmente dos términos: un sentimiento reprimido, que se dispara como un resorte, y una idea, que se divierte en reprimir de nuevo el sentimiento”.³⁵⁴

354 *La risa*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p.67.

Claros ejemplos del artificio que Severo Sarduy atribuye a las creaciones barrocas son la adivinanza misma y las diferentes soluciones que Edip va ofreciéndonos a lo largo de la obra para aludir a un caracol: “¡Despacio! La cosa es lenta... lenta y retorcida...” (p. 34), “Es una babosada” (p. 56), “¡Pf... no tiene pies ni cabeza! Aunque si somos pacientes, terminará por asomarla...” (p. 35) “Escúchala está en tu oído”. (p. 157) Todas ellas son formas de sustitución por *proliferación*³⁵⁵, cuya función es obliterar un significante “por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él.”³⁵⁶ Este recurso, por supuesto, implica tal prodigalidad de digresiones, perífrasis o tautologías que nuestro encuentro con el vocablo “caracol” se ve retardado por frases que lo describen, lo sugieren o lo señalan, y que nos permiten inferirlo mediante lo que Sarduy describió como una lectura radial.³⁵⁷

La concha del caracol es una espiral petrificada que incluye, no obstante, la idea de movimiento intrínseca a su trazo de desplazamiento abierto y ascendente o precipitado y concéntrico. Es a la vez línea unidimensional que se aleja de su origen en círculos que se expanden, que tímida curva vuelta sobre sí misma hasta consumirse en un punto. Es este movimiento de regreso al origen el que obsesiona a Edip y da sentido a la refuncionalización que González Mello hace del mito. Así como en *Edipo rey* todo el destino del protagonista está resumido en el acertijo, en *Edip en Colofón* también se encuentra en el caracol la metáfora del sentido de su existencia en el regreso al origen: “salir del laberinto es caminar hacia atrás”. (p. 62) Por eso la importancia de recuperar la “o” que le es imprescindible para reconstituir su nombre; por eso la manía de Edip por el ombligo, por la madre a la que ve en todas las mujeres:

EDIP:[...] Todos andamos perdidos en el laberinto de la vida por culpa de las parteras, que nos cortan el cordón que debía orientar nuestro regreso a casa y lo entierran muy profundo para que nunca lo encontremos, codenándonos a caminar en círculos hasta la muerte... (p.63)³⁵⁸

355 Supra p. 43.

356 S. Sarduy, *op. cit.*, p.1389.

357 Cfr. “barroco y neobarroco”, *op. cit.*, p. 1389.

358 En un encuentro con González Mello, el autor me comentó que con esta idea buscó mexicanizar a su Edipo, ya que la tradición de enterrar el ombligo es de este país.

Para este mortal ya no es necesario trasladarse a Delfos, el “ombligo del mundo”, para consultar a Apolo, le basta con volverse sobre sí mismo. El ombligo o “imblogui”, como le gusta llamarlo, es nuestra primera herida y en él, como en un horóscopo, “debe estar lo que somos y lo que seremos: en el inicio del camino que nos conecta con el origen de todo”. (p. 26) Los sucesos, como los recuerdos, le salen al encuentro, y Edip los elude refugiándose en la locura y el olvido. Por eso en este drama no basta un instante de anagnórisis antecedendo al clímax, esta tragicomedia procede por exageración y caricatura llevando al héroe a revivir de forma idéntica y mecánica la misma escena que ideó Sófocles para él, pero que a veinticinco siglos de distancia González Mello parodia y trivializa, pues ya no son cicatrices en los pies lo que hoy necesitamos, sino volver sobre nuestros pasos.³⁵⁹

A causa de sus trastornos mentales, Edip revive incesantemente momentos de su pasado y regresa al instante crucial en que sabe que, por no haber podido eludir el destino, ha matado a su padre y fornicado con su madre. Vuelven a él esos recuerdos y acto seguido desaparecen. Prefiere refugiarse en disparates e historias o en el tiempo venturoso en que su desgracia aun no había tenido lugar. Retorna aleatoriamente a cualquier pasaje de su vida: su infancia en Corinto, supuestos viajes, su arribo a Tebas y triunfo sobre la Esfinge, la niñez de sus propios hijos, etc.

Entre estos recuerdos, dos son decisivos para su nueva anagnórisis: cuando, gracias a la representación de *Edipo rey*, recuerda que Yocasta se ahorcó y concluye que él es el de la historia, y cuando tras el clímax, en la escena final, junto al sicario que habrá de ejecutarlo, descubre que recuperó la “o” que le falta a su nombre, letra grabada en una canica perdida en la infancia y por lo que su madre sentenció: “Pues a partir de hoy así te vas a llamar 'Edip'; ése nombre cojo vamos a usar, para que te acuerdes, ¡para que te acuerdes de cuidar las cosas valiosas!” (p. 166)

Lo imperativo de esta frase hace pensar en el poder que pueden tener los padres sobre los hijos, al grado de que su palabra sea un veredicto o un presagio. Edip ha cargado con la condena de usar un nombre incompleto desde su infancia y algo le ha faltado desde entonces. Irónicamente recupera su nombre y se recupera a sí mismo al mismo tiempo que se cumple la cita con el sicario que habrá de ejecutarlo. Tal pareciera que sólo con la muerte se cumpliera el ciclo que permite al hombre reintegrarse a un estado pleno.

359 En la escenografía diseñada por Carrasco, las paredes y el piso se cuartejan y resquebrajan –gracias a un complejo y costoso mecanismo de tramoya– cada vez que Edip vive un momento de anagnórisis. De este modo, el espacio que, como se ha insistido, es también la representación de la mente de Edip, se presenta dañado, fisurado, y sólo al final de la obra, cuando Edip toma conciencia de sí, el espacio se restaura y regresa un orden. (Supra p. 121)

Sabemos que la figura de Edipo siempre estará asociada al incesto y al complejo que Freud bautizó en su honor. La estancia de Edipo en un hospital psiquiátrico podría llevarnos a creer que el mito sería tratado desde esa perspectiva, pero no es así. Aunque hay ciertas sutiles alusiones al complejo, el incesto es visto más a la manera simbólica de Carl Jung que como un deseo concreto, personal y sexual a la manera de Freud.³⁶⁰ González Mello expresó su interés en abordar el incesto con más amplio criterio y no sólo como un tabú o una forma de abuso sexual, sino como un vínculo en el que también cabe el amor y del que se debe saber más antes de condenarlo. Por eso plantea que, a pesar del parentesco y la diferencia de edades, Creonte fue el verdadero amor de su sobrina, y que con Yocasta vivió la más intensa pasión:

CREONTE: ¿Qué quieres que te diga? A mi hermana esas cosas la excitaban... y mi cuñado no regresaba de Delfos... Nos amamos como si nada más existiera durante siete semanas. Entonces llegó mi sobrino dándose las de muy ingenioso; usurpó el trono... y me usurpó a Yocasta. Ella simplemente dejó de interesarse en mí. ¿Qué puede un hermano contra un hijo en el corazón de una mujer?...

Nuevamente el humor irrumpe con su capacidad de relativizar y aligerar hasta lo más sagrado o ignominioso. Tanto el hecho como la palabra “incesto” van perdiendo fuerza y nos hace reír de ese “acto nefando”. Por exageración y abuso, el dramaturgo lo desgasta, lo trivializa, hasta el absurdo: Edipo tuvo relaciones con Yocasta, ahora confunde a su hija con ella, la manosea y la llama “mami” al igual que a todas las mujeres con las que flirtea; Antígona tuvo relaciones con su tío Creonte, pero éste le confiesa que tanto ella como Edipo son en realidad hijos de él y de Yocasta. Merope ansía tener relaciones con Edipo, y hasta lamenta no ser su verdadera madre porque eso lo haría más excitante.

La fuerte carga transgresora del incesto agrega intensidad a las relaciones sexuales, pero es también fuente de contrariedades, culpas, problemas de identidad, de enfermedades congénitas. El enredo genealógico, tan esencial para la identidad de Antígona, es resumido con rabia por ella, cuando una trabajadora social de la clínica le pide nuevamente que defina cuál es su parentesco con el paciente pues no es posible dejar en blanco el espacio de los formularios. Irónicamente González Mello nos hace ver que la realidad rebasa por mucho el mundo ordenado de las reglas y los formatos administrativos:

360 Diferencia tan esencial entre ambas posturas que marcó la separación entre Freud y Jung en 1913.

ANTIGONA: (*estallando*) ¿De veras quiere saberlo? “El paciente” es mi papá, pero también mi hermano... y mi abuelastro: porque mi madre, que también viene siendo mi abuela, estaba en un estado emocional un tanto vulnerable cuando él llegó al reino: acababa de morir mi abuelo paterno [...] soy la hermana de este padrastro-abuelo-primo que todo el tiempo me llama “mami”... ¡Pero bueno, para efecto del formulario tal vez baste poner que soy su hermana y si quiere anote eso en el espacio! (115-116)

En su libro *Símbolos de transformación*, Jung expuso su concepción simbólica del incesto, explicándolo como el anhelo de unión con la esencia de uno mismo mediante la regresión a los orígenes. Para él, el “deseo 'incestuoso' no es la cohabitación, sino la peculiar idea de volver a ser niño, de volver a la protección de los padres de introducirse en la madre para ser parido de nuevo por ella”,³⁶¹ y de acuerdo a su teoría del inconsciente colectivo, sería una expresión atávica, recurrente y universal de la nostalgia de un estado de seguridad, de la dicha inconsciente del ser humano cuando era uno consigo mismo y con la primitiva causa materna. Acercarse con esta óptica dota de sentido a las aspiraciones de Edip y da coherencia a su comportamiento, a los momentos en que vuelve a ser niño, a sus básicos anhelos de seguridad y retorno, tras la aceptación de que es él el Edipo de la tragedia:

EDIP: Ahora recuerdo: me los saque. Cuando Mami se ahorcó. A Mami también le gusta columpiarse... Entonces, lo logré. Desandé el laberinto. No enterraron a suficiente profundidad el cordón. ¡Era tan sencillo...! Sólo había que escarbarse el imblogui y seguir, seguir el cordón hasta el otro extremo, donde me esperaba ella, como el día en que me expulsó al mundo...” (155)

361 *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 236.



Edip en Colofón (2009) Fotografía: Sergio Carreón





Obra negra (2006)



Tirano Banderas (2013) Fotografía: Javier Naval

5. ESTILO Y PROCEDER CREATIVO: ¿ES FLAVIO GONZÁLEZ MELLO UN AUTOR NEOBARROCO?

*No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo
que muda el aparato por instantes
y que todos en él somos farsantes*

Francisco de Quevedo

Epicteto y Phocílides en español con consonantes

5.1. Neobarroco en tiempos posmodernos

Con frecuencia se ha vinculado al teatro finisecular con formas propias del arte posmoderno, como son la fragmentación, la ambigüedad, la intertextualidad, la transgresión y la mezcla de géneros, las estructuras abiertas, la ironía, la parodia, la mixtura de lo culto y lo popular, la preponderancia de elementos teatrales no verbales, etc.³⁶² Algunos de estos rasgos –como se ha visto hasta el momento– que no son por supuesto privativos de lo posmoderno, son constantes en el estilo de González Mello.³⁶³

Si bien es cuestionable qué se entiende por “posmodernidad”, y más aún su posible aplicación *urbi et orbi*, está fuera de discusión la existencia, hoy día, de un nuevo estado de cosas, de un momento cultural posterior a la modernidad. Vivimos en una ‘Babel informativa’ en donde la globalización y el ciberespacio se hacen presentes en la vida cotidiana; en donde se tambalean nuestros referentes éticos ante los descubrimientos genéticos y la destrucción del medio ambiente, al tiempo que hemos dejado atrás los modelos cerrados de las grandes verdades, para abrir paso a lo diverso y equívoco. Miramos la Historia como un pasado irrecuperable que se visita por medio de discursos que son –como sabemos– meras representaciones de lo acontecido, cuyo sentido es susceptible de distintas interpretaciones. El pensamiento propio de los tiempos “posmodernos” replantea las nociones de realidad y verdad, entendiéndolas como construcciones culturales o simulacros.³⁶⁴

362 *Infra p.* Error: No se encuentra la fuente de referencia.

363 En el artículo “Desfile de modas (dramáticas)” (*Op. cit.*), González Mello se refiere a una dramaturgia postmoderna en México como una moda ya superada que “vuelve los ojos al pasado y pretende que su carácter contemporáneo derive de la reutilización de elementos a menudo proscritos por el teatro “moderno” (léase vanguardia, pero también realismo psicológico), combinándolos de maneras que resulten novedosas. [...] Esto exigiría que el dramaturgo se asumiera, más que como un visionario, como un artesano que explica diferentes posibilidades formales.”

364 Se emplea esta palabra con el sentido específico que le da Jean Baudrillard. (*Infra p.* 174)

Este nuevo paradigma ha adoptado más de una forma para expresarse, lo mismo en lo social que en el arte o en la reflexión filosófica. Puede, por tanto, hablarse de distintas estéticas posteriores al arte moderno y a las Vanguardias. Es bajo el nombre de posmodernismo como se conoce a una de estas estéticas y es sobre la que más se ha reflexionado y la que ha jugado un papel dominante en los estudios culturales. Esta corriente de pensamiento, surgida en Europa y Estados Unidos a final de la década de los setenta, puede definirse en términos muy generales, como la tendencia que supera o se opone a los presupuestos de lo moderno. Es también la lógica cultural predominante del capitalismo tardío, que coincide con la llamada “sociedad postindustrial”, a decir de Fredric Jameson.

Para este importante teórico norteamericano, esta “dominante cultural” corresponde a una sociedad global y de masas, como expresión del dominio económico y militar de Estados Unidos, con rasgos como: superficialidad de una nueva cultura de la imagen y el simulacro; debilitamiento de la historicidad, conversión de todos los objetos, incluyendo el arte, en mercancía; desaparición de afectos, emociones y de toda subjetividad en las nuevas imágenes; desaparición del sujeto individual y del estilo personal, con la consecuente práctica del pastiche (eclipsando a la parodia).³⁶⁵

Si bien la posmodernidad es una categoría acuñada por intelectuales escépticos de países altamente desarrollados, no es posible reducirla a una mera postura ideológica, sino a cambios de prácticas y de mentalidad (como las que apunta Jameson) en grupos e individuos que habitan lo mismo en los centros postindustriales que en sus márgenes. Día a día los latinoamericanos transitamos hacia una cultura global manejada por los grandes capitales internacionales, los medios de comunicación y una “web” sin fronteras. El dinero, el consumo y la satisfacción inmediata se han convertido en las principales motivaciones para la existencia y se han entronizado como el valor central. Consecuentemente la vida comunitaria se ha debilitado en relación a los intereses de pequeños grupos cerrados o estrictamente individuales. Ello puede sumarse a un pesimismo que no necesita ser importado desde los países ricos (como sí ocurrió con la pose del *spleen* decadentista de nuestros modernistas de finales del siglo XIX), sino que se genera aquí, en nuestros países, como malestar de un amplio sector de la sociedad ante la desigualdad, la injusticia, la corrupción imperante y la falta de perspectivas, lo cual ha llevado a la pérdida de fe en las instituciones (Estado, escuela, familia, partidos políticos, Iglesias), en la democracia y en la posibilidad de progreso.

³⁶⁵ Aspectos desarrollados ampliamente por Jameson en su libro *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío*, Paidós, Buenos Aires, 1991.

El término “posmodernidad” puede causar confusión, ya que se le emplea lo mismo para referirse a una época, a procesos sociológicos y culturales que a corrientes filosóficas y artísticas. Es fundamental aclarar que para los objetivos de esta investigación se le entenderá como una etapa de la historia contemporánea marcada por unos cambios de sensibilidad y de perspectiva propiciados por la crisis de la modernidad, del racionalismo iluminista y una transformación en las relaciones socio-económicas. Si bien esta nueva sensibilidad, signada por el desencanto, no es la misma en los centros altamente desarrollados que en regiones pobres, es innegable que responde a un nuevo orden mundial, cuyos alcances directos o indirectos se dejan sentir a lo largo y ancho del planeta.

En contraparte, otros artistas y teóricos³⁶⁶ han encontrado en fenómenos culturales de mediados del siglo XX a la fecha, características de lo barroco, cuyo estilo permite expresar la contradicción inherente a las vicisitudes de la historia contemporánea. Se ha empleado indistintamente el término de neobarroco o barroco para referirse a fenómenos de la cultura que se han expresado en formas que evocan ese estilo en el siglo XX.³⁶⁷ En algunos casos cuando se habla de *neobarroco*, con la idea de corriente o movimiento (particularmente en el caso latinoamericano de mediados del siglo pasado); en contraparte *barroco* se emplea preferentemente con la idea de estilo, para referirse a las formas expresivas, de un grupo o individuo, que responden a una lógica interna que las organiza.

Si partimos de la idea elemental de que a una estética de tipo clásico le corresponde lo ordenado y medido, lo equilibrado y más o menos unívoco, no es tan difícil hallar en la desestabilización y heterogeneidad del neobarroco³⁶⁸ puntos comunes con recursos del posmodernismo como las estructuras complejas, la transgresión de las fronteras entre los géneros artísticos, la convivencia de

366 Los estudios sobre el llamado barroco de Indias, barroco americano o neobarroco han sido objeto de estudio de numerosos investigadores, como es el caso de: Gilles Deleuze, Guy Scarpetta, Bolívar Echeverría, Christine Buci-Glucksmann, Serge Gruzinsky, Mario Perniola, Omar Calabrese, Francisco Jarauta, Carlos Rincón, Marreo Thun, Ezio Raimondi, Mabel Moraña, John Beverley, Petra Schumm, Gonzálo Celorio, Hertz Kurnitsky. Y también de escritores como Lezama Lima, Carpentier y Sarduy, y más recientemente César Aira y Néstor Perlongher que hablan de una poesía neobarroca o “neobarrosa”.

367 En *La era neobarroca*, Calabrese encuentra y describe formas de estilo barroco lo mismo en expresiones literarias, arquitectónicas, filosóficas o musicales que en videojuegos, series de televisión o la práctica del “zapping” para cambiar los canales de televisión. (*Op. cit.*)

368 En el libro citado, Calabrese explica: “[...] si consiguiéramos demostrar que existen formas subyacentes a fenómenos culturales y que consisten en un propio proceder estructural; y si consiguiéramos también demostrar que tales formas coexisten conflictivamente con otras de diferente naturaleza y estabilidad interna, entonces podríamos decir que atribuimos al barroco el valor de cierta morfología y, por ejemplo, al 'clásico', el que una morfología en competición con aquél. En este sentido cualquier fenómeno sería o clásico o barroco e idéntico destino correspondería a cada edad o epistema, que vean la emergencia del uno o del otro. Esto no excluirá el hecho del auge de las manifestaciones, en cada determinado momento histórico mantengan sus especificidades y diferencias por cuanto son casos singulares”. (*Op. cit.*, p. 31-32.)

diversidad de códigos e intertextos, la fragmentación, la acumulación de elementos, la parodia, la mezcla de la baja y alta cultura, la autorreferencialidad o los altocontrastes.

