



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESCUELA PARA EXTRANJEROS

LUISA JOSEFINA HERNANDEZ: TEATRO Y NOVELA



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS

T E S I S

Para optar al título de:
MAESTRA EN LENGUA ESPAÑOLA Y
LITERATURA HISPANOAMERICANA

P r e s e n t a
Francine Cadotte Patenaude

Ciudad Universitaria Diciembre de 1975

DONACION



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

XN75
C3

A Luisa Josefina Hernández.

A mes parents qui sont formidables.

A mon frère et à ma soeur
que j'aime beaucoup.

A Raúl qui a été merveilleux
pendant mon séjour à Mexico.

Obsequio de la
autora a la
biblioteca Simón Bolívar.

Francine Cadotte
5 de diciembre de 1975

DONACION

I N D I C E

	Pág.
I	
INTRODUCCION	1
	Notas 6
II	
EL TEATRO EN MEXICO	8
II.1 De la Independencia hasta la Revolución	8
II.2 Teatro nacional y de tendencia universalista	10
II.3 Teatro de costumbres	12
II.4 Teatro a partir de mediados del siglo XX	14
	Notas 18
III	
TEATRO DE LUISA JOSEFINA HERNANDEZ	20
III.1 Interés social en su teatro	20
III.2 Teatro de ambiente familiar	23
III.2.1 <u>Los sordomudos</u>	23
III.2.2 <u>Agonía</u>	30
III.2.3 <u>Los frutos caídos</u>	33
III.2.4 <u>Los huéspedes reales</u>	39
III.2.5 <u>Conclusiones</u>	43
III.3 Teatro didáctico	47
III.3.1 <u>La paz ficticia</u>	48
III.3.2 <u>Las ruinas</u>	54
III.3.3 <u>Historia de un anillo</u>	55
III.3.4 <u>Escándalo en Puerto Santo</u>	58
III.3.5 <u>Conclusiones</u>	64
	Notas 69

N-519

IV	
LA NOVELA EN MEXICO DURANTE EL SIGLO XX	72
IV.1 Novela de la Revolución	72
IV.1.1 Los cultivadores del tema	73
IV.1.2 Los continuadores del tema	74
IV.2 Novela de la postrevolución	76
IV.3 La "nueva novela"	78
IV.4 La novela intimista	80
IV.5 Conclusión	82
Notas	84

V	
NOVELA DE LUISA JOSEFINA HERNANDEZ	86
V.1 Búsqueda de la libertad: <u>El lugar donde crece la hierba.</u>	88
V.2 Búsqueda del amor:	92
V.2.1 <u>Los palacios desiertos</u>	93
V.2.2 <u>El valle que elegimos</u>	105
V.3 Búsqueda de la amistad: <u>La noche exquisita</u>	126
V.4 Conclusiones	135
Notas	141

VI	
EPILOGO	145
Obras consultadas	147

DONACION



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS

I INTRODUCCION

Luisa Josefina Hernández nació en la ciudad - de México el 2 de noviembre de 1928, de padres chiapanecos. Ingresó a la Facultad de Leyes, pero finalmente cursó letras inglesas y teatro en la de Filosofía y Letras. En 1955 se graduó como maestra en letras, especializada en arte dramático. Ha sido becaria del Centro Mexicano de Escritores y de la Fundación Rockefeller. Su obra Aguardiente de Caña (1951) resultó premiada en el concurso de las Fiestas de la Primavera de la ciudad de México. "Su teatro, pese a su juventud, se apartó del que han practicado en México otras escritoras; gobernado por su talento reflexivo, supo dominar toda llamarada sentimental o romántica. Sus obras dramáticas, acaso duras o demasiado sobrias, están compuestas con el mejor estilo".¹ En 1954 obtuvo el premio -- del periódico El Nacional por su comedia Botica modelo y en 1957 el del Festival Dramático del INBA con Los -- frutos caídos, "comedia que había presentado triunfalmente en el Teatro del Granero con María Douglas como -- intérprete y Seki Sano como director" 2, y que le sirvió como tesis de maestría. Definitivamente, su interés era mayor por las letras que por el derecho. Además de escribir un buen número de dramas y novelas y de obtener varias becas y premios, a menudo desarrolla la acción de sus obras alrededor del mundo literario y teatral, como en Los palacios desiertos, Nostalgia de Troya, El valle que elegimos, La noche exquisita y El lugar donde crece la hierba.

Hernández estudió teatro en la Universidad de Columbia, de Nueva York, donde consiguió una bibliografía más amplia para sus alumnos de teatro en México. -- Además ha viajado varias veces por Europa, practicando así los diversos idiomas que conoce. Estuvo también en Cuba, en 1964-1965. El conocimiento que Hernández tiene de Estados Unidos, distintos lugares de Europa y Cuba, se refleja en varias de sus obras: Los palacios desiertos, Nostalgia de Troya, La primera batalla, La cólera secreta.

En la actualidad, Luisa Josefina Hernández es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la -- U.N.A. de M. y de la Escuela de Teatro de Bellas Artes. Hace también traducciones del francés, del alemán y del inglés.

"Luisa Josefina Hernández es importante por la sostenida calidad de su constante producción. El ta lento de Hernández no es sólo teatral: se ha probado en varias novelas".³

Así pues, los dos géneros que practica L. J. Hernández son el teatro y la narrativa. "Cuando André - Villiers habla de 'las reglas del juego', se refiere a la representación, en la cual la obra es sólo un elemento en conflicto, frente a la que el actor, el director, la escenografía, la iluminación, la tramoya, y aún el público que es también parte alícuota, probarán su condición existencial; es el instante en que el teatro adquiere su significación social".⁴ El teatro, en general, es un rito social que no tiene su razón de ser si no existe una relación entre el autor, la obra, los ac-

tores y el público. El arte escénico tiene una finalidad social de primera importancia, puesto que el autor escribe su obra en función de la sociedad; los actores se comunican entre sí y con el auditorio y este último debe reaccionar frente a la obra. "El teatro es un edificio destinado a un auditorio, y no cabe duda de que - uno de los principales factores determinantes del arte dramático es que una pieza no se escribe primariamente para la lectura, sino para la interpretación histriónica ante su cuerpo de espectadores congregados".⁵

Entre los diversos tipos de teatro que se reconocen (religioso, didáctico, psicológico, político, - cómico, satírico...) se encuentra el llamado "teatro social", propiamente dicho, que se preocupa por la sociedad (ya sea familiar, política o civil), las relaciones que existen entre sus miembros y los conflictos que surgen a partir de dichas relaciones. Las obras dramáticas de Hernández pertenecen a esta variedad, pues su materia está constituida por las relaciones que existen entre los miembros de una misma familia, de una comunidad producto de una misma historia política o de una misma civilización. Aunque algunos de sus personajes tengan problemas personales, el enfoque es más social que individual. En especial, ha "imaginado anécdotas -- que ilustran los sufrimientos de los pobres, la crueldad de los ricos de la provincia mexicana".⁶

Así, si el teatro en general es un rito social, Hernández desdobra esta función colectiva del género, al ocuparse en sus obras de temas y acciones sociales.

El género narrativo de ordinario difiere del teatro en cuanto que es más íntimo que social. El autor no tiene que ver con un escenario, ni debe preocuparse por el contacto inmediato con el público. "Como quiera que la novela nunca ha tenido que pasar por la representación pública, ha conseguido evadirse de las normas estrictas que rigen al drama. Ya que la novela se basa en una relación más privada entre lector y escritor, ofrece mayores posibilidades para una comunicación directa de la experiencia".⁷ Aunque el novelista en ocasiones pretende enviar un mensaje colectivo, su función es mucho más íntima que social. En la novela, "los autores, aun sin querer, más o menos, se reflejan en ciertos personajes, en ciertas descripciones, en ciertas consideraciones".⁸ En su libro Some Observations on the Art of Narrative,⁹ Phyllis Bentley dice que las novelas tienen la sola restricción de las palabras; pues el novelista no puede trabajar con colores ni formas ni voces ni música o sonidos de la naturaleza; el novelista está confinado a las palabras y por eso su comunicación es más íntima.

La narrativa de Hernández contrasta con su teatro, en cuanto a la forma de enfocar los problemas de sus personajes. En su teatro los conflictos se examinan desde una perspectiva social; por eso mismo escogimos el estudio de Los sordomudos, Agonía, Los frutos caídos, Los huéspedes reales, las cuales sirven exactamente para probar que la autora tiene un gran interés en el desarrollo de la sociedad familiar. Además, los conflictos que surgen en estas obras son productos de una sociedad más amplia, es decir la sociedad hispanoameri-

cana.

Analizaremos también La paz ficticia, Las ruinas, Historia de un anillo y Escándalo en Puerto Santo porque el carácter social de estas obras es obvio y todas reflejan técnicas brechtianas que caracterizan el teatro didáctico.

En cambio, en sus novelas, aunque los protagonistas vivan también en sociedad, lo que interesa a la autora es más bien profundizar en los conflictos individuales. Con la excepción de La primera batalla, todas las novelas de Hernández siguen la corriente intimista y ahonda la personalidad interior de los personajes. -- Sin embargo, estudiaremos El lugar donde crece la hierba, Los palacios desiertos, El valle que elegimos y La noche exquisita porque estas novelas presentan con más claridad todavía la angustia emocional de los protagonistas.

Si en su teatro Hernández apoya la función social del género, en sus novelas destaca la función individual de la narrativa, resaltando la intimidad de sus personajes.

Debido al contraste que existe entre los dos géneros, queremos examinar las diferencias que separan al teatro y la narrativa de Hernández. Para ello nos basamos en el análisis de las más importantes obras de teatro y novelas de la autora. En uno y otro caso, lo enfocamos de manera especial al través del estudio de los personajes.

NOTAS DEL CAPITULO I

1. Ocampo de Gómez, Aurora M. / Prado Velázquez, Ernesto. Diccionario de escritores Mexicanos, primera edición, p. 174; UNAM/Centro de Estudios Literarios, México, 1967.
2. Magaña Esquivel, Antonio / Lamb, Ruth S. Breve historia del teatro mexicano, primera edición, "Manuales Studium" Vol. 8, p. 147; Ediciones de Andrea, México, 1958.
3. Anderson Imbert, E.- Historia de la literatura hispanoamericana, primera reimpresión, "Breviarios", pp. 387-388; F.C.E., México, 1970.
4. Magaña Esquivel, Antonio.- Teatro mexicano del siglo XX, primera edición, "Letras mexicanas" No. 98, p. 11; F.C.E., México, 1970.
5. Nicoll, Allardyce.- Historia del teatro mundial, "Biblioteca Cultura e Historia", p. 861; Aguilar, Madrid, 1964.
6. Solórzano, Carlos.- El teatro latinoamericano en el siglo XX, primera edición, "Pormaca" No. 10, p. 178; Editorial Pormaca, México, 1964.
7. Shipley, Joseph T.- Diccionario de la literatura mundial, primera edición, p. 391; Ediciones Destino, Barcelona, 1962.

8. Sainz de Robles, F. C.- Diccionario de la literatura, Tomo I, segunda edición, p. 915; Aguilar, S.A. de Ediciones, Madrid, 1954.

9. Bentley, Phyllis.- Some Observations on the Art of Narrative, primera edición p. 22; Home and Van Thal, London, 1946.

II EL TEATRO EN MEXICO

II.1 De la Independencia hasta la Revolución.

El teatro es la forma literaria en que clama con mayor firmeza la voz de los pueblos. El teatro moderno tiene un tema común, que es la protesta en contra a las injusticias sociales. Aunque ya en el teatro hispanoamericano de los siglos XVI y XVII se manifestaban los conflictos sociales, éstos se presentaban con una intención más de sátira que de protesta.

Después de la Independencia y antes de la Revolución, la creación dramática fue en México sobre todo un reflejo o imitación del teatro español. No obstante, hubo algunas obras mexicanas con temas sociales de tipo nacional, histórico o político, que tuvieron una amplia aceptación entre el público. Por ejemplo, en 1850 se estrenó la obra del militar, poeta y dramaturgo Juan Miguel de Losada, El grito de Dolores. En 1858 se presentó una ópera cómica en dos actos, a partir de la obra de Víctor Landaluce, Un paseo a Santa Anita. De autor anónimo se presentó, en 1862, Un episodio del 5 de mayo; gustó tanto que al final el público hizo ondear la bandera, lanzó vivas a México y sacó un retrato del general Zaragoza, que había muerto un mes antes, por causa de la tifoidea.

La obra de Sebastián de Movellán, México en consejo de guerra y ¡La Patria!, de Joaquín Villalobos, eran alegorías patrióticas que conmemoraban la batalla

del 5 de mayo y que también tuvieron un gran éxito.

Martirios del pueblo, de Alberto G. Bianchi, - en 1876, atacaba el sistema de leva implantado por el - gobierno de Lerdo, que destruyó tantos hogares y afligió a todo el pueblo. "El drama, a medida que se desarrollaba", comenta Luis Reyes de la Maza, "era captado por el público y el furor contra el gobierno crecía al igual - que el agradecimiento y el entusiasmo hacia el valiente escritor que se atrevía a mostrar en un escenario semejante problema ". 1 Otra sátira antilerdista, original de Francisco A. Lerdo, se estrenó en 1874, en el Teatro Principal: la comedia El incendio del jacalón.

El año de 1877 se inició con el estreno de -- una obra mexicana titulada ¡Maldita sea la reelección!, de Sóstenes Lira, que criticaba los sueños de reelección de Sebastián Lerdo de Tejada. A principios del -- año siguiente se presentó en el Teatro Principal un drama de Juan A. Mateos titulado Los dioses se van, en el que se zahería a los estudiantes, y a la práctica del - jurado popular, que acababa de instaurarse. De autor - anónimo, La entrada de sus Majestades Imperiales en México revela también una acción de interés político. Y en 1886, Una fiesta en Santa Anita, de Juan de Dios Peza, constituye un cuadro de costumbres nacionales en el escenario de Xochimilco.

Como lo prueban todas esas obras, el teatro - de interés social se escenificaba en México antes del - siglo XX y siempre ha disfrutado del favor del público.

En 1905 se estrenó una importante obra de Federico Gamboa, La venganza de la gleba, que denuncia la miseria del peón de las grandes haciendas y sus sufrimientos a manos del amo: la eterna historia de la muchacha campesina seducida por el hijo del amo y abandonada con un niño en los brazos. Gamboa presentó al público, por vez primera sobre el escenario, un grupo de campesinos mexicanos con sus problemas, por lo que esta obra ha sido considerada la iniciadora del costumbrismo teatral en México. En ella, el diálogo se ajusta a los estilos de las diferentes clases sociales y realza la exposición y análisis de las costumbres respectivas.

Sin embargo, en México el costumbrismo, a diferencia de lo que ocurre en otros países hispanoamericanos donde coincide con la influencia de la comedia de Manuel Bretón de los Herreros y alcanza su auge a principios del siglo XX, alcanzó su mejor momento al terminar la Segunda Guerra Mundial, o sea unos 40 años después de la llamada "década gloriosa" (1900-1910) del teatro argentino.

II.2 Teatro nacional y de tendencia universalista.

Dos escritores en particular, Mauricio Magdaleno (1906) y Juan Bustillo Oro (1904), expusieron en los escenarios, en forma directa y objetiva y con fines didácticos, los temas revolucionarios. Magdaleno presentó Emiliano Zapata y Bustillo Oro, Masas. También -- Celestino Gorostiza (1904-1967) y Salvador Novo (1904-1974) analizaron la sociedad mexicana con propósitos de afirmación nacional. Desde muy joven, otro autor, Luis

G. Basurto (1921) escribió algunas obras para criticar a la alta sociedad capitalina. Rodolfo Usigli (1905) - realizó también un análisis de la sociedad mexicana dentro del teatro, aunque más concreto y realista que el de sus contemporáneos.

En toda Hispanoamérica, el teatro de exposición y crítica de los problemas nacionales impuso al arte dramático, dice Carlos Solórzano,² un sentido sociológico dominante y un deseo de iluminar los temas, resoluciones y aspiraciones de cada país. Entre 1935 y 1950, aparecieron una serie de estudios sociológicos, económicos, literarios y filosóficos, que intentaban tipificar el carácter dominante en cada pueblo y las respuestas psicológicas de cada país ante el complejo de estímulos históricos, geográficos y raciales que las suscitan. El movimiento se afirmó en el teatro como descubrimiento de conclusiones sociológicas que permitieran construir la vida de cada país.

En algunos casos surgió también un teatro de tendencias universales, según lo señala Carlos Solórzano (él lo practicó) en El teatro latino-americano en el siglo XX³ y que floreció entre 1920 y 1940. Solórzano define dicha tendencia "universalista" como la de una época colmada con los motivos, temas y posibilidades más generales; "universalista" no sólo porque significaba una comprensión y aceptación de los problemas humanos universales, sino porque incorporaba a la creación teatral el "universo interior del hombre", al mismo tiempo que las relaciones entre la emoción y la razón de los personajes: todas sus emociones parten del punto central del "yo" individual.

II.3 Teatro de costumbres.

Agustín del Saz⁴ sostiene que la personalidad criolla es la constante en las obras del teatro hispanoamericano moderno. Los elementos criollos, mestizos e indígenas dieron vida al género costumbrista. A partir de entonces, el teatro de habla española se hizo predominantemente realista, y esta faceta atrajo al público con singular intensidad. El teatro de costumbres permitía al autor el análisis de los tipos populares y le daba además la oportunidad de ridiculizar los defectos de la sociedad en que vivía.

Cuando surgió el teatro costumbrista en América Latina, el arte dramático dio un paso firme hacia la expresión de su libertad, porque las obras de ese tipo criticaban con enorme libertad los sistemas de gobierno, aunque éstos se resistieran a toda oposición.

En México, fueron los temas revolucionarios y nacionalistas los que permitieron que se expusieran las costumbres nacionales. Desde entonces, según comenta -- Carlos Solórzano⁵, el teatro de costumbres se ha cultivado en México sin interrupción. La vida de provincia parece ejercer una poderosa atracción sobre los autores dramáticos, aun los contemporáneos. Casi todos se esfuerzan por retratar personajes de clase media, de ámbito pequeño burgués, (¿será porque la mayoría de los dramaturgos pertenece a este grupo social?) que viven dentro de una órbita estrecha, llena de frustraciones y de desencanto. O bien muestran sus problemas y la relación que guardan con las clases gobernantes, con las --

burguesías surgidas después de la Revolución.

Sergio Magaña, Emilio Carballido y Luisa Jose fina Hernández son tres dramaturgos que se iniciaron, - de manera simultánea, dentro de esta tendencia.

Sergio Magaña, estrenó su primera obra, Los - signos del Zodíaco, en 1951. En ella, desarrolla el te- ma de la oposición entre la vida y la libertad indivi- dual, con las exigencias de la gran ciudad, y denuncia las injusticias sociales. Emilio Carballido estrenó en 1950 un sainete costumbrista, Rosalba y los llaveros, - en el que denuncia las deformaciones psicológicas de -- los habitantes de la capital y de la provincia, aunque a fin de cuentas conduce a la reintegración de la socie- dad y da "una lección de felicidad, de sana alegría y - de una buena dosis de puro gusto de vivir".⁶ En El re- lojero de Córdoba, una de sus mejores obras, Carballido yuxtapone dos planos: la evocación nostálgica del pasa- do, y una ironía con tema social. Frank Dauster⁷ rela- ciona Un pequeño día de ira, de Carballido, con La pla- za de Puerto Santo y con Historia de un anillo, de Her- nández, porque en las obras de los dos autores se re- fleja el mismo espíritu rebelde que no admite ningún -- asalto a los derechos del individuo; además, la estruc- tura de las dichas obras es semejante. En Las palabras cruzadas y Felicidad, Carballido profundiza las motiva- ciones psicológicas de las frustraciones de los persona- jes de provincia. El día que se escaparon los leones y Medusa son otras obras del mismo autor, también de ten- dencia costumbrista, donde los problemas del mundo se - analizan con estilo y lenguaje populares mexicanos.

También Luisa Josefina Hernández inició su actividad teatral con comedias costumbristas, como Aguardiente de caña (1950) y Botica modelo (1951).

Mientras Magaña permanece fiel al teatro realista de costumbres, Carballido y Hernández han querido posteriormente desviar su obra hacia nuevas formas teatrales más complejas, aprovechando, entre otras, las técnicas de Brecht, sin que hayan dejado totalmente a un lado lo costumbrista y lo nacionalista.

II.4 Teatro a partir de mediados del siglo XX.

En México, el teatro que aparece alrededor de 1950 adopta procedimientos y técnicas que siguen las corrientes europeas del momento. El absurdo, el burlesque (grotesco, farsa o bufo) y otras formas de vanguardia, se utilizan para desarrollar el teatro social contemporáneo.

El absurdo es el disparate que se opone a la razón, dice Agustín del Saz: "Cuando el hombre ha dejado definitivamente de creer en los fundamentos filosóficos y sociales, las razones y los viejos prejuicios nada cuentan. El teatro del absurdo nos presenta la irracionalidad de la condición humana 'mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo' Martín Esslín: The Theatre of the Absurd".⁸ Los dramaturgos tienen ante sí el absurdo de la guerra, y en Hispanoamérica en especial el de las guerras civiles. Reconocen los defectos de sus estructuras sociales de su mundo, su miseria física y moral,-

la pobreza de sus sistemas, y llevan todo esto a la escena. Asimismo los conflictos originados por la inseguridad en que vive el hombre del siglo XX son denunciados en el teatro del absurdo: el absurdo "revela mejor que nada la invalidez de ciertas formas de vida de nuestro tiempo".⁹ En México, las obras de Elena Garro, por ejemplo, han sido consideradas como "teatro del absurdo". Garro construye un mundo en el cual desaparecen las fronteras de la realidad tal y como la percibimos diariamente y nos presenta así un mundo diferente, ilusorio.

En muchas ocasiones, el absurdo coexiste con la farsa. En las farsas los autores están preocupados también, y a veces demasiado, por dar un mensaje social, al punto que descuidan la técnica y a veces debilitan la obra.

El teatro de vanguardia se manifiesta más por las formas que por el contenido, es decir, por las técnicas teatrales. Según dijera Eugene Ionesco, "La vanguardia es la libertad". La vanguardia es una ruptura contra las reglas del realismo: "la protesta del autor de vanguardia puede ser una reacción contra el realismo".¹⁰ Procura impedir y hasta destruir la ilusión de la realidad. Las técnicas provienen del llamado "V-effekt" desarrollado por Bertolt Brecht y emparentado con algunas técnicas cinematográficas: flashback, juegos con el tiempo, juegos de luces, escenario casi vacío, efectos de música y sonido, el actor que habla directamente al público o circula por los pasillos de la sala.

Las técnicas de Brecht han influido sobre los dramaturgos mexicanos, entre otros, sobre Luisa Josefina Hernández. Los críticos han señalado que el teatro didáctico de Hernández tiene un gran influjo de Brecht. Las Lehrstücke (piezas didácticas) de este autor se caracterizan muchas veces por el humor: hace reír a la gente con el propósito de aleccionarla. Ridiculiza las situaciones para atraer con mayor seguridad la atención de su público y aleccionarlo.

Además del humor, Brecht pone en práctica -- otras técnicas que dan al espectador la impresión de -- que podría subir a la escena y participar en el juego -- teatral; o de que el actor podría bajar en medio de la audiencia y convertirse en "educando" en vez de ser -- "educador". Otros procedimientos usuales del Lehrstück es el dirigirse directamente al público, no usar ves tuario ni escenografía, estructurar las piezas con actos o cuadros cortos, cambios rápidos de lugar, la inter vención de un narrador y coros y la repetición de palabras y de ideas al través de esos mismos coros. Brecht usa a veces telones movibles sobre fondos neutros, le treros, comentarios, proyecciones cinematográficas que sirven para desplazar con facilidad un conflicto con su ambiente exterior y sustituirlo rápidamente por otro. -- También el auxilio de juegos de luces que le permiten -- concentrar la atención sucesivamente en diferentes zo nas del escenario. Presentar a los personajes sin pre ámbulo, de manera franca y sencilla y situar la acción en un país muy lejano, son otros recursos del teatro di dáctico de Brecht.¹¹

Vamos a estudiar ahora el teatro de L. J. Hernández. Al analizar la naturaleza, las actitudes de -- los personajes y las relaciones que existen entre ellos, podremos deducir que la dramaturga dedica en su obra -- una atención especial al estudio de los conflictos de - orden social. Destacaremos también los elementos brechtianos que se hallan en su teatro y por fin presentaremos unas generalidades de carácter social sobre la totalidad de su obra dramática.

NOTAS DEL CAPITULO II

1. Reyes de la Maza, Luis.- Cien años de teatro en México, primera edición, "Sep Setentas" No. 61, p. 93; Secretaría de Educación Pública, México, 1972.
2. Solórzano, Carlos.- El teatro latinoamericano en el siglo XX, primera edición, "Pormaca" No. 10, p. 99; Editorial Pormaca, México, 1964.
3. Solórzano, Carlos. Op. cit., pp. 53-56.
4. Del Saz, Agustín.- Teatro social hispanoamericano, "Nueva Colección Labor", p. 165; Editorial labor, S.A., Barcelona, 1967.
5. Solórzano, Carlos. Op. Cit., p. 52.
6. Dauster, Frank.- Ensayos sobre teatro hispanoamericano, primera edición, "Sep Setentas" No. 208, p. 148; Secretaría de Educación Pública, México, 1975.
7. Dauster, Frank. Op. Cit., p. 171.
8. Del Saz, Agustín. Op. Cit., p. 87.
9. Solórzano, Carlos. Op. Cit., p. 139.
10. Ionesco, Eugene.- "El teatro de vanguardia", Casa de las Américas, Vol. I, No. 4 de ene-feb. de 1961, — pp. 17-24; La Habana, Cuba.

11. En México también se encuentran obras de lo más vanguardista en cuanto a las técnicas; entre las de — presentación más reciente, por ejemplo, Las tandas del Tlancualejo, de Merino Lanzilotti, se actuó en el teatro Escenario Dos. En esta obra, algunos actores llegan a escena por la sala, actúan desde los pasillos, hablan directamente al público, cantan en solo o en coro, regalan paletas de agua a unos espectadores, invitan al público a bailar en la escena, etc..

III TEATRO DE LUISA JOSEFINA HERNANDEZ

III.1 Interés social en su teatro.

A un lado de que el teatro es un rito social en sí mismo, las obras de Hernández examinan con particular atención las cuestiones sociales.

Podemos distinguir diferentes tipos de sociedad: familiar, religiosa, política, nacional, incluso - internacional. Y Hernández analiza en su teatro varios de los ámbitos mencionados: algunas obras exponen la vida familiar, otras tratan de acontecimientos políticos que ocurren en el país, y otras más transcurren en un ambiente más universal, es decir, describe hechos que podrían ocurrir en cualquier lugar del mundo, a cualquier tipo de gente.

"La sociedad es una agrupación natural o pactada de personas que constituyen unidad distinta de cada cual de sus individuos, con el fin de cumplir, mediante la mutua cooperación, todos o alguno de los fines de la vida".¹ El concepto de sociedad requiere que, — además de existir como individuo, cada miembro deba relacionarse con los demás, "mediante una mutua cooperación".

Los personajes de Hernández no viven por y — para sí mismos: piensan y actúan en función de los demás, ya sea en el seno de una misma familia o en una — reacción colectiva frente a un mismo acontecimiento po-

lítico o social. Hernández expone y analiza las interrelaciones que existen entre los seres humanos, considerados así, como partes interdependientes de diversas agrupaciones.

"El hombre y sus problemas predominan y dan el tono. La historia verdadera del hombre - la de cada pueblo, la de cada hogar, la de cada individuo - está en la literatura".² En el caso de la obra dramática de Hernández, lo que predomina es el hombre y sus problemas sociales.

Es difícil clasificar la obra teatral de Hernández porque presenta una gran variedad: "Los rasgos que caracterizan a Luisa Josefina Hernández son sumamente difíciles de determinar: brilla ella por tantos lados y revela valores de matices tan finos y diversos, que se hace preciso aguardar un buen espacio, apretar los ojos y rectificarse mucho, si es que se desea alcanzar el grado de simplificación que es necesario para eludir la persistente confusión y conseguir captar al fin las notas realmente esenciales de su compleja ordenación."³ A pesar de esto, intentaremos dividir su obra en dos grupos: a) teatro que retrata el mundo familiar de la provincia mexicana y b) teatro didáctico.

Cada grupo presenta un común denominador en la unidad de temas, de ambientes y de conflictos. En su teatro familiar, por ejemplo, el tema es el mismo en todas las obras: la amargura que alimentan los parientes entre sí y sobre todo, ante los padres. Las acciones se desarrollan dentro del mismo ambiente y los conflic-

tos resultan los mismos: gente que no puede tomar ninguna decisión, no puede obtener ningún éxito y se encierra en sí misma para siempre.

En su teatro didáctico, Hernández conserva — ciertas relaciones con la provincia mexicana, pero rebasa el medio familiar. Los temas son siempre sociales — dentro del ambiente mexicano: un hecho político determinado, o las luchas entre diferentes clases sociales.

Aunque su teatro didáctico se desarrolla a — veces en familias o pueblos de México, todo rasgo costumbrista, todo localismo aparece esfumado, de manera — que lo que sucede se puede aplicar a cualquier sociedad del mundo. En la mayoría de los casos, pretende exponer los sufrimientos de personas vencidas y mutiladas — por causa de las convenciones de una sociedad defectuosa e hipócrita. El tipo de sociedad que pinta en su teatro didáctico, insistimos, se encuentra ubicado en México, pero sus características generales podrían corresponder igualmente a las de cualquier otra sociedad, con la excepción de La paz ficticia, donde la acción desarrolla un hecho político totalmente particular de la — historia de México. Otro elemento común en su teatro didáctico es el humor.

Fuera de los dos grupos que hemos propuesto, — L. J. Hernández escribió, en colaboración con Emilio — Carballido, una pastorela: Los pastores de la ciudad. — Además, La calle de la gran ocasión es una serie de diálogos, escrita en 1962. Hizo también una adaptación — del Popol Vuh y otra de la novela Clemencia de Ignacio

Manuel Altamirano, como ejercicios teatrales para sus - alumnos.

III.2 Teatro que retrada al mundo familiar de la provin -
cia mexicana: 1. Los sordomudos (1950), 2. Agonía - -
(1951), 3. Los frutos caídos (1955), 4. Los huéspedes -
reales (1957).

III.2.1 Los sordomudos.⁴

La estructura de Los sordomudos es de corte -
clásico, pues pueden distinguirse en ella exposición, -
nudo y desenlace. La exposición se identifica con el Ac
to Primero; presenta a todos los personajes y muestra -
los conflictos de la familia. El padre es un abogado de
Campeche que ha conseguido ahorrar bastante dinero. La
casa mayor de los conflictos de sus hijos es la forma
en que está enraizado en sus ideas provincianas: "En --
esta causa hay un ambiente pesado que sale de padre..."
(p. 157) dice su hija Emma. No cree en el amor y no - -
quiere a sus hijos; él mismo lo admite cuando Baltasara,
otra de sus hijas, le dice: "¿Entonces es verdad que us
ted no quiere a nadie?" (p 137), el padre contesta: "Es
verdad... Ah, Baltasara... y no hay amor" (p. 137). Y
cuando Ladislao, su hijo mayor, le pregunta: "¿Y el --
amor? ¿Por qué nunca nos ha hablado del amor?" (p.169)
el padre afirma: "Porque no hay. Me estoy cansando de
decirlo después de setenta años de practicarlo" (p.170).

Aun sin amor, el padre tiene fe en la familia
porque le da oportunidad de afirmar su autoridad: "To--
dos tenemos que fundar una familia. Si la familia se -
sostiene, hemos cumplido con nuestro deber ¡y siempre -

se sostiene!" (p. 159); hay que "cumplir y no quererse" (p. 170). Pero no reconoce ningún derecho de la mujer: "Ella no tiene más remedio que seguir adelante porque - todo lo que puede pedirte es que la sostengas y que no la maltrates" (p.160). El padre afirma que el honor de un hombre está en ser jefe de un hogar para que brille su autoridad: "Para mí siempre tienen importancia los - asuntos familiares. Si no fuera porque me entretienen tanto, mi vida sería muy monótona" (p. 158).

Además la madre de sus hijos debe ser una mujer virtuosa. A Hilario, otro de sus hijos, que tiene relaciones con una exprostituta, le aconseja: "Supongo que esa señora debe gustarte, pues, según dicen, hace - varios años que tienes relaciones con ella. Pero no -- veo en esto ningún motivo para que te cases. Si lo que quieres es tener un hogar, un hermoso hogar como éste, busca una muchacha y cástate. Lo cual no implica que - dejes a Carmen, si es que la necesitas" (p. 149).

El padre desprecia a la mujer: "Después de to do, Emma, el camino de la mujer es el matrimonio, es te rrible para ustedes, pero no sirven para ninguna otra - cosa" (p. 166).

El padre interviene en el matrimonio de su hi jo Ladislao con Cora, según dice Emma: "No sé cómo pue- des permitir que padre intervenga en todos los asuntos de tu casa. Hasta en fijar las horas de comida y de pa seo" (p. 144).

Ladislao es el hermano mayor y está a punto - de cumplir cuarenta y cuatro años. Su padre lo obligó

a estudiar leyes también y trabaja en la oficina paterna. Siempre ha sido el hijo preferido. Su esposa, Cora, "es una muchacha atractiva; está ojerosa, un poco pálida, no muy bien vestida" (p. 142). Estaba decidida a entrar en la familia pues fue novia de Hilario pero "terminó casándose con Ladislao" (p. 141). Cora quería huir de su madre, no tenía dinero propio, no tenía adonde ir y la mejor solución para ella fue buscar un marido. Cuando supo que Ladislao tenía amante, se quiso divorciar para no "llegar a ser como mi madre" (p. 161).

Florinda es la mayor de la familia. "Tiene 44 ó 45 años, es una solterona bien arreglada aunque con excesiva seriedad" (p. 138). Es la preferida del padre, quien la juzga maravillosa y diplomática: "¿Sabes, Florinda, que en tí hay más madera de abogado que en tus dos hermanos juntos?" (p. 138), dice el padre y agrega: "Florinda es como yo. Trae en las venas una cosa diferente, mi hija mayor... Es mi hija mayor, la hija que es demasiado para cualquier hombre; Florinda no nació para ser humillada y rebajada, por eso no puede irse y tiene que quedarse a mi lado. Es de esas personas que sólo pueden vivir con la sangre de su sangre. No así ustedes. Florinda es mía, de mi carne" (p. 177).

Emma es otra hija. Es "una mujer todavía guapa, vestida con buen gusto, ligeramente llamativa. Muy femenina" (p. 140). Emma va a cumplir cuarenta años. Quiere salir de la casa para huir de su hermano Hilario: "...si Hilario no sale de esta casa, salgo yo. Estoy harta de él" (p. 143), y está cansada de soportar a su padre: "Que se vaya para que así sólo haya que sopor

tar a padre. Con él nos basta y nos sobra" (p. 143). Para resolver su problema, Emma se casará con Jorge Casanova, porque "Tengo que casarme con alguien" (p. 140) No le importa a Emma que sea hermano de una prostituta, pues prefiere vivir con el hermano de Carmen Casanova - que con el suyo: "La diferencia será que yo lo quise, - que yo lo escogí; es mejor que tener que servir y cuidar y casi respetar a las gentes porque uno sabe que - nació entre ellas y nada más" (p. 144), y tampoco le - preocupa la posibilidad de equivocarse: "Porque voy a - casarme y ni siquiera me importaría un fracaso" (p.145).

"Hilario tiene 35 años, es el más joven de la casa. Su aspecto es brutal, pero su comportamiento es tan exagerado, que indica cierto esfuerzo para parecer salvaje, lo que no siempre logra" (p.145). Su padre lo mandó a México para estudiar la carrera de abogado, pero no "le importa a Hilario ser abogado!..." (p. 141).- Hilario es "grosero y repugnante. Disfruta la violencia y se le da una profesión en que se le paga por ello" (p. 148). Emma comenta: "Y a Hilario, no hay hombre ni mujer que pueda soportarlo. Es grosero, hace escándalos... bueno, el colmo: escupe en el suelo, porque especialmente le hemos pedido que no lo haga" (p. 141). Hilario reconoce la hostilidad que sus hermanos le manifiestan: "¡Ya sé que me odian! Mis hermanas darían cualquier cosa por librarse de mí" (p. 154), pero admite la realidad: "Que donde esté y con quien viva, será lo mismo. Lo malo está aquí, adentro. Y lo que tengo adentro lo llevaré conmigo a todas partes" (p. 173).

Carmen Casanova es hermana de Jorge y amante de Hilario. Tiene treinta años y es muy guapa. Solía -- trabajar en "La Góndola de Plata" como prostituta. Ella misma dice: "Yo era la más guapa de las de "La Góndola de Plata" (p. 152). Se extraña de las costumbres de la familia de Hilario: "Como si la condición para vivir -- con la gente fuera odiarla. Yo nunca haría eso" (p.155) y no tiene prejuicios de categoría: "Para nada me hace falta una categoría" (p. 155).

Baltasara tiene diecisiete años. Es hija ilegítima del padre. "Es una muchacha delgadita, de voz -- aguda, destemplada en ocasiones, muy sensible; la clase de persona ante quien uno se siente siempre fuerte" -- (p. 135). Pide a su padre una máquina de coser pero -- éste se la niega porque "No hay motivo" (p. 137). Balta sara vive con su madre; el padre jamás las visita y ni siquiera las saluda cuando las encuentra en la calle -- porque no las quiere.

En el Acto Segundo, la acción llega al clímax con el nudo; cada personaje clama su fastidio de vivir en tal ambiente y sobre todo bajo la autoridad del pa--dre. Florinda y Emma comentan: "Las mujeres podemos limitarnos a soportar a nuestra familia con caras de idiota" (p. 142). Hilario dice: "En esta casa no se puede ni respirar sin dar razones" (p. 147). Cora afirma: -- "Es una cosa pesada que no deja respirar, son las gen--tes. Yo necesito saber que hay otras gentes" (p. 169).

El desenlace coincide con el Acto Tercero, -- donde cada personaje decide huir de la casa y del padre.

Florinda entrará al convento. Ladislao y Cora se irán a Ciudad Juárez a dedicarse al comercio. Emma se casará con Jorge Casanova. Hilario vivirá con Carmen pero se quedará a trabajar con su padre. Baltasara advierte que nunca volverá a la casa: "No volveré, padre. No volveré. No volveré" (p. 179), y hasta Armando, el mozo, quiere huir de la casa: "Baltasara, llévame contigo; no quiero quedarme solo!" (p. 179). El padre terminará -- por decir: "Ustedes pueden irse, que les escupan, está bien, después de todo no tienen nada en común conmigo" (p. 177) pero no se resignará a perder a Florinda, su preferida: "Será libre cuando yo me muera y ella viva sola y muy rica, porque le gusta tanto el dinero como a mí. Florinda está atrapada. ¡Completamente atrapada!" (p. 177) y Emma concluye: "¡Es él! ¡Es él quien tiene la culpa de todo!" (p. 179).

Los sordomudos es un título simbólico, puesto que la única persona que está físicamente sorda es la sirvienta, Fina. Los demás personajes han llegado a -- serlo psicológicamente: "En esta casa vamos a terminar por hablar a señas, para no lastimarnos" (p.141). Todos padecen de defectos que les impidieron llevar al florecimiento sus capacidades.

Bajo la autoridad despótica del padre, los -- personajes han vivido encerrados en su casa y, dentro -- de ella, encerrados en sí mismos. "Sordomudos", ninguno de ellos ha sabido escuchar la voz de sus propios deseos; ninguno ha sido capaz de abrir los oídos a las palabras de cualquier pasión o de cualquier ensueño. Han llegado a odiarse unos a otros ni siquiera han podido --

prestar atención a lo que el odio podría haberles dicho. Tampoco han sido capaces de hablar, ni a tiempo ni a destiempo, por miedo a la autoridad del padre:

Emma : "No. Hay que callar. Callar y callar" (p. 151).
 Cora: "Y de...sobre todo de no poder hablar" (p. 171).

Son unos verdaderos mediocres, incapaces de un gran amor o de un gran odio; incapaces de tomar una decisión y enfrentarse a su propia existencia, con sus propias fuerzas:

Florinda: "Hemos tenido que ser así" (p. 157). A lo largo de sus vidas, han advertido que el padre no los ama, que está henchido de egoísmo y de vanidad.

A final de cuentas, cada quien huirá con su respectivo compañero o compañera y abandonará al padre, abatido en su sillón, desde donde ejerció su omnipotente autoridad y que ahora es testigo de su impotencia.

Hernández desarrolló aquí las relaciones que existen entre los miembros de una misma familia, todos dominados por el carácter principal: el padre. Vemos además algunos de los prejuicios que conserva la sociedad provinciana: El padre es abogado e impone que sus dos hijos lo sean; según el padre, Casanova es apellido de poca categoría que descende de los piratas y además Jorge es hermano de una exprostituta y no quisiera que su hija se mezclara con ellos; incluso, impide a Hilario que se case con Carmen Casanova.

"Los sordomudos es una obra con grandes, con excelentes aciertos: el diálogo es limpio, fluido y eficaz; los matices de caracterización alcanzan a veces --- insospechada calidad; la estructura dramática es irreprochable".⁵

III.2.2 Agonía.⁶

Quizá el título de esta pieza en un acto haya sido tomado de Federico García Lorca: "Agonía, agonía, -sueño, fermento y sueño, eso es la vida, amigo, agonía, agonía...". La acción ocurre en Campeche, en 1890. El título presenta un doble sentido pues Adelaida Veroni, la madre de Agustina, estuvo en agonía física durante cinco años antes de decidirse a curarse:

Agustina: "¿Pero cómo no fue antes a curarse?" (p. 101)

Romana: "Porque quería morir. Y no se murió, solo se puso tan pálida como si se hubiera muerto. Cuando se fue ya no le quedaba sangre" (p. 101).

Adelaida ha vivido entre sufrimientos morales desde que tenía quince años. Se "estaba muriendo de amor" (p. 107) por Ermilo pero su padre (El abuelo de Agustina) no le permitió casarse con él, pues su apellido le parecía sinónimo de "bandido", de "patán con aspecto de comerciante honrado" (p. 104): Adelaida: "Agonía fue fingir indiferencia cuando me hacía pedazos, --- agonía fue afrontar la seguridad de Ermilo, su mirada -

que parecía adivinarlo todo, y asistir a su boda. Y - saludar cuando pasaba con su esposa, y ver cómo en el - vientre de ella iba creciendo el hijo y desear que ese hijo fuera mío..." (p. 107).

El señor Veroni obliga a su hija contraer ma trimonio con Evaristo, un "árabe sucio" (p. 105) a quien Adelaida nunca quiso y a quien rechazó cuando supo que le era infiel:

Adelaida: "No puedo soportar un marido infa-- me, ni tengo fuerzas para darle a mi hija un padre in-- digno" (p. 106).

Agustina es la hija de Adelaida y Evaristo. - Se enamora a su vez de Ermilo hijo. Al principio, Ade- laida se opone a que Agustina vea a Ermilo:

Agustina: "¿Tampoco puedo verlo?"

Adelaida: "Tampoco, Agustina, tampoco" (p. 103), pero - después, Adelaida consiente: "Y que haga lo que quie-- ra. Llama a ese niño que te persigue y dile que lo -- quieres" (p. 105), y agrega: "A tí nadie va a obligar-- te a casarte con nadie... yo no quería para tí ninguna boda, si así lo quieres" (p. 105).

Romana ha sido sirvienta de la familia duran- te muchos años, y es testigo de los sufrimientos de Ade- laida:

Romana: "La niña Adelaida ha pasado llorando casi todos los días de su vida. ¡Pobre niña Adelaida! cinco años

sangrando, cinco años gritando versos y sin poder moverse de la hamaca. Y tan sola y tan desengañada. ¡Ella tan alegre! ¡Ella que pudo haber sido tan feliz! ¡Pobre niña Adelaida!" (p. 100).

Hernández expone aquí un conflicto entre padre e hija, en el ambiente de la sociedad provinciana. El abuelo, bajo pretexto de conservar el honor de la familia, impide que Adelaida se case con quien ella quiere. Además, tiempo después, la obliga a reconciliarse con el marido, de nuevo para salvar la reputación de la familia:

Adelaida: "Es la segunda cosa que hago en contra de su voluntad. ¡Pobre papá! ¡Era tan fácil tener una hija mo ribunda! Así eran pocos los que tomaban en cuenta que no viviera con su marido. Ahora empezarán las aclaraciones y todos podrán comprobar lo que ya habían pensado" (p. 103), y no desapruueba la actitud de su yerno:

El abuelo: "Tu padre se fue porque tu mamá insistió en ello, porque no tuvo corazón para perdonar una falta -- que la mayoría de los hombres hemos cometido" (p. 106).

Adelaida: "La realidad es un hombre y varias mujeres. -- Ustedes los hombres creen que pueden cometer toda clase de faltas. Si hubiera sido yo quien la cometiera, me hubiera echado de mi casa, y no hubiera sido usted -- quien me defendiera" (p. 106).

El abuelo: "La mujer pertenece al marido. Además puede

traer a la familia sangre extraña" (p. 106).

El abuelo sostiene su autoridad paterna: no admite que su hija le conteste: "Es un mundo curioso — donde los hijos corrigen a los padres" (p. 105), y no supo escuchar a su hija: Adelaida: "¿Cómo sabe usted cómo hablaba entonces (a los 15 años) si nunca se dignó escucharme?" (p. 107).

Adelaida, por su parte, no pudo hablar a tiempo y ahora se arrepiente: "¡Es tan difícil vivir para algunas gentes! No sé quién es más culpable: él por tratar de arreglarme mi vida o yo por haberlo obedecido" (p. 104).

Al final, Evaristo regresa y poco después Adelaida muere. Agustina llama a Ermilo y su actitud presenta así alguna esperanza pues ella tendrá la libertad de hacer su vida como quiera.

III.2.3 Los frutos caídos.⁷

Los frutos caídos, cuya acción ocurre en algún poblado de Veracruz, se estrenó en El Granero, en 1957, bajo la dirección de Seki Sano. En esta obra continúa la temática de Los sordomudos, ya que de nuevo nos encontramos ante la misma idea de frustración en personajes sometidos a la catástrofe de sus existencias. El cuadro destaca un doloroso sentido de convivencia en medio de un ambiente familiar lleno de amargura. Los protagonistas son incapaces de superarse; todos presentan los mismos defectos, las mismas limitaciones que —

les parecen insoportables en los demás. Esto los impulsa a luchar entre sí y terminan por ser destruidos por todas las pequeñas pasiones que los habitan.

Los frutos caídos relata la vida cotidiana de una familia de provincia. La llegada de Celia, procedente de la ciudad de México, desencadena el conflicto. Celia es divorciada y vive en la capital con su segundo marido. Es la sobrina del matrimonio Magdalena-Fernando, quienes adoptaron a Dora, que termina sus estudios para ser maestra. Tía Paloma es una anciana que vive con ellos.

Hernández describe cuidadosamente la relación que existe entre Celia y cada uno de los personajes del círculo familiar. Con Fernando, Celia trata asuntos de negocios: quiere vender la casa y los huertos que la rodean, donde Fernando y su familia han vivido durante años; esto amarga a Fernando, puesto que sus recursos, provenientes de su trabajo en un banco, no le permiten comprar otra casa. Fernando es un personaje débil que no quiere conseguir otro empleo y se refugia en una supuesta enfermedad del hígado.

Celia reprocha a Magdalena que soporte a su esposo, que soporte una vida en ese ambiente, y su tía admite: "Nos ponemos sentimentales. Y eso no es conveniente. Hay que hacer como que una no se fija en las cosas, seguir adelante haciéndose la distraída" (p.464)

Celia se lleva muy bien con Tía Paloma: ésta le escribe de vez en cuando y aquélla le manda dinero;-

ahora que Celia está de visita salen juntas al cine: -- "Hacía mucho que no salía con una persona tan inteligente y tan agradable como Celia" (p. 432) --dice Tía Paloma.

Hacia Dora, Celia siente celos, a partir del momento en que la hija adoptiva empieza a interesarse -- por Francisco Marín, un admirador de Celia que la sigue desde la capital.

Hernández también expone las relaciones entre cada uno de los demás personajes. Tía Paloma está celosa de Dora ("Esta niña siempre consigue lo que quiere" p. 416) y vive en continuos pleitos con Fernando; los dos saben atacarse y ofenderse profundamente:

Fernando: "Que yo sepa, usted todavía no la ha sido -- útil a nadie. Ni a la humanidad en bloque; no ha sabido siquiera tener un hijo".

Paloma: "Tú tampoco. Yo no me casé, no di oportunidad; tú no lo tuviste porque no puedes".

Fernando: "¿Por qué dice usted eso? ¿No sabe que me -- duele?".

Paloma: "Sí. Eso está en la lista de las cosas que no -- se te dicen, pero ahora estoy decidida." (p. 447).

Fernando se porta a veces muy mal con su mu--jer; le pega y la atemoriza al grado que Magdalena no -- le dice que para disponer de un ingreso extra hace labo

res de costura en la casa; sigue al pie de la letra lo que dice su esposo:

Magdalena a Dora: "No oíste lo que dijo Don Fernando" - (p. 426). y alargará las mangas del vestido de graduación de Dora.

Se halla también una relación triangular: - - cuando Dora conoce a Francisco Marín, que llega a su casa en busca de Celia, empieza a alimentar cierto interés por él, ya que es un muchacho decente que podría ser su marido y así servirle para escapar del ambiente de su casa. Pero Francisco Marín ignora a Dora, ya que su interés se encuentra enfocado sobre Celia, mujer más interesante por vivir en la ciudad y por tener más experiencia.

La autora desarrolla en esta obra un interesante paralelo entre la vida y la situación social de la mujer durante casi cuatro generaciones. Por ejemplo, Paloma piensa: "Quiero desahogarme de la fuerza que no he utilizado. De las lágrimas que debí llorar por el hombre a quien yo quisiera, de las palabras que pude decir y que no encontrara quien las escuchara" (p. 451). Celia: "Hubiera usted preferido una vida como la de Magdalena?" (p. 452) y Paloma replica: "Mi vida no hubiera sido así" (p. 452).

La versión de Magdalena es la siguiente: "¡Yo no quería nada de esto! Nunca quise que me pegara nadie. Siempre tuve miedo a los golpes. Siempre tuve miedo a los hombres que se embriagan, a los gritos, a las

discusiones. Siempre tuve miedo a todo. ¿Por qué tengo que soportarlo ahora? Tiene que ser, porque tampoco - - quise estar sola, ni morir abandonada, ni ser una vieja endurecida, como Tía Paloma. Ya sé que soy la que no - llora, la que no se ofende, la que no pide nada, pero - quisiera imaginarme, si hubiera podido evitarse todo - - esto, ¿cómo habría sido mi vida?" (p. 465).

Celia opina: "Yo tampoco quiero que mi vida - sea como es. ¡Quiero una vida mía, nueva, buena y muy - especial! ¡Mejor que la de todos los demás! Todavía -- sienta el entusiasmo y la fe" (p. 452).

Y Dora quiere elaborar su vida a su modo tam- bién: "¡Eso sí que no! Si trabajo, quiero que mi dinero sea sólo para mí. Comprarme vestidos y zapatos y pa- - sear" (p. 453).

Dora, igual que Emma en Los sordomudos, pro- yecta su matrimonio sin fundarlo en el amor, sino como única manera de escapar del ambiente en que ha vivido: - trata de llamar la atención de Francisco Marín para po- der escaparse con él por medio del matrimonio, sin que interesen sus sentimientos por él.

Ninguna de estas mujeres está contenta con su vida; el tipo de sociedad en que viven no les ha permiti- do alcanzar la meta que se habían propuesto.

En cuanto a los personajes masculinos, Luisa Josefina Hernández los hace actuar de manera que resul- tan parásitos, con lo cual sobresale el papel de las mu

jeros. Fernando está enfermo, aunque más desde un punto de vista anímico que físico:

Fernando: "Soy un hombre gastado, acosado por todos, - privado de sus deseos, sin ninguna ilusión" (p. 445), y representa por lo tanto una autoridad morbosa: Paloma y Celia no le tienen siempre respeto; Magdalena lo engaña con su trabajo casero y Dora no lo querrá ayudar económicamente.

Francisco Marín tiene poca experiencia y depende de Celia en gran medida; no insiste en que Celia decida entre quedarse con su marido o seguirlo en México; la deja flotar en su indecisión sin imponerse.

El ambiente está cargado de conflictos familiares, financieros, chismes, celos, disgustos, discusiones y agresiones mutuas. Celia quería resolver su problema monetario al vender la casa en que vivían sus tíos, pero regresa a México sin haberlo hecho. La situación dentro de la casa tampoco cambiará:

Paloma: "Pelearemos todos los días y nos haremos recriminaciones. No nos perdonaremos ni un hecho, ni una palabra" (p. 478).

El tema de esta obra es esencialmente el fracaso de la voluntad ante las formas de vida que impone un sistema social oprimente y negativo.