Es pertinente apuntar que las manifestaciones artísticas de tipo barroco en Hispanoamérica no se circunscriben a las abigarradas obras virreinales, sino que reaparecen una y otra vez en la cultura. Primeramente en el Modernismo, de José Martí o Rubén Darío, cuya corriente esteticista es una forma de homenaje a la literatura castellana áurea; posteriormente, con las Vanguardias (Ultraísmo y Creacionismo) como una entrega a la metáfora bajo un prisma de novedad y cosmopolitismo; décadas más tarde en algunos autores del llamado neobarroco, con su gusto por la expresión en imágenes complejas, el virtuosismo verbal y su propósito de expresar una identidad continental. En los últimos años, las obras de autores como Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, César Aira, Daniel Sada, Alfredo Iriarte, Néstor Perlongher y Ricardo Bartis se caracterizan por un sello personal y barroco.³⁶⁹

Esta recurrencia parece apoyar la idea de que América Latina es en esencia barroca; tal como la conciben Lezama o Carpentier por su vegetación y la policromía del entorno, su folclor, su comida y arquitectura, su “fuerza plutónica”.³⁷⁰

Ya que no es el fin de este trabajo entrar en la polémica entre las teorías de la posmodernidad y las de neobarroco ni ahondar en la crítica hacia la posmodernidad esgrimida por no pocos autores y filósofos, la reflexión se limitará a algunos problemas relacionados con este concepto y el contexto latinoamericano, donde se inserta el teatro mexicano actual como una práctica “más allá de lo moderno”.

Pensadores y artistas latinoamericanos, en su mayoría asociados a la izquierda, han declarado su rechazo hacia la noción de posmodernidad, en tanto que ven en ella la lógica que legitima el sistema capitalista como única opción, y anula propuestas alternas de cambio económico o social. El pensamiento latinoamericano se ha caracterizado por buscar la utopía de un tiempo mejor para el continente y ha puesto en duda el discurso del poderoso y sus mecanismos para la opresión, como fue el

369 Considero pertinente anotar que Juan Villegas, al estudiar el teatro latinoamericano como un discurso cultural, califica como barrocas algunas obras; sin embargo su criterio para considerarlas dentro de esta corriente, no es del todo semejante al que se seguirá en esta investigación, pues Villegas las considera barrocas por su manierismo, su exotismo y por ser formas que regresan a la modernidad: “La 'teatralidad del barroco' se pone de manifiesto en el uso de procedimientos formales y en la fascinación por utilizar historias asociadas o ambientadas con el esplendor de formas manieristas, barrocas o rococó. Junto a la interpretación del regreso a los fundamentos de la modernidad que hemos propuesto, lo definidor de este barroco o el rococó es que son vistos como culturas exóticas. Esta manifestación se da tanto en el teatro de sala como en el teatro de calle”. (*Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Galerna, Buenos Aires, 2005. p. 247)

370 *Infra*. p.155.

caso de la Teología de la liberación de los años setenta, la Filosofía de la liberación de Enrique Duzzel, (Argentina-México) y Leonardo Boff (Brasil) o las ideas de Aníbal Quijano (Perú), Pablo Guadarrama (Cuba), Arturo Andrés Roig (Argentina), Luis Villoro, Adolfo Sánchez Vázquez, Bolívar Echeverría, Mauricio Beuchot y Samuel Arriarán (México), entre otros.

Si América Latina vivió una experiencia periférica de la modernidad económica, y desde esa misma periferia vive su presente, parece conveniente revisar cómo los latinoamericanos nos hemos apropiado de dicha modernidad y cómo enfrentamos la crisis actual. Sin pasar por alto que el momento crítico que enfrenta el sistema capitalista tiene repercusiones en todas las economías del planeta.

Desde el ámbito filosófico, Bolívar Echeverría (Ecuador 1941-México 2010) planteó la idea de cultura como “el cultivo crítico de la identidad”³⁷¹ y la noción del *ethos* barroco, como una estrategia del ser social latinoamericano. Ve en este *ethos* una salida a la disyuntiva entre lo que se asume modernamente como universal –en tanto proveniente de los centros hegemónicos– y lo particular –lo correspondiente al “otro”, al marginado. En el caso de América Latina, su *ethos* es la manera histórica como los latinoamericanos enfrentamos o sobrellevamos la cultura moderna capitalista; a la cual, a pesar de doscientos años de esfuerzo, *no terminamos de pertenecer* ni en lo económico, ni en la organización social o política, ni en la vida cotidiana.

5.2. *Ethos* barroco

El concepto de *ethos*, tal como lo plantea B. Echeverría –lo mismo como comportamiento que como carácter– resulta pertinente ya que, como él mismo explica, puede servir de mediador entre lo que se entiende por “historia económica” e “historia cultural”.³⁷² Echeverría centra su atención en el Nuevo Mundo mestizo y colonizado, concretamente en los siglos XVII y XVIII, cuando se produce un proyecto criollo sin precedentes, un “rehacer Europa fuera del continente europeo”.³⁷³ Echeverría define el *ethos*³⁷⁴ de una época histórica como la:

371 Echeverría entiende la noción de cultura como *la forma de ser del ser social*, como el cultivo crítico de la identidad; lo que presupone la capacidad de producir y significar realidades y la politicidad implícita en la actualización de sus contenidos. (Cfr. *Definición de la cultura*, México, Ítaca, 2001.)

372 *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México, 1998, p.12.

373 *Op. cit.*, p. 64.

374 Cabe aclarar que este concepto de *ethos* “conjunta el concepto de “uso, costumbre o comportamiento automático [...] con el concepto de carácter, personalidad, individual o modo de ser”. (*Op. cit.*, p. 37.)

[...] estrategia elaborada espontáneamente en la vida cotidiana e incorporada en el código del comportamiento social, dirigida a contrarrestar los efectos negativos o autorrepresivos que tiene sobre él la hostilidad de alguna fuerza superior, que ha sido interiorizada en la vida social por las instituciones; una fuerza superior que actúa sobre esa vida como una tendencia destructiva irresistible, como un destino devastador sobre el proceso de reproducción de la vida social concreta (trabajo, disfrute, procreación).³⁷⁵

Esta estrategia, que construye ciertos dispositivos particulares de comportamiento social, ciertos usos y costumbres que afectan “subjetivamente” el carácter de las personas y “objetivamente” la organización de su vida, toma cuatro formas distintas en continua convivencia y predominio cambiante de una sobre la otra: *ethos* realista, *ethos* clásico, *ethos* romántico y *ethos* barroco.³⁷⁶

Es el *ethos* realista “el que organiza su propia combinación con los otros y los obliga a traducirse a él para hacerse manifiestos”,³⁷⁷ mediante relaciones de mayor o menor tensión. Y es el *ethos* barroco el que, sin aceptar la lógica del capitalismo como la única, la interioriza con escepticismo a la vez que reafirma las formas naturales por él reprimidas “re-inventándolas informal o furtivamente”,³⁷⁸ porque “el *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla[...]”³⁷⁹

Si bien Echeverría centró su reflexión sobre el *ethos* barroco en la época colonial, en su libro *La modernidad de lo barroco* (1998) también consideró su presencia en la actualidad,³⁸⁰ y más tarde en *Vuelta de siglo* (2006)³⁸¹ lo encontró, aunque matizado, en prácticas contemporáneas multiculturales,

375 “El ethos barroco y los indios”, *FiloSophia*, No. 2, Quito-Ecuador, 2008, https://www.ucursos.cl/derecho/2013/1/D121_A0103/1/material_docente/previsualizar?id_material=764313

376 Echeverría los explica de la siguiente manera: “Para el *ethos* realista, la forma capitalista es la única manera posible de llevar acabo las metas concretas o naturales del proceso de producción/consumo; entraña una actitud incondicional y militantemente afirmativa frente a la configuración de la actividad humana como acumulación de capital; la ve como algo positivo y deseable y considera ilusoria toda percepción de lo contrario. El *ethos* clásico, por su parte, no borra como el anterior, la contradicción del hecho capitalista; la distingue claramente, pero la hace vivir como algo dado e inmodificable, [...] para el *ethos* romántico en cambio el hecho capitalista ha de vivir en su contradictoriedad, pero de tal manera que hacerlo sea en sí mismo una solución de la misma en sentido positivo o favorable para la forma 'natural' o de 'valor de uso' del mundo de la vida [...]. También en el *ethos* barroco se encuentra una afirmación incondicional de la forma 'natural' de la vida social, pero en él por el contrario, tal afirmación tiene lugar dentro del propio sacrificio de esa forma 'natural'.” B. Echeverría *op. cit.* p. 90-91.

377 *Ibid.*, p. 40.

378 *Ibid.*, p. 39.

379 *Ibid.*, p. 40.

380 Citando a C. Buci-Glucksmann en *La raison baroque* (1984), Echeverría escribe: “aparece una cierta práctica de la posmodernidad en la que 'algo así como un paradigma barroco se reivindica y se abre lugar’”. (*Op. cit.*, p.14.)

381 Editorial Era, México, 2006.

como serían los mecanismos irónicos y festivos que utilizan lo imaginario y lo lúdico para contrarrestar la racionalidad eficientista del neoliberalismo.

Más allá de la afinidad estética entre barroco y neobarroco existen importantes analogías entre los contextos en que surgen uno y el otro, pero es la idea de “crisis integral” lo que mejor asemeja ambos momentos: basta detenerse a considerar la decadencia económica y moral que durante los siglos XVII y XVIII sufrió España, y el deterioro económico y moral que hoy enfrentan los ciudadanos, en mayor o menor medida, de todos los continentes.

Para Echeverría el arte pone en evidencia al *ethos*, el cual toma forma a través de un estilo.³⁸² En el caso del barroco, como sabemos, se recurre a un ornamentalismo y una proliferación que, lejos de ser un gasto superfluo, son estrategias que expresan deformándolo o sustituyéndolo un contenido profundo. Así, la antítesis que da dinamismo a toda obra barroca es sintomática de una realidad en pugna: contrareformista en la España de los Austrias, de contra-conquista en la América colonial y contra-modernista en la posmodernidad.

Estas ideas remiten fácilmente a los principios del neobarroco latinoamericano, planteada por José Lezama Lima hacia 1957 en los ensayos de *La expresión americana*.³⁸³ Para Lezama, América toma conciencia de su compleja naturaleza, de su dificultosa génesis a partir del conflicto entre lo europeo y lo autóctono, conflicto que subyace en las expresiones del arte barroco americano. Mediante una combinación siempre en tensión de elementos divergentes, “el señor barroco”, como lo llama el escritor en su ensayo “La curiosidad barroca”,³⁸⁴ logra obras de original y auténtica unidad heterogénea.³⁸⁵

382 Echeverría explica el estilo como: “La voluntad de forma inherente al *ethos* social de una época se presenta como estilo allí donde cierto tipo de actividad humana –el arte, por ejemplo– necesita tematizar o sacar al plano de lo consciente las características de una estrategia o su comportamiento espontáneo como formador o donador de forma. [...] Las maneras o estilos del comportamiento formador de los artistas barrocos siguen tácticas muy distintas, adaptadas a materiales y circunstancias muy variadas, que no dejan de ser sin embargo diferentes maneras de poner en práctica una misma estrategia”. (*La modernidad de lo barroco, op. cit.*, p. 92.)

383 Se trata de un conjunto de conferencias de 1959 que Lezama publicó bajo el título de *La expresión americana* (1959). Anteriormente Haroldo de Campos había aludido al “neobarroco” en su ensayo “A Obra de Arte Abierta” de 1955. Poco después Alejo Carpentier continuaría, a su manera, con las ideas de Lezama, y finalmente Severo Sarduy desarrollaría una teoría al respecto. Lezama formuló dos rasgos particulares del barroco americano frente al europeo: 1. la *tensión* entre los elementos incluidos en las obras barrocas latinoamericanas, debido a que estos componentes no pueden ser simplemente yuxtapuestos sino que su excéntrica y copiosa combinación delatan la diferencia de su origen con la tirantez y desasociado que su obligada convivencia implica; y 2. lo que el escritor cubano llamó “plutonismo”, con lo que designa una fuerza “de fuego originario” que incluye a la vez la fuerza que pulveriza y el magma que consolida.

384 *Obras completas, t. II*, Edit. Aguilar, México, 1977, pp. 302-325.

385 Como las manifestaciones de arte tequitqui en las que los elementos arquitectónicos y plásticos característicos del arte europeo fueron interpretados de acuerdo a la perspectiva y sensibilidad de los artífices indígenas que las realizaron.

Una propuesta como la de Lezama Lima deja de lado la idea del barroco como “estilo de época” (H. Hatzfeld, 1935)³⁸⁶ o como “concepto de época” (A. Maraval, 1975)³⁸⁷ y se acerca más a lo expresado por Eugenio D'Ors (1944),³⁸⁸ quien concibe al barroco como una constante histórica de la cultura que se manifiesta en un estilo genérico y ecuménico.³⁸⁹ Descarta D' Ors que se trate de un estilo histórico, pues de ser así, sus reapariciones serían un mero plagio o pastiche, como fue el caso de las lamentables imitaciones que se hicieron del estilo gótico en el siglo XIX. Lezama centra su atención en la dinámica del barroco, en su tensión interna de resistencia a integrarse por completo a un orden que le es ajeno.

Pero fue Severo Sarduy quien realizó el aporte teórico más importante a la idea del neobarroco en escritos fundamentales como “barroco y neobarroco” (1972), “barroco” (1974) y “Nueva inestabilidad” (1987). Sus reflexiones, que se desarrollan a partir de ideas postestructuralistas y la influencia de Barthes, Bajtin, Kristeva y Lacan³⁹⁰ son anteriores a las teorizaciones sobre la posmodernidad de Lyotard, Vattimo y Baudrillard.

Lo decisivo de la perspectiva de Sarduy no sólo está en plantear un cambio en lo estético relacionado con una variación de visión cosmológica,³⁹¹ sino en haber fundamentado el carácter

386 Los prejuicios propios del Neoclasicismo etiquetaron a las obras barrocas como decadentes y de mal gusto. Con este mismo recelo, Benedetto Croce lo desacreditó en el XIX. Fue Heinrich Wöflin el primero en revalorarlo en *Conceptos fundamentales para la historia del arte* (1915) y en *Renacimiento y barroco* (1925). Siguiendo a Wöflin, fueron críticos alemanes los primeros en concebirlo como un estilo (ligado para algunos a lo nórdico); pero es Helmut Hatzfeld quien lo ve como un “estilo de época” y distingue en él cuatro estilos generacionales: Manierismo (alargamiento y distorsión del último Renacimiento), barroco clásico (formas majestuosas y sobrias dentro de la propia ostentación), Barroquismo (exageración de la línea barroca, como el Churriguerismo, el libero Rococó francés) y Rococó. Cfr. *Estudios sobre el barroco*, Gredos, Madrid, 1972.

387 Para Maravall el barroco es un “concepto de época”, al que corresponde un tiempo (S. XVII) y lugares concretos (algunos países de Europa y de Latinoamérica). Es la mentalidad y el comportamiento, con los que de manera homogénea los súbditos se relacionaron con el poder político y el poder de la iglesia católica. Esta visión ve al barroco como inseparable de la monarquía, la Contrarreforma y lo cortesano. (Cfr. *La cultura del barroco*, Editorial Ariel, España, 1975.)

388 Eugenio D'Ors planteó que se trataba de una constante histórica, una actitud que trascendía el ámbito de las artes. Cfr. *Lo barroco*, Aguilar, Madrid, 1944.

389 También Gilles Deleuze lo comprende como una nueva actitud vital.

390 Sus ideas surgen a la luz de las propuestas sobre la autonomía del lenguaje de *Tel Quel* y la teoría lacaniana que vincula la función del lenguaje a la actividad del inconsciente.

391 Sarduy aventuró y sostuvo en su ensayo titulado “barroco” un nuevo paradigma estético a partir de la relación entre ciencia y estética; modelos cosmológicos y obras artísticas. Corresponde al siglo XVII, sobrellevar la oposición entre la concepción de movimientos orbitales circulares de Galileo a la desconcertante elipse que promulga Kepler, pérdida de centro que se manifiesta en las obras barrocas; y corresponde al siglo XX el paso de una concepción del estado continuo a las teorías de la expansión del universo (*Big Bang*), con sus correspondientes obras sin centro semántico. (Cfr. *Obra completa, T. II*, Coord. Gustavo Guerrero y Francois Wahl, Galaxia Gutenberg, España 1999, pp. 1204-1249.) Al respecto es pertinente citar a Valeria de los Ríos cuando afirma que Sarduy “desarrolló un sistema propio que no pretende ser científicamente riguroso, sino, más bien, generar un análisis netamente visual o figurativo.” (“La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy”, *Alpha*, 2006, No. 23, pp. 247-258. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718->

revolucionario del neobarroco a partir del papel que juega el lenguaje. Es mediante la negación, ocultación, elisión de todo sentido que se abre la puerta a una dimensión polivalente que proyecta al lenguaje hacia nuevos significados. Sarduy libera al lenguaje de un deber comunicativo, unívoco, económico y útil, para privilegiar su naturaleza suntuosa de artificio, en oposición a un valor de uso:

¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar parodiar la economía burguesa basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –y no, como en el uso doméstico en función de información– es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” –como el círculo de Galileo– en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo.³⁹²

Esos vasos comunicantes que no es difícil advertir entre las ideas de Sarduy y las de Bolívar Echeverría –en tanto que ambos consideran que el barroco es un modo de expresión que no acepta el estado de las cosas y manifiesta su rechazo e incomodidad– se extienden hasta las obras dramáticas de Flavio González Mello.

En el caso específico de la dramaturgia de este último, donde el *ethos* barroco y el estilo neobarroco parecen hacerse también presentes, cabe preguntarse: ¿cómo son sus artificios? ¿qué simulan o enmascaran? ¿qué nuevos sentidos generan? A fin de proponer respuestas, se abordarán a continuación, bajo el título de “Artificio y creación”, cinco rasgos característicos del estilo del autor, muchos de ellos desarrollados en los capítulos anteriores.

[22012006000200015](https://doi.org/10.2201/2006000200015) (consulta: marzo, 10, 2013))

392 “barroco” en *Obra completa*, Galaxia Gutenberg, Edit. Gustavo Guerrero y Francis Wahl, Madrid, 1999, p. 1250.

5.3. Artificio y creación

La producción dramática de González Mello, como se ha venido insistiendo, está marcada por un estilo barroco en donde el escritor se expresa trastocando la realidad con derroche, complejidad y humor. Esta inclinación hacia el derroche responde, como explica Sarduy, a que el espacio barroco es “el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto.”³⁹³

A partir de un modo de representar que se insubordina a la mimesis, la estética del barroco del siglo XVII antepuso a los preceptos clásicos de fidelidad, los principios de invención e ingenio. Figuras como la metáfora, el oxímoron, el quiasmo, la paradoja y la antítesis permiten que el artista establezca una relación intelectual –esto es construida y arbitraria– entre aspectos distantes e incluso disímiles de la realidad. Sólo con *ingenio*³⁹⁴ es viable acortar esa distancia y ofrecer creaciones insólitas.

Los artistas que se internan en estas prácticas, sean barrocos o neobarrocos, rinden culto a la exuberancia, la ambigüedad y el halago a los sentidos. Todo ello, lejos de ser decorativo e inútil, es la esencia de un arte que en apariencias sensibles y desbordadas expresa profundas inquietudes del ser. Únicamente comprendiendo la importancia que la construcción de artificios, mediante el *ingenio* y el *concepto*, tiene para el estilo barroco es posible acceder a sus secretos. Todas sus caprichosas formas encubren hoy, como lo hicieron en el siglo XVII, el temor ante la muerte, ante la irremediable pérdida de la juventud y la angustiosa falta de

393 *Op.cit.*, p.1250.

394 Así es como Baltazar Gracián concibe el ingenio en su libro *Agudeza y arte de ingenio* de 1648.

centro.³⁹⁵ Y en el caso del neobarroco actual se añade el descrédito en que han caído todos los *grandes relatos* de la modernidad³⁹⁶ que presagiaba una Humanidad en plenitud.

Para Baltazar Gracián, al artista barroco lo mueve una intención ética y estética a la vez, porque su ingenio no se contenta “con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura.”³⁹⁷ Será la *agudeza* el procedimiento intelectual que le permita al artista establecer las conexiones entre dos objetos distantes. Estas correspondencias, que no son evidentes más que para el hombre de ingenio, son por él materializadas en *conceptos*.³⁹⁸ “Este procedimiento de búsqueda y descubrimiento relaciona al ingenio con el conocimiento y la naturaleza, y tiene como meta la aprehensión de la paradójica verdad”.³⁹⁹

Para reconocer con mayor claridad cómo se manifiesta esta abundancia, esta convivencia de elementos heterogéneos bajo estatutos particulares, no de aglutinamiento posmoderno ni de fraternal hibridación global (como lo percibe García Canclini⁴⁰⁰) sino de ambigüedad y antítesis, será obligado hurgar en sus recursos. A continuación se expondrán y ejemplificarán algunas de las estrategias más frecuentes en el teatro de González Mello. Muchas de ellas no son privativas de un estilo barroco, pero es la tesis de este trabajo que el espíritu que las anima corresponde al de un *ethos* barroco, por considerarlo más acorde con el carácter y condiciones de América Latina, y porque es la forma espontánea como sus habitantes hemos sobrellevado las avasallantes contradicciones del entorno.

395 Supra p. 135.

396 Cuando en sus libros *La condición posmoderna: informe sobre el saber* (1979) y en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Jean-François Lyotard habla de la muerte de los grandes relatos, se refiere a sistemas de pensamiento que intentaron explicar la historia a partir de narraciones estructuradas. Cristianismo, capitalismo, iluminismo, marxismo construyeron interpretaciones teológicas de una historia de plenitud. Cada uno de estos meta-relatos legitimizaba, bajo sus postulados, sus fines: la salvación, el progreso y la riqueza, la igualdad de clases, el conocimiento y el desarrollo.

397 “Discurso II, Esencia de la agudeza ilustre”, *Agudeza y arte de ingenio*, Castalia, Madrid, 2001, p.54.

398 Cfr. *op. cit.*, pp. 51-56.

399 Elena Catarino Súañer, “Cifras y contracifras del mundo: el ingenio y los grandes descifradores”, *Gracián: barroco y modernidad*, Miguel Grande Yáñez y Ricardo Pinilla Ed., Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2004, p. 189.

400 Cfr. N. García Canclini, *op. cit.*

5.3.1. Artificio verbal

Flavio González Mello se encuentra entre el tipo de dramaturgos para quienes el lenguaje es más que un medio. Las palabras en su teatro son también un punto de llegada. Por ello, este escritor indaga en su naturaleza, se interna en su potencial inagotable, las provoca, las altera, busca promover con ellas nuevos sentidos. En más de una ocasión, este escritor ha expresado su preocupación por redimensionar la palabra en toda su capacidad expresiva, recuperando su sonoridad, su plasticidad, su fuerza evocativa, su riqueza semántica e incluso su pasado, con el empleo de arcaísmos⁴⁰¹. Si los *mass media* la han ido pauperizando, ¿no debe el teatro adentrarse en otras posibilidades del lenguaje?

En las obras literarias barrocas, la palabra dirige su atención sobre sí misma, potenciando al máximo su función poética sobre la referencial o la comunicativa. El artificio barroco hace evidente el engaño de la supuesta relación “natural” entre las palabras y las cosas. La metaforización, acumulación e hipérbole del material verbal hace que se pierda esa conexión tan habitual, al exhibir que son convenciones, procedimientos. Este detenerse en el lenguaje y opacar su transparencia causa desconcierto, admiración, gusto o aturdimiento.

El derroche del barroco responde –según Sarduy– a la búsqueda de un gozo estético y erótico. Para alcanzarlo, el creador toma caminos sinuosos como la *proliferación* que traza una órbita de palabras circunscribiendo el objeto ausente, la *condensación* que permite fusionar dos términos distantes en un tercero y la *parodia* que dialoga y actualiza una obra precedente.

En sus obras históricas, por ejemplo, el autor se propuso rescatar anacronismos con la finalidad de que el lenguaje de la obra “suene contemporáneo pero tenga dejos del pasado”,⁴⁰² mientras que en sus piezas de corte realista, los personajes hacen gala de un habla actual y popular; también se vale de unos locos para hacerles decir incoherencias e ingeniosos divertimentos o de unos extranjeros para emular con distintos acentos un español incorrecto y

401 Para el unipersonal de *Divino pastor Góngora* (2006) de Jaime Chabaud, cuya acción se desarrolla en el México colonial, González Mello publicó una ingeniosa y positiva reseña (a modo de carta de un censor de la Inquisición), en la que elogia el manejo del lenguaje: “La comedia está escrita con ingenio notable, imitando la manera antigua de hablar, pero con palabras entreveradas del habla cotidiana que crean un curioso efecto, como si también éstas fueran anacronismos que no lo son; y esto es gran acierto en estos tristes días en que la poesía y la riqueza de la palabra han caído en desuso en nuestros tablados.” (“Divino pastor Góngora”, *Paso de Gato*, No. 0, 2001, p. 55.)

402 H. Saray, *op. cit.* p. 19.

elemental, otras veces remeda el lenguaje científico, culinario o académico o explota lo soez y la violencia de los insultos.

En su artículo “La lengua teatral”, González Mello afirma que el lenguaje que se emplea en las obras de tipo narrativo es muy distinto al de las obras dramáticas, ya que este último incurre deliberadamente en todo tipo de faltas estilísticas o gramaticales, y echa mano de muletillas y errores comunes en cualquier conversación espontánea:

[...] la lengua del teatro es una lengua que tropieza con frecuencia, que pronuncia mal, que habla con faltas gramaticales, con rimas internas y con proliferación de infinitivos. Y que, a veces, cobra vida propia y traiciona a su dueño, lo hace esos garbanzos de a libra para cualquier psicoanálisis que son los llamados *lapsus linguae*. Esa lengua, imperfecta como la del actor que deberá pronunciarla, es la lengua del teatro y tiene tal poder que a veces logra imponerse a la Lengua con mayúscula, la de los Académicos [...] ⁴⁰³

Como se ve, por su pretendida condición de oralidad, de materia viva en uso, el lenguaje del drama en prosa suele ser incompatible con un lenguaje retórico, acartonado, inverosímil, falsamente cortés, constreñido a reglas gramaticales o a formas de urbanidad que lo obliguen a utilizar eufemismos inéditos para evitar las malas palabras tan comunes en el habla nacional.

A González Mello le entusiasman los diálogos frescos de Carballido en los que captó – más allá de los usos estereotipados que los medios masivos difunden– cómo verdaderamente se expresa la gente. Esto no significa que para el primero los diálogos deban ser una copia del habla coloquial y el medio para marcar rasgos sociológicos o psicológicos de los personajes. Nada más opuesto a su estética: lo que González Mello rechaza es que, en aras del realismo, se sacrifique toda la riqueza que esconde el idioma por ser fiel a modelos dialectales que pueden resultar burdos y exigüos.

Por otra parte admira el lenguaje literario de las acotaciones de Ramón del Valle Inclán, a las que considera absolutamente teatrales a pesar de su forma poética y que ningún escenógrafo pueda “traducirlas al espacio”: Para González Mello son de tal riqueza expresiva que provocan la necesidad de ser leídas en voz alta como si se tratara de diálogos, porque “el texto teatral

⁴⁰³ *Reflexiones de una nación diciente, Memoria del Primer Encuentro de la Voz y la Palabra*, CEUVOZ/Libros de Godot, México, 2009, p. 142-143.

pide a gritos una voz”.⁴⁰⁴

Podríamos decir que el oficio de dramaturgo consiste en “escribir voces”. Los partidarios del performance, el teatro físico, el teatro del cuerpo y otras formas contemporáneas de teatro, dirán que es una visión anticuada del oficio; a lo que sólo se podría responder que sí, que el de dramaturgo es un oficio anticuado y anacrónico, como el de zapatero.⁴⁰⁵

En las obras de González Mello el lenguaje recibe una especial atención. Éste se ve enriquecido por intratextualidades, es decir “escritura entre la escritura”,⁴⁰⁶ como aliteraciones, anagramas, paradojas, repeticiones, digresiones, galimatías, desvíos, perífrasis, reiteraciones, citas. Su incursión en el lenguaje lo lleva a extremos juegos fonéticos, semánticos y dramáticos que instauran nuevos sentidos. Con estos recursos, el dramaturgo logra producir un doble efecto: por una parte, el espectador guarda mayor distancia hacia la situación dramática y, por otra, vuelve parte de su atención hacia la forma como el lenguaje se expresa. Ejemplos de estos efectos son los que producen la perturbadora presencia de una chica que guarda absoluto silencio, sin ser muda,⁴⁰⁷ la inclusión de disparates (de Edip y Epíndaro), discursos retóricos (fray Servando y los diputados), el uso reiterado de frases célebres hasta despojarlas de validez y significado (Iturbide) o el debilitamiento de palabras altisonantes, como ocurre con el desgaste que van teniendo los grotescos insultos⁴⁰⁸ del hijo problema de *El padre pródigo*. En esta pieza, por ejemplo, la extrema violencia verbal de Nan logra enrarecer la atmósfera de la casa e incomodar al público, sin embargo después de un tiempo de iniciada la función y una buena dosis de todo tipo de vocablos escatológicos, groserías y alusiones sexuales, el público (como también ocurre a los personajes en el ámbito de la ficción) queda inmunizado e indiferente.

404 *Ídem*, p. 145.

405 *Ídem*, p. 140.

406 Sarduy describe como *intratextuales* aquellos textos incorporados a la obra como “intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje”; no se trata de adornos de superficie, sino que participan “conscientemente o no, del acto mismo de la creación.” (“barroco y neobarroco”, *op. cit.*, p. 397)

407 Analí, la chica de “edad y parentesco indefinidos” que llega acompañando al padre pródigo. Supra p. 42.

408 Como por ejemplo: “¿Para qué putas vergas me mandan a comprarles sus pinches cervezas miadas...?”, “¡no mames, chingada verga!”, “¿ahora, qué, chingados huevos?”, “ésos son sus pedos; a mí me vale pito quién se coge a quién o si entre los tres se andan olisqueando el anillín.”

5.3.2. Profusión y desbordamiento

González Mello cuenta con una significativa producción de obras breves, algunas de ellas monólogos, que no presentan mayor complejidad en su estructura externa y no requieren de una gran producción. Entre sus trabajos de mayor extensión hay obras de un solo acto, de dos y únicamente *Edip en Colofón* consta de tres. Muy pocas de estas últimas piden cambios de escenografía, a excepción de *1822...* que precisa de mucha parafernalia u *Olimpia 68*, cuyas acciones ocurren en distintos lugares.⁴⁰⁹ La complicación estructural de su teatro radica en la experimentación dramática y escénica de lo temporal y lo espacial, en las numerosas, fragmentadas y apresuradas escenas.

La embrollada trama de *Edip en Colofón*, por ejemplo, llega a tal punto que se dificulta su escenificación y no favorece su recepción.⁴¹⁰ *Edip...* es una obra de ideas, un ensayo sobre teoría teatral ingeniosamente dramatizada, pero que se extralimita y abusa del espectador, quien a pesar de momentos muy divertidos e iluminadores queda exhausto tras la confusa e extenuante función. Es incuestionable que toda trama dramática implica, en la construcción de su intriga, una forma un enredo, sin embargo, en esta “tragedia de enredos” como en las comedias del teatro barroco, el autor se engolosina embrollando la trama y –tal como explicó el investigador Frédéric Serralta que ocurre en el teatro barroco– “...el enredo pasó a ser, no sólo el esqueleto, sino la carne y sangre, no sólo una manera de coordinar los elementos creadores del placer teatral, sino la fuente principal de este último, no sólo el 'cómo' sino el 'qué’”.⁴¹¹

A este barroquismo en la construcción de algunas de sus tramas debe añadirse la libertad de experimentar con el tiempo y el espacio. González Mello indaga en la representación de lo temporal y las implicaciones psicológicas, ficcionales, diegéticas, simbólicas, que conllevan

409 Olga Harmony describe así el montaje de 2008: “La escenografía de Carlos Corona, director de la obra, y Atenea Chávez y Auda Caraza, muestra un fondo que es la bandera de la Olimpiada con una puerta y un posible saliente y un espacio circular, con trampillas por las que sobresalen mesas o asientos y el terreno de las manos, circundada por pistas donde se darán algunos de los monólogos. Con el buen vestuario de Cristina Sauza y la música de Joaquín López Chas y apoyado en movimiento escénico de Ruby Tagle, Corona dirige con la imaginación que lo distingue, logrando transiciones excelentes entre una escena y otra, como la entrada del potro de tortura cabalgado por una jinete olímpica o del excusado cargado por dos lindas bañistas que hacen su rutina de danza acuática.” (“*Olimpia 68*”, *La Jornada*, oct. 9, 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/09/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>)

410 A pesar de haber sido reducida para su montaje y publicación, *Edip en Colofón* dura casi tres horas.

411 “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón* 42, 1988, p. 129-130.

dicha representación; como es el caso de la simultaneidad de acciones de 1822, *La tempestad* y *Tirano Banderas* o las escenas en que entrelaza distintos tiempos ficticiales (*Obra negra*) o la expansión de tiempo en *Lascuráin*, en donde logra un interesante cruce de percepciones y significaciones temporales;⁴¹² y es que en un sentido, el tiempo se expande, pues el lapso de la representación de una hora es de mayor duración que el hecho real en que está basada la obra; y en otro, el tiempo tiene la facultad de condensar en poco más de cien minutos de función, la conducta y evolución de un mandatario a lo largo de todo un periodo presidencial, a la vez que compendia el proceder de los que han gobernado este país en los últimos cien años.

En cuanto al espacio, también éste ha sido objeto de la atención del dramaturgo mexicano,⁴¹³ no limitándolo a simular el sitio físico donde las acciones tienen lugar. Los espacios escénicos concebidos por González Mello están cargados de funciones y sentidos, pueden ser un personaje (*Obra negra*) o un símbolo (cárcel, laberinto, infierno, mente, sueño, biblioteca universal). En algunas ocasiones el espacio rebasa el escenario y sale al encuentro de los espectadores o tiene la facultad de reunir dos temporalidades o dos dimensiones distantes como sucede en *Obra negra*⁴¹⁴ o en *Edip en Colofón*, en donde un mismo escenario es a la vez oráculo de la Grecia antigua que un manicomio del nuevo milenio o la representación simbólica de una psique ya que, como explica el propio autor: “todo iba a ocurrir en el cerebro, en la mente de un hombre, como si soñara o estuviera imaginando; terreno en que los tiempos coexisten y nadie ve contradicción alguna en eso, como sucede en los sueños”.⁴¹⁵

A lo profuso y extenso de sus tramas fragmentadas y episódicas, debe añadirse un reincidente diseño de laberinto: laberintos argumentales, laberintos de espacios escénicos, laberintos mentales. En ellos personajes desorientados, se mueven en círculos sin lograr escapar de un edificio, de un hospital, del hogar, de los designios del oráculo, de las trampas de la mente o de los oscuros vericuetos de la magia, la política o la persecución.

412 Supra p. 50.

413 La búsqueda en el empleo y significado del espacio escénico no sólo ha estado en la mira de los escenógrafos o iluminadores, sino que se puede encontrar como aspecto sustancial en los textos dramáticos mismos. En este punto ha sido crucial la influencia de los grandes directores de la “segunda puerta” –con muchos de los cuáles González Mello tuvo contacto directo– que pusieron mayor énfasis en los elementos espectaculares de los montajes y, que en su momento, revolucionaron la escena tradicional mexicana.

414 Supra p. 58.

415 Prólogo a *Edip en Colofón*, *op. cit.*, p. 17.

Es el laberinto uno de los rasgos que Omar Calabrese marca para delimitar el ámbito de lo neobarroco.⁴¹⁶ El laberinto es un modo de representar el caos; pero es un caos controlado regido por un orden oculto. Es una estructura, tan inextricable como se precise pero una estructura al fin, engendro de una voluntad inteligente que reta al visitante (receptor) a dejarse llevar en el extravío y gozar en él, se encuentre o no la salida. La construcción de un laberinto es una muestra indudable de la inteligencia del artista, y mientras más intrincado sea, mayor será el reconocimiento a su ingenio (como ocurrió a Dédalo, cuya fama se acrecentó con la construcción de la casa de Asterión). En contraparte, entrar y salir de ese laberinto es la prueba de la sagacidad y capacidad lúdica de aquel que se interna en la ficción por distracción y demuestra sus habilidades para desenredar la trama.

El desafío implícito en todo laberinto conlleva una loable recompensa, ya que “la verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado”,⁴¹⁷ a decir de Gracián, para quien el ingenio es una facultad para explorar y descubrir.

De modo muy semejante concibe Omar Calabrese este desafío, el cual “parte de un placer (perderse) y termina en un placer (reencontrarse) que consisten ambos en el principio de la sustitución de orden: anulación en la primera fase reconstrucción en la segunda.” Sin embargo, también agrega que en los “estéticos” laberintos contemporáneos lo que impera es el gusto por el enigma y el extravío,⁴¹⁸ como precisamente ocurre en el teatro de González Mello.

Otro rasgo, muy propio del barroco es el del espacio desbordado. La ausencia de límites entre falacia y verdad, entre embeleco y mundo físico, entre vida y sueño, llevó a expresiones artísticas que deliberadamente difuminan los contornos, recorren los deslindes, para que arte y realidad, ficción y espectador parezcan formar parte de un mismo plano.⁴¹⁹ Fue Eduard Wölfflin quien primeramente relacionó lo pictórico con el estilo barroco. Con ello contrapuso la forma de representación lineal renacentista (que separaba radicalmente una forma de otra captando a los objetos como formas definidas e independientes) a la forma de representación pictórica que desdibuja los contornos y los reproduce en su vaguedad. Lo pictórico ofrece una visión que

416 Otros son el ritmo y la repetición, el detalle y el fragmento, la inestabilidad, la metamorfosis y el nudo. (Cfr. *La era neobarroca*, *op. cit.*)

417 “Discurso VII, De la agudeza por ponderación”, *op. cit.*, p. 99.

418 Cfr. Calabrese, *op. cit.*, p. 156.

419 Estas ideas son desarrolladas ampliamente por Emilio Orozco en su libro *El teatro y la teatralidad del barroco*, Planeta, Barcelona, 1969.

desborda los límites del cuadro, confunde las fronteras, exigiendo ver en profundidad y en conjunto, obligando al observador a incorporarse a la escena representada.

Emilio Orozco y Díaz –uno de los más destacados estudiosos del Siglo de Oro español– dedicó su libro *El teatro y la teatralidad del barroco*⁴²⁰ a describir y repensar el espíritu del estilo barroco en cuanto a recursos expresivos (con énfasis en lo espacial), y a explicar cómo la noción de lo teatral permeó en el arte y en la vida pública.

Es lugar común en los estudios sobre el barroco hablar del sentido teatral de la existencia. Hanz Tintelnot, en su estudio “Anotazione sull' importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel barocco”,⁴²¹ describe cómo se multiplicaron todo tipo de fiestas públicas y de la corte, en las que lo escenográfico y suntuoso se desplegaba acentuando la ficcionalización de la vida, y cómo monarcas y cortesanos se asumían como parte de esas “representaciones”⁴²². Al respecto, Orozco hace referencia a múltiples pasajes de celebraciones y actos oficiales en donde todos participan “representando” un papel,⁴²³ “[...] se produce la teatralización en ceremonias y hechos de la vida de la corte que hace que el personaje real se encuentre en su actuar situado en un mundo de fantasía, pero insertado, no en la artificialidad de la escena o del salón, sino en la misma realidad de la naturaleza que se convierte en escenario.”⁴²⁴

Este modo de trabajar el espacio conduce a una dinámica incluyente que invita al receptor a asomarse y formar parte de la obra artística, de incorporarse desde su condición de ente existencial a un espacio ficcional. La aspiración capital del arte barroco –explica Orozco– es “hacer que el cuadro no sea cuadro, sino un ámbito espacial que limita el marco como si fuese una puerta a través de la cual se puede salir o entrar”.⁴²⁵ Ejemplos de ello son algunas

420 *Op. cit.*

421 *Idem.*

422 Muchas “escenificaciones” de este tipo como también las coronaciones y las entradas reales, –celebraciones especialmente fastuosas y teatrales– se encuentran en el libro *La monarquía a escena. Teatro, fiesta y espectáculos del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos de Gante*. En este volumen, el investigador en Historia del Arte y Filología, Francesc Massip Bonet realiza un detallado estudio a partir de una amplia documentación sobre espectáculos y fiestas reales en España, del siglo XIII al XVI. Massip advierte cómo evoluciona el empleo de estos eventos para la glorificación de los monarcas; de tal modo que dejan de ser expresiones de igualdad y pacto mutuo entre los soberanos y la población urbana, para convertirse en formas que reafirman una rendición incondicional a la arbitraria voluntad del rey. (Madrid, Consejería de las Artes, 2003).