"Un estilo grave, un diálogo escrupulosamente escrito y un dibujo del ambiente de provincia que en --

realidad no se conforma a la idea común que se tiene sobre las relaciones familiares, son los rasgos particulares de Los frutos caídos. Los frutos caídos viene a ser la obra más importante del teatro mexicano de este año (1957), por su técnica de composición y por los fuertes rasgos dramáticos que logra".⁸

III.2.4 Los huéspedes reales.⁹

"Los huéspedes reales acusa una evolución en el concepto de estructura de la autora. La construc- -ción en cuadros le da una oportunidad de ser más selec- ta en su realismo. El estilo es de un realismo muy depurado. La belleza y la elegancia del diálogo son por esto, una consecuencia natural y no el resultado de furiosas búsquedas ornamentales".¹⁰

En Los huéspedes reales, Hernández no abandona los conflictos del ámbito familiar y nos presenta -- además una tragedia de influencia clásica.

Cecilia es hija única de Ernesto y Elena. Tie- ne veinte años. Como consecuencia de la falta de amor de su madre, desarrolla un complejo de Electra y proyec- ta un amor anormal hacia su padre. Si Elena no supo -- amar a su hija fue por el amor exagerado que tiene a su marido y ahora que Cecilia tiene veinte años, la fuerza a casarse con su novio, Juan Manuel, para librarse de ella y estar de nuevo a solas con su marido. Aunque Cecilia desprecia a Juan Manuel y se enamora de un compa- ñero de estudios, Bernardo, no es capaz de tomar deci- siones por sí misma y se casa con Juan Manuel. Ernesto,

el padre de Cecilia, es de carácter débil; no supo dialogar con su esposa acerca de la educación de su hija y tampoco sabe oponerse a este matrimonio. Al ver que, - una vez casada, su hija es completamente infeliz, no soporta la existencia y se suicida.

En esta obra Hernández examina con gran detalle las relaciones esposa-marido e hija-padre. Elena - adora a Ernesto y rechaza a su hija por celos. Al ser - rechazada por su madre, Cecilia concentra en su padre - su amor (que crece hasta convertirse en un complejo de Electra), de manera que las dos mujeres llegan a disputarse el mismo hombre:



Elena tiene más experiencia y sabe cómo des--hacerse de Cecilia: alaba a Juan Manuel,

Elena: "Ha tenido mucho dónde escoger. Juan Manuel, es usted un hombre muy atractivo. Y es verdad que desde - el principio fue sincero conmigo... Por supuesto que no le diría esto si no fuera porque es usted la persona -- adecuada... Afortunadamente sí lo es" (p. 102), y usa la hipocresía:

Elena: "Quiero que Cecilia se case pronto. Por años, mi esposo y yo hemos vivido dedicados a ella... Y le hemos prodigado nuestros cuidados con cierta angustia, creyendo que tal vez no nos daría tiempo de llegar al final.-

Tengo la sensación que desde que ella nació no hemos estado juntos nunca aunque hayamos luchado por la misma cosa. No hemos puesto atención en nuestros sentimientos y en nuestros deseos sino en ella, siempre en ella. Ella ha sido el objeto de nuestras conversaciones más íntimas, el motivo de nuestros grandes disgustos. ¿No le parece justo que después de tantos años podamos ocuparnos de nosotros mismos?" (p. 102).

Luego, antes de consultarle, habla por parte de su marido, y en su nombre da el consentimiento al matrimonio de Cecilia: Elena: "El estará de acuerdo" -- (p. 102). Pero la verdad es que Elena vivió toda su vida exclusivamente para su esposo, Elena: "No hay nada que valora más en el mundo que ser amada por ti... -- ¡Sí! Durante veinte años no he pensado sino en tí, a nadie he servido sino a tí, no he salido a la calle más que contigo... Podría decirse que los últimos años de mi vida no han tenido otro objeto que el de acompañar--te" (p. 113), y no supo amar a su hija:

Ernesto: "¿Qué madre? No has visto en ella -- más que una competidora y no has deseado más que des--truir... Le has quitado todo sin saber si le dabas en cambio. Hubieras querido hacerla pedazos si hubiera sido lícito y le has..." (p. 130). Cecilia se siente rechazada y desarrolla un amor excesivo por su padre: Cecilia: "No está todo perdido. Todavía nos quedan mu--chos años. Comeremos juntos y yo te iré a buscar a la oficina para regresar en el mismo tren... En las tardes tú me irás a buscar a la escuela. Luego iremos al ci--ne, con Isabel, si quieres. Los tres juntos. En las no

ches leeremos y cuando tú te canses leeré en voz alta.. hasta que te duermas. En las mañanas me levantaré antes que tú, a hacerte el desayuno, te compondré la ropa, le pegaré los botones a tus sacos y un buen día de sol, después de muchos años, nos moriremos juntos, en el mismo momento, ni tú antes, ni yo antes" (p. 135).

Además, L. J. Hernández presenta la típica relación hombre-mujer que preconiza una actitud machista: Elena: "... el hombre que no tiene mujeres es menos hombre; las damas se ocupan de sus propias virtudes, no de los vicios de sus hombres" (pp. 87-88); Juan Manuel: - "¿Por qué no lo recibes sin complicaciones?... Hay algo que las mujeres no comprenden... la vida de un hombre - tiene dos aspectos..." (pp. 90-91); Elena: "Los hombres pueden herirnos de diferentes modos, nosotros lo único que podemos hacer es resentirlos" (p. 103).

Por fin, por medio de reflexiones de tres -- personajes distintos, vemos como la sociedad concibe el matrimonio: Ernesto opina que Cecilia tiene que casarse para no estar sola al morir sus padres y para tener hijos. Cecilia piensa casarse para irse de la casa y ser esclava de su marido toda su vida. Pero Isabel, amiga íntima de Cecilia, dice que Cecilia provoca la envidia de todas las mujeres: tener un hogar y felicidad con un esposo.

Frank Dauster habla de la forma ritual en Los huéspedes reales.¹¹ Sin haber querido emplear de manera consciente la estructura de la tragedia clásica, Hernández presenta una versión del mito de Electra, con núme-

ro reducido de personajes, unidad de acción, casi unidad de lugar y dentro de poco tiempo. La confrontación de estos pocos personajes produce una tensión que aumenta rápidamente, de cuadro en cuadro, para llegar a la culminación de la tragedia que es el sacrificio ritual de la forma clásica. La tensión más aguda es la que existe entre Cecilia y su padre Ernesto y el ritmo trágico conducirá al banquete final de la boda, del sacrificio de Cecilia, al que asisten los demás personajes. Un detalle refuerza la estructura de la tragedia clásica: la llamada telefónica de la amante de Juan Manuel, el prometido de Cecilia, desempeña una función parecida a la de la escena del mensajero de la tragedia clásica.

De nuevo Luisa Josefina Hernández se ocupa de un medio social determinado, aunque aquí penetra en forma más profunda la interioridad de sus personajes. Hace evidentes los motivos psicológicos y sociales de una pasión incestuosa, hasta su trágico e inevitable desenlace.

III.2.5 Conclusiones.

Hernández presenta en las obras que hemos visto una gran constancia para retratar el mundo familiar mediante personajes y situaciones típicos de la provincia mexicana aunque esto no significa que no puedan presentarse en la ciudad.

III.2.5.1 En muchos casos, los personajes tratan de guardar las apariencias frente a la sociedad, pues la categoría determinada por la clase social tiene mucha importancia para ellos. En Los sordomudos, por ejemplo,

el padre exige que sus hijos lleguen a ser abogados -- para conservar la reputación de la familia. Además, le disgusta que contraigan matrimonio con personas de su-- puesta menor categoría. La misma situación se presenta en Agonía: El abuelo le impide a Adelaida que se case - con quien él juzga un hombre de clase social diferente y más tarde, cuando la ha obligado a aceptar un matrimo-- nio que no es de su agrado, le exige que se reconcilie con su marido para salvar la reputación de su familia.- En Los frutos caídos, Fernando no quiere abandonar la - casa que Celia quiere vender para guardar las aparien-- cias también: ¿qué comentarán los vecinos al verlo cam-- biarse a una casa menos cómoda? En Los huéspedes reales, la madre de Cecilia le obliga casarse con Juan Manuel - simplemente porque ese muchacho tiene un título univer-- sitario.

III2.5.2 Estas obras están siempre dominadas por la au-- toridad despótica de un hombre; otras cualidades mascu-- linas son la debilidad moral, el egoísmo y la libertad sexual. En Los sordomudos, el padre considera que la - razón de ser de su familia es, simplemente el disponer de un grupo de personas para sujetarlas a su autoridad. Su actitud es superficial porque carece de cualidades morales: no quiere a sus hijos y es egoísta (no acepta regalar una máquina de coser a Baltasara y se rehusa a dar dinero a Emma después de sus nupcias, aunque a él - le sobra). Además lleva una desordenada vida sexual: -- tiene una hija bastarda, Baltasara, y a su hijo Hilario le recomienda que se case con una muchacha decente, pe-- ro que, "si lo necesita", conserve sus relaciones con - su amante, Carmen. En su opinión la conducta de Ladis-- lao es irreprochable pues si bien tiene una amante, sos

tiene a su mujer y no la maltrata. En Agonía, El abuelo impone también su autoridad caprichosa con Adelaida y no sabe respetar sus deseos legítimos. Tampoco desaprueba el comportamiento de Evatisto pues cometió una "falta que la mayoría de los hombres hemos cometido". En Los frutos caídos, Fernando lamenta mucho no haber tenido familia y siente reafirmada su hombría por el miedo que infunde a su esposa, Magdalena, aunque en realidad es muy débil de carácter. En Los huéspedes reales, también Ernesto tiene muy poca fuerza moral para imponerse respecto a la educación de su hija y acaba por suicidarse cobardemente. Juan Manuel tiene una amante y eso le parece un elemento normal en la vida de cualquier hombre.

III.2.5.3 En cuanto a la mujer, Hernández nos la presenta en general sumisa y resignada, aunque algunos de sus personajes femeninos alientan grandes esperanzas. El matrimonio es la única ilusoria oportunidad de escapar de los conflictos de la familia en que se ha nacido aunque lo que se obtenga a cambio es una nueva sujeción, ya que tampoco hay la posibilidad de expresarse en el matrimonio. En Los sordomudos, Emma se casará para huir del ambiente paterno y Cora quiso liberarse de su madre. En Los frutos caídos, Magdalena se casó para no quedarse sola, pero debe soportar a Fernando de una manera muy sumisa. Dora busca en Francisco Marín el pretexto que la haga salir de la casa. En Los huéspedes reales, Cecilia se casa para liberarse de la tensión que su madre ejerce sobre ella, y Elena admite que la mujer tiene que aceptar al hombre sin decir nada.

III.2.5.4. La educación familiar que dan padres como -- los descritos se refleja en hijos callados, indecisos y rencorosos. Los hijos de Los sordomudos permanecieron en silencio durante demasiado tiempo antes de decidirse a cambiar sus vidas y con frecuencia se ofenden mutuamente. En Agonía, Adelaida siempre ha obedecido sin manifestar, y mucho menos imponer su voluntad, y ahora -- tiene rencor hacia su padre y su esposo. En Los frutos caídos, Celia, aunque vive ahora en la ciudad de México, ha recibido seguramente el mismo tipo de educación provinciana y tampoco sabe tomar decisiones acerca de la venta de su casa o de su relación con Francisco -- Marín. En Los huéspedes reales, Cecilia no sabe rebelarse y se resigna a seguir la voluntad de su madre, es decir, a unirse con Juan Manuel.

Una autoridad despótica que en ocasiones vemos desmoronarse -- como en Los sordomudos --, ejercida -- por un hombre mezquino y en el fondo débil, rara vez -- dispuesto a verdaderamente luchar por algo; una familia trabajosamente unida -- sometida -- por dicha autoridad -- mujeres que callan hundidas en la frustración; hijos -- que siempre han reprimido sus deseos y jamás han sido -- verdaderamente escuchados. Y como una telaraña, de uno a otro personaje, una densa red de rencores, de agravios no olvidados.

Tal es el esquema familiar que L. J. Hernández analiza una y otra vez en las obras que acabamos de estudiar como un hombre de ciencia tenaz y curioso que se enfrenta a la materia de su estudio desde ángulos y con procedimientos diferentes.

Curiosamente, la verdadera acción se encuentra por lo general en el pasado y lo que vemos en escena es ese momento doloroso en que la estructura se resquebraja, en que los personajes - desconcertados, súbitamente iluminados por la aceptación de un fracaso, desesperados - sufren las consecuencias de una larga serie de circunstancias que nunca hemos visto en las tablas y a cuyo conocimiento llegamos por la confesión, el recuerdo o la denuncia que hacen los protagonistas. Esta ubicación de los acontecimientos dramáticos fuera de escena, este enfrentamiento a sólo sus consecuencias, es un factor que contribuye - junto con la verdad escénica -- del diálogo - al oprimente clima de impotencia e impuesta inmovilidad en que se mueve, cada quien bajo el fardo de sus frustraciones y temores invencibles - frustraciones y temores surgidos sobre todo de la estructura social y de ahí el carácter especial de estas obras - - la gris galería de personajes que nos presenta L. J. -- Hernández. A final de cuentas todos ellos son vícti- - mas, víctimas de una sociedad que en alguna forma ellos sostienen con obstinada exasperación.

III.3 Teatro didáctico.

1. La paz ficticia (1960), 2. Las ruinas*, -
3. Historia de un anillo (1961), 4. Escándalo en Puerto Santo (1962).

Como quedó apuntado antes, entendemos que la meta del teatro didáctico es enseñar al público. Se re-

* La obra carece de fecha.

conoce muchas veces por el humor pero sobre todo por -- las técnicas brechtianas, entre otras el uso de coros, canciones, repeticiones o de un narrador que se dirige a los espectadores. Hernández recurre a estos procedimientos para desarrollar una temática de interés social, cuyos conflictos ocurren en el ambiente mexicano pero -- por lo general podrían reproducirse en cualquier sociedad del mundo.

III.3.1 La paz ficticia.¹²

En el momento del estreno de La paz ficticia, Miguel Guardia señaló que esta obra "parece iniciar una nueva época, un nuevo estilo teatral en su autora".¹³ -- En efecto, con esta obra Hernández deja a un lado el pe simismo de sus dramas familiares y se enfrenta a los as pectos sociales con un sentido histórico, para denun-- ciar las injusticias políticas. La paz ficticia desarro-- lla un tema nacional y Hernández la escribió para ense-- ñar algo de historia mexicana a sus alumnos de teatro.

La paz ficticia alude con su título a la del Porfiriato; la acción transcurre alrededor de 1880. Lui sa Josefina Hernández muestra cómo funcionaba la paz ba jo el régimen de Porfirio Díaz. Sí, la paz existía, pe ro sostenida por las balas de los soldados; el gobierno solucionaba los problemas eliminándolos, matando y en-- carcelando a los que protestaban. Por ejemplo, los obre ros reclamaban el derecho de huelga pero esas tres palag bras "se convirtieron para nosotros en otras tres: ma-- tanza, persecución y ruina. No quedó casi nadie. Entre los federales, los jefes políticos y los dueños, nos ma

taron a todos..., no quedaron ni viejos, ni mujeres, ni niños. Solucionaron el problema" (p. 103). Los periodistas lucharon por la libertad de prensa pero "Todos - pasamos por las cárceles. Nuestras familias fueron perseguidas. - Muchos fuimos asesinados. - No había libertad de prensa" (p. 106). Hernández analiza en especial la situación de los indios en conflicto con el gobierno, por causa de su empeño en defender el derecho de propiedad: "Queríamos ser dueños de nuestras tierras" - (p. 104) pero el gobierno dio sus tierras a las compañías extranjeras; los mayos y los yaquis fueron vendidos, los tomochitecos fueron asesinados y los mayas se perdieron en la selva y murieron: "Todo entró en orden. Dejamos de ser un problema" (p. 104).

La paz ficticia es una obra simbólica porque los numerosos personajes que participan en la pieza no tienen identidad propia: son personajes tipos que representan situaciones más amplias. El Gobernador de Sonora (Ramón Corral), el Secretario, el General Ramón Corona, los federales, los soldados del ejército o yoris, etc., -representan al gobierno: "El gobernante es uno solo - y lo será por mucho tiempo.- México tiene una sola cabeza" (p. 101); y los yaquis, pero sobre todo José María Leiva o Gran Cajeme, representan el elemento indígena: "Cajeme es el jefe. El gobernador piensa que ustedes - sin Cajeme no valen nada..." (p. 118), e incluso a todo el pueblo de México.

La obra se desarrolla en forma paralela, describiendo el plan de acción de cada partido para vencer al otro. Los indios quieren sembrar la tierra para fe--

cundar maíz y frijol, vender la sal de sus litorales y vender el derecho de paso sobre sus tierras. Con el dinero que les sobrará, comprarán armas para defender su territorio. Los federales quieren las tierras y los ríos de los indios para venderlos después. Puesto que el gobernador de Sonora piensa que sin Cajeme los yaquis "no valen nada y que para matarlos, no necesita poner en movimiento una tropa" (p. 118), manda a Loreto Medina para asesinar a Gran Cajeme: la intentona fracasa y el jefe indio pide una entrevista con el gobernador para denunciar a su agresor, pero se da cuenta de que Ramón Corral protege a Loreto Medina y está en contra a los indios. El gobierno de Sonora comienza por intentar el crimen, manda luego sus tropas y termina por pedir ayuda al gobierno federal, pues los indios son difíciles de vencer; son trescientos hombres, pero "Cada uno de nosotros pelea como diez, diremos que somos tres mil" (p.125). Para defenderse, los yaquis construyen un fuerte (el Añil) con troncos de madera, en Vícam, el mejor lugar " porque dentro del fuerte tendremos parte del bosque, parte del río y una salida al camino " (P. 125). Los soldados encuentran dificultades en eliminarlos: "Nos han rechazado varias veces, peor que eso, nos han acabado. - Parece que tienen mil ojos, que no comen, que no duermen y que siempre son más que nosotros" (pp. 127-128) y sufren una nueva derrota frente al Añil porque los indios dejaron el fuerte vacío y los soldados no encontraron a nadie. Los indígenas construyen un fuerte más grande en Buatachive, donde puedan refugiarse todas sus familias, mujeres y niños: "Un fuerte que sea mitad cordillera para que sólo tengamos que construir una mitad" (p. 131). Pero sobre Buata

chive cae una desgracia: la viruela. Por consejo de -- Gran Cajeme, los indios optan por dejar a los enfermos, viejos, mujeres y niños en el fuerte, e ir a luchar en el monte. De nuevo los soldados fracasan, pues lo único que encuentran en Buatachive es un puñado de viejos y enfermos de la viruela.

Leiva decide comprar más armas para defenderse y va hasta Guaymas, donde un mestizo ¹⁴ lo traiciona y Cajeme es hecho prisionero. Lo condenan por traición a la patria y lo fusilan: "¡Cajeme se atrevió a venir a Guaymas a comprar armas y ha sido detenido; ¡Se acabó la guerra yaquí; ¡Se acabó Gran Cajeme; (p. 147).

Hernández contrasta la actitud de los representantes del gobierno con la de los indígenas. Por -- parte del gobierno, se encuentra falsedad, presunción, afán de lucro, desprecio del pueblo y superficialidad. El gobernador de Sonora, Ramón Corral, es hipócrita y le mienta a Gran Cajeme cuando le dice que no está protegiendo a Medina; después, cuando destruye a los indígenas, se muestra presuntuoso por aquella cruel hazaña: "Esta victoria tendrá que saberla todo el estado: como ejemplo y para que se enteren de quién lo detuvo" (p. - 149).

Los soldados disfrazan su miedo a la muerte -- bajo una máscara de crueldad: "Espero no ser uno de los que mueran, siquiera por el gusto de verlos vencidos" -- (p.128). Temen al gobernador y quieren guardar las apariencias: "No podemos volver con las manos vacías. Saquen algunos cadáveres para llevárnoslos como muestra --

de triunfo" (p. 129).

En cambio los indios, bajo la autoridad de José María Leiva, capitán general de los ríos Yaqui y Mayo, son valientes, respetan la verdad y la justicia. -- Son inteligentes, buenos estrategos y no tienen miedo a la muerte: "El pueblo yaqui, o lo que queda de él, ya sabe que lo menos doloroso que puede pasarle a los que piensan como yo, es ser fusilado" (p. 150). La sociedad indígena vive con sus propios afanes, como "el de conservar la tierra para vivir de ella..." (p. 106). El indio nunca se queja: "Nuestra raza no sabe quejarse y no nos quejamos, pero soportábamos la lluvia, nos enfermamos, empezamos a tener hambre... Pero nadie, ni nuestros hijos, ni nuestros nietos, se quejó nunca" (p.133) Tiene mucha fe y obedece ciegamente a su jefe: "El Gran Cajeme piensa que no hay otra cosa que hacer, eso haremos" (p. 139). Su respeto por él es tan grande que no quieren verlo cuando va camino al lugar de su ejecución: "Dicen que no quieren humillarlo, mirándole en desgracia" (p. 152). Además, por encima de cualquier otro valor, tienen el de la libertad: "...si nos matan, seremos libres. Para el indio, la única libertad es un tiro en la cabeza" (p. 145).

A pesar de la valentía de los yaquis, el gobierno los derrotó porque: 1) los indios eran muy pocos: "Siempre habrá más federales que indios" (p. 128), y muchas veces el más fuerte hace la justicia y 2) Gran Cajeme fue traicionado y al perder a su jefe, los indios fueron despojados de sus tierras y dispersados -- para morir poco a poco: "Todos los días nos morimos" --

(p. 153).

La pieza examina la organización política de México en esa época. El pueblo está mal organizado y - tiene "un país que no sabe cuidar de sí mismo" (p. 113) mientras el gobierno "gasta dinero en destruir a su - - país" (p. 150).

Después de haber expuesto el sistema del porfiriato, promotor de la paz ficticia, Hernández alude a la revolución que se va gestando: en el cuadro XV de la Segunda Parte, sugiere "una animada música de las consideradas características de la Revolución Mexicana" - - (p. 157). Además, igual que los obreros, los indígenas y los periodistas, los revolucionarios protestan en la obra: "Nosotros dijimos la palabra más grande. Libertad, era la palabra" (pp. 104-105) y está claro que no callarán: "Después de muertos, nuestros ideales nos sobrevivieron.- Porque quedaron nuestros ideales no hubo solución. No fuimos un problema descartado. -Cuando se ha - dicho la palabra Libertad, no hay solución posible. -Hay una solución, tener lo que esa palabra pide. -Por eso no hemos muerto del todo. Nos siguieron fantasmas y -- fantasmas gritando: ¡Libertad!" (p. 105).

La paz ficticia es una pieza donde el tema -- histórico está tratado con profundo amor para los personajes, con un estilo poético -muy sobrio y muy rico a - la vez - y con un anhelo vehemente de justicia social. Es una pieza profundamente mexicana, por el ambiente, - por los personajes, por el lenguaje y por el asunto.

III.3.2. Las ruinas.¹⁵

Las ruinas es una comedia en un acto que de nuevo nos describe conflictos surgidos de la estructura social, ahora a través de cuatro personajes que forman dos parejas. Lolita y Pepe representan la clase media-alta y Lola y Ramón, la clase baja. Hernández aprovecha la confusión que surge de que las dos mujeres lleven el mismo nombre (Lola y Lolita) para animar la acción.

Lolita y Pepe son recién casados, en luna de miel, que van de visita a unas ruinas antes de retirarse a dormir. Ramón es el velador de las ruinas y Lola es su novia. La relación entre los cuatro personajes comienza cuando se escucha una voz de hombre que llama: "Lolita, Lolita", pues la muchacha se perdió en la oscuridad de la noche. Esta voz, que es la de Pepe, despierta los celos de Ramón hacia Lola y las dos parejas se enfrentan. Ramón es el retrato del hombre egoísta que engaña a las mujeres: prometió el matrimonio a Lola para aprovecharse de ella; la hace venir hasta las ruinas y la deja regresar sola a su casa a las doce de la mañana. Sin embargo reniega de ella frente a la sociedad y dice: "La señorita no es mi novia. Apenas si la conozco. Pasaba por aquí cuando..." (p. 7).

Aunque no estima a Lola, Ramón impone su autoridad y no permite que ningún hombre hable con ella, de manera que está "puestísimo" a usar la violencia contra cualquier rival: "A ese le voy a dar un balazo para que

se le quiten las ganas de andar siguiéndome" (p. 3) y - Lola aguanta tontamente la situación, pero no tiene culpa: es de clase baja y no recibió ninguna educación.

Pepe es un Don Nadie, de carácter débil, típico egoísta también, que se olvida de su nueva esposa -- para ver el efecto de la luna sobre las ruinas y prefiere andar fuera que dedicar todo su tiempo a Lolita. Es hipócrita cuando, frente al velador, culpa a su mujer - de que hayan entrado a las ruinas a esa hora, pero finalmente admite que era: "Por animal, por estúpido, por ser un soberano idiota" (p. 8).

También Lolita es tonta. Al llegar a las ruinas no se da cuenta de que no se trata de un hotel: -- "Son unas cosas viejas, aquí no vamos a poder dormir... ¡Dos cincuenta! Yo nunca he entrado en un hotel de ese precio. Además, parece que no es hora de entrar" (1).- Presume del dinero que tiene su papá; es una "niña bien" que cumplió con su misión de casarse pero es inculta y lo único que tiene es dinero.

Con estas dos parejas, a través de lo ridículo de la situación de la burla y de la risa, Luisa Josefina Hernández describe dos de los tipos de gente que componen la sociedad, la clase media-alta y la clase humilde, así como algunas situaciones típicas de enfrentamiento entre ellas.

III.3.3 Historia de un anillo.¹⁶

En 1962, la Sociedad de Alumnos de la Escuela

Teatral del INBA inició su segunda temporada de representaciones en la sala Xavier Villaurrutia, con la obra de Hernández, Historia de un anillo, dirigida por Salvador Téllez. En Historia de un anillo, al igual que en La paz ficticia por medio del Gran Cajeme, Hernández — capta el desamparo en que se encuentra la gente más humilde y lo denuncia de manera feroz. "Apoyándose en la técnica brechtiana, ha dado una obra didáctica, simple, generosa en comprensión y hasta obvia, que llena el cometido escolar en tono menor, de tratar temas de opresión e injusticia, y darlos en diálogos primarios usando el recurso de la canción como un reducto irónico de humorismo delator".¹⁷ Las canciones que canturrean Francisca y Serafina, por ejemplo, recuerdan uno de los procedimientos brechtianos.

Historia de un anillo enseña la gran diferencia que existe entre las clases sociales. Pertenecen a la clase humilde: Francisca, muchacha de la escuela, y Eustaquio, mozo. Y a la clase media: Serafina, maestra de la escuela, Don Mariano, cacique del pueblo y amante de Serafina, y el Padre Luis, sacerdote del pueblo.