423 Cfr. El capítulo “La teatralidad en la vida”, *op. cit.*, pp. 87-118.

424 *Op. cit.*, p. 98.

425 *Ídem.* p. 43.

obras de Diego de Velázquez, en las que el observador ha sido incluido por la presencia virtual de un primer plano antepuesto al lienzo o los trampantojos que engañan al ojo jugando con el entorno arquitectónico. Algo semejante ocurre con las pinturas con elementos que parecen salir de los marcos, con los edificios barrocos cuyas columnas, escaleras y balcones emergen al encuentro del visitante, las hermosas tallas novohispanas y peruanas del siglo XVII de vírgenes y santos de bulto o con los majestuosos pasos procesionales que salen de los templos al encuentro de los fieles, con el diseño de los catafalcos o los cortejos funerarios y, por supuesto, con prácticas comunes del drama áureo como el teatro dentro del teatro o los apartes.

Lo sustancial de las consideraciones de Orozco es el estudio de la tendencia a la fusión de los espacios en el barroco, es decir, a una dinámica de continuidad espacial “que considera la obra inmersa en un espacio continuo, como situada en un plano o término intermedio en relación con los otros planes que quedan detrás y los que existen delante, y dentro de los cuales estamos nosotros, los espectadores.”⁴²⁶

En los capítulos dedicados al estudio *1822* y *Edip en Colofón* se insistió en esta característica, por ahora baste recordar que en la primera el espacio de representación se desplaza hasta los espectadores para incluirlos en la escenificación, como si estuviesen en un teatro o en la sala de sesiones del Congreso de la Unión; y en la segunda el teatro dentro del teatro también provoca esta sensación. El tan mencionado recurso de la metateatralidad es otra de las formas como González Mello en más de una ocasión difumina los contornos entre ficción y realidad.⁴²⁷

426 *Op. cit.*, p. 40.

427 Esta continua indagación sobre la imposibilidad de tener certeza de qué es la realidad o cuál es la línea que une o separa lo que consideramos real de otras formas o dimensiones como la ficción, el sueño, la imaginación, las alucinaciones, etc., está planteada en su cortometraje *40° a la sombra* (2008), protagonizado por Rodrigo Murray. En él un hombre cuyo automóvil se queda varado por falta de gasolina en medio de una carretera que cruza una zona desértica. Se interna en el paisaje árido y bajo un sol calcinante en busca de ayuda. La falta de líquido y alimento lo llevan a ver espejismos. A causa de su creciente debilidad va perdiendo sentido de la realidad. Personaje y espectadores terminan confundidos por los espejismos.

5.3.3. Parodia

Al igual que la farsa, la sátira y otras manifestaciones del humor, la parodia fue poco apreciada por la crítica hasta el siglo XX. Es comprensible que se le haya relegado de los cánones estéticos clásicos, pues lejos de hacer imitación de la naturaleza y acciones nobles, retomaba obras que retrataban acciones de hombres bajos, y cuando se ocupaba de algún noble su fin era degradarlo. Por otra parte, vio en ella un poder perjudicial, no sólo por la supuesta naturaleza burlesca con que rebajaba todo lo que tocaba, sino también por considerarla un parásito, plagio intrascendente, sepulcro seguro para la auténtica llama creativa.

Lo cierto es que la intertextualidad paródica deja en entredicho los ideales románticos de originalidad y atenta contra los derechos de autor.⁴²⁸ La adaptación⁴²⁹ y la parodia han sido prácticas comunes, gracias a las cuales es mayor el número de personas han entrado en contacto con clásicos de la música, el teatro y la literatura, que en sus versiones originales permanecen entre el polvo o restringidas a los acervos de una minoría culta.

Sabemos que toda obra artística dialoga con su tradición mediante diversas formas de intertextualidad: homenaje, citación, alusión, travestimiento, parodia, pastiche e incluso en formas espurias como el “remake”⁴³⁰ o el plagio. La parodia establece contacto con obras precedentes, las “actualiza” para un receptor contemporáneo, de quien se espera el reconocimiento de la original y de las transformaciones de que ha sido objeto.

El interés que los artistas del último medio siglo han mostrado por expresiones autoreflexivas, en donde la intertextualidad, metadiscursividad y autorreferencialidad son prácticas más que frecuentes, ha abierto un campo fértil para la parodia y su justa revaloración.⁴³¹ No se le culpa ya de imitar, ni de distorsionar al “intocable” original con la

428 En el artículo “Filibusteros”, González Mello expone sus ideas sobre los derechos de autor y patente, quiénes se ven realmente beneficiados con ellos, la piratería, el *copy-left*. (*Este País*, no. 217, abril 2009, http://estepais.com/inicio/historicos/217/28_cultura_espacios_mello.pdf).

429 Supra p. 23.

430 Nueva versión de una producción audiovisual sin cambios sustanciales.

431 Rastrear el significado del término “parodia” nos deja ver que es, a la vez, cercano y común pero huidizo y complejo. Es más que una figura retórica, no es en sentido estricto un género y su significado tanto como su valoración han cambiado con el tiempo. Adentrarse en su funcionamiento, su intencionalidad y la resonancia que provoca en quien la percibe, implica aceptar su evolución y la transformación de su concepción como producto de cada contexto. El diccionario de la RAE la consigna como “imitación burlesca”. Definición sesgada que hoy resulta francamente insuficiente para el potencial propio de la parodia, su larga historia y la relevancia que tiene en las expresiones artísticas

única finalidad de devalorarlo y ridiculizarlo; por el contrario se ha centrado el interés en conocer qué sugiere y provoca en el receptor, así como el grado y tipo de desviación que el parodista realiza del original para otorgarle una nueva coherencia.

Las alteraciones sutiles o atrevidas que trastornan al original pueden generar incongruencias o exageraciones propias de lo cómico, y aunque no toda parodia es cómica ni conduce a la risa, muchos de los recursos de los que hecha mano son propios del humor, como la caricatura, la sátira, el grotesco, la ironía, la exageración.

Cabe preguntarse, ¿y qué hacen la parodia, el pastiche, el travestimiento en la actualidad, sino transfigurar temas, motivos y formas de una modernidad que se considera superada? Para Sarduy,⁴³² la parodia es esencial al neobarroco y afirma que toda obra del neobarroco latinoamericano es “la desfiguración de una obra anterior [...] que esconde,⁴³³ subyacente al texto –a la obra arquitectónica, plástica, etc.– otro texto –otra obra– que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia, tal como lo definía en 1929 el formalista ruso Bakhtine”.⁴³⁴

Para el teórico y crítico norteamericano Fredric Jameson, la práctica del pastiche⁴³⁵, con su característica vacuidad, ha venido a suplantar a la parodia. Esta afirmación despoja a los múltiples ejemplos de intertextualidad, citas, reminiscencias u homenajes, tan comunes en el arte actual de su intención crítica y fuerza renovadora. Por el contrario, para la canadiense Patricia Hutcheon –autora de libros fundamentales para la comprensión de la cultura posmoderna– la autorreferencialidad y la parodia son prácticas frecuentes. Particularmente ve en esta última un vaso comunicante entre la posmodernidad y la modernidad, y un medio para

contemporáneas. Críticos como Tinianov, Schklovsky, Bajtin, Kristeva, Genette, Sarduy, Jameson, Rose, Hutcheon, Kirimidjan y muchos más se han ocupado con seriedad de ella.

432 Distingue entre formas externas de intertextualidad (incorporación de textos como citas o reminiscencias) e intratextualidades que a diferencia de las anteriores no son incorporados en la superficie de la obra como elementos extraños, sino que “participan conscientemente o no, del acto mismo de la creación”. (*Op. cit.*, p. 1397).

433 En su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtin explica a la parodia como un fenómeno artístico discursivo en donde la palabra es *bivocal*, esto es, “posee una doble orientación: como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como *otra palabra*, hacia el discurso ajeno”. Sólo que a diferencia de la estilización, la parodia se orienta hacia un sentido absolutamente opuesto: “las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad”. (*Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 258)

434 *Op. cit.*, pp. 1394-1395.

435 Jameson, quien entiende el posmodernismo no como un estilo sino como la dominante cultural de la sociedad postindustrial, prefirió al pastiche como la práctica intertextual de la posmodernidad; el cual desde un vacío ahistórico recupera de manera nostálgica, acrítica y conservadora el pasado. (Cfr. “El pastiche eclipsa la parodia”, *op. cit.*, pp.35-37)

desenmascarar a las sociedades de ambos momentos. Concibe a la parodia como una estrategia retórica que, lo mismo que la ironía, se construye sobre una tensión:

[...] una forma de repetición con irónica distancia crítica, que enfatiza las diferencias sobre las semejanzas. La tensión entre los potenciales efectos conservadores de la repetición y el potencial efecto revolucionario de la diferencia es su común denominador.⁴³⁶

Siguiendo a Bajtin, Hutcheon sostiene que el texto paródico encierra la paradoja de la trasgresión de la norma con autorización. Es un permiso provisional de suspensión del orden; nunca su destrucción permanente. El texto o género parodiado subyacerá siempre en el nuevo texto y en la conciencia del lector. Para Hutcheon⁴³⁷ esta repetición paródica del pasado o de cualquier relato previo no es nostálgica, ni ahistórica, ni conservadora –como la concibe F. Jameson–; sino un examen definitivamente comprometido con la historia, pues pone de manifiesto cómo las representaciones de hoy provienen de representaciones pasadas, con la obligada implicación ideológica que yace tanto en sus semejanzas como en sus diferencias. Por ello, la parodia juega un papel estelar en las manifestaciones de tipo neobarroco. Mas no como elementos de superficie (como podría ser el pastiche), sino como recursos orgánicos que dan sentido general a la obra y son parte de lo que Severo Sarduy llama “su gramática”⁴³⁸ y están generadas por un sentido de *carnavalización*.⁴³⁹

De allí que haya que distinguir entre obras en cuya superficie flotan fragmentos, unidades mínimas de parodia, como un elemento decorativo, y otras que pertenecen específicamente

436 “[...] a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity. The tension between the potentially conservative effect of repetition and the potentially revolutionary impact of difference is one common denominator.” (*A Theory of Parody*, EUA, University of Illinois Press, 2000, gp. xii.) (La traducción es mía)

437 Hutcheon admite la presencia y naturaleza del pastiche, pero en coexistencia con la parodia como otra práctica de la posmodernidad, la cual es irónica, crítica y señala cómo “las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.” (“La política de la parodia moderna”, *Criterios*, La Habana, julio 1993, p. 187)

438 Supra p. 124.

439 Sarduy toma este concepto de Bajtin, por supuesto y lo explica de la siguiente manera: “La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*. [...] En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro –carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc.–, es decir, como apuntaba Baktine, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura.” (*Op. cit.*, p. 1394.)

al género paródico y cuya estructura entera está constituida, generada por el principio de la parodia, por el sentido de la carnavalización.⁴⁴⁰

Es decir, que en una obra neobarroca, lo paródico no es una intromisión de superficie sino elementos asentados en su estructura que orientan el desarrollo del discurso; no es una estrategia insustancial como el posmoderno pastiche tan bien descrito por Jameson como “una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas”.⁴⁴¹

La parodia es un rasgo constante y medular de la estética de González Mello. En su teatro histórico, el autor parodia la historia oficial, en *Edip en Colofón* dialoga abiertamente con el *Edipo rey*, la *Poética* de Aristóteles, la voz oracular, el *Enrique IV* de Pirandello y *Marat-Sade* de Weiss y Brook; *Temporal* lleva a pensar en *Los libros de Próspero* de Peter Greenaway; en *Obra negra* remite a películas norteamericanas, cuyos argumentos giran en torno a catástrofes, como tornados, incendios, percances aéreos, accidentes nucleares, atentados terroristas, y lo que ocurre a algunos cuantos sobrevivientes Sólo que en el caso de la *Obra negra* no surge un líder moral, que conduzca a los personajes hacia su salvación, pues no se olvide que se trata de una tragicomedia de actualidad y, como se dijo previamente, el tiempo de los héroes ya pasó.

La intertextualidad más directa e incluso mencionada en este drama es el film *Odisea espacial 2001* de Stanley Kubrick, “la película ésa, de la nave manejada por una computadora que luego se vuelve loca...”⁴⁴² La doble dimensión⁴⁴³ de la obra (una de seres con vida y otra de espectros) lleva a dos tipos de situaciones: por una parte, conflictos de gente común desesperada por regresar a su vida (como los personajes atrapados en un elevador averiado en la obra *Cupo limitado* de Tomás Urtusástegui); por otra parte, situaciones de tipo existencial, en una atmósfera de infierno eterno y claustrofóbico (que remite a *La suerte está echada* de Jean Paul Sartre o *El ángel exterminador* de Luis Buñuel).

Por último es importante mencionar *El padre pródigo* que exhibe explícitamente sus lazos metaliterarios con al menos cuatro textos. En primer lugar, como lo hace explícito el

440 *Ídem.*, p. 1395.

441 *Op. cit.*, p. 37.

442 *Obra negra*, 2006, versión después del montaje facilitada por el autor, p. 26.

443 *Supra* p. 58

subtítulo *Itaca*, con Ulises y la *Odisea*: El padre después de una prolongada ausencia regresa sorpresivamente al hogar, en donde encuentra a su esposa con su pretendiente.⁴⁴⁴ Una segunda intratextualidad es con el mito de Agamenón (Hernán), quien a su regreso de la guerra contra Troya acompañado de Casandra (Análí), encuentra que su esposa Clitemnestra (Cecilia) vive con su amante Egisto (Camargo), y que Electra (su hija Ceci) tiene un conflicto no resuelto con el padre. Otra de las reminiscencias es la novela breve *Wakefield* (1835) de Nathaniel Hawthorne en la que un hombre que abandona a su mujer argumentando que saldrá de viaje, regresa después de veinte años como si nunca se hubiese marchado. Por último se percibe cierto diálogo con la novela corta de Dostoievski, *El doble* (1846), en la que el alienado protagonista Goliadkin genera un doble que se va adueñando de su lugar en el mundo: en su trabajo, en su casa, hasta en su cama.

Por tratarse de una familia culta, en la que tres de sus miembros están relacionados con los estudios literarios, resulta perfectamente verosímil que se haga referencia directa a estos cuatro textos y otros más, y que los personajes tengan conciencia de la semejanza de sus vidas con los argumentos literarios, como cuando la hija reclama.

¿Por qué regresaste, papá? ¿Por qué ahora, cuando ya estábamos acostumbrados a que fueras un plato más en la mesa?... Pero claro, tenías que escoger una cifra redonda un cifra con resonancias clásicas: ¡Odiseo, regresando a Ítaca después de 20 años...! Y acompañado de... ¿la ninfa Calipso? ¿O eres Próspero, volviendo a Milán con Miranda?''⁴⁴⁵

5.3.4. El humor

Todo lo que hasta el momento se ha apuntado sobre las temáticas, características y poética del teatro de Flavio González Mello hace evidente la calidad de su producción y el tipo de relación que el artista establece con la realidad. Cada una de sus piezas es el resultado de un cuidadoso y decantado proceso intelectual que se dirige más a perturbar conciencias que ha estrujar corazones. Su teatro no conduce a un clímax emocional de identificación y catarsis. Por el contrario, la improbabilidad de lo planteado en

444 La obra tiene el subtítulo de *Ítaca*, y uno de los personajes está leyendo el *Ulises* de Joyce.

445 *Op. cit.*, pp. 102-103.

sus tramas o la excentricidad de los personajes, obligan al espectador a permanecer escéptico. A los rasgos anteriores se suma el tono tragicómico que aligera los conflictos y el sentido del humor con que invita a mirar el mundo, a dar el valor justo a cada experiencia.⁴⁴⁶

Con estas consideraciones no se pretende insinuar que se trate de textos “ligeros”, sino que el humor, como se dijo anteriormente, es un modo en que también se expresa el conflicto humano, y en muchos casos es la única forma en que es posible formularlo. En el caso de las obras del autor que nos ocupa, son el barroquismo y el humor los medios para dar forma ética y estética a sus preocupaciones. Se ha insistido en el tipo de *ethos* que se expresa a través de las formas excesivas del barroco, un *ethos* no satisfecho con el estado de las cosas, que no niega las contradicciones de la vida y se revela ante la imposición de una sola versión para sobrellevarlas. Algo semejante ocurre con el acto humorístico que implica una postura frente al mundo. En su libro *La risa en la literatura mexicana*, la investigadora Martha Munguía lo explica puntualmente:

[El humorismo] constituye un modo especial de organizar, dar coherencia al mundo y a las circunstancias en las que está inmerso el yo. Esa visión es abarcadora, unitaria y abierta al porvenir, en tanto buscamos enfocar, nos obliga a mirar desde el ángulo de los márgenes, de lo oblicuo; crea nuevas posibilidades para entender el mundo y relacionarnos con él.⁴⁴⁷

Es curioso cómo la creación de personajes y circunstancias cómicas son producto de un acto refinado del intelecto, pero su causa y efecto están tan anclados al cuerpo, a la flexibilidad y gestualidad del actor, a la torpeza del personaje, a todo lo relacionado con las funciones corporales (comer, roncar, fornicar) y a lo escatológico, porque “lo cómico nos remite siempre a la mortalidad no a lo eterno. Devuelve al hombre siempre a su condición humana, corpórea y efímera; no se ocupa de su espíritu o su trascendencia a menos que sea para refutarlos. Lo sublime, lo perfecto, lo divino, lo inasible no son objetos de mofa; sólo su caída de ese 'estado de gracia' permite su desacralización.”⁴⁴⁸

446 Cfr. Nidia Vincent, “El cuerpo que ríe: dinámicas de la comicidad teatral”, *Acta Poética*, 24, 1, primavera, 2003, pp. 127-142.

447 Martha Elena Munguía, *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética*, México, Bonilla Artigas Edit, 2011, p.131.

448 N. Vincent, *op. cit.*, p. 140.

5.3.5. El teatro del mundo

La idea que tuvo el hombre del barroco del mundo como un gran teatro resulta semejante a la que tiene el hombre de hoy del mundo como simulacro y espectáculo. Al referirse a la literatura del Siglo de oro español, el estudioso Ángel del Río afirma que “a la aspiración de reproducir, con un sentido clásico de armonía, la belleza natural, se opone el deseo de crear, desconfiando de la verdad de la naturaleza, una belleza artificial. [...] El mundo exterior aparece a los ojos del artista como algo engañoso. Nada es lo que parece. Todo es pura ilusión.”⁴⁴⁹ Y es particularmente el teatro de esa época, espacio por antonomasia de lo fingido, la expresión artística que más se afanó en develar el trasfondo de una realidad engañososa e idealizada.

Si a primera vista, la comedia española áurea parece eco y comparsa del régimen monárquico y católico reinante,⁴⁵⁰ una lectura atenta y contextualizada permite hallar las sutilezas y meandros de los que el espectador de aquel momento sabía extraer no sólo entretenimiento sino también reflexión. Artistas como Lope, Quevedo, Tirso de Molina, se cuidaban de caminar al amparo de la Corona, con la aprobación de la Iglesia y el beneplácito del público. Eufemismos, paradojas, claroscuros y disfraces fueron los mejores aliados para exponer la verdad.

Hoy día se prefiere el término de *simulacro*, al modo de Baudrillard, entre cuyas tesis de mayor impacto se encuentra la de que en la actualidad no hay realidad, sino simulacro de ella, hiperrrealidad, confusión entre signo y sentido, una suerte de virtualidad creada por los medios de comunicación. La imagen ha pasado por fases sucesivas respecto a su relación con lo real. Por un tiempo fue reflejo de una realidad profunda, más tarde disfraz que distorsiona esa realidad, luego una máscara ante la ausencia de la misma, hasta que en los tiempos posmodernos ya no guarda relación con ningún tipo de realidad, “es ya su propio y puro simulacro”.⁴⁵¹

Ciertamente nos vemos inmersos en el simulacro de lo cotidiano, fingimiento en los medios masivos, falacia de la publicidad, espectáculo de la clase política. Los famosos deben

449 *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta 1700*, Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 613.

450 El barroco español ha sido visto como el arte de la Contrarreforma; pero para Lezama Lima, el barroco en las colonias no fue un instrumento del poder católico y monárquico españoles, sino un quehacer político subterráneo, producto de la difícil y pesadosa experiencia que fue el mestizaje. (Cfr. J. Lezama Lima, *op. cit.*)

451 Jean Baudrillard, *Cultura y simulación*, Barcelona, Kairós, 1994, p. 18-19.

permanecer en su papel porque no pueden estar a salvo de los curiosos, y la gente común pide la luz de los reflectores ventilando su vida en los *reality shows*. Lo que antes era un asunto íntimo, más propio de diarios personales o conversación entre amigos cercanos, ahora está a la vista de cualquiera en la red, muros de *facebook* o *blogs*; la línea que separa lo público de lo privado se ha desdibujado, como sucedía con los soberanos en las cortes de los siglos XVII y XVIII que ofrecían su vida familiar (comer, recostarse, parir) como una actividad de interés público. Y paradójicamente, todo es maquillaje, prótesis, montajes, cirugía plástica, retoques, efectos especiales, virtualidad, falsedades.

El arte contemporáneo toma sus propios caminos para contrarrestar el montaje mediático que oculta la verdad; como es el caso de las obras comentadas de González Mello, en las cuales, el disfraz verbal, la trama de enredos, la parodia, el abigarramiento o la locura no buscan engañar, sino mostrar aspectos concretos de una realidad que se presenta como simulacro y paradoja.



El padre pródigo (2010) Fotografía: José Jorge Carreón



Obras obras completas de William Shakespeare (abreviadas) (2012)

6. CONCLUSIONES

Proponerse la definición de una poética y estudiar la producción de un artista contemporáneo en plena producción son tareas que presentan serias dificultades: en primer término, se está ante una obra aún en construcción, condición que impide tener una mirada de todo el conjunto y hace riesgoso formular conclusiones; en segundo, resulta aventurado acercarse al objeto de estudio con la adecuada perspectiva temporal y, consecuentemente, hacer una valoración estética imparcial. A esto debe sumarse el desfase que generalmente existe entre una producción artística y las formulaciones teóricas que de ella se desprenden; lo exiguo de los ejercicios críticos que se ocupen a profundidad de un acontecer tan inmediato, volátil y disperso como el teatral; la infrecuente apreciación de las obras teatrales por sí mismas, más allá del prestigio de su autor –en tanto figura de la vida cultural con aliados o detractores– e independientemente del éxito o características particulares de montaje –la imaginación del director, la espectacularidad, el casting, el mayor o menor apoyo financiero y de publicidad, etc.– A cambio de estas desventajas, el hecho de estudiar a un autor vivo y en plena producción posibilita al investigador asistir a la temporada de estreno, recibir de primera mano las impresiones que deja en sus contemporáneos, entrevistar al dramaturgo y a muchos otros involucrados en la obra. Además, el hecho de compartir el mismo horizonte temporal e incluso cultural del autor le da al estudioso la posibilidad de formular valoraciones frescas y de primera mano.

La revisión del trabajo dramático realizado por González Mello hasta el día de hoy permite ya reconocer las constantes de su obra y el dinamismo que dará lugar a sus futuros desplazamientos e innovaciones. Asimismo, a partir del análisis de sus textos, de las temáticas que frecuenta y su estilo fue posible ubicar al autor en la tradición del teatro mexicano y en relación al trabajo de sus contemporáneos, es decir, la dramaturgia a caballo entre dos siglos, entre dos milenios.

Mucho está por decirse de la cultura, la sociedad y el hombre que saluda a “esta nueva era”. Por ahora, el término posmodernidad con todos sus supuestos, sigue siendo el más común para referirse a un nuevo paradigma social, filosófico y estético. Pese a la reticencia que existe a emplear dicha categoría cuando del pensamiento o del arte latinoamericano se trata, son

múltiples las expresiones tanto cultas como populares que coinciden con las particularidades del llamado “posmodernismo”. De hecho, en México durante las últimas décadas, la creación escénica, al igual que otras artes, ha venido incorporando ciertas expresiones y recursos propios de una estética posmoderna, sin que por ello sean manifestaciones sistemáticas o conscientes de los principios filosóficos de esta corriente.⁴⁵²

Fue indudablemente a partir de la década de los noventa que se incrementó en nuestra escritura dramática la experimentación con el espacio, los diálogos y la construcción de la trama. Se incursionó en estructuras atrevidas, juegos metateatrales, cambios de tono, indeterminaciones (dosificación u ocultamiento de información de los personajes, los antecedentes, la historia, el desenlace) o la incorporación de recursos multimedia. Todo lo cual exige una mayor participación del receptor. Tales innovaciones y muchas otras provenientes del cine, el video y el cómic han acostumbrado al público a disfrutar del desconcierto que provocan la mezcla de géneros, una narrativa confusa o los finales abiertos. También se advierte cierta influencia del “teatro del cuerpo”⁴⁵³, que en la última década del siglo pasado adquirió especial importancia, y de las artes “performativas” (clownería, “impro”, cabaret) que replantean la frontera entre espectadores y escenificación.

La creciente exploración de tipo formal que caracteriza a las promociones posteriores a la Nueva Dramaturgia Mexicana no impide que sobrevivan hoy expresiones de un “realismo social” que se niega a dejar los escenarios nacionales. Esta corriente realista insiste en tratar problemáticas sociales como la marginación, la violencia, la drogadicción y otros temas emergentes como la migración, el crimen organizado, la enajenación y preeminencia de los medios masivos, la globalización, el desgaste del tejido social y el culto al cuerpo, al dinero y a la tecnología.

La actual dramaturgia se escribe desde una actualidad posmoderna y bajo la influencia de los países industrializados, pero sus expresiones toman más de un camino, en función de la circunstancia sociocultural. El teórico chileno Fernando De Toro considera que la teatralidad posmoderna en América Latina se viene desarrollando desde los años setenta y se manifiesta en

452 Cfr. “Teatralidad y postmodernidad”, *Investigación Teatral*, no. 3, ene.-jun. 2003, 94-105.

453 Corrientes del siglo XX que ponen especial énfasis en el trabajo físico del actor, como es el caso del teatro de Artaud, Grotowsky, Lecoq. Este tiene su antecedente en ritos teatrales antiguos, la Comedia del arte, la clownería, los mimos, la acrobacia y el Butoh.

cuatro formas de teatro: 1. “teatro plurimedial o interespectacular” en el que interactúan todo los géneros artísticos; 2. “teatro gestual o kinésico” en el que se evoca la representación de una pseudoacción narrativa a partir de gestos; 3. “teatro de deconstrucción” del teatro moderno o del modernismo tardío mediante intertextualidades; 4. “teatro restaurativo tradicionalista” que retoma el teatro hablado tradicional.⁴⁵⁴ De acuerdo a esta tipología, puede decirse que en los dramaturgos mexicanos de las recientes generaciones impera, al igual que en González Mello, una combinación entre teatro de restauración (por el lugar preponderante que mantiene texto dialogado) y teatro de deconstrucción (por la presencia de todo tipo de intertextualidades).

La lógica innovadora de la estética teatral del nuevo siglo pretende abandonar las historias de fácil acceso, que buscan impactar al espectador mediante el desarrollo ordenado de la acción y la exposición clara de una totalidad. De hecho, buena parte de las obras actuales ceden poco ante las exigencias del público y el mercado. Ello mantiene al teatro de autor o de director fuera de los circuitos comerciales, limita su proyección pero le otorga libertad: libertad de imaginación, de postura, de propuesta. Los nuevos montajes precisan de una audiencia competente, de amplio criterio y dispuesta a arriesgar, a aceptar convenciones inusuales, a salir de la sala con más incertidumbre que a su llegada. Todo esto seguramente aleja al espectador común, pero atrae a públicos más exigentes y ansiosos de propuestas inéditas.

Lamentablemente en México, como en América Latina y el resto del mundo, el teatro culto alcanza a una minoría de iniciados y son escasos los nuevos públicos que ha generado. El teatro no es hoy un medio de comunicación masiva. En nuestro país no ha logrado –como dice Alberto Villarreal– “dar voz a los que no la tienen. No aparece como tribuna de ideas o como medio gregario fundamental de la *polis*, de ahí que sea valorado de forma periférica o prescindible. Sumado a esto, el teatro en México no forma parte de las artes expresivas de la 'mexicanidad' en el sentir del imaginario popular.”⁴⁵⁵

Esta situación es paradójica y lamentable pues a pesar del cuestionamiento persistente que los dramaturgos han hecho respecto de nuestra identidad desde el siglo XIX, y a diferencia

454 El teatro de González Mello es simultáneamente un teatro de deconstrucción y un teatro restaurativo tradicionalista. Pero no será desde una perspectiva teórica de la posmodernidad que se le estudiará. (“Hacia un modelo del teatro posmoderno”, *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Edit. Galerna, 1990, p. 25-26.)

455 Alberto Villarreal, “Largo viaje de fin de siglo a inicio del presente”, *Un siglo de teatro en México*, (Coord. David Olgún), México, CONACULTA, FCE, 2011, p. 323.

del cine, el arte popular o incluso la literatura, la música o las artes plásticas –a los que sí se les reconoce como manifestaciones de una idiosincrasia y una realidad nacional–, el teatro está lejos de ser visto como exponente de lo profundamente mexicano o como un espacio donde nuestras problemáticas o anhelos son realmente representados.

En lo referente a los asuntos abordados por la dramaturgia mexicana de los últimos cincuenta años del siglo XX, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri consigna seis líneas temáticas recurrentes que continúan vigentes en lo que va del presente siglo: 1) la familia y la pareja: crisis y cambio; 2) la confrontación entre la vida urbana capitalina y la provincia; 3) la historia: mitos y refiguraciones; 4) crisis social y política; 5) desigualdad social, y 6) violencia, corrupción, narcotráfico.⁴⁵⁶

Obviamente estas temáticas han ido tomado nuevas rutas y matices para su expresión. Los temas de orden social se han recrudecido, acordes con la crisis general del entorno. Se tratan sin reparos asuntos relacionados con el sexo, la homosexualidad, el lesbianismo y el trasgénero, el incesto, el aborto, la violación o el sida. En la confrontación entre ciudad y provincia, ésta última ha perdido su ingenuidad y tranquilidad para mostrar su cara adversa y bárbara. La historia, los héroes y las instituciones son puestos en duda y se vuelven objeto de escarnio. Y por lo que toca a la familia, se siguen presentando los conflictos interpersonales, pero ahora se insiste en el cambio de roles entre hombres y mujeres, en la disolución del núcleo familiar, en el debilitamiento de la autoridad de los padres y la contradictoria dependencia creciente de los hijos, en la depresión y falta de expectativas para los jóvenes, aunadas a la soledad, la incomunicación general y la situación de la mujer desde una perspectiva feminista.

En su carácter innovador, el texto dramático se ve principalmente alterado en tres sentidos. En primer término por el rechazo a una dramaturgia preceptiva que insista en la teoría genérico-estilística y la rigidez de una trama que deba ceñirse a la trillada estructura de introducción-desarrollo-desenlace; por ello, los jóvenes escritores no dudan en romper con el añejo pacto de fidelidad a la pureza de los géneros dramáticos que se mantuvo por décadas entre nuestros escritores (a partir de los preceptos que Usigli importó de la Universidad de Yale, y posteriormente a través de las enseñanzas de su discípula Luisa Josefina Hernández). En

⁴⁵⁶ “Tendencias formales y temáticas en la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX”, *Antología didáctica del teatro mexicano*, Vol. 1, Coord. Óscar Armando García, UNAM, UAM, Ediciones EON, 2008, p. 16.

segundo lugar, por el empleo de lo narrativo como un recurso dramático, tal como ocurre en algunos dramas de LEGOM, Luis Mario Moncada, Jaime Chabaud o Edgar Chías, quienes defienden que el diálogo no es la forma única del teatro y optan por la narraturgia o “narrativa escénica”, que –en palabras de Chías– despoja “en la medida de lo posible de convenciones representacionales, desnudando la escena y al actor”.⁴⁵⁷ Y por último, por la presencia de lo “postdramático”,⁴⁵⁸ propuesta en la que los signos lingüísticos pierden su papel dominante en favor de signos no verbales, de modo que la historia y el conflicto, habitualmente expuestos a través de los parlamentos, quedan a cargo de otros elementos teatrales como el audio, la luz, el cuerpo, el gesto, el canto o sonidos producidos por los actores, la danza, el vestuario o los objetos de utilería.

Ahora bien, cuando se revisa la producción de los dramaturgos de la generación de Flavio González Mello (*5a. generación o los nacidos en los sesenta*)⁴⁵⁹ destacan no sólo las diferencias formales y temáticas que los distancian entre sí, sino la diversidad y continúa transformación de cada creador. Coinciden, sin embargo todo ellos, en su rechazo a una estética dominante y a las rutas trazadas por alguno de los maestros consagrados. Ello dificulta describir, catalogar y más aún valorar objetivamente un corpus tan amplio, mudable e inmediato.

Una vez que la división entre dramaturgos, actores y directores se hizo menos tajante, los integrantes de esta generación (Estela Leñero, David Olguín, Gerardo Mancebo del Castillo, Hugo Salcedo, Ximena Escalante, Jaime Chabaud, Luis Mario Moncada, Elena Guiochins, por mencionar alguno) escriben con una absoluta conciencia del montaje. Otro de sus rasgos es su intencional distanciamiento de la corriente realista, dando cabida en sus obras a lo onírico, lo imaginario, la introspección, la metaficción, lo ambiguo y la innovación de las formas dramáticas (tiempo y espacios complejos, tramas no lineales y fragmentadas, empleo de estrategias narrativas, etc.) Sin embargo las suyas no son propuestas de un teatro posdramático –que desplace al signo lingüístico en favor de otros signos teatrales–, pues en la dramaturgia de todos estos escritores, los parlamentos siguen ocupando un papel sustancial.

457 “Historias del falso elefante o las cosas no son lo que las nombra”, *Paso de Gato*, No. 26, jul.-sept., 2006, p. 15.

458 Cfr. Hans-Thies Lehmann, “El teatro posdramático: una introducción”, trad. Paula Riva, *Telón de Fondo*, no. 12, dic., 2010, <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>; y Andreas Beck, Roland Schimmelpfennig, “El desarrollo del postdramatismo”, trad. Marta Kovacsics, *Paso de Gato*, no. 26, jul.-sept., 2006, p. 31-33.

459 Supra p. 10.

González Mello, tal como se ha venido exponiendo a lo largo de este estudio, ha centrado su interés en los temas de la familia, la historia de México y el arte teatral mismo. Al igual que sus compañeros de generación, este autor-director deja atrás el concepto del teatro como imitación, como “reflejo de la realidad”. Su postura explícita en su “Verdadera Poética o El arte viejo de hacer tragicomedias”⁴⁶⁰ se manifiesta claramente en el tratamiento que da a cada una de sus obras –incluyendo aquellas de corte realista, como *El padre pródigo*, *Palabras necias* y algunos monólogos–. Es a partir de una deliberada estilización del lenguaje y de un continuo develar al teatro como un artificio, como palimpsesto interminable, que este escritor se divorcia de la corriente realista.

Los dramas de González Mello no se apegan a formas experimentales posdramáticas, ni a un teatro del cuerpo, ni a la narraturgia, ni al performance. En ellos el texto dialogado sigue ocupando el lugar central, hay un conflicto de fuerzas que desata la acción, los personajes hablan y actúan su rol en una trama, desde un espacio escénico separado ante un público que sólo observa y escucha. La experimentación de González Mello no radica en el modo de la escenificación, ni en la transformación de las estructuras externas del drama (actos, escenas, texto dialogado y texto espectacular) ni siquiera en la alteración del esquema introducción-desarrollo-desenlace, sino más bien en la complejidad del espacio y el tiempo escénicos, en la fragmentación de la trama y el exceso de cuadros (a veces a modo de collage o rompecabezas cuyas piezas embonan), en la parodia, la pluralidad de intertextos, la profusión de planos y la implosión del lenguaje.

Es quizá este último aspecto tan característico de su estilo lo distingue de otros dramaturgos actuales. González Mello apuesta por la palabra. Su labor como corrector y editor⁴⁶¹ lo hicieron atento y riguroso en el empleo del idioma; su experiencia como guionista, narrador y articulista fortalecieron su oficio, y así como la traducción afina la pluma del narrador o el poeta, la adaptación de otros textos teatrales lo adiestraron para reconocer amplios registros y pequeñas sutilezas de la lengua.

El escritor sabe que damos forma al mundo con las palabras; que lo percibimos por los sentidos, pero que su experiencia se hace inteligible y transmisible sólo gracias al lenguaje y a un sinnúmero de interpretaciones y textos que nos van dando cuenta de él, dotándolo de

460 Supra p. 33.

461 Supra p. 23.

significado. Para González Mello es la palabra (lo mismo en el papel que en el escenario) el medio sustancial para la construcción de ficciones y realidades.⁴⁶² En su teatro el lenguaje juega a la vez funciones comunicativas, dramáticas y poéticas. Desde sus más breves unipersonales hasta sus piezas de mayor extensión, los suyos son ejercicios extremos de lenguaje. En ellos los parlamentos exceden el acto comunicativo, pues son materia escénica que destaca y potencia su propia sonoridad, su capacidad de evocación y su caudal expresivo.

Otro aspecto con el que ha experimentado es la construcción de la trama, cuya riqueza y profundidad pueden no ser accesibles para aquel espectador que busca una obra ligera, conmovedora o indulgente. Su estética exige un receptor atento, con amplio sentido del humor y bagaje cultural, porque sólo ese espectador modelo es el que realmente puede participar en todos los niveles del juego de *ingenio* y *concepto* que el dramaturgo propone.

No cualquiera percibe e incluso ríe de los alcances del testamento de Teresa de Mier, ni digiere el amargo humor de *Obra negra* u *Olimpia 68*, y menos aun comprende el doble guiño irónico que puede encerrar una escena cuando, por ejemplo, el decrepito Edip adopta el irrisorio papel de rey autoritario –el espectador debe no sólo comprender la ironía vital de la caída de quien tuvo el poder, sino el absurdo orgullo de un rey que no toma conciencia su verdadera situación–. Edip es el decrepito monarca, que al igual que Lear o Pedro Lascuráin, deviene en bufón de su propia investidura, caricatura grotesca que contradictoriamente motiva nuestro rechazo y nuestra compasión.