El asunto de la obra se desarrolla alrededor de Serafina, quien pierde un anillo que le había regalado Don Mariano y acusa a Francisca de habérselo robado. Cada clase social toma posición frente a la otra. Serafina pone a Don Mariano y al Padre Luis contra Francisca, y logra que la encarcelen injustamente. Cuando se descubre que el anillo se había caído en el baño, atrás del lavabo, la clase humilde se rebela y después de liberar a Francisca, quema la cárcel, la casa de Serafina

y la del Padre.

La acción de la obra presenta todos los prejuicios que existen contra la clase humilde (por encarcelar a Francisca sin pruebas ningunas), la hipocresía de la clase media (Serafina esconde el anillo cuando lo descubre el mozo) y por fin, la rebelión y la venganza del pueblo contra esas injusticias (quema la cárcel, la casa de Serafina y la del Padre).

La autora nos presenta la diferencia entre -- las clases sociales a través de las situaciones contrastantes 1) entre Serafina y Francisca: Serafina tiene: -- "una casa muy bonita, nueva, junto a la iglesia, y ropa nueva y un abrigo para cuando haga frío y un anillo" -- (p. 703) y Francisca tiene: "Un cuartito en el fondo -- del patio, con mi cama y mi ropero y... un radio"(p.703) 2) Entre el Padre Luis y Francisca: el primero tiene -- prejuicios contra la clase humilde y la acusa sin tener pruebas: "¿por qué robaste ese anillo? ¿Dónde escondiste esa alhaja?" (p. 711) y aunque debiera representar -- la caridad cristiana, el Padre Luis no perdona a la clase baja: "Si hubieras sido una buena católica y te hubieras presentado a misa los domingos, sabrías de qué -- se trata" (p. 711).

Es muy distinto su trato para con la clase media:

Francisca: "Les dice usted que tengan paciencia, que sufran sin quejarse; ...Consuéleme usted como los consuela a ellos y no de modo diferente" (p. 712).

Vemos también algunas de las formas en que la sociedad está corrompida: Serafina quiere comprar el silencio del mozo que encontró el anillo: "Serafina va a su bolsa de costura y saca un billete que le pone en la mano al mozo -No diga nada de esto ¿me oyó?" (p. 717) y violenta: lo que no se arregla con 'mordidas', se arregla con balazos: "Total que protestaron y hubo... unos balazos" (p. 697).

Otra vez aquí, la autora se ocupa de las relaciones hombre-mujer. Don Mariano finge ser conservador pero le conviene más ser liberal, lo cual se lee entre líneas: "¿Cuál amor libre? Las mujeres no dicen esas cosas. Yo le ofrezco... un mundo aparte, eso es todo" -- (p. 697) y tiene miedo a parecer "poco hombre": "Un hombre que hace lo que quiere a la hora que quiere y que no permite que nadie se le interponga" (p. 699).

Hernández expone también ciertos aspectos sociales de la religión, por medio del Padre Luis, que ve pecados en todo, preconiza el miedo al infierno y tiene prejuicios contra la clase humilde.

Una vez más, Hernández analiza los enfrenta-- mientos entre las diferentes clases sociales, la acti-- tud del hombre ante la mujer y la mala interpretación -- de la religión.

III.3.4 Escándalo en Puerto Santo.¹⁸

"Ya en Historia de un anillo, se veía la semilla que habría de fructificar fuerte y aromática en esta deliciosa pieza titulada Escándalo en Puerto San- -

to".¹⁹

Escándalo en Puerto Santo es la obra más significativa de Luisa Josefina Hernández en cuanto a la descripción de la sociedad de cada día. Es también la pieza teatral que más de cerca aprovecha los recursos técnicos de Bertolt Brecht. "La mejor lograda de todas, fue esta última (Escándalo en Puerto Santo), no sólo por la inquietud que impulsa a la autora a buscar nuevas formas de expresión, sino porque pudo así traspasar el ámbito de la comedia de costumbres para abordar con éxito el teatro de ilustración didáctica y crítica, a la manera de Bertolt Brecht".²⁰

Escándalo en Puerto Santo es una adaptación que hizo Hernández de su propia novela La plaza de Puerto Santo,²¹ escrita en 1961 y de corte costumbrista. Describe con gran humor lo vicioso de ciertas costumbres de la burguesía, tan persistentes que incluso pueden pasar por virtudes. La "fisgonería" de hombres frustrados y provincianos y el "chismerío" de mujeres desocupadas, acaban por producir un conflicto que divide en dos épocas la vida de Puerto Santo, pueblito a orillas del Golfo de México. Pero más que costumbristas, los elementos de la novela son satíricos, porque Hernández reniega de "las buenas gentes de la provincia", ociosas, murmuradoras e hipócritas que, claro está, podrían identificarse con las de otras clases sociales semejantes del mundo.

Hay muchos personajes en este drama, pues la autora lo escribió para hacer actuar al mayor número posible de estudiantes. La obra se inicia en el momento

en que Don Fortunato, presidente municipal, reúne al pueblo para anunciarle que renuncia, lo cual aprovecha la dramaturgia para presentar a los personajes por medio de reflexiones y pensamientos de Don Fortunato. Una vez que éste renuncia, conocemos al nuevo presidente, Teobaldo López y la acción comienza. Sin embargo, Don Fortunato permanece a lo largo de toda la obra como narrador, pensador, moralista, al través de sus comentarios. La trama está basada en un escándalo originado por Florinda Rentería de López, mujer del nuevo presidente, -- que durante la ausencia de Teobaldo solía recibir en su casa a su amante, Ernesto Arau, sobrino y secretario de Don Fortunato. Un día, al salir de la casa de Florinda, Ernesto advierte que alguien los está espiando y en la oscuridad cree reconocer al doctor Fernando Camargo, -- por el bastón con empuñadura de oro que lleva. De inmediato avisa a Florinda y ésta se apresura para extender la noticia de que algunos hombres se dedican a espiar a las mujeres por las ventanas en la noche, cuando ellas se desvisten. Dice Florinda: --"Voy a decirle a Teobaldo que mande vigilar la casa, porque ví un hombre por la ventana... --Se lo contaré a las brujas primero, para que alboroten, y entonces no tendrá más remedio. --Tengo que hacer un escándalo antes de que me lo hagan a mí. -- Pero eso sí. ¡un gran escándalo!" (p. 15). La noticia alcanza los oídos de muchas personas, con la excepción de los seis culpables, y Teobaldo organiza una emboscada, con la ayuda de unos amigos ancianos, para sorprender en flagrante delito a los fisgones y encarcelarlos. Así, el nuevo presidente municipal pone fin, en público, a ese escandaloso asunto que se repetía cada noche, y, a trasmano, también a las mucho más escandalosas re-

laciones ilícitas de su mujer.

El nuevo presidente consigue así cambiar un aspecto de la sociedad de Puerto Santo y Hernández nos muestra que aunque el pueblo lleve años de actuar de manera determinada ("llevais tres siglos de salvajismo y barbarie" (p. 4), es posible cambiar su mentalidad. La autora describe con maestría la manera de ser de la gente de Puerto Santo: "Y luego el pueblo... ese personaje invisible, confuso, exigente sin exigir y que en Puerto Santo no hace sino soportar lo que otros hacen. Ese pueblo miedoso que no pudo asistir a la escuela nocturna que fundé en mi casa, por miedo a los patrones, que no se sindicalizó, que tiene miedo de ir de noche a la plaza, que camina por en medio de la calle para dejar libres las aceras, que..." (p. 3) y destaca los errores en que cae la clase media-alta: "Todos eran de buena familia, pero también estos seres privilegiados tienen cuerosos conflictos en el seno de su intimidad.." (p.7) - pero los quieren esconder; son superficiales, hipócritas, y sienten un gran orgullo de su nombre: "Una Arau no se rebaja hasta ese punto,... Además la vergüenza no será sólo nuestra. Hay cuatro familias que pasarán por lo mismo y de las mejores" (p. 19). Además tiene influencia sobre los otros conciudadanos: "Lo grave es -- que los fisgones, son los seis señores de buena sociedad que se reúnen en nuestra plaza. Espero que el saber su identidad, no les impida cumplir con su deber y ayudarme a encarcelarlos" (p. 27); y de nuevo intentan ocultar sus pecados dando "mordidas".

Hernández nos pinta también la sociedad femenina, dedicada a los chismes bajo pretexto de una acti-

vidad benéfica en la casa de Florinda, esposa de Teobaldo.

Teobaldo lleva el peso de la obra, con el contrapunto de Florinda. No puede soportar el engaño de su mujer, y organiza los acontecimientos de manera que crezca tanto el escándalo de los fisgones que disimule el de su mujer; sin embargo, en cuanto tiene la oportunidad, expulsa a Ernesto del pueblo.

Destaca Hernández la supersticiosa religiosidad de los personajes, que acuden a los Santos en busca de apoyo para cualquier problema: Hermelinda Peláez tiene mucha devoción a San Juan y su hermano Don Gonzálo recurre a San Sebastián, cuya imagen ocupa su cabecera; Eneida de Suárez cree en San Antonio: "Préndele una vela a San Antonio y dile que te proteja de las tentaciones" (p. 18).

También entran en juego las relaciones entre la clase media-alta y la clase humilde. Los ricos se aprovechan de los demás o no les dan servicio: Don Fernando Camargo que es doctor, jamás se levanta por las noches para atender a los enfermos. Su esposa, Doña Cándida Arau de Camargo, golpea con el fuste a sus sirvientas indígenas. Don Miguel Suárez vende huertos en abonos con unos intereses que duplican el valor de las tierras y los recupera en cuanto se retrasa una mensualidad. Don Gonzálo Peláez es dueño de la única tienda de telas y gana más del doble de lo que vale su mercancía. Elenita Arau tiene alambique y para insultar a sus empleados utiliza unas palabras que nadie se explica cómo aprendió.

Hermelinda Peláez es maestra de primaria y reciben premios sólo los niños de buena familia, aunque - los pobres siempre pasan de año para no verlos más tiempo.

Al final, cuando se descubre la culpabilidad de la gente de buena familia, la balanza se inclina hacia el lado opuesto: "...no hay nada como el desprestigio de una clase para hacer surgir otra. El mito de la inferioridad y la obediencia desapareció para siempre. La plaza de Puerto Santo ha dejado de ser el lugar exclusivo de las buenas familias, ahora todas las tardes está llena de mujeres y niños que hablan en voz alta y ríen con naturalidad, de parejas de enamorados, de obreros que conversan con sus amigos" (p. 42).

Según hemos visto, muchos aspectos de la sociedad se estudian en esta comedia de L. J. Hernández: contraste entre clases sociales, explotación que los ricos ejercen sobre los pobres, prestigio de los burgueses sobre los humildes, la hipocresía de la clase alta para guardar las apariencias, etc...

Con criterio didáctico evidente, Hernández hace suceder las escenas orientadas a un fin muy claro: enseñar con humor benévolo ciertas deficiencias de la vida de provincia y del carácter de sus pobladores, así como destacar los elementos medievales que gobiernan la estructura moral de esos personajes. El teatro de Brecht, del que L. J. Hernández ha tomado una lección muy positiva, se encuentra presente en el provecho que obtiene de un procedimiento narrativo por excelencia, es decir, el anudar los incidentes de la acción mediante -

un narrador, aquí Don Fortunato Arau, quien habla a veces directamente al público. La acción cambia súbitamente de un lugar a otro pues, se trata de un arte dramático muy flexible, que no desdeña ningún posible recurso para dar mayor eficacia a su propósito.

III.3.5 Conclusiones.

Las obras didácticas de Hernández presentan bastantes puntos en común.

III.3.5.1 Las luchas entre las diferentes clases sociales por injusticia: La paz ficticia expone las relaciones entre los de arriba (gobierno) y los indios. Las ruinas enfrenta a la clase media con la humilde. En Historia de un anillo se oponen la clase media y la servidumbre. Escándalo en Puerto Santo demuestra también como se relaciona la clase burguesa con la clase baja.

III.3.5.2 La clase burguesa queda definida por Hernández con caracteres de hipocresía (pone demasiado empeño en guardar las apariencias), presunción y explotación de los desvalidos.

III.3.5.3 Frente a las injusticias del gobierno o de la clase superior, la gente humilde se defiende mediante agresiones y rebeldía. Los yaquis de La paz ficticia concentran sus esfuerzos para luchar contra los soldados. En Historia de un anillo, la clase humilde que apoya a Francisca no soporta la injusticia y en protesta quema unos edificios. En Escándalo en Puerto Santo el pueblo humilla a los fisgones bajo la autoridad de Teobaldo y reconquista la plaza y la aldea después del es-

cándalo.

III.3.5.4 La actitud del hombre frente a la mujer de -- nuevo está compuesta por: autoridad despótica, egoísmo, hipocresía y engaño. En Las ruinas Ramón y Pepe ejercen su autoridad infantil sobre Lola y Lolita respectivamente. Los dos son egoístas e hipócritas: Ramón por renegar de su novia frente a Pepe y éste por acusar a Lolita como la responsable de que ellos se encuentren en las ruinas a esas horas. Ramón engaña a Lola porque le promete el matrimonio sin la intención de cumplirle. En Historia de un anillo, Don Mariano ejerce una autoridad orgullosa y egoísta sobre Serafina y siente que es "el hombre" porque "hace lo que quiere". En Escándalo en Puerto Santo, los hombres hacen lo que quieren en la noche sin tener que dar cuentas de sus éxitos viciosos, con lo cual engañan moralmente a sus esposas.

III.3.5.5 Técnicas brechtianas: Mencionamos antes que el teatro didáctico de L.J. Hernández aprovecha muchos de los recursos del de Bertolt Brecht: humor, actos o cuadros cortos, cambios rápidos de lugar, intervención de un narrador, coros, canciones, repetición de ideas y palabras, presentación de los personajes sin preámbulo, actor que se dirige directamente al público. Cada una de las piezas que hemos analizado hace uso del humor. - La paz ficticia, aunque trata con suntuosidad un asunto serio, tiene pasajes humorísticos. Las ruinas, Historia de un anillo y Escándalo en Puerto Santo son comedias. - Los cuadros de La paz ficticia y de Historia de un anillo son numerosos y cortos. Puesto que la división en cuadros anuncia cambios de tiempo o de lugar, podemos -

deducir que los cambios de lugar son bruscos y numerosos en estas piezas de Hernández. La autora estructuró Escándalo en Puerto Santo por medio de un narrador que presenta a los personajes sin preámbulo. Coros, canciones y repeticiones son elementos de La paz ficticia y Historia de un anillo. En La paz ficticia y Escándalo en Puerto Santo, unos actores se dirigen al público al final de la pieza. La paz ficticia presenta el mayor número de personajes. Muchas veces, lo que podría haber sido un solo parlamento queda en boca de varios personajes; este tipo de diálogo ofrece mayor movimiento y vida, pues se oyen más voces y se ve más acción; por la influencia que esto ejerce sobre la atención del espectador, resulta más apto para la enseñanza.

El hecho de que hayamos dividido el teatro de Luisa Josefina Hernández en dos vertientes, la de ambiente familiar y la didáctica, no significa que una y otra se encuentren totalmente separadas.

Tal vez el punto de contacto más importante, porque se deriva de la concepción dramática misma de la autora, es la forma en que estas obras descansan para su estructuración en la palabra, y por consiguiente en el diálogo. Incluso acontece, como lo hemos señalado en su oportunidad, que lo que podríamos llamar la acción de la obra pertenece a un tiempo anterior al de la escena, en el cual han sucedido los acontecimientos, mientras lo que vemos en el escenario es un grupo de seres que los evoca y sufre sus consecuencias.

En una y otra clase de obras, existe una relación inalterable: la hombre-mujer. El hombre es un ser

egoísta, brutal, cínico, orgulloso de sus vicios, preocupado sobre todo por mantener las apariencias y porque nada dispute su autoridad totalitaria en el pequeño ámbito donde puede imponerla, ámbito que de ordinario se reduce a la familia propia, aunque en ocasiones excepcionales llegue a ser mucho más amplio; tal como sucede con el gobernador del estado en La paz ficticia -o con el propio presidente Díaz, quien resulta claramente aludido, aunque no aparezca en escena.

A pesar de su despótica autoridad, el hombre es conmovedoramente dependiente de la mujer, cuya facilidad para aceptar el papel que le ha concedido la sociedad es en buena parte un motivo para que se perpetúe el orden establecido. Sin embargo, el análisis de los personajes femeninos es mucho más agudo que el de los masculinos -reducidos casi por entero a un prototipo-, y cuando Hernández se acerca a mujeres que pertenecen a generaciones distintas, podemos advertir el nacimiento y el fortalecimiento de una conciencia nueva: la de un ser humano que puede comenzar a exigir el respeto a su dignidad.

Seres sometidos, temerosos, reprimidos, capaces de una agresividad feroz en el momento en que tienen la oportunidad de manifestarse: tales son las piezas para este juego dramático.

Una diferencia casi obvia pero que debe señalarse: mientras en el teatro didáctico los personajes son virtualmente tipos y están revestidos por un carácter simbólico, en el de ambiente familiar resultan mejor individualizados, son más ricos en complejidad. Fue

tal vez esta necesidad de profundizar en el conocimiento de la naturaleza humana lo que llevó a Hernández al terreno de la novela, dejando un tanto a un lado el de las tablas.

NOTAS DEL CAPITULO III

1. Real Academia Española.- Diccionario de la lengua española, decimonovena edición, p. 1212; Editorial Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1970.
2. Del saz, Agustín.- Teatro social hispanoamericano, "Nueva Colección Labor". pp. 7-8; Editorial labor, S.A., Barcelona, 1967.
3. Ealling, Till.- "Prólogo de la obra Agonía" en América, No. 69, 1951, p. 95; México.
4. Hernández, L.J.- Los sordomudos en América, No. 69, marzo de 1954, pp. 133-179; México.
5. Guardia, Miguel.- "El teatro en México", México en la Cultura, No. 231, 23 de ago. de 1953, pp. 4,3; Novedades, México.
6. Hernández, L.J.- Agonía en América, No 69, 1951, -- pp. 95. 110; México.
7. Hernández, L.J.- Los frutos caídos en Teatro mexicano del siglo XX, primera edición, "Letras mexicanas" No. 27, pp. 403-478; F.C.E., México, 1956.
8. Magaña Esquivel, Antonio.- "Teatro", El Nacional, - 4 de mayo de 1957, p. 5; México.
9. Hernández, L.J.- Los huéspedes reales en Teatro mexicano del siglo XX, primera edición, "Letras mexicanas" No. 98, pp. 84-138; F.C.E., México, 1970.

10. Carballido, Emilio.- "Luisa Josefina Hernández. Los huéspedes reales". en La Palabra y el Hombre, No. 8, 1958, p. 478; Xalapa, Ver., México.
11. Dauster, Frank.- Ensayo sobre teatro hispanoamericano, primera edición, "Sep Setentas" No. 208, pp. 60-65;
Secretaría de Educación Pública, México, 1975.
12. Hernández, L.J.- La paz ficticia, primera edición,- "Teatro popular mexicano", pp. 95-157;
Organización Editorial Novaro, S.A., México, 1974.
13. Guardia, Miguel.- México en la Cultura, No. 600, -- 1960; Novedades, México.
14. El hecho de que el traidor sea mestizo tiene un profundo significado histórico y social, dentro de la concepción de la realidad mexicana que revela en esta obra Luisa Josefina Hernández.
15. Hernández L.J.- Las ruinas, ejemplar mecanoescrito facilitado por L.J. Hernández.
16. Hernández L.J.- Historia de un anillo en La palabra y el Hombre, No. 20, oct-dic. de 1961, pp. 693-723; Xalapa, Ver., México.
17. Catay.- "Ciclorama", El gallo ilustrado, No. 6, 5 - de ago. de 1962, p. 4; El Día, México.
18. Hernández, L.J.- Escándalo en Puerto Santo, ejemplar mecanoescrito facilitado por L.J. Hernández.

19. Catay.- "Ciclorama", El gallo ilustrado, No. 22, 25 de nov. de 1962, p. 4; El Día, México.
20. Solórzano, Carlos.- La Cultura en México, 2 de ene. de 1963, p. XVII; Siempre, México.
21. Hernández, L.J.- La plaza de Puerto Santo, primera edición, "Letras mexicanas" No. 65; F.C.E., México, 1961.

IV

LA NOVELA EN MEXICO DURANTE EL SIGLO XX

En este paanorama de la novela contemporánea en México, iremos desde la novela de la Revolución y de la postrevolución, al través de la "nueva novela", hasta la intimista. En el caso de EL TEATRO EN MEXICO, empezamos nuestro panorama con la Independencia porque -- desde entonces, se escribieron varias obras con tema -- social bien definido que demostraban que el teatro de -- interés social (el que practica Hernández) se actuaba -- antes del siglo XX.

En el caso de la novela, pensamos que la "nueva novela" y la corriente intimista, a las cuales pertenece la narrativa de Hernández, son propias al siglo XX. Además, en la actitud de los protagonistas de las novelas de L.J. Hernández (y en el medio en que éstos -- viven), se reflejan de vez en cuando algunas consecuencias de la Revolución y por eso nos pareció oportuno -- principiar un resumen de la novela en México con la Revolución de 1910.

IV.1 Novela de la Revolución

El profesor F. Rand Morton distingue entre -- los escritores de la etapa bélica de la Revolución y -- los continuadores. En el primer grupo sitúa a Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos y Rafael -- F. Muñoz; entre los continuadores coloca a Agustín Yá--ñez y a Juan Rulfo.

IV.1.1 Los cultivadores del tema:

Lo que conocemos como "novela de la Revolución" es un conjunto de obras narrativas, parciales y fragmentarias, cuyo núcleo principal está formado por textos que presentan la fase histórica y política del movimiento por lo común con caracteres autobiográficos. En general, no se trata de una novela "revolucionaria" por su forma ni por sus procedimientos; el autor busca fijar una realidad que lo ha conmovido directa e intensamente y para ello no necesita de muchos artificios retóricos. Esta novela tiene un carácter esencial de afirmación nacionalista. Los primeros novelistas de la Revolución fueron testigos — algunos, también actores — de la lucha armada; sus obras reflejan su experiencia, el triunfo o la derrota de la facción a que pertenecieron. Mariano Azuela sirvió en las tropas villistas; Guzmán se movió cerca de Villa y de Eulalio Gutiérrez, el presidente nombrado por la Convención de Aguascalientes; José Vasconcelos, de corazón maderista, rechazó por razones obvias el culto a la personalidad del Primer Jefe del Constitucionalismo.

Además de ser un hecho literario, la "novela de la Revolución" es un testimonio. Los historiadores pueden acudir a ella para completar sus apuntes, pues estos novelistas se interesaban más en mostrar los acontecimientos que los rodeaban que en cultivar las bellas letras. Al mismo tiempo, sus obras constituyen la expresión de un primer cambio en la literatura tradicional: por primera vez el pueblo es el actor del drama, con sus nombres (Demetrio Macías, La Pintada, el Gene—

ral Aguirre, Cahuama, Marcos Ruiz), su comida, sus canciones, sus dichos.

Después de 1924, cuando comenzó a reconocerse la importancia de Los de abajo, de Azuela, otros autores se interesaron por el tema y sobrevino el auge de la novela de la Revolución.

IV. 1.2. Los continuadores del tema:

Con los continuadores, o sea quienes no participaron directamente, se descubre la preocupación artística, la tendencia a manejar un léxico y una serie de recursos literarios sobre los cuales ha habido mayores exigencias. Esto resulta muy claro en Al filo del agua, de Agustín Yáñez, que termina con la entrada triunfante de las fuerzas de la Revolución. El cuadro que traza esta novela es un reflejo de la vida de un pueblo de Jalisco, en donde el amor y la religión constituyen las dos fuerzas capitales: expone la frustración y la rebelión de los habitantes de la aldea contra un catolicismo intolerante; la vida provinciana con sus historias, sus personajes y su lenguaje regional.

Se ha dicho que A. Yáñez (1904), al escribir la primera visión moderna del pasado inmediato de México en Al filo del agua, cerró para siempre la temática documental de la revolución, junto con Juan Rufo en Pedro Páramo.

Igual que Al filo del agua, Pedro Páramo - - (1955) termina cuando principian los movimientos revoluy

cionarios en Jalisco. El mundo creado por Rulfo es una parcela de la realidad mexicana con su campo, su cacique y sus víctimas. Pero el verdadero tema del libro es más bien la visión de lo que es el hombre, de su angustia y su desdicha sobre esta tierra, bajo este cielo, en México y dondequiera, hoy y siempre, "del hombre universal que ama y odia, vive y muere en inhóspitos pueblitos mexicanos, como se ama y odia, se vive y muere, en circunstancias parejas, en cualquier espacio del tiempo".²

Rulfo representa una tendencia de drama moral, realista en profundidad. Algunos literatos acusaron a Rulfo de escribir una literatura fincada en la sangre, la violencia y la muerte, pero hubiera sido mejor acusar al campo mexicano mismo de las relaciones de violencia que en él se producen. Es cierto que Rulfo utiliza un tono directo, sencillo y cortado para hablar de la crueldad y de la muerte como de una cosa cotidiana y común.

Igual que en el teatro mexicano, los temas nacionales engendraron el costumbrismo. Y los continuadores del tema de la Revolución, Yáñez y Rulfo, incluyeron en sus novelas muchos elementos costumbristas -- por otra parte, aprovechados desde tiempo atrás por otros escritores, en especial los de la generación romántica.

Aunque Agustín Yáñez esté considerado por algunos críticos como continuador del tema de la Revolución, pertenece a la novela contemporánea o "nueva nove

la", más que por la edad o por las fechas de sus libros, por sus afinidades de índole técnica y el empleo de los recursos de la novelística moderna. En Al filo del agua (1947) predominan los valores estilísticos sobre cualquier otro aspecto de la obra. Incluso Manuel Pedro González³ insiste en que la preocupación por la forma es en Yáñez obsesiva y priva en detrimento de los demás valores que integran una novela. Lo mismo ocurre con Juan Rulfo. Su obra reúne las principales características de la novela moderna: el monólogo interior, -- la simultaneidad de planos, la introspección, el paso lento, la eliminación del narrador, la sustitución de lo descriptivo por la evocación y la alusión, mezcla de elementos reales e irreales, insistencia en detalles relativamente insignificantes, omisión de echos espectaculares, también plantea adivinanzas, enigmas y permite al lector que las resuelva. En Pedro Páramo, el pasado, el presente y el futuro, la realidad y la fantasía están entrelazados o alternados de tal modo, que el lector debe cooperar con el novelista para reconstruir los acontecimientos.

IV.2 Novela de la postrevolución.