Con obras combativas, que no conceden pero tampoco concluyen, el autor procura huir de esencialismos (políticos, estéticos o morales) y apartarse de toda intención didáctica. El espectador de sus obras descubre que no transmiten conceptos ni “revelan verdades” inobjectables; por el contrario lo envuelven en la dinámica del humorista y del satírico, en un juego de contrastes blanquinegros, de imágenes falsas reproducidas en superficies irregulares y tramposas, en la aceptación de la vida como una paradoja que es forzoso sortear.

462 Incluso en su producción cinematográfica, en donde lo visual tiene tanta importancia, el lenguaje juega un papel sustancial. En sus cortometrajes *En vivo* (2003) y *La medalla al empeño* (2004) vemos potenciada la capacidad de la palabra para generar realidades. En la primera, un cronista deportivo (a cargo de Jesús Ocho) continúa narrando para su audiencia radiofónica, con acentuada emoción y absoluto sentido de realidad, los más mínimos detalles de un partido de fútbol a pesar de haber perdido la señal en el televisor por el cual seguía la transmisión; y en el segundo, un valuador de la casa de empeños se ve embaucado por el falso relato de triunfos deportivos y orgullo nacional de un viejo (a cargo de Farnesio Bernal) que viene a empeñar una medalla olímpica y lo envuelve en un río de palabras.

El teatro de González Mello es fundamentalmente divertido; tal como Carballido y Brecht –dos maestros decisivos en su quehacer– comprendían que el arte teatral debía ser. Esta cualidad no implica que sea fácil ni complaciente. Sus procedimientos, como la burla, la caricatura, la repetición, la broma sexual o escatológica, el humor de situación y de lenguaje, la exageración, la perpicaz ironía o la sátira social son producto del ingenio de un creador intelectual

En los múltiples asuntos que aborda, por más serios que parezcan, y en las estrategias más refinadas que explora nunca queda relegado el propósito de entretener, de atrapar al espectador y conducirlo por el encantamiento del espectáculo. Con sus comedias, tragicomedias o farsas, González Mello logra hacernos reír. Su ingenio le permite crear comicidad en situaciones insólitas o graciosas, comicidad de personajes caricaturizados y del lenguaje. Cualquiera de ellas puede desembocar en todo tipo de risa: desde la inaudible, cuyo efecto no se exterioriza en carcajadas sino en reflexión, hasta la estruendosa y franca que se apodera del cuerpo liberándolo de tensiones. Con su humor, incluso ácido, González Mello invita a enfrentar y trascender sin eludir grandes pesadumbres que nos aquejan, como el drama de una mente en desorden, el fracaso de un proyecto de vida, la violencia, el embuste de la Historia, la caída de los dioses y los héroes. Sus personajes más notables, Mier, Iturbide, Lascuráin, Edip, Epíndaro, son bufones que en sus desatinos alcanzan la verdad. El tono del que pinta sus cuadros escénicos nos pone de tal “humor” que optamos por reír ante triunfos y fracasos, frente a verdades atroces y engaños intolerables, ante inocentes, indolentes o villanos; cada uno de ellos es –o mejor dicho, somos– como Edip, uno más que anda perdido en el laberinto.

Ya sin certezas, el hombre debe construir nuevos sentidos para explicarse a sí mismo y a su entorno, pues no es posible sobrevivir en medio del absurdo. La postura descreída del satírico invita a recorrer un doble camino de destrucción y reconstrucción del sentido; a buscar estrategias de convivencia y sobrevivencia, a imaginar y poner en práctica comportamientos (*ethos*) que suavicen y exterioricen la complejidad de la existencia.

González Mello como Swift, Voltaire o Quevedo, como Ibarra, Tito Monterroso o Carlos Monsiváis, como el padre Mier de 1822 o el Loco de la *Muerte accidental de un anarquista* de Darío Fo, ridiculiza ficcionalmente figuras y situaciones que reprueba. Pero el

alcance de su punto de vista no se restringe a la mera exhibición y mofa, sino que promueve una actitud analítica en sus lectores. Particular y universal a la vez, provoca un hondo examen de la contradicción de la condición humana y el conflicto de su diario acontecer. Su mirada escéptica y desencantada nos instala en la incertidumbre y acoge al sinsentido del mundo. Hay en su teatro una amargura que se desprende de la sátira,⁴⁶³ porque la sátira es un desengaño asumido, que no se dirige a las emociones sino a la reflexión. González Mello muestra el absurdo de una vivencia, de una ideología, de una versión del pasado, de los grandes relatos que sostiene el sueño de la modernidad.

La complejidad que alcanzan algunas de sus propuestas escénicas (en lo metateatral y metaliterario), aunada a su barroquismo verbal y argumental dificultan la recepción, y son los atributos y aciertos que pueden trastocarse en sus contrarios. El estilo barroco de González Mello hace de sus obras composiciones *saturadas*, es decir, compuestos que contienen la mayor concentración de soluto posible para la materia disolvente que lo recibe. Porque hasta en el más abigarrado barroco hay un punto de equilibrio y armonía que no puede trasponerse sin peligro, el mayor reto de González Mello es detenerse antes de la sobresaturación. Tiene a su favor un inalterable sentido del humor y una frescura coloquial y desenfadada que aligeran la fuerte carga intelectual y complejidad formal que anima sus obras.

Cuando se tiene sentido del humor puede contemplarse la vida con ecuanimidad. Se sabe que todo lo malo habrá de pasar y que la bonanza no es eterna. El humor mexicano contiene un dejo de pesimismo, un sentimiento trágico de la vida que se expresa en un humor negro que desconoce cualquier consideración, que se mofa de sus males, que espera siempre lo peor, que se sorprende incrédulo cuando el orden, la justicia o la buena fortuna se hacen presentes. Quizá por ello el mexicano se entrega a la fiesta, al momento y olvida prevenir lo que vendrá; juega sólo por el gusto de hacerlo; dilapida, festeja, sin someterse a la lógica del ahorro y la mesura; vive el presente porque el ayer ya no existe y el futuro podría no llegar. Sabe que después vendrá la resaca, que el devenir no es una línea que asciende hacia el progreso sino una espiral que ronda su centro, pero que de su aniquilamiento habrá de brotar una nueva oportunidad, como en el ciclo natural de la muerte y la vida.

463 “A mí me interesa resaltar este elemento: la amargura que se desprende de la risa y de la sátira.” (Entrevista de J. Hernández, *op. cit.*, p. 11)

Las dos máscaras emblemáticas del teatro parecen decir que a estos gestos se resume la cara que podemos poner ante el destino. Las opciones se reducen al ceño de la tragedia o a la mueca de la comedia, y cualquier otra expresión tendría forzosamente que alinearse con alguna de ellas. En el teatro es clara esta reglamentaria distinción, e incluso a la anfibológica tragicomedia se le obliga a pasar a las filas de lo cómico, junto con la farsa, la comedia y otros géneros menores. Sin embargo la dicotomía entre lo trágico y lo cómico no es, pues, absoluta si se tiene presente que la vida es un vaivén de alegrías y calamidades; sólo nos queda elegir si pondremos al mal tiempo buena cara o si cuando lleguen las buenas rachas habremos de lamentarnos pensando en las malas que están por venir. El sentido que aportan las obras de González Mello es no sólo el de sobrellevar la realidad sino la de incorporar el caos y el absurdo al impulso vital de existir.

FICHA CURRICULAR DEL AUTOR

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

N. CIUDAD DE MÉXICO, DIC. 1967.

DRAMATURGIA

Un día en la vida de alguien (1983)

Para dos actores. Grupo Teatro Sin Telón. Muestra Nacional de Pantomima.

Cómo escribir una adolescencia (1984)

Con montajes en varias ciudades de México y en Toyama, Japón

Así como la ves... (1985)

Obra en un acto para jóvenes. Estrenada en inglés en Sydney, Australia, y posteriormente escenificada en español por diversos grupos mexicanos.

1822, el año que fuimos Imperio (2000)

Obra en dos actos. Dir. Antonio Castro. Reparto: Iván Martínez, Héctor Ortega, Altomaro, Emilio Ebergenyi Hernán del Riego y Juan Sahagún Humberto Solórzano, Mario Zaragoza, Sergio López, Alain Kerriou, Eugenio Lobo. Estreno en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, UNAM. La obra con más éxito en la historia del teatro universitario con tres años en cartelera (2002-2004) y más de 400 funciones. V Festival de las Artes en Sinaloa, 1ª. Edición de "México: Puerta de las Américas".

Dir. Luis Franco Zertuche, producción: Tere Salas; música: María del Carmen Costilla, asistente de dirección: Caro Zavala. Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey, junio del 2010. Emanuel Anguiano, Jerónimio Garza, Manolo Rodríguez, Gerardo Escamilla, Juan Cundafé, Bobby, Eduardo Armendáriz, Che Populus, Mauricio Murga, Alberto Meléndez, Rafael Reyes, Omar Moreno, Sergio Plancarte, Julio Bustamante y Jonathan Machado.

<http://www.youtube.com/watch?v=jGKn0FK3gfo>

Esto es todo (2003)

Obra en un acto.

El ejercicio de la profesión. (2003)

Monólogo.

Palabras necias (2004)

Obra escrita para el grupo de teatro de sordos Señal y Verbo. Dirigida por Alberto Lomnitz. Presentada en México y EUA. Actores sordos -Lupe Vergara, Lucila Olalde y Jofrán Méndez- comparten el escenario con Raúl Adalid, Julieta Ortiz, Ricardo Esquerra y el músico Taniel Morales, teniendo como intérprete a Fidel Montemayor.

Lascaráin, o la brevedad del poder (2005)

Obra en un acto.

Dir. Flavio González Mello. Escenografía e iluminación: Arturo Nava. Reparto: Héctor Bonilla, Carlos Cobos, Fabianna Perzabal y Moisés Arizmendi. Estreno: abril de 2005 en el XXI Festival de México en el Centro Histórico (FMCH). 3 funciones en el recinto de Juárez en Palacio Nacional. Temporada en el Teatro Orientación.

Dir. Flavio González Mello; Escenografía e iluminación: Arturo Nava; Reparto: Erando González, Carlos Cobos/Jorge Zárate, Evangelina Sosa, Moisés Arizmendi; UAM, INBA, CONACULTA, UNAM. 2010.

Dir. Leticia Parra (miembro del grupo teatral "Percha Teatro"); reparto: Alberto Meléndez Pontigo, Gerardo Escamilla, Alejandra Silva y Jan Contreras. Departamento de Difusión Cultural del Tecnológico de Monterrey, oct. 2011.

En guardia (2005)

Monólogo. Acto único.

Obra negra (escrita en 2006; estrenada en 2007)

Pieza para identidades intercambiables y rascacielos. Obra en un acto

Dirigida por Mauricio García Lozano. CUT. 34 representaciones

Con: Vicky Araico Casas, Denise Castillo, Paula Comadurán, Estela Crail Meléndez. Jorge Luna, Luis Maya, Alaciel Molas González, Magali Ortega, Isaac Ramírez Díaz, Harold Torres, Octavio Michel.

Diseño sonoro: Raúl Zambrano, Esc. Y vestuario: Gloria Carrasco;

Juguetes (2007)

Monólogo. Seleccionada en la cuarta emisión de *Cuentos Negros de Navidad*, convocado por La Capilla.

Ser querido (2007)

Olimpia 68 (2008)

Dir. Carlos Corona. Reparto: José Sefami, Muriel Ricard, Olivia Lagunas, Javier Oliván, Américo del Río, José Carriedo, Paula Watson, Yliana Cohen, Miguel Ángel Vázquez, José Cremayer, Leonora Cohen y Reiner López. Temporada del 27 de septiembre al 19 de octubre de 2008, en el Salón Juárez del Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Ricardo Flores Magón No. 1, Nonoalco-Tlatelolco. (antigua sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores). Duración: 110 minutos.

Edip en Colofón. Tragedia de enredos (2009)

Obra en tres actos. Dir. Mario Espinosa. Reparto: Compañía Nacional de Teatro del INBA. Luis Rábago, Roberto Soto, Carmen Mastache, Gabriela Núñez, Arturo Beristain, Angelina Peláez, Rodrigo Vázquez, Luisa Huertas, Farnesio de Bernal, Adriana Roel, Enrique Arreola, Yulleni Pérez Vertti, Erika de la Llave, Milleth Gómez, Héctor Holten, Arturo Reyes, Diego Jáuregui, Marco Antonio García, Everardo Arzate, Constantino Morán, Gabriela Betancourt, Mayra Sérbulo, Ana Isabel Esqueira, Ligia Barahona y Teresa Rábago. CENART. Teatro de la Artes. 8 al 31 de Mayo 2009. Teatro Julio Castillo 30 de julio al 16 de agosto de 2009.

El padre pródigo (Ítaca), (2010)

Obra en dos actos. Dir. Martín Erazo Perales (chileno); escenografía de Kuartoh arq.; diseño e iluminación de Lidia Margules; vestuario de Emilienne Limón; reparto: Rodolfo Arias, Dobrina Cristeva, Emilio Guerrero, Leny Gruber, Carlos Pedreira, Olivia Lagunas, Gabriel Alvarado Hernán y Gimena Gómez.; Teatro El Granero, Bellas Artes. Escrita por la invitación del Dramafest Bicentenario. Premio Internacional de Literatura Letras del Bicentenario “Sor Juana Inés de la Cruz” en la categoría dramaturgia, en el 2010.

La vida difícil de Guadalupe Reyes (2011)

Montaje de tres monólogos “antinavideños”: *En guardia*, *Juguetes* y *Ser querido*. Dir. Flavio González Mello; reparto: Dobrina Cristeva. Cafe 22.

ADAPTACIONES

La última y nos vamos (1998)

Paráfrasis de *Herr Puntilla y su chofer*, de Bertold Brecht; Compañía Perpetua.

Carne de cañón (1998)

Paráfrasis a partir de *Un hombre es un hombre* de Bertold Brecht; Compañía Perpetua.

Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas) (2001)

Adaptación de la obra de Adam Long, Daniel Singer y Jess Winfield. Montaje en el que se representan 37 obras del autor inglés de manera abreviada y paródica.

Dirigida por Antonio Castro (Elenco original:Guillermo Murray, Jesús Ochoa y Diego Luna; después participaron Rodrigo Vázquez, José María Yazpik, Osvaldo Benavides, Alejandro Calva y Víctor Weinstock), escenografía de Ruby Tagle, 2001 en el Teatro Helénico. González Mello escribió la adaptación mexicana de esta obra.

Nueva temporada en 2012 bajo la dirección de Castro, pero en una producción más comercial de Ortiz de Pinedo con Murray, Benavides y Arath de la Torre. Teatro López Tarso. Muy interesante la escenografía de Mónica Raya. (Para esta versión se actualizaron los contenidos políticos).

Temporal (2012)

Paráfrasis a *La tempestad* de Shakespeare. Adaptación y dirección de Flavio González Mello. Cía. Nacional de Teatro. Actores: Alejandro Calva, Gerardo Taracena, Olivia Lagunas, Dobrina Cristeva, Carlos Orozo, Raúl Adalid, José Sefami, Emilio Savinni, David Gaitán, Zaira Ballesteros e Hiram

Molina. Diseño de vestuario: Jerildy Bosch; movimiento escénico: Ruby Tagle, escenografía e iluminación: Jorge Kuri Neumann, maquillaje y caracterización: Pilar Boliver, producción: Iliana Guevara y productores asociados Jacobo Nazar Davish y Daniel Posada T. Mayo-agosto 2012, Teatro Julio Castillo. Coproducido por la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, el Festival de México, la compañía Erizo Teatro, la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Coordinación de Difusión Cultural y la empresa CORFUERTE SA de CV (esta última, a través del estímulo fiscal para apoyar a los Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional previsto en el artículo 226 bis de la Ley del Impuesto sobre la Renta, mejor conocido como EFITEATRO). Esta obra es uno de los primeros espectáculos producidos con este mecanismo de apoyo al teatro, que se implementó apenas el año pasado.

Tirano Banderas (2013)

Paráfrasis de González Mello a la novela homónima de Ramón del Valle Inclán (1926). Dir. Oriol Broggi, Escenografía, O. Broggi, Iluminación Albert Faura; vestuario, Ana Rodrigo, Producción: Instituto Nacional de Bellas Artes (México) Teatro Solís de Montevideo (Uruguay) FIT de Bogotá (Colombia) Teatro Sucre de Quito (Ecuador) FIT de Caracas (Venezuela); elenco: Emilio Echavarría, Pedro Casablanc, Susi Sánchez, Carles Canut, Pedro Casablanc, Joaquín Cosío, Carles Canut, Vanesa Maja, Emilio Buale, Mauricio Minetti, Rafa Cruz, Vanesa Maja y Mauricio Minetti. Estreno en el Teatro Español de Madrid 2013.

Temporada en el teatro Julio Castillo 2014.

Gira por el interior del país y por Colombia, Ecuador y Uruguay. Temporada en Venezuela cancelada.

CINE

Largometrajes

Pachito Rex. Me voy pero no del todo. (2001).

Guión. F. González Mello; dirección de Fabián Hofman

Mediometrage

Domingo siete (1995).

Guión, edición y dirección. Ariel al Mejor Mediometrage de Ficción otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1996. 33 min.

Cortometrajes

En vivo (2002).

Guión y dirección. Duración: 6:37 min. <http://www.youtube.com/watch?v=3CNmL0kul5k>

El número 23 (2002).

Guión y dirección. De la serie “Línea de tres”, presentada en Los Protagonistas. Duración: 8:15 min.

Medalla al empeño (2004).

Guión y dirección. (duración 8:19) <http://www.youtube.com/watch?v=LLfpDOKXzoM>

40° a la sombra (2008).

Guión y dirección. *Premio Danzante en el Concurso Iberoamericano de Cortometraje del XXXVII Festival Internacional de Cine de Huesca* en 2009. Fotografía: César Gutiérrez, Iván Hernández; montaje: Roque Azcuaga; dirección artística: Mónica Chirinos, Jesús Torres; sonido y música: Daniel Hidalgo; intérpretes: Rodrigo Murray, Jesús Ochoa, Guillermo Villegas. Producción: IMCINE. 14 min. <http://www.youtube.com/watch?v=aEULKNFINSs>

Dígitos (2009)

Guión de ejercicio multidisciplinario escrito por Flavio González Mello; Dir. Gonzalo D. Juárez Ríos, Universidad del Cine, <http://www.youtube.com/watch?v=-2uBQKP8Ck0>

Ana

Participación en el guión del largometraje de animación (3D), dirigido por Carlos Carrera y basado en un cuento de Daniel Emil. (En producción)

Colaboración en el guión de un largometraje histórico de Nicolás Echeverría sobre Manuel Lozada, bandido

precursor del agrarismo en Nayarit (s. XIX), conocido como "El Tigre de Álica". (En producción)

VIDEO

1822, el año que fuimos imperio, (2 DVD), Español, México, Zafra, 2004.

TELEVISIÓN

Danza de la muerte (1997).

Guión, edición y dirección.

El vértigo de la libertad (1999).

Guión.

Melancolía. Anatomía de los humores negros (2000).

Guión, edición y dirección. TV UNAM

El Siglo de Oro de la Melancolía (2004).

A partir de textos de Roger Bartra. Producción de TV UNAM

Miniserie documental conducida por Roger Bartra y producida por TV-UNAM. Guionista, director y editor. Premio "Pantalla de Cristal" 2004 en la categoría de Mejor Guión

Los simuladores (2008-2009).

Guionista de cuatro capítulos: "El precio de la fama", "El plagio", "El secuestro de Santos" y "Operación ocelote".

RECONOCIMIENTOS

Ariel al Mejor Mediometrage de Ficción otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1996 por *Domingo siete*.

Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en el área de Creación Artística otorgado por la UNAM (2002)

Beca Salvador Novo del Centro Mexicano de Escritores (1986-87)

Sistema Nacional de Creadores de Arte, al que actualmente pertenece.