Entre los autores que se han ocupado de los años posteriores a la Revolución destaca Carlos Fuentes, un novelista comprometido y preocupado por la situación social de América y sobre todo de México, donde los contrastes se agudizan debido a la fusión de la cultura indígena con la europea, y a la extrema pobreza de una población campesina y obrera que ha permanecido al margen de las reformas realizadas por la Revolución, frente a

una burguesía enriquecida por ese mismo movimiento. -- Otro elemento de conflicto es la influencia del poderío económico y político de los Estados Unidos frente a una tradición que en muchos sentidos se conserva hispánica.

Con sus novelas La región más transparente (1958) y sobre todo La muerte de Artemio Cruz (1962), -- Carlos Fuentes resalta como novelista de la postrevolución. Con la perspectiva que los años transcurridos le permiten, Fuentes procura una meditación sobre el sentido y las consecuencias de aquel proceso, con bastante buena fortuna: "La creación más lograda de esta otra novela de la revolución mexicana es hasta ahora la obra -- de Carlos Fuentes".⁴

La región más transparente, que "intenta ser una novela moderna de significación universal"⁵, se puede clasificar como novela postrevolucionaria porque es una denuncia artística contra los exrevolucionarios que aprovecharon la lucha para hacerse del poder y entrar a formar parte de la burguesía.

La muerte de Artemio Cruz presenta la historia de un burgués que participa en la Revolución, y la aprovecha para reunir una gran fortuna y adquirir inmenso poder, gracias a toda clase de crímenes. Pero si en el tema existe cierta relación entre esta obra y las de Azuela o Martín Luis Guzmán, los recursos estilísticos de Fuentes son mucho más variados y están aplicados con una conciencia literaria más lúcida, pues sus libros se inscriben, junto con los de Yáñez y Rulfo, -- entre otros, en lo que aquí hemos llamado la "nueva --

novela".

IV.3. La "nueva novela".

En el siglo XIX, el autor solía tener un punto de vista bien definido. Su meta era el planteamiento del o de los problemas de los personajes y su adecuada solución. Analizaba las pasiones, el por qué y el para qué de los hechos, desde la posición de un narrador omnipresente y omnisapiente. En cambio, el novelista del XX tiene una menor tendencia a analizar las partes que constituyen el todo; suple el análisis con la síntesis; su participación en la novela se reduce. Trata —y en ocasiones lo consigue— de permanecer oculto; —se autoelimina. Deja de ser un pequeño dios y asume el papel de hombre; se considera a la misma altura que sus personajes. El escritor de la "nueva novela" usa tres técnicas principales: a) el relato en una primera persona que es a la vez —o por momentos— narrador y personaje; b) el monólogo interior, que lo faculta a no intervenir de ninguna manera en la narración: el personaje ofrece al lector su mundo íntimo, su estructura psíquica inconsciente y c) la narración objetiva que sitúa al lector en un plano de total y fría objetividad: registra los acontecimientos externos que viven los personajes.

Mariana Frenk, en un artículo sobre Pedro Páramo,⁶ sostiene que la novela moderna o "la nueva novela", se distingue por sus temas, su técnica y lenguaje, de la novela naturalista y la novela psicológica de fines del siglo pasado y principios del presente. Su

esencia estilística es la disolución de la estructura tradicional. Además de las tres técnicas mencionadas, Mariana Frenk señala otros recursos: a) un mismo acontecimiento se capta desde distintos ángulos, y con esto se relativiza; b) se incorpora a la trama lo documental, procedimiento en cierto modo paralelo a la práctica, inventada por los pintores cubistas, de insertar en sus cuadros recortes de periódicos, etiquetas de botellas, pedazos de madera o de tela; c) el autor ya no guía al lector, lo deja en libertad para construir con los elementos proporcionados por él su propia novela o, expresándolo en otra forma, el autor obliga al lector a volverse activo, y hasta creador en la lectura; en la novela moderna el lector es coautor; d) no hay desenlace; el lector llega a la conclusión que quiera; e) se rompen o se suprimen los nexos lógicos, se altera o se abandona la lógica sintáctica; f) la alusión o la evocación desplazan a la descripción; g) el hilo del relato se rompe al injertarse en una trama irreal elementos realistas, o al injertarse en una trama realista elementos irreales o fantásticos; h) se insiste en la presentación de detalles aparentemente insignificantes, mientras que lo espectacular se desprecia, se escamotea, se expresa en forma de alusión, o como algo incógnito; g) el procedimiento más audaz, revolucionario y frecuente de todos los recursos empleados por la nueva técnica novelística, es el deliberado desorden cronológico, la dislocación de los elementos temporales, los cortes y saltos hacia delante y atrás, así como el desorden espacial: el autor pasa bruscamente de un lugar a otro y es el lector quien tiene que unir las diferentes piezas del rompecabezas. Esas formas nuevas que se lanzan hacia caminos difíciles, oscuros y tortuosos, pueden des-

concertar al lector habituado a las páginas que se le entregaban fácilmente, sin mayor esfuerzo, comenta Alfonso Rangel Guerra.⁷

Según Carlos Fuentes,⁸ Jorge Luis Borges es el padre de la literatura hispanoamericana contemporánea, porque el sentido final de su prosa, "sin la cual no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana", es atestiguar, primero, que América Latina carece de lenguaje y, que debe constituirlo. Para hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todos los métodos tradicionales, mata todos los malos hábitos, cultiva la ironía, el humor, el juego pero sobre todo, se abandona a la libertad de la imaginación. Con toda su literatura de ficción inverosímil, constituye este nuevo lenguaje latinoamericano.

IV.4 La novela intimista.

Por medio de esos recursos nuevos que hemos descrito, el novelista puede profundizar en los mundos interiores de los personajes. El novelista del siglo XX se aloja definitivamente en el hombre mismo: se encuentra fascinado ante sus más íntimos secretos, busca, más que la explicación, la complejidad de su conducta, vibra con el diapasón de sus sensaciones, sus sentimientos, sus deseos, sus pensamientos y todo lo que constituye la oscura y atormentada región del espíritu.

Latcham dice:⁹ "La preocupación social y la búsqueda del hombre parecen ser la tendencia dominante en toda América". Si el tema de la sociedad, desarrollado bajo todos sus ángulos, era el tema favorito del

teatro, el hombre, analizado bajo todos sus ángulos, será el tema más popular en la novela. "Toda novela se ocupa del hombre. Lo humano, lo que es de los hombres en cualquiera de sus aspectos, se encuentra en la producción novelesca, y así el mundo y la vida que se agita en sus páginas es el mundo de seres iguales al novelista, son vidas iguales a la suya. Y si el hombre es el eterno tema de la novela, si este género literario puede tomar tantos rumbos como puntos de vista se tengan para observar la vida, si se desemboca siempre en ese ser difícil y problemático que es la criatura humana, la novela, múltiple y diversa como el hombre mismo, es algo casi imposible de definir".¹⁰

Muchos problemas personales del hombre provienen de la sociedad en que vive. "Esa civilización, lejos de procurar la felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro con valores comunes, era una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave".¹¹ La problemática más aguda del hombre latinoamericano, frente al sistema social, es la soledad. El hombre atraviesa una crisis existencial que lo hace buscarse a sí mismo y ver en un utópico retorno a los tiempos primitivos la posibilidad de encontrar la felicidad.

"Los novelistas mexicanos contemporáneos cada vez se alejan más de una concepción sociológica o populista de la novela para acercarse más al individuo, a su vida interior. Es una escuela que podríamos llamar intimista".¹² A esta escuela pertenecen, entre otros autores, Sergio Galindo, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández. "Los novelistas de la última hornada son los que buscan sobre todo ejercitar técnicas novedosas,

analizar estados psicológicos o recrear problemas universales que aquejan al hombre del tiempo presente: Sergio Galindo, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández, para citar sólo algunos".¹³

Con Polvos de arroz (1958) Sergio Galindo se inscribe en una corriente intimista, con el tema de la soledad ligado al del tiempo. Emilio Carballido, conocido principalmente como dramaturgo, es autor de dos novelas intimistas: La veleta oxidada y El Norte. En El Norte, Aristeo e Isabel están separados por algo que parece existir inexorablemente entre todos los seres humanos: la soledad del alma, la profundida imposibilidad - del "yo" para entregarse totalmente. Las visitaciones del diablo, del mismo autor, nos presenta la soledad - física y moral de Angela, quien es inválida. "Estamos - ya muy lejos de la novela socialista: aquí no se trata de seres solidarios, sino de seres solitarios".¹⁴ En México la soledad, ese tema tan traído y llevado por todas las literaturas contemporáneas, comienza por ser - un hecho concreto, un hecho geográfico, afirma José de la Colina.

IV.5 Conclusión.

"¿Ha muerto la novela?" es el título de una - parte del libro de Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana.¹⁵ Según Moravia, la novela tiene sólo - dos grandes tendencias: la de las costumbres y la de la psicología; la novela de "mores" (costumbres) habría si - do clausurada por Flaubert y la de la "psyche" (psico - logía) por Proust y Joyce.

Sin embargo, lo que ha muerto no es la novela, arguye Carlos Fuentes, sino la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales.

Inscrita en esta corriente intimista, Luisa Josefina Hernández desarrolla, según veremos a continuación, como uno de los temas fundamentales de sus novelas, el de la soledad. Desde el punto de vista estilístico, recoge todas las enseñanzas de la "nueva novela", así como ese sentido profundo de aspiraciones de justicia y libertad -a menudo frustradas- que se desprende de la novela de la Revolución.

Como lo expondremos en detalle más adelante, la obra de Luisa Josefina Hernández no habría sido posible sin los antecedentes que hemos mencionado. No solamente por obvias razones cronológicas o geográficas, -- sino porque esta escritora -como Yáñez o como Fuentes- cuenta con una bien nutrida cultura literaria que agudiza su conciencia frente al acto de la creación.

NOTAS DEL CAPITULO IV

1. Fuentes, Carlos.- La nueva novela hispanoamericana, cuarta edición, "Cuadernos de Joaquín Mortiz", p. -- 16;
Editorial Joaquín Mortiz, S.A., México, 1974.
2. Jaramillo Levi, Enrique.- "Breve repaso a la narrativa de Juan Rulfo", Heraldo, 29 de junio de 1975, p.8; México.
3. González, Manuel Pedro.- "Agustín Yáñez y su última novela", Casa de las Américas, Año 2, No. 11-12, -- 1962, pp. 43-46;
La Habana, Cuba.
4. Fernández Retamar, Roberto.- "Carlos Fuentes y la -- otra novela de la revolución mexicana", Casa de las Américas, Año 4, No. 26, oct-nov. de 1964, pp. 123-- 128; La Habana, Cuba.
5. De la Colina, José.- "Novelistas mexicanos contemporáneos", La Palabra y el Hombre, III, No. 12, 1959, p. 575;
Xalapa, Ver., México.
6. Frenk, Mariana.- "Pedro Páramo", Casa de las Améri-- cas, Año 2, No. 13-14, jul-oct. de 1962, p.89; La Ha-- bana, Cuba.
7. Rangel Guerra, Alfonso.- "Los caminos de la novela", La Palabra y el Hombre, IV, No. 14, 1960, p. 117;
Xalapa, Ver., México.

8. Fuentes, Carlos. Op. Cit. p. 26.
9. Martínez, Manuel Díaz.- "Ricardo A. Latcham y la novela hispanoamericana", Casa de las Américas, Año - 5, No. 30, mayo-junio de 1965, pp. 91-92; La Habana, Cuba.
10. Rangel Guerra, Alfonso.- "Los caminos de la novela", La Palabra y el Hombre, IV, No. 14, 1960, p. 117; Xalapa, Ver., México.
11. Fuentes, Carlos. Op. Cit. p. 28
12. De la Colina, José.- "Novelistas mexicanos contemporáneos", Op. Cit. p. 575.
13. Millán, María del Carmen.- "Panorama de la literatura mexicana", Dicc. de escritores mexicanos, primera edición, p. XXV; UNAM/Centro de Estudios Literarios, México, 1967.
14. De la Colina, José, Op. Cit. p. 575.
15. Fuentes, Carlos. Op. Cit. P. 17.

V

NOVELA DE LUISA JOSEFINA HERNANDEZ

Entre los elementos que dan unidad a las novelas de Luisa Josefina Hernández resalta la soledad de sus personajes, que viven en una crisis íntima de soledad y de ahí buscan "eso", es decir, una felicidad relativa. Para escapar de su aislamiento, se concentran en la búsqueda de una faceta de la felicidad que puede ser: a) la libertad (El lugar donde crece la hierba), b) el amor (Los palacios desiertos, El valle que elegimos), c) la amistad de un grupo social (La noche exquisita). Algunos de sus protagonistas se cansan de buscar "eso" sin encontrarlo y se suicidan (El lugar donde crece la hierba, Los palacios desiertos, La noche exquisita).

Las novelas citadas serán estudiadas en detalle a lo largo de las páginas siguientes ya que son las que hemos considerado más características de esta autora. Pero no queremos dejar de mencionar el resto de sus novelas que son las que enlistamos a continuación.

Hernández escribió La primera batalla (1963)¹ cuyo tema es la búsqueda de la justicia en el mundo hispanoamericano, en especial en Cuba y en México. En esta novela el interés de Hernández es más social que íntimo.

En La cólera secreta (1964)², "no hay otro móvil que el amor".³ Los personajes se sienten rechazados y solos y buscan relaciones amorosas. Aunque Hernández use técnicas de la "nueva novela" (como la superposi-

ción de los idilios de Miguel y de Ana o el manejo de personajes que dejan la impresión de haberse dado vida a sí mismos, como si no tuvieran autor), el patrón del triángulo amoroso que se desarrolla en esta obra es demasiado tradicional y le resta interés. José Donoso comenta que La cólera secreta es una pálida y desfalleciente novela porque acaba de pasar de moda: "Hay algo en ella que está terriblemente sobrepasado y que ha dejado de interesarnos". Sostiene el mismo crítico que La cólera secreta se parece demasiado a la novela femenina y sentimental del siglo XVIII, por su manera "convencional" de ser novela de amor. Sigue opinando José Donoso que ya no se escriben novelas de amor sino que se escriben novelas sobre la falta de amor, sobre el sexo, sobre las perversiones del amor (La memoria de Amadís y El valle que elegimos, por ejemplo). "Pero del amor, -- así, llana y puramente, no, no se puede".⁴

Nostalgia de Troya (1965)⁵ es una novela muy simpática que relata las aventuras del protagonista, -- René, en cinco países diferentes. En esos varios ambientes, René se siente solo y se busca para encontrar su verdadera personalidad. Aunque el tema sea de lo -- más intimista, la novelista se dirige aquí más hacia -- un ambiente universal que mexicano.

En La memoria de Amadís (1966)⁶, Hernández -- destaca también la soledad de los personajes pero el -- conflicto es mucho más complejo. La autora subraya la responsabilidad de los padres en la educación de los hijos. Expone la proyección de una infancia triste sobre la vida adulta y cómo, en un círculo sombrío, esta vida adulta de egoísmo y de no amor engendra a su vez la

pobreza y la miseria de los hijos.

Los personajes de Los trovadores (1968)⁸ se enfrentan con la miseria humana y sufren de la soledad. Su búsqueda de Dios se desarrolla en ambiente bíblico y el misticismo que envuelve a "la santa" y a "la monja" da a esta novela un tono muy diferente al de las demás.

V.1 Búsqueda de la libertad: El lugar donde crece la hierba.⁸ "El lugar donde crece la hierba es una obra llena de una atmósfera densa, grave, en que las tensiones psicológicas de la protagonista van precipitándose angustiosamente. Novela morosa, digna de un análisis pausado, que permite decifrar los símbolos que contiene y apreciar los recursos técnicos con que ha sido escrita".⁹

El lugar donde crece la hierba, primera novela de Hernández, se terminó de escribir en Nueva York, en 1955. Hay un narrador único para toda la obra, que es a la vez el personaje principal: una mujer cuyo nombre jamás se conoce. Acusaron a esta mujer de robo y se encuentra prisionera en un apartamento bajo la vigilancia de su protector, Eutifrón. Toda la obra consiste en reflexiones que el narrador nos comunica: a) por medio de monólogo: un diario o cartas dirigidas a su ex-amante, Enrique, quien es homosexual; b) por medio de diálogos con su marido Patrick o con Eutifrón, y c) dirigiéndose directamente al lector. Sus meditaciones giran alrededor de las ideas siguientes: cárcel, policía, acusación, suicidio, sueño, robo, fraude. Pues el problema fundamental de la protagonista es la soledad: está muy angustiada y busca el lugar de la felicidad, el

lugar de la libertad, "el lugar donde crece la hierba", pero se desespera y se suicida indirectamente: llevada al extremo de su resistencia, confiesa que es ladrona - y acaba por pedir a Eutifrón que la entregue a la policía. La novela termina cuando espera a sus perseguidores, aunque antes de que éstos aparezcan.

La autora analiza los actos, los pensamientos, los ensueños y los sueños de la protagonista, utilizando la voz del propio personaje. Hernández desarrolla la obra en forma paralela: lo físico es símbolo de lo psicológico. La mujer está encerrada en una casa, busca "el sitio donde crece la hierba", pero en realidad, busca la felicidad y la libertad de su alma. Casi toda la obra es una laboriosa introspección, de la cual van surgiendo confesiones y recuerdos, y en la cual se discuten problemas morales.

Antes de ser encarcelada, la narradora trabajaba con su marido, traduciendo cuentos para revistas y corrigiendo pruebas en diferentes editoriales (p. 88). Ahora, es una mujer angustiada y fea (p. 157): no cumple todavía los veintiocho años y tiene "la cabeza llena de canas" (p. 44). Revive el pasado con Enrique, lamenta su ausencia y nos comunica sus angustias. Un día, iba a tener un hijo de su ex amante pero rechazó tanto a Enrique como al hijo y abortó. Es una mujer sin descendencia que se deshace en continuas lamentaciones sobre su esterilidad (p. 172) y divaga acerca de los hijos que nunca ha tenido: "¡No quiero tener nada que peligre y viva! ¡Quiero saber en seguida dónde están mis hijos y quién se encarga de ellos! Necesito que

no sufran, que no se muevan, que no se caigan. ¡Qué se gura estaría yo, visitando las tumbas de mis hijos! — ¡Qué tranquilidad saber que no los he tenido, qué di- - cha, qué descanso..." (p. 65).

De tanto sufrir, la mujer está "amarillada, - débil, esquelética" (p.117) y toma narcóticos: "Hoy tomaré un narcótico" (p. 30); "He tomado un narcótico" — (p. 41), que la llevan al mundo de los sueños y de la - fantasía, lo que constituye cierta forma de libertad -- pero la pone en trance de perder la razón porque en la subconciencia repite siempre las mismas palabras:

"La policía... la policía... la policía... el fraude... la acusación de fraude... la cárcel..."(p.18), y después aun en estado de vigilancia dice a su mari- - do: "—Ahora, Patrick, háblame de la policía, del robo, del fraude, de la cárcel" (p. 62).

La mujer necesita a su marido más que nunca: "Espero que venga Patrick con una ansiedad que me sor- - prende. Como si estuviera sola en el mundo, dependo - absolutamente de él" (p. 153), y le dice: "Me haces fal- - ta, ¿no has pensado que yo estaba muy sola?" (p. 159); lamenta estar separada física y psicológicamente de él: "A Patrick he podido abandonarme, pero sé que él no me tomará nunca" (p. 55); "Patrick no existe ya" (p. 87).

El "leit-motiv" de la narradora es la sole- - dad: "Yo no tengo amigas" (p. 26); "Ahora soy una mujer sola..." (p. 165), y siempre la persigue ese fantasma: "Me he metido debajo de las sábanas y me he sentido so-

la" (p. 69); "No ser querida no es, después de todo, nada extraordinario; es que yo estoy un poco... sola. Eso es, un poca sola... Estoy triste, me he arrastrado -- por todos los caminos y he tocado a mil puertas diferentes. No me ha escuchado nadie... No sé qué es esta húmeda conciencia de la soledad" (p. 149)

La mujer busca la libertad: "Sí, Sería hermoso ser libre, tenerlo todo, no avergonzarme de ninguna -- de las cosas que he hecho, no lamentar... sería como vivir con Patrick años, y recién nacidos en el lugar suave, luminoso y mojado que me está prohibido" (p. 51). -- Pero "el sitio donde crece la hierba, no existe para -- mí" (p. 42); "Soy el objeto perverso que no encontrará -- lugar en el mundo"(p. 69); "A pesar de mis intensos esfuerzos por concentrarme, no me viene a la memoria ni -- la más oscura palabra de amor" (p. 210).

Cuando la narradora no puede afrontar más la vida, fomenta la idea del suicidio. Frecuenta la llave del gas que está en la cocina (p. 152) y tiene otras -- iniciativas: "... pero detrás de la pared no había nada y la puerta se abría en el vacío. Era un arma, -- una construcción para el suicidio..." (p. 56), y no puede asegurar a Eutifrón que no va a suicidarse: "¿Querría pedirme que no me suicidara? No puedo comprometerme a tanto" (p. 92), y por fin, se entrega a la policía porque está cansada de luchar, desesperada de vivir y -- no tiene más deseo de seguir adelante.

Hernández desarrolla toda la problemática de El lugar donde crece la hierba con un estilo muy be--

llo, donde dominan las imágenes muy elaboradas, trabajadas con gran virtuosismo.

Decía Rilke que "las obras de arte son de -- una infinita soledad, y por nada tan poco abordables como por la crítica".¹⁰ Ello explicaría la resistencia que esta obra presenta al análisis. Pero sabemos que la libertad y el espíritu de la protagonista están amenazados. Ella ha perdido la clave del mundo común. "Ese aislamiento que esta mujer vive en la casa de -- otro solitario, Eutifrón, no es sino el símbolo de una soledad esencial. Ella se ha movido entre solitarios, no hay comunión posible. Queda el "yo" únicamente, -- y por tanto una angustiosa libertad en la que nada está prohibido o permitido, lo mismo se puede hacer esto que aquello. La obra está escrita en un estilo no común, en una prosa que olvida constantemente el tópico o el artificio deslumbrante y en la cual la imagen y la metáfora no son adornos sino verdades interiores, expresiones de procesos mentales de la protagonista".¹¹

V.2 Búsqueda del amor: 1. Los palacios desiertos¹² --
2. El valle que elegimos.¹³

El amor es el subtema más común porque domina en dos obras (La cólera secreta y La memoria de Amadís), además de las que analizaremos. En estas novelas, los personajes buscan un amor que suponen auténtico, pero que pueden distinguir sólo deformado en varias facetas: amor físico, homosexualidad, egóismo, etc... Hernández ha dicho: "pero no me interesa el amor como tema novelístico, sino el encuentro de dos personas, de cua-

tro o de seis y sus consecuencias, que muchas veces no son amorosas. La gente se encuentra con el problema -- del amor... ¡y empiezan a funcionar unas cosas tan extrañas!; cuando uno piensa que va a escribir una novela de amor supone un hombre y una mujer en medio de una historia, y para mí el amor en las letras es el amor a todo el mundo; sólo así, con amor, puede escribirse a base de fascinación por la condición humana, y eso, al final de cuentas es el amor... El amor es nada más una inclinación emocionante y emocionada".¹⁴

V.2.1 Los palacios desiertos.

En El lugar donde crece la hierba, L. J. Hernández abordó apenas el conflicto de las relaciones amorosas: el amor de una mujer hacia un homosexual, cuya condición constituía una barrera insalvable. En Los palacios desiertos, la novelista ahonda más en la investigación de los amantes, puesto que el problema que surge entre ellos ya es fruto de ellos mismos.

Los palacios desiertos es la más complicada -- de las novelas de Hernández, tanto por su estructura -- como por la complejidad de los personajes. "El viejo recurso del diario adquiere en esta novela matices nuevos y una justificación plena. La obra consta de varios relatos entremezclados, pero que forman un todo armónico: el básico de un amigo del personaje principal, que sirve, tanto para justificar el recurso, como para enjuiciar a aquél y a la otra protagonista. Tan complicada técnica no provoca, empero, la mínima confusión en -- el que lee".¹⁵

La obra se terminó de escribir en mayo de 1962. La acción principal se desarrolla en la ciudad de México, en un edificio de cuartos amueblados. La novela empieza con el suicidio del protagonista, Rob Marlon. Entonces el narrador principal, Luis, reconstruye la vida de Rob, su vecino, así como sus relaciones con Elena, su amante. Para ello se basa en: a) lo que él conoce y ha visto; b) una novela que escribió Rob, y c) los diarios de Elena. "Lo que en las primeras páginas el vecino manifiesta como suicidio -que lo es desde un punto de vista judicial-, se entiende en las últimas como asesinato, como crimen realizado por Elena desde un punto de vista moral. El lector puede entender que la mujer trabaja el amor de Rob hacia la propia destrucción de éste, que a la pasión de él corresponde la decisión de ella en cuanto a orillararlo al suicidio".¹⁶ El cuento el dragón y el segundo diario de Elena explicarán y justificarán el suicidio de Rob. De ahí el interés de la estructura, con sus cambios de narradores, que no oscurecen el denominador común de todos esos bloques narrativos: la soledad y la búsqueda del amor. "Rob, el hombre de las múltiples máscaras: el niño, la enfermera, el loco... representa la violencia y la entrega total para alcanzar su salvación por el amor. La Elena enamorada, la del primer diario, nos convence de la belleza de Rob, de su bondad, de su violencia... En cambio, la Elena de la destrucción, la del segundo diario, nos hace creer en la suciedad de Marlon, en su monstruosidad, en su falta de madurez".¹⁷ Elena simboliza la venganza pasiva que lleva hacia una liberación falsa, destructora incluso del amor si ello la ayuda en su autocomprensión. Los dos personajes se hermanan por

el amor patológico al padre y el odio a la madre, y su personalidad resiente la falta de contacto con la masculinidad en sus primera infancia. Rob vio cómo su padre intentaba asesinar a su madre. Elena tampoco es normal. Se puede entregar físicamente, pero no espiritualmente. "Los personajes de Los palacios desiertos son todos -- ellos psicópatas, caracteres neuróticos y anormales, -- que obran y actúan anormalmente, a impulsos de sus traumas psíquicos." 18

Hernández emplea una mezcla de planos paralelos, entrecruzados y yuxtapuestos. En el bloque narrativo encabezado "Novela póstuma de Robert Marlon", el nuevo narrador combina el desarrollo de su novela (conflictos de los niños-hermanos Peter y George, criados por un padre-doctor-morfinómano y una madre sufrida) -- con su diario personal lleno de reflexiones acerca de Elena. En los diarios de Elena, se yuxtaponen la vida con Rob, el noviazgo anterior con Leonardo, la educación que recibió de sus padres y el incidente con el Señor Arenas.

Existen escenas de la vida de Rob y Elena que se repiten en lo que observa Luis y en los diarios de los personajes. "En cuanto a su estructuración, la autora sigue el mismo plan que actualmente está muy en boga: sucesión de planos superpuestos que sitúan al lector, ora en lo pasado, ora en lo presente y emplea una modalidad que, si bien es cierto que no es nueva, sí, -- empero, tiene características novedosas. Se trata de -- dar, en Los palacios desiertos, la impresión de que no la escribe la autora. Los palacios desiertos es una novela psicoanalítica en que el subconsciente y el cons--

ciente se funden, se amalgaman y en ocasiones se confunden".¹⁹

Sobre tales planos, deben tomarse en cuenta ciertos paralelos simbólicos: la "Novela póstuma de Robert Marlon" en la cual el autor relata la vida de los hermanos Peter y George, simboliza la infancia de Rob, mientras "La historia hallada por Elena" representa la actitud de Elena y su necesidad de acabar con Rob aunque hacerlo signifique destruirse.

Veamos ahora por separado quienes son Rob Marlon y Elena. Rob Marlon tenía 33 años. Era un norteamericano como muchos: atlético, con la cultura que un joven europeo lleva al salir de la secundaria, pobre como una rata, veterano de una guerra y sin oficio definido. Vivía de dar clases de inglés que nunca le duraban más de tres o cuatro meses, por motivos que nunca pudo definir, pero que podrían atribuirse a su carácter desagradable. Lo que hacía con mayor entusiasmo era escribir, a veces durante noches enteras y siempre en máquina. Era un golfo. Había empezado a estudiar dos profesiones y las había abandonado abruptamente, sin poder siquiera explicar por qué. El mismo dice: "Soy un golfo. Soy inexplicable, pero ella me quiere" (p. 59).

Y Elena, su novia comenta: "Que no es limpio, que hace una interminable serie de vulgaridades como subir los codos a la mesa y chasquear la lengua al comer. Sobre todo, la liberalidad inmensa con que se toca los pies me resulta espeluznante" (p. 130).

Físicamente, "Rob no era alto. Era más bien — pequeño pero con una musculatura extraordinario sus — brazos, su espalda, su pecho, correspondían a los de un hombre veinte centímetros más alto que él. La parte inferior de su cuerpo, sin ser desproporcionada, hubiera correspondido mejor a un hombre delgado" (p. 15). Tenía "una especial habilidad para las cosas más raras, como hacer comida, clavar un mueble roto, construir una casa de muñecas con instalación de agua y de luz para la hija de la criada y principalmente cuidar enfermos" — (pp. 19-20).

Con Rob Marlon, hablaremos de sus padres y de su novela. Conocemos a los padres de Rob cuando visitan a Luis para recoger las cosas de su hijo y esta visita nos sirve de clave para reconocerlos en la novela de Rob: el padre de Rob es el de Peter y George, o sea el doctor toxicómano. Al describir el padre de Rob, — Luis dice: "Los ojos del doctor, todavía delataban la — droga" (p. 115) y en la novela, al hablar de Peter: — "—El hijo del doctor, el mayor. —Es natural. ¿Qué cree usted que puede resultar del hijo de un morfinómano?" (p. 37). Así es que Peter es el retrato de Rob niño: "el pequeño Peter y Rob se consubstancian, se hacen uno solo"²⁰ y dice a su hermano George: "Yo voy a ser un — monstruo, para que todo el mundo lo sepa" (p. 38). Y — George es el retrato del hermano menor, ingeniero; al — preguntar Luis al padre de Rob: "Tienen ustedes otro hijo, ¿verdad?", el doctor contesta: "Es ingeniero, se — casó y tiene tres hijos".

En la novela de Rob, George era el "hermano — delicado y limpio... el que ignoraba la verdad y era —

feliz" (p. 27); "George quería ser ingeniero y lo decía casi desde que supo lo que era un ingeniero" (p. 29). - En efecto, el pequeño Peter, llegó a ser Rob el monstruo, con ideas y reacciones muy raras: un día intentó suicidarse, cortándose una vena. Otro día que le regaló una camisa Elena, tiró el regalo por la ventana -- "con todo y papel" y le dijo a ella que se fuera y -- abrió la puerta (p. 45).

La soledad de Rob es herencia de su padre; el padre de Peter está fastidiado de vivir: "Para él no ha**ba** ilusión posible, no deseaba nada, nada intentaba. Su trabajo era un tormento más que no lograba distraerlo" (p. 59).

El pequeño Peter sufre mucho: "Meditaba en -- que antes, la soledad, la desesperada sensación de habitar a solas con la angustia que se tiene en el pecho... La soledad, llena de musgo y líquenes, era la ausencia de él... Peter, sentía nostalgia y nadie más la sentía como él... Sería terrible ser huérfano, sería estar -- siempre con ganas de perder el tiempo, de jugar; sería la infancia inacabable y burda" (pp. 47-48) y concluía : "los seres humanos por más sabios que sean, nunca pueden prever el rostro que tendrá la soledad cuando se -- hace presente" (p. 49).

Por fin, el pequeño Peter sabe que su situación familiar nunca cambiará: "El pequeño Peter volvió a su cuarto y supo que aquello sería interminable porque esa era la vida de ellos. Que vendría otro viaje al sanatorio, otro regreso y otra recaída. Soñó con -- círculos, con cosas circulares que eran ruedas, un tío-

vivo, el blanco y cuidado foro de un circo donde la dignidad humana se perdía en desafíos de muerte". (p. 60)

Ahora que es adulto, Rob no sufre menos por - causa de la soledad. Extranjero, sin familia, sin trabajo ni amigos, Rob ve en México, "no la ciudad, sino - el desierto donde se persigue a sí mismo. El país donde no da vergüenza ser extravagante o morir de hambre" (p. 57).

Además, Luis, el narrador, agrega: "Pensé en Rob que hacía dos meses, en el departamento de abajo, vagaba en pantunflas de la cafetera a la máquina de escribir, destilando la soledad arrogante y enjaulada de algunas fieras" (p. 115). La forma en que se relaciona con Elena es muy rara también. La sigue por las tardes, a una cuadra de distancia; se pasea frente a su casa y la estudia como si preparara un sitio (p. 71); la espía desde un edificio por el que se ve la ventana - de Elena. Otras veces, después de que se hablaban y - de que le acompañaba a la puerta de su casa, él se acomodaba a la acera de enfrente, vigilándola muchas horas. Dice Rob: "También pasé una noche entera frente a su casa y también descubrí que desde la azotea de un edificio donde es fácil entrar y que sale a una calle traserá se puede ver la ventana de su cuarto. Desde allí la veía a las siete de la mañana, cuando se levantaba - y abría las cortinas. Por las noches, cuando notaba - que estaba en su cuarto, yo prendía cigarros para que - supiera que miraba..." (p. 39).

Por fin Rob consiguió que Elena fuera a su departamento para consumir el amor. Y Rob se quedó enamo

rado: "Y yo no pensaba en nada que no fuera ella y al mismo tiempo no pensaba absolutamente en ella sino en mí... Allí, en ese momento, la amé apasionadamente, y se lo dije, y la amé apasionadamente" (p. 40) y encontró la felicidad; comenta Rob que al regresar después de llevarla a su casa, venía silbando: "Ahora, antes de dormir, quise describir la felicidad" (p. 42).

Al parecer, Rob ha logrado escapar de su soledad, y su felicidad relativa es el amor de Elena: "Esto debe, tiene que ser la felicidad. Nada me niega, nunca llega tarde, respeta mi silencio, habla animadamente cuando presiente que así lo quiere" (p. 53).

Pero Rob no está completamente satisfecho; la soledad del "niño" lo lleva a suplicarle a Elena que se quede a amanecer a su lado; pero ella se lo niega, como se niega a casarse con él. En consecuencia, Rob decide suicidarse y un día Teresa, la sirvienta del edificio, lo encuentra muerto en su cuarto. ¿Había realmente encontrado la felicidad Rob? ¿Su amor con Elena era auténtico o tenía "máscara"? O su verdadero problema venía de la infancia tan triste que vivió? Esa es la problemática que Hernández implanta en su novela Los palacios desiertos.

Examinemos ahora el caso de Elena. Su retrato físico y moral se forma al través de varios recursos: la entrevista del narrador, Luis, con la madre de Elena; los diarios de ella y de Rob, y la historia "hallada por Elena" que es símbolo de su propia historia moral.

Elena Gonzaga tenía 29 años; sus ojos oscuros revelaban una fuerza interior inacabable, una energía nerviosa imposible de doblegar por el cansancio. Podría ser el tipo de persona que toma barbitúricos para poder dormir y vencer por un momento aquella efervescencia que era lo primero que proyectaba su personalidad. Nos dice Luis, el narrador: "Tuve conciencia de que aquellos ojos eran extraordinariamente hermosos, pero que su belleza no era lo que saltaba a la vista, sino su expresión alerta e insondable" (p. 18).

Elena recibió de sus padres una excelente educación. Es maestra de historia y se graduó con una mención. Hacia su padre sentía una gran hostilidad, y quince días después de que éste murió, estuvo a punto de casarse con Ernesto, sólo para huir de su casa y de su presencia. Por lo que dice la señora Gonzaga, su marido ejercía una autoridad despótica: "No soportaba que nada sucediera contra su voluntad, le daban ataques de cólera..." (p. 65).

La madre de Elena nos cuenta que su hija ha tenido tres novios en doce años y que se divertía con ellos: "En principio aceptaba las relaciones, luego, empezaba a posponer el matrimonio y finalmente, decía que estaba enamorada de otro, con el que hacía lo mismo" (p. 63).

¿Qué era lo que buscaba Elena? Cuando andaba con Leonardo, el novio que precedió a Rob, Elena parecía ser feliz. Nos confiesa: "Voy a casarme con Leonardo.. porque aprecio a Leonardo sin dudar, sin desfallecer, en forma continua y definida. Me gusta él." (pp.-

120,122).

Pero Elena no llega a hacerlo. A veces la gente tiene la felicidad en la mano pero un deseo desconocido y superior nos hace renunciar a nuestra felicidad segura para lanzarnos a una aventura a veces desastrosa; ¿sería el amor a lo desconocido o el amor a la libertad?

A pesar de sentirse feliz con Leonardo, Elena esta confundida: "Estoy... estoy desesperada conmigo - misma porque me he dejado afectar muy seriamente por algo que no debe, que no puede tener importancia: ese hombre que me sigue, que me espía" (pp. 122-123) y rechaza a Leonardo para aventurarse con Rob. Admite: "He perdido la paz, las visiones de felicidad... una casa, unos muebles, unos hijos, un marido, una felicidad que ya — había aceptado... Todo, todo eso que era mío" (pp. 123 127).

Sin embargo, Elena sigue divirtiéndose: "Yo - sentía que éramos perfectos, privilegiados, únicos, los dos únicos seres en el mundo que tienen piel, lengua, suspiros. Los únicos. No podíamos despegarnos..." — (p. 81). Pero Elena no se quiere casar con Rob: "No, - jamás amaneceré al lado de Rob. Lo único grato de mi vida es abrir los ojos y saber de mi intimidad; sentir — que a pesar de todo hay algo mío, aunque sea mi cama y mis sábanas, se ha convertido en algo muy vital, muy - necesario" (p. 135).

Seguramente Elena no buscaba la seguridad del matrimonio, porque piensa: "un marido que pise el pren-

dedor de esmeraldas sin darse cuenta, que escupa la comida que yo hago con tanto cuidado, que diga que mi nuevo mantel, ese que estuve bordando un año entero, es horrible" (p. 77). Y después: "algo indefinible que me ha impedido llegar al matrimonio" (p. 121).

Elena necesita probarse a sí misma que es libre; es el amor de sí mismo, es el amor de su libertad.

Elena estaba dispuesta a casarse con Ernesto para escapar de la autoridad de su padre: "Por más que imaginara todas las humillaciones que probablemente me esperaban al lado de Ernesto, ninguna de ellas me quitaba la sensación de dar un paso hacia la libertad" (p. 100).

Durante su noviazgo con Rob, Elena decía: "Mi libertad es irme... Y luego está mi libertad la otra, - aquella que se ganará cuando me haya ido definitivamente" (p. 137), y siente que su vida está llena de obstáculos y de peligro: "¿A dónde iré para no volver a encontrar la violencia y el pánico?" (p. 138). Dice que - "Los seres humanos pueden habituarse a vivir cerca del agua, sobre una montaña, en medio de un río, pero nunca dentro del peligro" (p. 137). Elena quiere detenerse de una vez; poner fin a su lucha por sobrevivir y se da cuenta que cualquier faceta del amor es una máscara: "Todas son sustituciones del verdadero amor" (p. 127).- Sigue preguntándose: "¿Cuál es el verdadero amor? Yo me lo imaginaba submarino cuando era adolescente; un amor de pescados y de ostras, una sensación salada de sargazo y de rocas, de estrellas y de silencios verdes.

El tiempo se lo ha llevado todo, hasta el aire y el -- mar. No queda nada" (p. 128).

Si Rob no encontró el verdadero amor, Elena -- por lo menos encontró lo que buscaba: "...porque son la prueba irrefutable de que lo que Elena buscaba fue en-- contrado, glosado, desarrollado con una fina sensibili-- dad y con la aguda intuición que sigue a los descubri-- mientos" (p. 102) y "La historia hallada por Elena", le yenda que leyó un día Elena y que relata la aventura de Marta, la vencedora del dragón, es símbolo de la acti-- tud de Elena y de lo que buscaba, pues le permite hacer se fuerte para defender su intimidad. Elena estaba re-- lativamente feliz con sus novios anteriores, pero no sa tisfecha; aquí vemos cómo se presenta esto en la histo-- ria: "Un pastor no era suficiente, aunque es verdad -- que por un tiempo, soñé con un pastor. --Debiste haber soñado con un príncipe. --También lo hice... pero me can sé pronto" (p. 107). Ahora, Elena está ansiosa de desa-- fíos peligrosos y se deja conquistar por Rob, o sea -- por el dragón: "Veo, que en efecto, no te quedaban más que los dragones, pero después de eso, no queda nada -- más" (p. 107). El dragón es el símbolo perfecto de -- Rob, porque dice: "No hay nada más tremendo que la ima-- ginación y el deseo de los de mi raza, nacidos para la soledad, la destrucción y la melancolía; engendrados de alguna unión monstruosa, llevamos en el cuerpo las seña les de la crueldad del alma de nuestros padres y en el fondo del cerebro, la distracción abandonada y enloque-- cida de nuestras madres" (p. 106). Marta suplica al dra-- gón que la devore, igual que Elena rogaba a Rob que la matara. Pero fue el dragón quien murió, llevado por --

Marta hacia la aldea, como Elena condujo a Rob hacia la muerte. Marta quedó "ya sin temor, sin dueño y sin cansancio, fue a sentarse junto al molino de viento, — frente al curso de un arroyo que aún ahora, contempla fijamente" (p. 111).

El molino de viento representa para Elena la vida pacífica, la tranquilidad y la libertad completa que buscaba. "La historia del dragón es fantástica", — dice César Rodríguez Chicharro. "Nos recuerda La casa de Asterión de Borges: Asterión, el minotauro, está — cansado; cuando Teseo se interna en el laberinto y se — encuentra con él, apenas ofrece resistencia: de hecho, se deja matar, se suicida. Otro tanto ocurre con el — dragón: permite que Marta —el alter ego de Elena— lo lleve a la aldea a sabiendas de que los paisanos lo matarán, pues él no quiere seguir viviendo: el dragón — como Rob, como el minotauro —se suicida".²¹

Tanto Rob como Elena buscan el amor, aunque — cada uno de manera diferente. Rob busca el amor concreto: busca en Elena la compañía física y psicológica. — Elena busca una aventura porque no está decidida a entretregarse intelectualmente. Por medio de Rob, busca una satisfacción personal que consiste en destruirlo y quedar libre, dueña de sí misma.

V.2.2. El valle que elegimos.

El valle que elegimos se enfrenta, como La región más transparente, de Carlos Fuentes, con la gigantesca, heterogénea, surreal, brutal, tierna, odiosa y querida ciudad de México. "Otra vez en esta novela la

autora usa el contrapunto y la narrativa en forma de — ritmo trunco, que produce una subyacente melodía profunda que es la que nos entrega a la ciudad amable, a la — palafítica Tenochtitlan".²²

En El valle que elegimos, Hernández nos entrega su mensaje al través de muchísimos personajes, pertenecientes todos, de una manera u otra, al mundo del teatro, de la danza o de la escenografía. Todos los personajes son muy diferentes entre sí, y ninguno destaca sobre los demás. Eso es parte de la técnica de Hernández para demostrar que todos los seres humanos participamos de una misma naturaleza, pero cada uno busca la felicidad de manera diferente.

"El valle que elegimos" es sin duda el de México; Hernández da mucha importancia a su ambiente físico: hace muchas descripciones de la ciudad y menciona — monumentos (la Diana, monumento de la Revolución), edificios (Palacio de Bellas Artes, Hotel del Prado, Sanborn's de Madero, Larín), parques (Chapultepec, Alameda), lugares (Plaza de Santo Domingo, mercado de San Cosme, Xochimilco, la Merced), colonias (Pedregal, San Angel, Narvarte, Las Lomas de Chapultepec, Los Doctores, Roma Cuauhtémoc, Del Valle), calles (Madero, Avenida Juárez, Paseo de la Reforma, Niño Perdido), los hábitos gastronómicos de los mexicanos (buenos tacos, frijoles, arroz, guiso de tortillas, chilaquiles, enchiladas, quesadillas y pulque) y los periódicos que leen: — El Capital y el Excelsior. La autora utiliza multitud de planos para completar la descripción de la ciudad: — habla del medio gris, monótono, rutinario, de la clase media urbana en la ciudad de México; del ambiente de los

altos círculos, en el fondo provincianos pero con apariencia de cosmopolitas.

En este valle, viven y luchan los personajes (actores, actrices, directores de teatro, estudiantes, bailarines de ballet, escenógrafos, borrachines y homosexuales), que buscan el amor cada quien a su manera y que tienen la esperanza de encontrar la felicidad un día. Y al final esta desperdigada serie de pequeñas y acertadas biografías nos revela la vida asfixiante y monótona de la ciudad de México.

La obra, escrita en mayor de 1964, está narrada al través del diálogo entrecortado, breves párrafos escritos con el tono con que suelen contarse los chismes pero, sobre todo, por el paralelo que ofrece la autora; podemos imaginar una escena con dos planos bien determinados. En el primero (primera y tercera partes de la novela) se mueven unos personajes bien definidos, cada uno con su personalidad propia, con su vida íntima, que son escenógrafos, maestros, estudiantes, etc. de una escuela de Arte. Estos personajes se buscan entre sí porque sienten la soledad, esperan el amor y la felicidad.

Al fondo, atrás, en segundo plano (segunda parte de la novela), aparece el valle de México con sus habitantes, que también se muevan como personajes, pero no tienen identidad. Viven, sufren y buscan también la felicidad en medio de esta región llena de contrastes físicos y morales. "Hay mucho amor, comprensión, experiencia vivida en L. J. Hernández por el mundo que escribe, y mucho asco también. Quien lea esta novela -

comprenderá el sufrimiento de esta raza que siente las cosas como si estuviera desollada. Pero estos 'sensibles' a la vez verán sus mañas, sus culpas, el remedio de conseguir una intimidad, un amor, un sentido".²³ En la segunda parte de la obra, donde Hernández se dedica a describir el valle de México y sus habitantes, dice : "¡A la calle, a cantar en las plazas, a bailar las viejas danzas, a actuar las representaciones ancestrales ! ¡A vivir de mendrugos, a no tener hogar, a olvidarte de los que te engendraron!" (p. 120).

Otro aspecto de la técnica es que el ambiente físico de la obra refleja el psicológico: el paisaje de México está lleno de contrastes, como lo están sus pobladores. Por ejemplo, retrato físico: "Ciudad de México con sus palacios coloniales y sus edificios nuevos - que van arriba, arriba, desangrando el cielo purpúreo de la tarde. Ciudad de andurriales y de habitaciones con el piso de tierra donde se tienden a dormir los hombres..." (p. 126); retrato moral: "De los contrastes, de las alegrías recordadas cuidadosamente, de las cosas tristes disfrazadas de alegres, de cultas, de útiles; - de la verdad vestida de miseria, de la mentira con su manto de flores, del verano sin impermeable y del otoño translúcido y valiente" (p. 126).

Vamos a descubrir ahora la soledad de todos - estos personajes y a ver cómo buscan su felicidad por - medio del amor, a veces disfrazado de egoísmo, de sexo o de lujo material.

Jorge Aparicio "era el mejor escenógrafo de México" (p. 26) y tenía mucho dinero. Vivía "en una - -

parte muy alejada del Pedregal de San Angel" (p. 11). - La gente decía de él que "se pasaba las tardes borracho y trabajaba de noche" (p. 155). Era minucioso en su selección para las mujeres, que le gustaban bien peinadas, y le fastidiaba ver cosas tiradas en el suelo.

Jorge Aparicio tuvo tres esposas, lo cual nos dice que buscaba en las mujeres algo que no encuentra. Mientras vive con su tercera esposa, Jorge regresa a menudo a ver a Marijuana, su primera mujer.

Marijuana Montalvo "venía de una familia distinguida con la que no guardaba relaciones estrechas" - (p. 52). Cuando vivía con Jorge Aparicio, "trabajaba como una loca: escribía columnas de sociedad, hacía entrevistas, daba consejos a las madres, a las esposas, a las solteronas" (p. 53).

Marijuana Montalvo, a los diez años de casada, se divorció de Aparicio "porque supo que él podía matarla aunque fuera indirectamente, que podía echar el baño del absurdo en la vida que había inventado para ambos" (p. 76). A pesar del divorcio, Marijuana prefiere vivir en lugar de morir, y desprecia a su huésped, una muchacha costarricense que había hecho dos tentativas de suicidio. Marijuana reflexiona que la gente se suicida no por amor decepcionado, sino porque busca algo más de la vida, "eso" como lo llama la autora, es decir la capacidad de saber, de poder y de entender. Según ella se justifica acerca de Jorge: "Aparicio era un episodio de su vida que estaba terminado. Así acabó -- todo" (p. 76).

Ahora Marijuana renta los cuartos sobrantes - de su casa, recibe la pensión que le manda Aparicio y - no se dedica más a la literatura (p. 53). Es "muy conocida en muchos ambientes, desde el teatral hasta en la buena sociedad" (p. 52) y tiene fama de extravagante.

"Cuando Aparicio se divorció de Marijuana no pudo vivir solo. A los cuatro meses se casó con Elena Suárez, una muchacha provinciana que tenía mucho dinero y cuyos padres la habían enviado a la universidad para que estudiara literatura" (p. 83). Cuando Elena quedó embarazada, Jorge le explicó que no quería tener hijos porque "los artistas se deben a sí mismos" (p. 83) y no pueden mantener a los hijos. Pero Elena contaba con recursos propios: cuando esperaba a su segundo hijo, se veía "más guapa que nunca y con más 'mundo'" (p. 84). Aparicio empezó entonces a visitar todos los días a Marijuana, su primera esposa. La llegada de su tercer hijo con Elena, decidió a Jorge a huir de la casa y a divorciarse por segunda ocasión. Elena se casó luego con un noble italiano y no tuvo más hijos; viajaba mucho por Europa y tenía dos casas de campo.

Aunque se encontraba a punto de contraer matrimonio por tercera ocasión, Jorge seguía visitando a Marijuana cada día, haciéndola sufrir porque le hacía "compartir y vivir a su modo y en su sitio" (p. 85) todas sus aventuras amorosas.

Con Lucila, su tercera esposa, tampoco quiso tener hijos. Lucila siempre había querido ser actriz y soñaba a menudo; "le gustaban los sillones mullidos, las alfombras, los cuartos con cortinas transparentes,-

le gustaba la soledad en que ella era la primera actriz en un lugar sin polvo, sin director y sin pobreza" (p. 158). Lucila "estaba verdaderamente preciosa. Con el peinado reluciente, el rostro maquillado a la perfección donde la piel de las mejillas lucía con el brillo de los duraznos y de los rostros de las artistas de cine, los dientes blanqueando, por eso no fumaba, las manos, que no eran bonitas, manicuradas y cuidadas. Los zapatos, el vestido, todo en orden y en armonía. Se miraba al espejo y se encontraba bien" (p. 63).

De niña, Lucila había sufrido bastante. Su madre tenía un negocio de venta de cosméticos y, por cierto, no contaban con mucho dinero: "Las dos visualizaron las pobreza pasadas, las privaciones, Lucila de cinco años, muerta de sueño, sentada en un banquito, Lucila dormida en un tranvía sobre el hombro de su madre quien la hacía bajar sonámbula con su fuerza concentrada en cargar esa bolsa de afeites que hasta ahora la acompañaba a todas partes, Lucila con los zapatos rotos, Lucila llorando porque no había dinero para comprar un disfraz que le habían pedido en la escuela" (172). Y ahora, la tercera esposa de Aparicio era una verdadera prostituta; "era la indecencia, la falta de pudor, el descaro, lo era todo" (168). Cuando va a entregar un diseño de escenografía a José Daumel, de parte de su marido, hace el amor con Xavier, un alumno de Daumel, detrás del ciclorama. Lucila reconoce su vicio y confiesa que no puede enamorarse de nadie: "Los odio. ¿Tú crees que no me doy cuenta de que toda mi vida la he pasado como una puta? ...Tiene la culpa el dinero" (172).

Lucila no se había casado con Jorge por amor sino porque "Jorge era un imperativo y la vida no podía imaginarse sin Jorge; porque Jorge era la comida, - el vestido, el sueño, la linda casa y la cuenta en el - banco. Una mujer tiene derecho a eso y eso era lo que Lucila tenía" (p. 33). Lucila se consideraba afortunada y Jorge la juzgaba del mismo modo; ella medía siempre - sus posibilidades de satisfacer los deseos de su marido (p. 25). Pero Lucila no podía detectar a su marido: -- "¿Cómo se las arreglaría Lucila para ocupar tan poco si tío en la vida de Jorge?" (p. 176), comentaba Mariju-- na, a quien le preocupaba que Jorge no pueda entenderse con ninguna mujer (p. 176).

Jorge sigue visitando a Marijuana todos los - días, así como necesitaba tomar todos los días "para po der vivir su vida secreta de hombre solo en una casa -- cuidada y perfecta donde había una mujer hermosa sólo - para él" (p. 176). Marijuana es la rival de Lucila; -- "era la mujer de sus sueños. La envidiaba, la respetaba, la temía, y nunca, para evitar posibles dificulta-- des, había pronunciado su nombre frente a su marido ni frente a otros" (p. 95). Jorge seguía dando dinero a Marijuana y ella le hacía trampas para recibir más todavía, bajo pretexto de un abrigo que necesitaba o de que sus huéspedes no pagaban la renta de los cuartos. Marijuana aún podría competir con Lucila: "llevaba sus años con gracia, con limpieza, hasta con transparencia. Esto vino de que aceptó su vejez con anticipación, desde el momento en que Aparicio se separó de ella. Allí murió la Marijuana joven, la coqueta, la que usaba recursos para agradar, y quedó un físico todavía vital que gustau

ba por su falta de pretensión" (p. 174). "Lo curioso -- era que con esta renuncia anticipada, con esta ausencia de arreglo, había ganado a su marido para siempre. Las mujeres no recobran a sus maridos; se los devuelven -- las otras mujeres" (p. 174). Pero Jorge era uno de -- esos hombres que no saben lo que quieren y nunca estarán satisfechos.