Premio a la Mejor Producción Nacional del 2005, por *Lascuráin, o la brevedad del poder*.

Premio Danzante en el Concurso Iberoamericano de Cortometraje del XXXVII Festival Internacional de Cine de Huesca en 2009, por *40° a la sombra*.

Premio Internacional de Literatura Letras del Bicentenario "Sor Juana Inés de la Cruz" en la categoría dramaturgia, en el 2010, con la obra *Ítaca*.

Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2011.

OTROS DATOS

Estudios: Centro de Capacitación Cinematográfica, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Socio del Centro Mexicano de la Asociación Internacional de Teatro Amateur de la UNESCO

Profesor en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)

Fundador y director del grupo teatral Sin Telón.

Fundó en 1994 la Compañía Perpetua, junto con Carlos Cuáron, Antonio Armonía, Rodrigo Johnson, María Gelia Crespo y Rodrigo Murray. Contó con apoyo de Fonca.

Fundador de Erizo Teatro (2005) con José Sefamí.

Coeditor con Rodrigo Johnson Celorio de *La Plaza. Civilización y barbarie*. Suplemento cultural (1992-1994) de *El Economista*. Director Editorial: Martín Casillas de Alba; Editor: Cecilia Kühne Peimbert; Asesor Editorial Pablo Soler Frost.

Director de *Cine Toma. Revista Mexicana de Cine*, Edit. Paso de Gato.

Coordinador de publicaciones realizadas por el grupo teatral La Compañía Perpetua. Miembro del Consejo Académico de la Cátedra Bergman.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Flavio González Mello

Drama, guión y narrativa

- “1822”, *El nuevo teatro II*. Intr. Hugo Gutiérrez Vega. El Milagro, México, 2000.
- 1822, obra para próceres y comparsas. El Milagro/CONACULTA, México, 2004.*
- 1822, el año que fuimos imperio*, (2 DVD), Español, México, Zafra, 2004.
- “1822 (el año que fuimos imperio)”, Veinte años de dramaturgia. Jóvenes creadores del FONCA, Sel e intr. David Olguín, México, Conaculta, 2010, pp. 19-85.
- “Así como la ves”, *Teatro para adolescentes. Un repertorio para estudiantes*, Comp. Emilio Carballido, Editores Mexicanos Unidos, México, SEP, INBA, 1985, pp. 211-233.
- “Cómo escribir una adolescencia”, *Escénica*, no. 13, 1ª época, marzo 1986, pp. 13-27.
- “De aire y tierra (monólogo en un acto)”, *Este País*, no. 267, jul. 2013, <http://estepais.com/site/?p=46232> (consulta: nov. 4, 2013).
- “Dígitos (cuento cinematográfico)”, *Este País*, no. 273, ene. 2014. <http://estepais.com/site/?p=49771>
- Edip en Colofón*, Prolog. Alegría Martínez, México, Ed. Jus, 2009.
- “El botín (fragmento)”, *Tierra Adentro*, no. 67, sept.-oct. 1993, pp.62-64.
- “El círculo abierto”, *Este País*, no. 185, agost. 2006, http://estepais.com/inicio/historicos/185/19_cultura6_espacios_gonzalez.pdf (consulta: abril 8, 2011).
- “El juez y el prestidigitador”, *Ficticia*, <http://www.ficticia.com/cuentos/flaviogmellojuez.doc.html> (consulta: abril 8, 2011).
- “El juez y el prestidigitador”, *Este País*, no. 180, marzo 2006, <http://estepais.com/site/?p=21203> (consulta: nov. 8, 2011).
- El padre pródigo (Ítaca)*, México, Gobierno del Estado de México, 2011.
- El teatro de Carpa y otros documentos extraviados*, México, Ed. Ficticia, México, 2001.
- “Eso es todo”, *Tramoya*, No. 82, 2ª época, enero-marzo, 2005.
- “Hasta aquí llegó”, *Teatro breve*, México, Paso de Gato, 2011, pp.147-161.
- “La verdadera poética, o el arte viejo de hacer tragicomedias”, *Tierra Adentro*, no. 139, abril-mayo 2006, pp. 13-15.
- “Lascuráin o la brevedad del poder”, *Tramoya*, no. 85, 2ª época, enero-marzo, 2005.
- Lascuráin o la brevedad del poder. Cuentos teatrales (tres obras en un acto El ejercicio de la profesión, En guardia y Eso es todo) y Cómo escribir una adolescencia*. Pról. Lorenzo Meyer. México, Ed. El Milagro-CNCA, 2006.
- Lascuráin o la brevedad del poder*. Dramaturgia mexicana.com, sept. 21 de 2007. <http://blog.dramaturgiamexicana.com/wp-content/uploads/2007/09/glez-mello-la-verdadera-poetica.pdf> (consulta: octubre 22, 2010).
- Olimpia 68, Memoria del 40 aniversario del movimiento de 68*, México, Centro Cultural Universitario de Tlatelolco, 2008.
- Palabras necias*, México, Ed. Paso de Gato, 2004.
- Por una nariz* (colección de minificciones a partir de la serie homónima del pintor Franco Aceves Humana), México, UAM, 2004, 16 láminas.
- “Precocidad”, *Ficticia*, <http://www.ficticia.com/indicePorAutor.html> (consulta: abril 8, 2011).
- “Ser querido”, *Este País*, no. 215, feb. 2009, <http://estepais.com/site/?p=22243>
- “Variables (monólogo)”, *Este País*, No. 219, jun. 2009, <http://estepais.com/site/wp->

content/uploads/2009/08/24_cultura_espacios_gonzalez.pdf (consulta: octubre 22, 2010).

Artículos

- “Calvino y México”, *Este País*, no. 203, feb. 2008, http://estepais.com/inicio/historicos/203/18_cultura_calvino_flavio.pdf (consulta: abril 8, 2011).
- “Cómicos de la legua”, *Este País*, no. 213, dic. 2008, <http://estepais.com/site/?p=22180> (consulta: abril 8, 2011).
- “Comparte el dramaturgo Flavio González Mello sus influencias en el ciclo Guías Literarias”. Coord. Nacional de Literatura del INBA, pagina web de prensa. http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1264:comparte-el-dramaturgo-flavio-gonzalez-mello-sus-influencias-en-el-ciclo-guias-literarias&catid=121:boletines&Itemid=89 (consulta: marzo 17, 2011).
- “Desfile de modas (dramáticas)”, *Este País*, no. 221, agosto, 2009. <http://estepais.com/site/?p=24286> (consulta: marzo 28, 2012).
- “Desventajas de la comunicación”, *Este País*, No. 225, diciembre, 2009, <http://estepais.com/site/?p=26797> (consulta: mayo 8, 2012).
- “Divino pastor Góngora”, *Paso de Gato*, No. 0, nov. 2001, p.55.
- “Glosario de Bolsillo”, *Este País*, no. 205, abril 2008, http://estepais.com/inicio/historicos/205/27_cultura_espacios%20y%20caractees.pdf (consulta: abril 8, 2011).
- “La lengua teatral”, *Reflexiones de una nación diciente, Memoria del Primer Encuentro de la Voz y la Palabra*, México, CEUVOZ/Libros de Godot, 2009, pp. 140-145.
- “La poética de la hueva”, *Este País*, no. 261, ene. 2013, <http://estepais.com/site/?p=41727> (consulta: septiembre 4, 2013).
- “La vida en el limbo”, *Paso de Gato*, no. 23, oct.-dic 2005, pp. 45-46.
- “El dramaturgo de la Calle 9”, *Este País*, no. 227, marzo 2010, <http://estepais.com/site/?p=28198> (consulta: noviembre 13, 2012).
- “El nuevo Carreino”, *Este País*, no, 247, nov. 2011, <http://estepais.com/site/?p=35903>, (consulta: noviembre 13, 2012).
- “El rompecabezas incompleto”, *Miradas. Revista de Audiovisual*, San Antonio de los Baños, Cuba. http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=593&Itemid=98 (consulta: noviembre 12, 2011).
- “El teatro y la esquizofrenia nacional”, *Paso de Gato*, no. 31, oct.-dic. 2007, p. 21-22.
- “Entrevista a Juan Tovar”, *Paso de Gato*, no. 21, abril-jun. 2005, pp. 5-7.
- “Elogio de la congruencia con pasaporte de Belice”, *Paso de Gato*, no. 30, jul.-ags 2007, p. 11.
- “¿Existe realmente un teatro histórico?”, *Paso de Gato*, no. 41, mayo-jun. 2010, pp. 40-42.
- “Ficción: la pregunta parlamentaria en el pleno”, *Este País*, no. 249, ene 2012, <http://estepais.com/site/?p=36722> (consulta: mayo 4, 2013).
- “Filibrusteros”, *Este País*, no. 217, abril 2009, http://estepais.com/inicio/historicos/217/28_cultura_espacios_mello.pdf (consulta: noviembre 13, 2012).
- “Haikus teatrales”, *Este País*, No. 209, ags. 2008, http://estepais.com/inicio/historicos/209/23_cultura_espacios_mello.pdf (consulta: mayo 8, 2012).
- “Los teatros del bicentenario”, *Este País*, no. 233, Septiembre, 2010, pp. 18-20, (consulta: mayo 8, 2012).

- “Margules, Gurrola y *Hamlet*”, *Este País*, No. 199, oct. 2007, pp. 17-19. <http://estepais.com/site/?cat=12&n=199> (consulta: marzo 17, 2011).
- “Memorias de un hampón electoral”, *Este País*, no. 183, jun. 2006, http://estepais.com/inicio/historicos/183/27_cultura5_espacios_gonzalez.pdf, (consulta: mayo 8, 2012).
- “Mis quince en una isla desierta” en *Este País*, no. 244, ags. 2011, <http://estepais.com/site/?cat=12&n=244> (consulta: febrero 22, 2011).
- “Ocupación: presentador de libros”, *Este País*, no. 178, ene. 2006, http://estepais.com/inicio/historicos/178/24_espacios_gonzalez.pdf (consulta: mayo 8, 2012).
- “Prólogo” a Juan Tóvar, *Doble vista: teoría y práctica del drama*, México, El Milagro, 2006, pp. 7-12.
- “Planes a futuro. Cuento radiofónico”, *Este País*, no. 275, marzo 2014, <http://estepais.com/site/?p=50734> (consulta: marzo 28, 2014).
- “Recorte de una sección cultural”, *Este País*, no. 260, dic. 2012, <http://estepais.com/site/?p=41291> (consulta: marzo 11, 2013).
- “Rodolfo Usigli, 101 años”, *Este País*, no. 187, oct. 2006, <http://estepais.com/site/?p=21411> (consulta: abril 8, 2011).
- “Toco, huyó y lo pescaron”, *Este País*, no. 265, mayo 2013, <http://estepais.com/site/?p=44650> (consulta: septiembre 4, 2013).
- “Tiempo aire”, *Este País*, no. 225, dic. 2009, <http://estepais.com/site/?p=26797>, (consulta: mayo 8, 2012).
- “Un teatro para caníbales y el festín de los demagogos”, *Un siglo de teatro en México*. Coord. David Olguín, México, FCE/Conaculta, 2011, pp.94-116.
- “Y mi voz quema dura”, *Paso de Gato*, no. 27, oct.-dic. 2006, p. 30-31.

Entrevistas, reseñas y notas periodísticas sobre Flavio González Mello

- “La Compañía Nacional de Teatro estrena la obra *Edip en Colofón* del dramaturgo mexicano Flavio González Mello”, Página web de la Compañía Nacional de Teatro, <http://cnteatro.wordpress.com/repertorio/edipencolofon/> (consulta: abril 8, 2011).
- “*El padre pródigo*, una obra que plantea que todas las familias tienen algo de disfuncional”, http://207.249.136.1/sala_prensa_detalle.php?id=7504 (consulta: 13 marzo, 2011).
- “El teatro, un laboratorio de las emociones y de las ideas: Flavio González Mello”, Sep/Conaculta, Comunicado 683/2011, Abril 11, 2011. <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=11911#.UdD-3mOrIRU> (consulta: abril 12, 2013).
- “Olimpia 68”, *Proceso*, octubre 5, 2008, http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=88954&rl=wh (consulta: mayo 8, 2012).
- “Poder, identidad y memoria, temas que ocupan a González Mello”, Notimex, abril 20 2011, <http://ve.noticias.yahoo.com/poder-identidad-memoria-temas-ocupan-gonz%C3%A1lez-mello-193900755.html>
- “Recibió Flavio González Mello el Premio 'Juan Ruiz de Alarcón'”, 25, junio de 2011, <http://endirecto.mx/?p=4177> (consulta junio 30, 2011).
- “*Temporal*”, nota de prensa INBA, <http://prensaescenario.wordpress.com/2012/05/17/estrena-el-teatro-julio-castillo-la-obra-temporal> (consulta: mayo 5, 2013).
- Adalid, María Teresa, “Llevan a escena versión libre de *La tempestad*, de Shakespeare”, *Crónica*, feb. 21, 2013, <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/667719.html> (consulta: mayo 5, 2013).
- Aguilar Zinser, Luz Emilia, “Apocalíptica navidad”, *Excelsior*, dic. 20, 2007.

- --- , “Cinismo y levedad”, *Excélsior*, oct. 7, 2010.
- Bárceñas, Arturo, “1822, el año que fuimos imperio, obra donde lo dramático se suma a lo histórico”, *La Jornada*, feb. 1, 2003, <http://www.jornada.unam.mx/2003/02/01/21an1esp.php?origen=espectaculos.html> (consulta: enero 8, 2010).
- Bezarez, García, Beatriz, “El movimiento del 68 inmerso en las artes”, oct. 6, 2008, <http://bocetitos.blogspot.mx/2008/10/el-movimiento-del-68-inmerso-en-el-arte.html> (consulta: septiembre 20, 2011).
- Casillas del Alba, Martín Luis, “Edipo, la tragedia de enredos”, *El Universal*, mayo 29, 2009, <http://www.artezblai.com/artez/artez153/iritzia/chabaud.htm>, (consulta: julio 17, 2011).
- De Ita, Fernando, “1822, el año que fuimos imperio”, *Paso de Gato*, No. 3, jul.-ags. 2002, pp. 45-47.
- Chabaud, Jaime, “CNT (II): La era Tavira”, *Artez, Revista de artes escénicas*, ene. 2010, <http://juegogeuj.blogspot.com/2009/05/edipo-la-tragedia-de-enredos.html>, (consulta: oct. 25, 2012).
- Chías, Edgar, “1822, el año que fuimos imperio”, *Paso de Gato*, No. 3, jul.-ags. 2002, p. 48.
- Cornago Bernal, Óscar, “Teatralidades barrocas en Argentina y España (en torno a Ricardo Bartís)”, *Teatro XXI*, 21, Primavera 2005, pp. 18-24.
- Cruz Bárceñas, Arturo. “Las obras completas de William Shakespeare ¿o Sherwin Williams?” *La Jornada*, jul. 1, 2001, <http://www.jornada.unam.mx/2001/07/10/06an2esp.html> (consulta: nov. 18, 2012).
- Fernández, Marcial, “Marcapasos: 45 minutos en la Presidencia de México”, *El Economista*, sept. 26, 2010, <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/09/26/marcapasos-45-minutos-presidencia-mexico> (consulta: nov. 18, 2012).
- Flores, Alejandro, “La reinención temporal de Próspero”, *El Economista*, mayo 24, 2012, <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/05/24/reinvencion-temporal-prospero> (consulta: abril 10, 2013).
- García Hernández, Arturo, “*Olimpia 68* más que denunciar provoca la reflexión con ironía”, *La Jornada*, oct. 5, 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/05/index.php?section=cultura&article=a03n1cul> (consulta: septiembre 20, 2011).
- Gómez Pineda, Deidalí, “*El padre prodigo* en el Dramafest bicentenario”, sept. 11, 2010, <http://www.revistamimesetas.com/el-padre-prodigo-en-el-dramafest-bicentenario>, (consulta: nov. 18, 2012).
- Harmony, Olga, “1822, el año que fuimos imperio” *La Jornada*, mayo 23, 2002, <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/23/06aa1cul.php?origen=opinion.html>, (consulta: abril 18, 2010).
- Harmony, Olga, “Dos propuestas”, *La Jornada*, Febrero, 24, 2005, <http://www.jornada.unam.mx/2005/02/24/index.php?section=cultura&article=a06a1cul>, (consulta: abril 18, 2010).
- Harmony, Olga, “*Lascuráin o la brevedad del poder*”, *La Jornada*, Mayo 26, 2005, <http://www.jornada.unam.mx/2005/05/26/index.php?section=opinion&article=a06a1cul> (consulta: abril 18, 2010).
- Harmony, Olga, “*Antígona y Obra negra*”, *La Jornada*, febrero 22, 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/22/index.php?section=opinion&article=a06a1cul> (consulta: noviembre 9, 2010).
- Harmony, Olga, “*Olimpia 68*”, *La Jornada*, Octubre 9, 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/09/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>, (consulta: abril 18, 2010).
- Harmony, Olga. “*Edip en Colofón*” en *La Jornada*, mayo 21, 2009, <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/21/index.php?section=cultura&article=a07a1cl> (consulta: abril 18, 2010).
- Harmony, Olga, “Drama-Fest”, *La Jornada*, octubre 7, 2010,

- <http://www.jornada.unam.mx/2010/10/07/opinion/a04a1cul> (consulta: nov. 18, 2012).
- Harmony, Olga, “*Temporal*”, *La Jornada*, mayo 31, 2012, <http://www.jornada.unam.mx/2012/05/31/opinion/a07a1cul> (consulta: nov. 18, 2012).
- Harmony, Olga, “Tirano Banderas”, *La Jornada*, feb.13, 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2014/02/13/opinion/a04a1cul> (consulta: marzo 8, 2014).
- Leñero Franco, Estela, “El padre pródigo’, premio de dramaturgia”, *Proceso*, no. 1792, marzo 6, 2011.
- Montesinos, Mauricio, “Apuestas ambiciosas”, *El Semanario*, No. 393, julio 7, 2012, http://elsemanario.com/revista_semanal/393_7_13_jul/montesinos/index.html (consulta: nov. 18, 2012).
- Morales Muñoz, Noé, “*Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)*”, *Jornada Semanal*, jul. 22, 2001, http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=5006&op=1 (consulta: nov. 4, 2011).
- Morales Muñoz, Noé, “1822, el año que fuimos imperio”, *Jornada Semanal*, mayo 26, 2002, Núm. 377, <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/26/sem-columns.html>.
- Peralta, Braulio, “La refundación del teatro mexicano”, *Milenio*, ags. 8, 2009, <http://impreso.milenio.com/node/8621077> (consulta: nov. 18, 2012).
- Perea, Roberto, “Teatro: Temporal”, *Proceso*, mayo 14, 2012, <http://www.proceso.com.mx/?p=307524> (consulta: nov. 18, 2012).
- Quemain, Miguel Ángel, “*Edip en Colofón*, actualidad y transfiguración del mito”, *La Jornada Semanal*, núm. 851, junio 26, 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/26/sem-miguel.html> (consulta: abril 18, 2010).
- Rivera, Rafael, “*Olimpia 68*, el México de hoy”, *Apeiron Magazine*, 2007-2008, <http://www.apeironmagazine.com/documents/107.html> (consulta: julio 30, 2011).
- Romero, Miranda, “1822, el año que fuimos imperio, retrata las coincidencias políticas con la épica actual”, *La Jornada*, mayo 25, 2002, <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/25/08an1esp.php?origen=espectaculos.html> (consulta: marzo 29, 2010).
- Rosa, Katia de la. “1822 el año que fuimos imperio. Entrevista a Flavio González Mello”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, Núm 14, abril 2005, pp. 64-69.
- Sosa, Roberto. “*Edip en Colofón*. Reciente producción de la Compañía Nacional de Teatro”, *Interescena*, México D.f. Jun. 1, 2009. <http://www.interescena.com/articulos/5451-edip-en-colofon-reciente-produccion-de-la-compania-nacional-de-teatro> (consulta: junio 24, 2011).
- Vallejo, Javier, “La dificultad y del hallazgo”, *El País*, oct. 16, 2013, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/16/madrid/1381955355_672941.html (consulta: marzo 8, 2014).