Un día Jorge y Marijuana van a Cuernavaca, -- tienen un accidente en la carretera y "descubrieron a -- Marijuana muerta al lado del coche y a Aparicio con los ojos abiertos, todavía al volante", pero vivo (p. 179). Con el accidente de Jorge, es aún más claro que Lucila no quiere a su marido, ya que no le interesa permanecer con él en el sanatorio. Al regresar a su casa, Lucila reflexiona con tristeza sobre su destino: "¿Cómo -- era posible ser tan joven y tener ya tan claros los motivos del odio? Se admitía joven con dolor y vergüenza. ¿Qué diferencia había entre ella y las niñas prostitu-- tas cuyos retratos se ven a veces en el periódico? Y -- ¿quién tenía la culpa?" (p. 251).

Aun después de la muerte de Marijuana, Jorge sigue pensando en ella: "Una de las múltiples imágenes de Marijuana Montalvo que Aparicio revisaba con su cebro cansado, repetitivo y desbocado en su cama del hospital... Todo lo que en él estaba vivo se volvía al pasado: veía las iniciales de Marijuana mezcladas con -- las suyas bordadas sobre una sábana blanca, veía los -- útiles de tocador, el espejo blanco, todo con iniciales, un pañuelito con una orla de encaje. Un traje sastre -- blanco de dril que Marijuana había usado varias primaveg

ras hacía diez o doce años, una blusa de lunares azules, Marijuana todavía en la flor de su belleza, Marijuana imponente derramando sobre los otros el color de su piel y su sonrisa" (p. 233).

Tal es la historia de estos cuatro personajes: un hombre y sus tres esposas. No se sabe exactamente qué busca Jorge o más bien, qué tipo de mujer busca Jorge, pero siempre regresa a su primera esposa. En cuanto a ellas, Marijuana buscaba el amor con Jorge, pero quedó decepcionada y comenzó a vivir con indiferencia, pidiendo a Jorge sólo dinero; Elena buscaba tener hijos de Jorge; Lucila y su madre buscaban el dinero de Jorge.

José Daumel era un director de teatro, muy puntilloso ("José Daumel acabó de limpiar la alfombra con especial cuidado y recogió sus papeles. La sala estaba tan limpia como la había dejado su hermana, dos horas antes" p. 62) y muy limpio: "Los actores que trabajaban con él se maravillaban: era el único que traía el impermeable siempre immaculado y los trajes oscuros sin una pelusa, etc..." (pp. 62-63). "José Daumel tenía tres amores. Uno apasionado y entusiasta, que era su madre. Otro de la misma categoría que era el teatro. Y otro más apasionado y más entusiasta que los primeros: el de ser obedecido y admirado" (p. 63).

Para Hernández un punto capital para explicar la conducta de sus personajes es la educación que recibieron de sus padres (Los palacios desiertos, La memoria de Amadís). Y cuenta la infancia de José Daumel de la forma siguiente: el niño quería asistir a una escue-

la de gobierno pero la madre se oponía; sin embargo, el niño, con el apoyo del padre, logró su objeto. "Lo primero que hizo su madre fue aconsejarle al niño que no hiciera amistades porque sus futuros compañeros no eran de su misma educación, luego le dijo que no participara en juegos bruscos porque con toda seguridad lo lastimaría irremediabilmente y en tercer lugar le prohibió que se acercara a las niñas, porque seguramente ya estaban corrompidas" (pp. 69-70). "En consecuencia, cuando llegó a la escuela fue objeto de la más agresiva antipatía, provocada por sus modales y sus reservas. Sufrió de soledad, de insultos, de ofensas que él no sabía que se hicieran en el mundo, y al terminar el primer semestre, cuando obtuvo el primer lugar de su clase, conseguido tras arduos esfuerzos y varias crisis de nervios, sus compañeros y compañeras lo esperaron a la salida y se le echaron encima a golpes y arañazos" (p. 70). Ahora que era director de teatro, Daumel trabajaba muchísimo, hasta agotarse: "Daumel, pálido como un muerto, ... estaba ensayando todavía. El cansancio parecía haberse acumulado a un lado del cerebro y le dolía el cuello cuando movía la cabeza. Este día había adelantado muchísimo. Así es el teatro, un trabajo intelectual profundo y una actividad física agotadora" (p. 222).

Aunque tiene mucho contacto con los actores y artistas, Daumel se siente muy solo: "No podría resistir la cercanía física y los contactos casuales con ninguna persona, ni hombres ni mujeres. Se estremeció de repugnancia. ¡Cómo odiaba él a los hombres y a las mujeres! Odiaba la carne, el sudor, la saliva, la sangre, -

las estúpidas palabras de las bocas... -Por eso estoy - tan solo. Estaba solo" (p. 141).

Sin embargo, este ser tan raro tiene relaciones con mujeres. Su primera amante fue Clemencia Bernal, la coreógrafa de la Escuela de Danza: "Pepe Daumel tan joven y tan enigmático que la había elegido a ella (Clemencia) entre muchas para hacer el amor por vez -- primera. El tenía miedo del desprecio de Clemencia, por que si una sonrisa de aprobación de ella podía llevarlo hasta un irreparable éxtasis amoroso, su desprecio - podía matarlo..." (p. 223).

Y ahora anda con Teresa, que es una mujer com pletamente tonta: "Teresa era inocente pero no por inocencia sino por pretensión y por altanería" (p. 245). Teresa es estudiante, hija de un abogado que tiene un despacho muy reconocido. Su familia pretende mantener a Pepe después del matrimonio. "Teresa tenía los ojos y los cabellos negros y la piel blanca como la leche, coleccionaba cajas de cerillos de diferentes países y tenía como cuatrocientas, sabía muy bien inglés y medía ciento sesenta y cinco centímetros" (p. 138). Igual que Lolita en la obra de teatro Las ruinas, Teresa es una "niña bien" que quiere cumplir con la misión de casarse, pero es inculta y lo único que tiene es dinero.

Daumel se casará con ella aunque la madre del director este en desacuerdo: "¿Cómo suponerlo en brazos de Teresa o de otra? ¿Cómo resistir que saliera de su casa para irse con otra?" (p. 87), y aunque no está ena

morado de ella: "Daumel no la deseaba. Se casaría con ella para poseerla porque así era la vida que él había escogido" (p. 245). Podemos concluir que Daumel no busca el amor dentro del matrimonio, sino que busca la felicidad en la satisfacción del trabajo exagerado: "Daumel sintió que le dolían los hombros y los brazos; siempre esa tensión para el trabajo, esa tensión para hacer lo todo" (p. 252), y siempre tendrá pleito con su mujer. Teresa le dice que si está cansado, debería descansar y pasar un rato con ella en vez de compartir sus entrevistas con Xavier, quien por cierto iba a quedarse con Daumel no sabía hasta que hora: "-Si estás cansado debías ir a tu casa en vez de trabajar" (p. 229).

Clemencia Bernal es "la mejor coreógrafa de México" (p. 188). De dos matrimonios y tres aventuras relativamente cortas, le quedó un hijo que se llama Fernando: "Era un niño querido por su madre, adorado por la sirvienta, preferido por su maestra, pero estas pasiones femeninas no habían sembrado la semilla del abuso porque por gracia de los dioses estas tres mujeres eran tan justas como cepillos de carpintero" (p. 60). Clemencia hacía siempre lo mejor para Fernando; lo llevaba al parque ("Un parque cuidado y exquisito" (p.95)) para enseñarle animales, grutas artificiales, etc... Sin embargo, siempre "iban tomados de la mano y en silencio" (p. 96), hasta que "Fernando nunca supo si ella también veía, pero era raro que estuviera callada, cuando durante el día hablaba tanto" (p. 96).

Por cierto, cuando Clemencia andaba con Ernesto Santaella, el "comunista", éste le propuso que se —

fueran a la Unión Soviética, pero sin el niño. Clemencia rehusó abandonar a su hijo y ése fue el final de aquella corta relación amorosa. A Hernández le gusta reflexionar acerca de la educación de los hijos; aquí -- aprovecha la experiencia de Clemencia con Ernesto: "Los niños de los países socialistas ven poco a sus padres y por eso crecen libres de complejos" (p. 89).

Clemencia, como Pepe Daumel, era muy laboriosa; Emma, una de sus alumnas, afirma que no puede "ser tierna una mujer que trabaja en trance, como una obsesionada, y desaparecía de la escuela en cuanto terminaba su trabajo. ¿Dónde estaban los amigos íntimos de Clemencia Bernal? Para Emma, Clemencia no era dura, era que no existía, propiamente hablando" (p. 186). -- Clemencia vive sólo por su trabajo y su hijo; no tenía vida amorosa: "El descanso no estaba en sus planes. Amaba la danza, amaba su reconocido talento de coreógrafa, amaba ser, estar, y no lamentaba en el fondo de su alma el no haberse podido dar a otros con duradero -- amor" (p. 16).

A Pepe Daumel, Clemencia le perteneció solamente una noche "porque ella había tenido una intuición terrible, devastadora, mortal, de las esencias de Pepe Daumel" (p. 223); "descubrió que la ternura y la suavidad que él despertaba nacían de su aspecto y de su historia, pero no de las profundidades de su alma que era corta, medida, enérgica y mediocre, resentida y estoica" (p. 77). Con Ernesto, como vimos, la relación duró también poco y "Clemencia se avergonzaba hasta el insomnio y el rubor a solas de haberla tenido. Hubiera prefe

rido confesarse protagonista de un asesinato que examante de Ernesto Santaella" (p. 89). Pero todo es diferente cuando se enamora de Alberto. Clemencia y Alberto -- descubren otra forma del amor y están felices: "...los dos cayeron en la cuenta de muchas cosas, de demasiadas cosas. De que había tal vez muchas formas de sentir el amor, pero de que ésta era la de ellos, esta sensación de estallar, estas miradas que no decían sexo sino acción, este tocarse apenas y sentirse, esto.." (p. 200).

Alberto Ramírez, arquitecto, vivía en "la casa vieja de su madre, en la Colonia Roma" (p. 14). Estudiaba baile y así conoció a Clemencia. Cuando Alberto -- anuncia a su madre que está enamorado, la señora reacciona de manera opuesta a la madre de Pepe Daumel. Ella sospechaba la soledad de su hijo y le alegra la noticia a ello; lo que le interesa es que Clemencia lo quiera y que no se hagan daño los dos. Y Alberto, por su parte, "entró en un estado beatífico comunicativo, ése que hace que las personas serias rayen las mesas o escriban -- nombres en la corteza de los árboles" (p. 153). Lo único que importa para Alberto es estar enamorado: "Para -- Alberto no existían los amantes pasados si es que los -- había, eso no era lo que para él mancha o corrompe a -- una mujer. La mancha vivir en un equívoco, mentir, fingir que ignora cuando sabe, ser inútil y parlanchina -- como algunas que había conocido" (p. 193).

Emma Solórzano trabaja en una oficina. Estudia teatro con Pepe Daumel. "Necesitaba severidad y disciplina pero tenía talento" (p. 137). A los veintidós -- años, "No le sobraba nada. Le faltaba todo. Poco dinero, madre enferma, poca ropa, los novios" (p. 13), pero

tenía "buena figura, linda voz, era simpática" (p. 36).

A los dieciséis años, tuvo su primer novio. - Salían todos los domingos y se hablaban por teléfono - una o dos veces al día. Eso duró tres años, hasta que cerraron el taller donde trabajaba el muchacho y él ya no pudo encontrar trabajo fijo. Emma se asustó "cuando empezó a verlo sucio y con la ropa rota" (p. 35). Dejaron de verse y Emma perdió para siempre la ilusión del matrimonio: "Pero el novio aquel era la nostalgia del hogar que se deja cuando uno toma lo más indispensable y sale siempre en busca de aventuras" (p. 36).

Después de ingresar en la Escuela de Arte - - Dramático, Emma encontró a Xavier Fernández: un estu- - diante de teatro sin ninguna educación: "Xavier y Dau- - mel estaban sentados en el sofá de casa de este último y ya Xavier había echado ceniza dos veces en la alfom- - bra mientras escribía con letra menuda e innumerables - faltas de ortografía" (p. 36). "Xavier venía de la Mer- - ced. Su padre era de mejor familia que su madre, pero no mejor persona. Y no era una mala persona, pero hacía veinte años que trabajaba como inspector en una ofici- - na del gobierno y así seguiría hasta que lo jubilaran. Esto era el hambre y la pobreza, ni Xavier, ni su pa- - dre, ni su madre... Su hermana sí" (p. 82). Su hermana encontró un trabajo y se buscó una amiga y las dos vi- - vían juntas y solas, salían y estaban felices.

Xavier era vividor y le gustaba quitar dinero a las mujeres ricas. Además, lo único que le interesaba era el sexo. Emma confirma a Daumel: "Ahora no soy su - novia ni nada suyo. Me arrepiento de haber sido su no- -

via. Xavier no es capaz de ser novio de nadie, lo que él quiere es... sexo" (p.163).

Ahora, Emma busca a su director, José Daumel. Le confiesa su enamoramiento, pero él le dice que confunde el amor con la sumisión: "Emma, tú estás equivocada. Un joven director se presenta ante sus actores con el prestigio de la autoridad, de saber por el momento más que ellos y las muchachas como tú se creen que la sumisión es amor"(p 164); Emma no tiene buen éxito.

Luego, entre Lalo y Emma, existe una cierta simpatía: "Lalo llegó a la oficina pensando en Emma Solórzano porque allí era la única persona con quien podía hablar... A Lalo le agradaban las piernas de Emma Solórzano, su cintura chiquita, su pecho casi plano. Tenía algo" (p 12), y a su vez, Emma piensa: "Era feo, Lalo. Sin embargo tenía no sé qué de sonrosado y fresco" (p 20).

Después de que Emma confiesa a Lalo que ya no está enamorada de Xavier, él siente alivio y declara: "Sería una lástima que una muchacha tan guapa como Emma estuviera enamorada de Xavier. Tan buena persona y tan buena actriz. Lalo hubiera podido jurar que ella sería una gran actriz" (p. 65).

"Eduardo Rojas, Lalo para todos, Lalito para los más ajenos" (p. 10), era homosexual; vivía en un departamento barato, trabajaba en una oficina de gobierno y a las cuatro iba a bailar a la escuela. Lalo, a los cuarenta años ("con sus cuarenta años inconfesados"), -

sufría de hipersensibilidad: "Lalo había llorado muchas veces. Se encerraba de pronto en un baño, se paraba - en una esquina de noche, se metía en un camión vacío - y lloraba" (p. 78). Sin embargo, Lalo tuvo una infancia muy feliz y la recuerda: "lo alegre, lo cómodo, - las sensaciones de refugio y suavidad que hubo en su - infancia" (p. 221). Ahora Lalo siente cierta satisfacción cuando está con Emma: "La compañía de Emma le había hecho un gran bien" (p. 77). Aunque esta sensación es mutua, Emma todavía se siente sola: "Emma se bajó con un sentimiento muy claro de la soledad que no la abandonaba desde hacía días. La compañía de Lalo, - como la de otros, era agradable, era tibia, pero no - era todavía la deseada. Esa compañía única que andan pidiendo a gritos y al unísono el alma y el cuerpo" - (p. 72).

Emma quiere conocer su futuro y se encuentra con Mercedes San Juan, a quien le decía "la gringa". - Tiene unos cincuenta años; había sido rubia, pero ahora su cabello era incoloro; tenía los ojos verdes (p.- 27) y el don de predecir las cosas. Por ejemplo, en la panadería, le pregunta al señor que atiende cómo seguía del dolor de hígado sin que él lo haya mencionado antes. Anunció también el accidente de Jorge Aparicio con Marijuana y la muerte de ésta antes de tener - pruebas (p. 182). También ella tuvo que librar luchas amorosas, pero lo hizo a solas, sin consejos ni intervenciones; escogió la soledad, la independencia y la - infinita distracción de las cosas mundanas (p. 39).

Y ahora Mercedes, que es la bondad misma, se acerca a Emma para consolarla. Emma está llorando "por todo" (p. 98), o sea, porque no encuentra la felicidad. Y Mercedes le predice su futuro: "Tiene un destino hermoso. Será una gran actriz" (p. 183), y le dice que no se mezcle con cualquier persona porque: "Uno quiere al otro en forma indebida y el otro se quiere a sí mismo" (p. 183). Al contacto con Mercedes, Emma reflexiona en la miseria de algunas gentes: "...los hombres de rostro enrojecido por el pulque a las tres de la tarde, las mujeres jóvenes y ventradas con los niños colgados de las fladas y las voces chillonas; pensó en las violaciones, en los asesinatos por celos, en los niños muertos de descuido, en los enfermos arrumbados en el fondo de los cuartos..." (p. 184), y también en la bondad; "Se acordó de Lalo y tuvo ternura... él era de los favoritos de la bondad. La bondad era Lalo y también esta Mercedes" (p. 184).

La primera y la tercera partes terminan con Emma que busca, con esperanza, la felicidad: "A todos nosotros nos queda la tarde para ser felices... y también la noche" (p. 99); y Emma está lista para luchar: "Largo el aprendizaje, pero cierto. Largo el esfuerzo, con una recompensa ilimitada" (p. 257).

Analicemos ahora a un personaje que encarna lo opuesto de la bondad. Margarita Ezequiel es una mujer desagradable, odiosa, que además de buscar la paz interior, anda en busca de un albergue, porque quienes la hospedan siempre se cansan de ella y acaban por correrla. Margarita nunca habla de su infancia porque —

esos "recuerdos estaban ligados a la sensación de soledad por una parte y a la fealdad por otra" (92). Todo el mundo iba a trabajar y la dejaban sola entre las cuatro paredes de un departamento, con dos tortas y un refresco para comer al mediodía; sin un centavo y a veces sin ropa porque sus vestidos estaban uno sucio, el otro roto y el otro tendido en la cuerda de la ropa.

Nada le producía satisfacción. "La infancia de Margarita duró catorce siglos de abulia, de crecer de milagro, de comer pan y frijoles, de dormirse en el suelo o donde fuera" (p. 92). A los diez años la pobre Margarita se volvió vagabunda: "Buscaba actividad y compañía. La consiguió. ¿Qué más podía desear? Eso significa para algunos el amor y el trabajo. Para ella no eran eso" (p. 93). Busca cierto tipo de amor, pero lo "que le gustaba del amor era el principio y trataba de que fuera muy largo, porque así sentía que estaban adorando su cuerpo y le prestaban la atención debida. Pero nada de violencia, nada de partos..." (p. 41).

A pesar de tener a su madre y a sus hermanas en la ciudad, Margarita anda como vagabunda por las calles y las casas (p. 74). Por un tiempo vivió con Lalo Rojas, pero éste se cansó y le tiró sus cosas por la ventana. Luego se fue a dormir algunas noches a la casa de su hermana y desayunaba de vez en cuando en la de Clemencia. Más tarde pasó a vivir con Ernestina, durante unos tres meses, pero se aburrió porque no podía llevar visitas. Después, busca a Francisco para invitarlo a comer a un Sanborn's, a pesar de que la noche ante-

rior él la golpeó para que se fuera de su casa y pudiera entrar otra persona.

Margarita trata de acercarse de Xavier Fernández, pero fracasa (p. 189) y se encuentra con que no sabe a dónde ir. Opta por regresar a la casa de Francisco, quien está con unos amigos; cuando entra Margarita, ellos la tiran al suelo y la golpean. Aunque Francisco quería olvidarla para siempre, le tiene lástima y la invita a acostarse en su cama. Ella le asegura que será por un tiempo corto: "No creas que voy a quedarme para siempre. Nada más esta noche y algunas otras. Pero no para siempre" (p. 256).

Eso dice Margarita, porque hasta "la calle — era más casa suya que las otras... Su vida amorosa no era como la de otros que conocía, no había noviazgos, ni matrimonio, amores apasionados... Ella andaba con las personas. Esa era la palabra: andaba. Eso quería decir comer, dormir, darse y quitarse mutuamente el dinero y los objetos" (p. 215), y Margarita tiene su respuesta porque "Nadie puede amar a estas personas. No, nadie puede, y tal vez ellas tampoco lo procuran" (p. 256).

Todos los personajes de El valle que elegimos sufren de soledad y buscan una vida mejor. Buscan la felicidad en la compañía con la pareja o en el amor exagerado al trabajo, al dinero, al sexo o a sí mismos.

El valle que elegimos presenta hasta el final y a través de la vida privada de cada uno de los actores, "lo individual de sus destinos de seres solita-

rios que luchan y se debaten en un mundo de pobreza y privaciones, egoísmo e incomprensión. La segunda parte es una visión actual y palpitante del México de nuestros días, complejo y contradictorio... con sus multitudes y su soledad".²⁴

V.3 Búsqueda de la amistad: La noche exquisita.²⁵

"La noche exquisita es una brillante exposición del mundo de la dolce vita, compasiva y llena de piedad, de la ciudad de México".²⁶ L.J. Hernández trata de la vida de un grupo de intelectuales y artistas de la clase media alta que son profunda y lastimosamente humanos.

En cuanto a algunos aspectos temáticos y a la técnica, La noche exquisita (septiembre de 1964) se parece a El valle que elegimos. Los personajes son numerosos también y se mueven en el ambiente artístico. Ninguno de ellos se destaca sobre los demás y todos sufren, ante todo de soledad. Hay entre ellos homosexuales y lesbianas, morfinómanos, alcohólicos y ladrones. Hernández los describe superficialmente y lo hace seguramente a propósito, porque ellos, temerosos de la soledad física, buscan vivir formando un grupo social; aparecen siempre en grupo, ya en una visita, en una fiesta, o en un velorio, pero están egoístamente anclados en sus vicios, no son capaces de olvidarse de sí mismo y jamás alcanzan una amistad sincera: cada quien se burla del otro, murmura y se dan "bofetadas"; "Las otras bofetadas se las dieron mutuamente Efraín y Carlos del Campo" (p. 28).

Las dos novelas "tienen la misma técnica de presentación alternada de los personajes, de relato de los hechos interrumpido y reanudado más tarde".²⁷ La autora va ocupándose de sus personajes, de sus introspecciones y de sus reacciones, en forma sucesiva, corta y rápida.

La estructura está muy bien pensada. La autora divide su novela en cuatro capítulos. Al principio de cada uno expone un símbolo y luego desarrolla su capítulo relacionando sus personajes con ese mismo símbolo. En el primer capítulo dicho símbolo es "La serpiente". La autora describe la serpiente y después compara a sus personajes con ella: les gusta vivir como si fueran serpientes, lucir en el grupo social por el sólo "placer de mostrarse, contonearse y exhibirse" (p. 11). En "La fiesta", Hernández describe primero el propósito de una fiesta y así hace la introducción a la que dará Melisa. Sus personajes no pueden vivir solos; tienen que reunirse toda la vida como si estuvieran siempre festejando. En "El cementerio" la escritora inicia el capítulo con la definición de lo que es un cementerio, a la postre símbolo de cómo viven sus personajes: no tienen sentimientos sinceros y actúan como si estuvieran muertos. Además, en este capítulo fallece Teresa, uno de los personajes. El último capítulo es "El juego" símbolo de lo que hacen sus personajes: quieren estar juntos por pura "diversión, indolencia, pasión y descuido" (p. 146) y se cansan de jugar juntos, se matan al final del capítulo que es a la vez el final de la obra y esperan que haya perdón en el mundo: "Tiene que haber perdón porque hay lugar en el mundo para los ladrones,

las prostitutas, los homosexuales, los hipócritas y los desamparados..." (p. 179).

No iremos muy a fondo en los personajes, puesto que Hernández tampoco los desarrolló muy profundamente. Melisa Ramos es propietaria de una tienda de antigüedades. La gente decía que esa casa de antigüedades - "era un pretexto para sostener un negocio de trata de blancas como hacía antes con la famosa casa de huéspedes" (p. 47). La última etapa en su vida amorosa fue la de José Luis: "ante todo y más que nada, el mejor amigo que he tenido en el mundo" (p. 170). "Venía a visitarla a horas fijas tres o cuatro veces por semana y pasaban la mayor parte del tiempo tomando té y contándose cuanto les pasaba. El era la única persona que conocía a fondo la economía de Melisa y ella era la única que estaba al tanto de sus asuntos personales. Primero fue su cliente, luego su amante y ahora era su amigo" - (p. 170). Melisa está "encantada de vivir" (p. 34). Es la única que puede soportar la soledad e incluso le agrada: "Era muy sincera cuando estaba sola y tomaba la soledad como un descanso. A lo largo de su vida había aprendido que la mejor compañía es la de uno mismo y se disfrutaba completamente" (p. 60).

Rebeca y Manuel Aguilar son esposos. Rebeca hacía entrevistas y escribía artículos en un periódico. Tenía "una inteligencia clara, una belleza impresionante, un cuidado excesivo de su persona y de su casa, un marido diez años menor que ella, una corta capacidad creadora unida a una fuerte vocación para ganar dinero, una atracción fortísima para hacer venir a ella mucha -

gente, hombres y mujeres que no se iban jamás, una pasión por la compañía, y cuarenta y cinco años" (p. 13). Rebeca "era un fenómeno poco mexicano y eso se debía a que había vivido con sus padres en Francia durante su primera juventud, hasta que hacía veinte años se presentó en México, sin dinero y con dos vestidos preciosos. Todos se enamoraron de ella.." (p. 13), incluso las lesbianas: "Que todas las lesbianas que frecuentaban la casa de Rebeca Aguilar lo hacían con la secreta esperanza de que ella les correspondiera porque estaban enamoradas de ella" (p. 47). Rebeca daba mucha importancia a la presencia de un grupo social a su alrededor. Para ella "la amistad era el conjunto, el brillo, el comentario" (p. 39). Sin embargo, el día que Melisa hizo una fiesta en su casa, Rebeca se sentía muy aburrida y sola: "Rebeca, con un vaso de agua de Tehuacán entre las manos, se veía sola, se sentía sola y estaba sola" (p. 71). Ese mismo día, entró en conflicto con Teresa Esteban, la colombiana, porque su marido, Manuel, no dejaba de mirarla: "Manuel con la atención en Teresa, Rebeca - en Manuel..." (p. 85) y Rebeca se sentía tan disgustada que le grita a Teresa: "no hay un burdel en México que tenga una mujer más puta que ella!" (p. 95).