Entrevistas a Flavio González Mello

- “*El padre pródigo*, una obra que plantea que todas las familias tienen algo de disfuncional” Entrevista con Flavio González Mello. Conaculta, http://207.249.136.1/sala_prensa_detalle.php?id=7504 (consulta: marzo 10, 2012).
- De la Rosa, Katia, “1822 el año que fuimos imperio. “Entrevista a Flavio González Mello”, en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, Núm 14, abril 2005, pp. 64-69.
- Espinosa de los Monteros, Silvia, Entrevista “Flavio González Mello, Premio Juan Ruiz de Alarcón”, *El Financiero*, junio, 24, 2011 http://v2.newsnet.mx/nota_unam.php?fecha=&userLevel=4&id_notas=482 (consulta: junio 26, 2011).
- Fernández, Susana “*Olimpia 68*, dos versiones de una historia inconclusa”, *Interescena*, oct. 1, 2008, <http://www.interescena.com/articulos/4089-olimpia-68-dos-versiones-de-una-historia-inconclusa> (consulta: septiembre 20, 2011).
- Hernández, Juan, “1822. Entrevista a Flavio González Mello”, *Paso de Gato*, No. 2, mayo-jun. 2002, pp.10-11.
- Saray. Hilda, “La fábula de la historia al escenario. Entrevista con Flavio González Mello”, *Este País*, No. 175,

oct. 2005, p.18 (consulta: octubre 28, 2010).

Solís, Ricardo, “La adaptación, esencia de la dramaturgia: González Mello”, *La Jornada Jalisco*, ags. 27, 2001, www.lajornadajalisco.com.mx/2011/08/27/index.php?section=cultura&article=011n2cul (consulta: octubre 22, 2012).

Turón, Francisco, “Entrevista a Flavio González Mello”, *El Universo de el Búho*, Año 6, No. 64, jun. 2005, pp. 65-67. <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/64/64-turon.pdf>

Vincent, Nidia, Tres entrevistas inéditas a Flavio González Mello los días: 30 de mayo de 2011, 12 de enero de 2012 y 8 de febrero de 2014.

Videos en la web del autor o sobre el autor

1822, el año que fuimos imperio (2000) <http://www.youtube.com/watch?v=TLBrQCPmgo8>

1822 el año que fuimos imperio (2010) <http://www.youtube.com/watch?v=eeAqqu7Uj5M>

Así como la ves en <http://www.youtube.com/watch?v=vDjeNKB2TH0>

Edip en Colofón en <http://www.youtube.com/watch?v=htWxzZ2DlnU;>

“Como escribir una adolescencia”: <http://www.youtube.com/watch?v=03ZxkQdlNas><http://www.youtube.com/watch?v=3CNmL0kul5k>

“El padre pródigo” (2011) <http://www.youtube.com/watch?v=tBoIubsVAAo>

“Temporal” (2012) http://www.youtube.com/watch?v=I0A_3yNYQsE

Bibliografía general

De Espartaco al Che y de Nerón a Nixón, México, Editorial Pueblo, 1974.

Adame, Domingo, “Teatralidad y teatro en México”, *Investigación Teatral*, no. 3, enero-junio 2003, pp.55-94.

Adrados, Francisco R., *Fiesta, comedia y tragedia (sobre los orígenes griegos del teatro)*, Barcelona, Planeta, 1972.

Aínsa, Fernando, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, *Cuadernos Americanos*, No. 28, 1991, pp.13-31.

Alamán, Lucas, *Historia de México*, tomo V., México, Imprenta de J. M. De Lara, 1852.

Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, 2ª. ed., México, Grupo Editorial Gaceta (Escenología, 4), 1994.

Alcántara Mejía, José Ramón, “Teoría y análisis teatral”, *Investigación Teatral*, 3, enero-junio 2003, pp.25-36.

Alter, Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, USA, University of California Press, 1975.

Aristóteles. *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992.

Arriarán Samuel, *barroco y neobarroco en América Latina*, México, Itaca, 2007.

--- ---, *Filosofía y posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*, México, UNAM, 2000.

--- ---, *La filosofía latinoamericana en el siglo XXI*, Barcelona, Ediciones Pomares, 2007.

Auerbach, Erich, *mimesis*, México, FCE, 1982.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1999.

--- ---, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1986.

Baty, Gaston y René Chavance, *El arte teatral*, 2ª. ed., México, FCE, 1965.

Beck, Andreas, “Roland Schimmelpfennig, el desarrollo del postdramatismo”, trad. Marta Kovacsics, *Paso de Gato*, No. 26, julio-septiembre, 2006, p. 31-33.

- Bentley, Eric. *La vida del drama*, México, Paidós (Studio, 23), 1988.
- --- "Psychology of farse", *Let's Get a Divorce! And Other Plays*, New York, Hill and Wang, 1958, pp. I-XXI.
- Bergson, Henri, *La risa*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, UNAM, 1985.
- Beverido Duhalt, Francisco, "Breves notas sobre teatro e historia", *Repertorio*. Núm. 32, dic. 1994, pp. 22-25
- Bobes, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- Burgess, Ronald, "El nuevo teatro mexicano y la generación perdida", *Latin American Theater Review*, no. 18/2, 1985, pp-93-99.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Castagnino, Raúl H. *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1981.
- Cantón, Wilberto. *Teatro de la revolución mexicana*, Sel. e intr. Wilberto Cantón, México, Ed. Aguilar, 1982.
- Catarino Súñer, Elena, "Cifras y contracifras del mundo: el ingenio y los grandes descifradores", *Gracián: barroco y modernidad*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2004, pp. 181-202.
- Chabaud Magnus, Jaime, "¿Escribir para quien? Reto de la dramaturgia", *Paso de Gato*, No. 5, nov.-dic. 2002, p. 23.
- --- "El resorte de la historia", *Paso de Gato*, año 8, núm. 41, mayo-junio 2010, pp. 54-55.
- Chandler, Daniel. "An Introduction to Genre Theory", <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.htm> (consulta: enero 6, 2010).
- Chiampi, Irleamar, *barroco y modernidad*, México, FCE, 2001.
- Chías, Edgar, "Historias del falso elefante o las cosas no son lo que las nombra", *Paso de Gato*, No. 26, jul.-sept. 2006, p. 14-16.
- Cruz Bárcenas, Arturo. "1822, el año que fuimos imperio, obra donde lo dramático se suma a lo histórico", *La Jornada*, feb.1, 2003, <http://www.jornada.unam.mx/2003/02/01/21an1esp.php?origen=espectaculos.html>
- De Ita, Fernando. "Las dos puertas", *Conjunto*, La Habana, No. 145/145 (oct. 2007-marz. 2008), pp. 20-28. <http://www.casadelasamericas.com/publicaciones/revistaconjunto/145/ita.pdf>
- --- "La paradoja de los 80's: Una visión particular", *Latin American Theatre Review*, Spring, 1992. pp.113-122.
- De los Ríos, Valeria, "La anamórfosis en la obra de Severo Sarduy", *Alpha*, 2006, n. 23, pp. 247-258. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012006000200015> (consulta: marzo, 10, 2013).
- Del Río, Ángel, *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta 1700*, Barcelona, Ediciones B, 1988.
- Dieguez, Ileana. "Otras teatralidades: del teatro del cuerpo al teatro conceptual/performativo", *Arteamérica*, No. 8, www.arteamerica.cu/8/dossier/ileana.htm (consulta: abril 3, 2011).
- Domenella, Ana Rosa, *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo*, México, UAM/Signos, 2002,
- Dorado, Iván, *Manual de invenciones*, México, Conaculta, 1990, pp.138.
- Dürrenmat, Friedrich, *Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998.
- --- *Definición de la cultura*, México, Ítaca, 2001.
- --- *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006.
- --- "El ethos barroco y los indios", *FiloSophia*, No. 2, Quito-Ecuador, 2008, https://www.u-cursos.cl/derecho/2013/1/D121A0103/1/material_docente/previsualizar?id_material=764313 (consulta: dic. 2, 2011).
- Escobar Fuentes, Susana, "La voz del autor en los personajes de la obra *Lascuráin o la brevedad del poder* de

- Flavio González Mello". Tesina de la Especialidad en Literatura Mexicana del Siglo XX de la UAM, Azcapotzalco, 2011.
- Espinoza, Mario y Marcela Gascón, "Dos ejemplos de política cultural en México", *Paso de Gato*, No. 36, ene.-marzo 2009, pp. 66-72.
- Fernandez de Lizardi, José Joaquín, *El pensador mexicano*, México, UNAM, 1962.
- Freud, Sigmund, "El chiste y su relación con el inconsciente, 1905", *Obras completas*. T.I., Madrid, Biblioteca Nueva. 1948, pp.833-947.
- --- "El humor (1928)". *Obras completas* t. XXI, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1955, pp. 245-252.
- Galván, Felipe."Dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX". Congresso Brasileiro de Hispanistas. Abril, 2007. Associação Brasileira de Hispanistas, http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300021&script=sci_arttext (consulta: enero 15, 2010).
- García, Óscar Armando, (Coord.) *Antología didáctica del teatro mexicano*, Vol. 1 y 2, Prol. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri y y Ricardo García Arteaga, México, UNAM, UAM, Ediciones EON, 2008.
- García Barrientos, José Luis. *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- García Barrientos, José-Luis, "El transito a la posmodernidad. Teatro épico y dramaturgia actual", Congreso Internacional "El español y sus culturas", Fundación Pizarro, pp.1-6, <http://www.fundacionpizarro.es/Convocatorias/c9.pdf> (consulta: febrero 12, 2011).
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1989.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, España, Taurus, 1989.
- Glowinsky, Michal. "Los géneros literarios", en *Teoría literaria*, Comp. Marc Argenot, Jean Bessiére, et. al., México, Siglo XXI Edit., 1993, pp. 93-124.
- Gracián, Baltazar, *Agudeza y arte de ingenio*, t. I, Madrid, Ed. Castalia, 2001.
- Gruzinsky, Serge, *La guerra de las imágenes*, México, FCE, 2010.
- Gutiérrez Vega, Hugo, *El nuevo teatro II*, México, El Milagro, 2000.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- Heidrun, Adler y Jaime Chabaud, *Viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana, 2004.
- Hernández, Luisa Josefina. "Un enfoque teórico de la farsa". Introd. a *Los calzones* de Karl Sternheim, México, UNAM, 1977.
- Hernández Valcarcel, Carmen, "Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega" en *Anales de Filología Hispánica*, Vol. 4, 1988-1989, pp. 75-96.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens. El juego y la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, Inglaterra, Routledge, 1989.
- --- , *A Theory of Parody*, EUA, University of Illinois Press, 2000.
- --- , "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *De la ironía a lo grotesco* (en algunos textos literarios hispanoamericanos), Ed. Hernán Silva, México, UAM, Unidad Iztapalapa, 1992.
- --- , "La política de la parodia moderna", *Criterios*, La Habana, jul.1993, pp. 187-203
- Ibargüengoitia, Jorge, *Las muertas*, México, Joaquín Mortiz, 1977.
- --- , "No te achicopales, Cacama", *Letras Libres*, No.119, nov. 2008, <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/no-te-achicopales-cacama> (consulta: mayo 8, 2013).
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Jung, Carl C., *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1982.
- Kenneth Knowles, John. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del teatro*, México, UNAM, 1980.

- Lazos, John G., "Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de forte-piano: 'Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil'", *Anuario Musical*, no. 67, ene.-dic. 2012, pp. 185-214.
- Lehmann, Hans-Thies, "El teatro posdramático: una introducción", trad. Paula Riva, *Telón de Fondo*, no. 12, dic. 2010, <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>.
- Leñero, Carmen, *La luna en el pozo. Ensayos sobre el arte teatral, en torno a Enrique IV de Pirandello*, México, CONACULTA, 2000
- ---, "Teatralidad y percepción", *Revista Fractal*, México, Fundación Fractal, no. 20, Vol. 6, primavera 2001, pp. 23-38.
- ---, *La escena invisible*, México, Conaculta, 2009.
- Long, Adam, Daniel Singer & Jess Winfiel, *The Complete Works of William Shakespeare (abridged)*, New York, Broadway Play Publishing, Inc., 2011.
- Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias y La discreta enamorada*, 3a. ed., España, Espasa Calpe, 1967.
- Liotard, Jean-Francois, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, España, Gedisa, 1992.
- Madrenas, M. Dolors, *Va de broma? Aproximación a la paròdia literària*, Barcelona, Edicions 62, 1999.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid, Cátedra, 2001.
- Massip Bonet, Francesc, *La monarquía a escena. Teatro, fiesta y espectáculos del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos de Gante*, Madrid, Consejería de las Artes, 2003.
- Mayorga, Juan, "El dramaturgo como historiador", *Paso de Gato*, no. 41, mayo-jun. 2010, pp. 32-37.
- Micheli Federico, Martín A. Nogués, et. al., *Tratado de neurología clínica*, Argentina, Editorial Médica Panamericana, 2003.
- Mier, Servando Teresa de. *Escritos y memorias*, pról. y sel. de Edmundo O'Gorman, México, UNAM, 1945.
- ----, *Memorias*, t. II, ed. y pról. Antonio Castro Leal, México, Edit. Porrúa, 1982.
- Milner Davis, Jessica, *Farce*, 2ª. ed, EUA, Transaction Publishers, 2005.
- Moncada, Luis Mario. "Teatro e identidad en México". *Theater der Zeit*. Sept. 2004, <http://reliquiasideologicas.blogspot.com/2010/04/teatro-e-identidad-en-mexico.html> (consulta: marzo 22, 2011).
- Moncada, Luis Mario y Jorge Dubatti, *Dramaturgia mexicana hoy*. Presentación Jorge Dubatti, Intr. Luis Mario Moncada, Buenos Aires, Atuel, Conaculta, Centro Cultural Helénico, 2005.
- ---, *Versus Aristóteles, Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México, Anónimo Drama, 2004.
- Munguía, Martha Elena, *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética*, México, Bonilla Artigas Edit, 2011.
- Nieva, Francisco, *Tratado de escenografía*, España, Editorial Fundamentos, 2000.
- O'Gorman, Edmundo, *Antología del pensamiento político mexicano*, México, Imprenta Universitaria, 1945.
- Olavarría y Ferrari, Enrique, *México a través de los siglos. México independiente*, Tomo IV, Coord. Vicente Riva Palacio, México, Editorial Cumbre, 1953.
- Olgún, David, *Un siglo de teatro en México*, México, FCE, Conaculta, 2011.
- Orozco Díaz, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- Ortega y Gasset, José, "En torno a Galileo", *Obras completas*, Vol. V, Madrid, Revista de Occidente, 1951.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Nuevas realidades en el teatro en la primera década del siglo XXI*, http://www.sinapsisediciones.com/index.php?option=com_content&view=article&id=78:nuevas-realidades-en-el-teatro-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi&catid=36:prop&Itemid=77 (consulta: mayo 12, 2011).

- --- “Abigarrados caminos de la dramaturgia mexicana contemporánea”, *La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*. Editores: Olvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner, Argentina, Galerna, 1998, pp. 155-164.
- Partida Tayzan, Armando, *Se buscan dramaturgos*, México, Conaculta, INBA, Citru, 2002, pp.7-76.
- --- ---, *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*, México, INBA, Citru, 1998.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, España, Paidós, 1998.
- --- , “Rumbo al descubrimiento de América y del drama histórico”, *Repertorio*. Núm. 32, dic. 1994, pp.13-21.
- Rascón Banda, Víctor Hugo, *El nuevo teatro*, México, Ed. El Milagro, 1997.
- Rivera, Virgilio Ariel, *La composición dramática. Estructura y cánones*, México, Grupo Editorial Gaceta/UNAM, 1989.
- Río, Marcela del, *Perfil del teatro de la Revolución mexicana*, 2a., México, FCE, 1997.
- Robert Graves. *Los mitos griegos*, Madrid, Madrid, 2008.
- Román Calvo, Norma, *et. al. Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, México, UNAM, 2007.
- Romero Ferrer, Alberto, “De la tonadilla escénica del siglo XVIII”, *El género chico*, Cadiz, Universidad de Cadiz, 1993.
- Rosa Katia de la, “Teatro y políticas públicas en México”, *Paso de Gato*, no. 39, oct.-dic.2009, pp. 30-34.
- Rosas, Juan Manuel, “Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega”, (Pról.), *Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003.
<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45702844323447217765679/index.htm>
- Rose, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Salcedo, Hugo, “Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué diablos está pasando?”, *American Theater Review*, spring, 1994, pp. 127-132.
- Saray Gómez González, Hilda, “Teatralidad y postmodernidad”, *Investigación Teatral*, no. 3, enero-junio 2003, 95-105.
- Sarduy, Severo, *Obra completa*, Edit. Gustavo Guerrero y Francis Wahl, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1999.
- Schoemann, Boris, “Una ventana a la nueva dramaturgia”, *Paso de Gato*, año 7, no. 36, ene.-marzo 2009, pp.50-51.
- Serralta, Frédéric, “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, no. 42, 1988, p. 129-130.
- Seydel, Ute, “El contradiscurso fundacional y la subversión de la historiografía oficial en la Corte de los ilusos de Rosa Beltrán y El seductor de la patria de Enrique Serna”, *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo*, Coord. Ana Rosa Domenella, México, UAM, 2002, pp. 237-270.
- Shakespeare, William, *The Complete Works of Shakespeare*, London, Henry Pordes, 1984.
- Sklodowska, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam, John Benjamins, 1991.
- Smith, Leslie, *Modern British Farce*. USA, Barnes and Noble, 1989.
- Spang, Kurt, *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1998.
- Toro, Alfonso de, “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”. <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/poskollat.htm#pos1> (consulta: agosto 8, 2013).
- Toro, Fernando de, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987.
- --- , “Hacia un modelo del teatro posmoderno”, en *Semiótica y teatro latinoamericano*, Edit. Galerna, 1990, pp. 13-42.
- Tovar, Juan, *Doble vista*, Pról. Flavio González Mello, México, Edic. El Milagro, CNCA, 2006, pp. 235.

- --- , “La eterna historia”, *Paso de Gato*, año 8, Núm. 41, may.-jun. 2010, pp. 38-40.
- --- , “El alma de los hechos”, *Repertorio*, Núm. 32, dic. 1994, pp. 32-33.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, España, Cátedra, 1998.
- Usigli, Rodolfo, *Teatro completo. Escritos sobre la historia del teatro en México*, t. V, México, FCE, 2005.
- Valle Inclán, Ramón del, “Los cuernos de don Friolera”, *Obras escogidas*, t.I, Madrid, Aguilar, 1958.
- --- , *Tirano Banderas*, México, Espasa Calpe, 1987.
- Verna A. Foster. *The Name and Nature of Tragicomedy*, Great Britain, Ashgate Publishing Limited, 2004.
- Villegas, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Galerna, Buenos Aires, 2005.
- Villoro, Juan, “La historia como problema” *Paso de Gato*, núm. 41, may.-jun. 2010, pp.23-28.
- Vincent, Nidia, *Acta Poética*, Núm. 24-1, primavera 2003, pp. 127-142.
- Waugh, Patricia, *Metafiction, the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Nueva York, Methuen, 1984
- Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas*, México, UNAM, 1998.
- Zavala, Lorenzo, *Ensayo histórico de las revoluciones de Méjico, desde 1808 hasta 1830*, París, Dupont y Laguione, 1831.