De todos los personajes de La noche exquisita, Rebeca es la más convencida de que la vida en grupo es esencial para ella. Inclusive pierde a su marido por ese vicio de tener siempre compañía en casa. Pero el ambiente de México no la satisface y busca una "ciudad que no te embrutezca ni te ciegue, sino que aguce tus sentidos y te haga pensar y te dé la sensación de la felicidad... Yo quería pertenecer a la clase social

de los que se aman" (p. 162). Sin embargo no podrá gozar de esa tierra prometida, pues la matará su marido, harto de sus fiestas.

Manuel Aguilar pretendía tener talento literario y Rebeca decía que algún día sería escritor. Su amigo era Carlos del Campo: "Manuel salía con Carlos de vez en cuando, conversaban, lo acompañó durante la segunda curación de la morfina y se entendían bien" (p. 14).

Eduardo Santos y Rolando Esquivel son compañeros homosexuales. Eduardo era "pintor de éxito" (p. 15) y Rolando "dueño de una mueblería" (p. 15). Vivían juntos y "habían logrado hacer de su casa un espectáculo" (p. 15). Rolando "odiaba la edad, el tiempo, las canas, los años. Le horrorizaba pensar que hacía quince que vivía con Eduardo" (p. 23). La gente murmura acerca de Eduardo, diciendo que "era un pintor fracasado que se la pasaba en las exposiciones para copiar ideas ajenas, presumiendo de ellas luego como si fueran propias, que sus últimos cuadros eran desarrollos vagamente diferentes de los temas de Gabriela Robles y que lo mantenía un viejo rico que de vez en cuando lo abofeteaba en público" (p. 47). Los dos amigos siempre andan juntos.

Gabriela Robles era francesa "y a veces hablaba en francés con Rebeca" (p. 17). Gabriela "pintaba" (p. 52). De continuo se preocupaba por el jardín: "A Gabriela jamás se le secó una planta" (p. 78). Desde que cumplió veinte años vivía fuera de su casa, sola (p. 166); era amante de la libertad: "había sacrificado

la convivencia por el apasionamiento de ir, venir y hablar cuando y con quien quisiera" (p. 139). Esto no evita que a veces se sienta sola; cuando le fastidia estar en grupo, quiere "entrar a su casa para huir de una situación molesta", pero su casa no le resulta "acogedora ni adorable" (p. 147).

Carlos del Campo, el amigo de Manuel Aguilar, es un morfinómano. Era músico y en un tiempo quiso ser compositor, aunque después de años de estudio, "caía en la cuenta de que ni siquiera podía tocar el piano en un centro nocturno" (p. 14) y una sola vez le encargaron "la música para una representación teatral" (p. 28). -- Carlos se considera como músico "fracasado a los veintinueve y morfinómano dos veces" (p. 65).

La Pepa del Moral era muy culta y "tenía en su casa varios libros que según ella la solazaban cuando no estaba ocupada" (p. 16). Trabajaba en el "Encanto", "donde cantaba, bailaba un poco, lucía sus vestidos y hacía imitaciones" (p. 16). La Pepa tenía dos pistoleros: Pedrito Gómez y Ramón Mella, que le servían, -- según ella, de "damas de compañía, confidentes, recaderos y doncellas" (p. 16). La Pepa "vivía desde hacía años con un contratista americano en continua trifulca, juego que parecía ejercer sobre ambos verdadera fascinación. La Pepa le hacía imitaciones, le cantaba, le tiraba los platos a la cabeza y luego se reía porque él -- parecía pensar que eso era naturalísimo teniendo en cuenta el coeficiente de sangre española que ella tenía" -- (p. 28). La gente decía que la "Pepa era una degenerada que tenía relaciones sexuales a la vez con Pedro y con Ramón Mella" (p. 47).

Pedro Gómez, uno de los pistoleros de la Pepa, era homosexual. Siempre recordaba "la muerte de su padre, cuando él tenía cinco años. Recordaba las velas, los sollozos de su abuela y el rostro distraído de su madre. También lo que ocurrió después. La vida con su madre hasta que tuvo catorce años, la vida con una madre puta que deseaba que él fuera mecanógrafo. Ahora, se había acercado a refugiarse en la mujer más casta que encontró a mano, en la más leal. En Pepa que tenía un solo hombre, no se iba con otros y allá en las complejidades de los odios que sentía por su amante, nunca lo hubiera traicionado" (p. 128).

Ramón Mella, el otro pistolero de la Pepa, "era alto, bien hecho, con bigote y de piel blanca. Trabajaba en una gran tienda de telas que pertenecía a su padre, con quien decía la Pepa que no se llevaba bien. Tenía hermanas y hermanos, pero era él solo quien huía de la tienda a las seis de la tarde y entraba en otro mundo" (p. 39). Su amiga decía de él que su castidad era "cosa fatal e irexplicable" (p. 50).

Efraín era cleptómano y alcohólico además: "Antes robaba por el vicio de robar y ahora por el vicio de beber" (p. 18). Era escenógrafo y robaba a sus supuestos amigos: a la modista que vivía con Elena Mercado y a Carlos, le robó su reloj en un pleito. Efraín tenía un "cuerpo flaco y joven, tan flojo y tan olvidado de sí mismo" (p. 49). Efraín era también homosexual: "Efraín vivía con su madre y se le conocieron dos o tres enredos homosexuales de apariencia deprimente y promiscua" (p. 83).

El doctor Xavier Enríquez "es joven, guapo y un maravilloso cirujano. Tiene esposa (está "casado -- con la mujer equis"), hijos, amantes, fantasías y entre tenimientos" (p. 20). Traba amistad con Teresa Esteban, la colombiana y le permite entrar a uno de sus "múltiples departamentos" (p. 33). Sin embargo, "Teresa Esteban se comportaba con Xavier Enríquez en público en -- cierta forma que daba a pensar si se habrían puesto de acuerdo con anterioridad o si nacía lógicamente del matiz de sus relaciones. No se sentaban cerca, no había palabras ni sobre-entendidos silenciosos. Era como si -- no se conocieran, sólo que llegaban y se iban juntos" -- (p. 74). Decían del doctor que "era muy conocido en los círculos de homosexuales" (p. 47).

Teresa Esteban es "una muchacha colombiana -- que había llegado a México hacia tres meses" (p. 24). -- "Ella decía que dejó su casa por dificultades familia-- res" (p. 24). Estaba estudiando teatro y trabajaba en -- televisión. "Teresa Esteban era promiscua y con solo -- verla uno sabía que era el tipo de mujer joven que sos -- tiene relaciones sexuales con cualquiera bajo la ilu -- sión de que no tienen importancia" (p. 31). Cuando re-- gresó de la fiesta donde le había insultado Rebeca Agui -- lar, Teresa Esteban "llegó a su departamento, tomó sin desvestirse una buena cantidad de pastillas para dormir y se acostó en su cama" (p. 101). El doctor Xavier Enrí -- quez quedó aterrado al encontrarla "rígida, con muchas horas de muerta" (p. 102), "a las seis de la tarde del día siguiente" (p. 102).

Elena Mercado "era diseñadora de vestuario y vivía con una modista en la calle de Donceles" (p.22). "Entre Elena y Gertrudis (la modista), funcionaba un -- malentendido en cuanto a la forma que habían escogido -- para presentarse en público. Gertrudis pensaba que lo -- mejor era hacerse pasar por pariente de Elena; Elena, -- que no era justo ocultar la relación por que cuanto ha -- bía tenido en la vida era esa relación" (p. 22).

Esperanza Sánchez vivía con su hermano. Era -- seria, "repulsiva", "blanca", y "nerviosa" según Efraín.

La vieja Merry y su joven marido John eran -- los Bradley. En las fiestas y en su casa, Merry se en -- tretenía tomando ron: "Se pintaba los párpados de dora -- do, se ponía un abata hasta los tobillos y se quedaba -- quieta con su vaso" (p. 19). La situación de Merry con John se parecía a la de Rebeca con Manuel porque las -- "dos eran mayores que sus maridos. Merry, en algún mo -- mento, también había sido bella y con una personalidad -- brillante" (p. 51). Merry "había sido la esposa de un -- médico famoso" (p. 81), tenía "dos hijos profesionales -- y casados, una hermana abogada que le mandaba cada mes -- el dinero que le correspondía, los amigos de cuando -- ella era una viuda joven de buena familia" (p. 80).

John era "un galán norteamericano del tiempo -- del cine mudo" (p. 91). Estaba siempre "contento, bien -- vestido, aparentemente activo. Eso sí, nadie tan ale -- gre y tan bien dispuesto como John" (p. 80).

Todos estos personajes se reúnen sólo para --

reunirse. Se burlan y murmuran unos de otros: "Elena - Mercado se había permitido hablar de Gabriela toda la tarde" (p. 61) o intercambian ideas como: "¿Viste qué zapatos trae? -No, me voy a fijar"; "-No sé para qué viene la Nena con ésa. -Vendrán de la cama y no se la pudo soltar" (p. 69) o "Niños, ¿qué estaban haciendo tanto tiempo encerrados?" (p. 70). Van de visita o a fiestas, nada más por curiosidad: "Entraron y con excepción de Xavier tenían la curiosidad pintada en la cara, como si esperaran ver la casa deshecha o algún monstruo sentado en la alfombra" (p. 156). Aunque estén siempre reunidos, -sufren de soledad espiritual: "nuestras infinitas soledades" (p. 100) y buscan la felicidad por medio de la verdadera amistad: "La clase social de la gente que se ama" (p. 163).

V.4 Conclusiones

Como hemos visto, las novelas de Luisa Josefina Hernández tienen por tema básico el de la soledad.

Soledad que, más que inherente a la naturaleza humana, es resultado del egoísmo, de la inseguridad, de la incapacidad de los hombres para establecer relaciones sinceras. Deformaciones que, según las describe la autora, son producto de una sociedad injusta, organizada para la explotación, y de un esquema familiar equivocado, que va perpetuando de una generación a otra las mismas actitudes, los mismos patrones de conducta, que de esta manera es imposible desterrar. Por supuesto, entre dicho esquema familiar y dicha sociedad existe una apretada trama de interrelaciones.

Muchas veces Hernández señala como la causa de la infelicidad, de los vicios, del suicidio —que de alguna manera es una agresión a la sociedad— y, sobre todo, de la soledad de sus personajes, a la educación que éstos recibieron de sus padres o a la condición de la sociedad en que viven. Hernández culpa a los padres por el suicidio de Rob Marlon y por la manera de vivir de Elena Gonzaga. "L. J. Hernández narra las biografías de dos amantes deformados psicológicamente desde los días de infancia: en verdad, se trata de la vida de dos enfermos —sobre quienes pesa despiadadamente la infancia".²⁸ Igualmente, los padres son responsables por la homosexualidad de Arnulfo; Carlota y Benjamín padre cargan el peso del suicidio de su hijo, Benjamín chico, en La memoria de Amadís. En El valle que elegimos, Hernández describe minuciosamente la vida pobre de Emma Solórzano cuando era niña, la infancia miserable de Lucila Aparicio, la manera de tratar al niño José Daumel, el abandono que sufrió Margarita Ezequiel, la triste educación que recibió Xavier Fernández y también la infancia feliz de Eduardo Rojas. Asimismo afirma que los niños que crecen en países socialistas son felices porque casi no ven a sus padres. "En El valle que elegimos se destaca la función de los padres en la formación de los hijos, especialmente de las madres que incluso terminan comprendiendo las frustraciones, los complejos, las degeneraciones, los prejuicios de los seres a los que finalmente no supieron educar".²⁹ En Nostalgia de Troya, puede encontrarse cómo la educación que recibió René cuando niño en Roma y la trampa que le tendió su madre para casarlo joven deciden el curso de su vida. En esta novela Hernández agrega el detalle de la juventud feliz de la señora Mac Dowall (en -

la sociedad norteamericana). En Los trovadores, se encuentra también una familia muy miserable, por culpa de la madre que maltrata a sus hijos. En La noche exquisita, Pedrito Gómez es homosexual quizá porque perdió a su padre cuando era muy joven y por lo que sabemos respecto a su infancia.

En cuanto al papel nefasto de la sociedad hispanoamericana, en Los palacios desiertos, Hernández insinúa que no da vergüenza morir en México; en La memoria de Amadís, denuncia que en México se prefiere a los "estúpidos y a los sinvergüenzas", así como la cobardía de los que viven después de la Revolución; lamenta que sea un "país pobre, mal gobernado e hipócrita" (121). - Toda la segunda parte de El valle que elegimos, se refiere a la miseria de México; en Nostalgia de Troya, cuando la autora menciona la miseria de Ixtapan de la Sal, hace alusión a la pobreza de toda Hispanoamérica, y desde luego, La primera batalla nos presenta la América sufrida, con la excepción de Cuba, que ahora vive su realidad comunista.

Muchos de los personajes de Hernández pertenecen al medio artístico. En El valle que elegimos, todos estudian en la Escuela de Teatro o en la de Danza; además Marijuana Montalvo escribía columnas de sociedad en un periódico y Elena Suárez estudia literatura. En La noche exquisita, se trata de gente de teatro (Efraín es escenógrafo, Teresa Esteban estudia teatro y trabaja en televisión, La Pepa del Moral canta y hace imitaciones), pintores (Eduardo Santos), músicos (Carlos del Campo) y Rebeca Aguilar escribe artículos en periódicos. En Nostalgia de Troya, nos encontramos con los di-

ferentes artistas de Ottawa pero sobre todo, nos familiarizamos con René que al principio escribía en el periódico de su padre en París, luego, tuvo varias actividades fotográficas y literarias antes de empezar a redactar su último libro en la ciudad de México. En El lugar donde crece la hierba, la narradora y su marido, -- Patrick, traducían cuentos para revistas y corregían -- pruebas en diferentes editoriales. En Los palacios desiertos, Rob Marlon escribe una novela y su novia, Elena, escribe sus diarios. En La memoria de Amadís, Benjamín grande sueña escribir un libro y en La cólera secreta, Ana es traductora.

Una primera razón para ello es el hecho de -- que se trata de un medio bien conocido por la autora. -- Otra, es que, debido a su situación privilegiada en tantos sentidos --educación, sensibilidad, conciencia crítica--, los artistas constituyen algo así como elementos -- catalizadores para las virtudes y sobre todo los vicios de su sociedad. Por lo tanto, ofrecen mejores condiciones para el análisis de la naturaleza humana que pretende hacer Hernández en sus novelas.

Este mismo interés en profundizar en los aspectos paradójicos y conflictivos de los hombres explicaría la abundancia de personajes que se encuentran sujetos a toda clase de vicios. Otro punto de unidad es que la mayoría de sus personajes tienen vicios: Enrique (El lugar donde crece la hierba), Arnulfo y sus amigos (La memoria de Amadís), Eduardo Santos, Rolando Esquivel, Pedrito Gómez, Efraín (La noche exquisita) y una pareja de Ottawa (Nostalgia de Troya) son homose-

xuales y la hermana de Xavier Fernández (El valle que elegimos) y Elena Mercado y Gertrudis (La noche exquisita) son lesbianas. La duquesa en Los trovadores y Teresa Esteban en La noche exquisita son mujeres lujuriosas. Muchos también son narcómanos, morfinómanos y alcohólicos: en El lugar donde crece la hierba, la narradora -- usa constantemente narcóticos; en Los palacios desiertos, el doctor, padre de Peter y George y al mismo tiempo padre de Rob es morfinómano y Elena Gonzaga usa barbitúricos; en La memoria de Amadís, Benjamín grande tomaba calmantes de niño pero ahora es alcohólico; en El valle que elegimos, Jorge Aparicio es alcohólico; en La noche exquisita, Carlos del Campo es morfinómano y Efraín es alcohólico.

Los vicios, la ilusión de vivir en común, -- son otras formas que los personajes de Hernández emplean para escapar de la conciencia de su derrota, que se hace concreta sobre todo en su soledad.

Cuando aún esto fracasa, queda todavía la -- oportunidad del suicidio. Quien se suicida no solamente renuncia al esfuerzo de vivir, sino que además intenta afrentar con su muerte a la sociedad que lo ha orillado a tal decisión. En La cólera secreta, Ana fomenta la idea de dejarse morir en vez de recuperar de su enfermedad; en El valle que elegimos, la muchacha de Costa Rica que vive con Marijuana Montalvo intenta suicidarse dos veces y los personajes siguientes se suicidan verdaderamente: la narradora (El lugar donde crece la hierba), Rob Marlon (Los palacios desiertos), Benjamín chico (La memoria de Amadís), y Teresa Esteban (La noche --

exquisita).

En cuanto a la forma de sus novelas (estructura y estilo), existe entre ellas bastante unidad. Hernández se apoya con frecuencia en el simbolismo y el -- paralelismo. En El lugar donde crece la hierba, la búsqueda de la libertad física de la narradora es símbolo de la búsqueda de su libertad psicológica; en Los palacios desiertos, la "novela de Rob" es símbolo de su infancia y la "historia hallada por Elena" es símbolo de lo que busca verdaderamente Elena; en Nostalgia de Troya, los ambientes diferentes en que se mueve Pené simbolizan las diferentes facetas de su personalidad; en Los trovadores, los personajes mismos son símbolos de quienes buscan y encuentran a Dios; en La noche exquisita, Hernández aprovecha cuatro símbolos para describir a sus personajes, a quienes apenas menciona para representar su superficialidad. En La memoria de Amadís, -- la autora hace un paralelo entre dos generaciones; en La cólera secreta, hace un paralelo entre tres casos -- idénticos; en El valle que elegimos, se halla un paralelo (o símbolo) entre la vida de un grupo de estudiantes de danza y teatro y la vida de la gran sociedad de la ciudad de México; en La primera batalla, Hernández presenta un paralelo entre Cuba y México y tantos símbolos para desarrollar la vida cubana.

NOTAS DEL CAPITULO V

1. Hernández, L.J.- La primera batalla, primera edición, "Alacena"; Ediciones Era, S.A., México, 1965.
2. Hernández, L.J.- La cólera secreta, "Ficción" No. — 60; Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1964.
3. Donoso, José. "Una pálida y desfalleciente novela de Luisa Josefina Hernández", La Cultura en México, 17 de Feb. de 1965, p. XVI; Siempre, México.
4. Donoso, José. Op. Cit. p. XVI.
5. Hernández, L.J. -Nostalgia de Troya, primera edición, "Colección mínima"; Siglo XXI Editores, S.A., México, 1970.
6. Hernández, L.J. -La memoria de Amadís, primera edición, "Serie del volador"; Editorial Joaquín Mortiz, S.A., México, 1967.
7. Hernández, L.J. -Los trovadores, primera edición, — "Serie del volador"; Editorial Joaquín Mortiz, S.A., México, 1973.
8. Hernández, L.J.-El lugar donde crece la hierba, "Ficción" No. 8; Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1959.
9. "El lugar donde crece la hierba. Hernández" en México en la Cultura, No. 541, 26 de julio de 1959, p.4; Novedades, México.

10. De la Colina, José. "El lugar donde crece la hierba" en México en la Cultura, No. 542, 2 de ago. de 1959; Novedades, México.
11. De la Colina, José. Op. Cit.
12. Hernández, L.J. -Los palacios desiertos, primera edición, "Serie del volador"; Editorial Joaquín Mortiz, S.A. México, 1963.
13. Hernández, L.J.- El valle que elegimos, primera edición, "Novelistas contemporáneos"; Editorial Joaquín Mortiz, S.A., México, 1965.
14. Mendoza, María Luisa. "Luisa Josefina Hernández sin anteojos", El Día, 26 de ene. de 1964, p. 2; México.
15. "La novela mexicana en 1963. Luisa Josefina Hernández, Los palacios desiertos" en Diagrama de la Cultura, 19 de ene. de 1964, p. 8; Excelsior, México.
16. "Libros. Los palacios desiertos" en Cuadernos Americanos, mar-abr. de 1964, pp. 281-282; La revista del Nuevo Mundo, México.
17. Rodríguez Chicharro, César. "Los palacios desiertos La novela de la búsqueda" en La Palabra y el Hombre, no. 31, jul-sept. de 1964, pp. 573-576; Xalapa Ver., México.

18. Duran Rosado, Esteban. "Reencuentro con Luisa Jose-
fina Hernández", La Revista Mexicana de Cultura, --
no. 880, 9 de feb. de 1964, p.4; El Nacional, Méxi-
co.
19. Duran Rosado, Esteban. Op. Cit. p. 4
20. Duran Rosado, Esteban. Op. Cit. p. 4
21. Rodríguez Chicharro, César. Op. Cit. pp. 573-576.
22. Vázquez Amaral, José. "La novela de L.J. Hernán-
dez", El gallo ilustrado, no. 191, 20 de feb. de --
1966, pp. 2-3; El Día, México.
23. Batis, Huberto. "Libros. El valle que elegimos" en
Heraldo Cultural, 19 de dic. de 1965, p. 15; El He-
raldo, México.
24. Acosta, Leonardo. "Luisa Josefina Hernández, nove--
lista", Casa de las Américas, Año 7, no. 40, ene-
feb. de 1967, pp. 139-141; La Habana, Cuba.
25. Hernández, L.J. -La noche exquisita, "Ficción" no.
65; Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1965.
26. Vázquez Amaral, José Op. Cit. pp. 2-3.
27. Bermúdez, María Elvira. "Novelas mexicanas en 1965"
Diorama de la Cultura, 9 de ene. de 1966, pp. 3,5;
Excelsior, México.

28. "Libros. Los palacios desiertos" en Cuadernos americanos, mar.-abr. de 1964, pp. 281-282; La revista - del Nuevo Mundo, México.

29. De la Selva, Mauricio. "Asteriscos. El valle que -- elegimos" en Diorama de la Cultura, 22 de mayo de - 1966, p. 4; Excelsior, México.

VI EPILOGO

Acabamos de analizar a los personajes de Hernández en sus obras de teatro y en sus novelas. En su teatro, los personajes tienen problemas individuales, pero los conflictos que más interesan a la autora son sociales, sean familiares, políticos o civiles. En cambio, todos los personajes de sus novelas, aunque viven en sociedad, están analizados desde el punto de vista del problema íntimo y fundamental de su soledad, sea por la educación que recibieron o por el ambiente de la sociedad hispanoamericana. Parece que los personajes de las novelas, no saben lo que quieren, se sienten confundidos y buscan "algo" o "eso" (según el vocabulario de Hernández), para escapar de su soledad. Ese "algo" o "eso" que buscan, resulta ser a veces la libertad, el amor o la verdad, la amistad, la justicia y aun Dios.

En la temática social de sus obras de teatro o en la íntima de sus novelas, Luisa Josefina Hernández permanece preocupada por la problemática actual del mundo mexicano e hispanoamericano. Los países latinoamericanos aparecen sometidos a la oscilación pendular entre la dictadura y la anarquía, con la constante única de la explotación; los latinoamericanos viven en países desprovistos de canales democráticos de expresión, carentes de verdadera información pública, de parlamentos responsables, asociaciones gremiales independientes, de una clase intelectual emancipada, etc...

La emigración criolla de habla española es --

una triste consecuencia del caos político, del desorden social y de la injusticia económica de los pueblos hispanoamericanos, subdesarrollados o no.

Por eso pocos teatros testimonian tan abiertamente la verdad social de sus pueblos, como el hispanoamericano —y Luisa Josefina Hernández no es la excepción—.

En consecuencia, la intimidad del hombre, en medio de esta situación social, se refleja en el novelista que desempeña simultáneamente el papel de pensador y cronista del ser humano individual contemporáneo. El hombre no sabe reaccionar frente a esta desorganización social, se siente perdido y solo en el mundo y —busca una manera de escapar, pero no la encuentra y —cae en el absurdo, el vicio y la soledad —o en el suicidio. El novelista no es sociólogo ni psicólogo y por lo tanto, no da soluciones concretas, sino que únicamente expone los sentimientos, las búsquedas y las derrotas del ser humano.

OBRAS CONSULTADAS:¹

Alvarez, Federico y Batis Huberto. "Los libros al día. Los palacios desiertos" en La Cultura en México, 12 de feb. de 1964, p. XVIII; Siempre, México.

Amezcuca, José. "Luisa Josefina Hernández: el amor como arma", Boletín bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, no. 290, 1 de marzo de 1964, p. 22; México.

Arellano, Jesús. "Revisión de algunos nombres de la literatura mexicana", Nivel, no. 36, 25 de dic. de 1965, p. 3; México.

Batis Huberto y Reyes Nevares, Salvador. "Los libros al día. La primera batalla" en La Cultura en México, no. - 197, 24 de nov. de 1965, p. XVI; Siempre, México.

Bermúdez, María Elvira. "Dramaturgas. Los huéspedes reales" en Diorama de la Cultura, 5 de abr. de 1959, p. 4; Excelsior, México.

Brecht, Bertolt, Teatro completo, "Colección Teatro Universal": Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1966.

Carballo, Emmanuel. "De como Puerto Santo no era un -- santo puerto", México en la Cultura, No. 640, 1961; No vedades, México.

Carballo, Emmanuel. "Del costumbrismo al realismo crítico", Casa de las Americas, Año 3, no. 19, jul-ago. de -

1963, pp. 3-19; La Habana, Cuba.

Dellal, Alberto. "La cólera secreta, novela de Luisa -- Josefina Hernández" en Revista de Bellas Artes, no. 1, - ene-feb. de 1965, pp. 94-95; México.

De la Colina, José. "Notas sobre Juan Rulfo", Casa de las Américas, Año 4, no. 26, oct-nov. de 1964, pp.133 - 138; La Habana, Cuba.

"El valle que elegimos" en México en la Cultura, no.876 2 de ene. de 1966, p. 3; Novedades, México.

García Ponce, Juan. "Luisa Josefina Hernández: la única mexicana dotada de verdadero talento dramático", México en la Cultura, no. 510, 21 de dic. de 1958, p. 8; Novedades, México.

Guardia, Miguel. "La nueva malinche. Los palacios de -- siertos", en Diorama en la Cultura, 26 de abr. de 1964 p. 4; Excelsior, México.

Hernández, L.J. -La calle de la gran ocasión, primera edición, "Ficción" No. 41; Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1962.

Hernández, L.J.-Los duendes en La Palabra y el Hombre, IV, no. 14, abr.-jun. de 1960, pp. 153-204; Xalapa, - - Ver., México.

Hernández, L.J. Popol Vuh, primera edición, "Teatro popular mexicano", pp. 10-94; Organización Editorial Nova

ro, S.A., México, 1974.

Ibañez, José Luis. "Teatro. Los frutos caídos" en Revista de la Universidad de México, no. 10, jun. de 1957, - pp. 29-30; México.

L. G. "Los palacios desiertos" en El Rehilete, no. 10, feb. de 1964, pp. 53-54; México.

Lerín, Manuel. "Los novelistas de la revolución mexicana", Cuadernos americanos, nov.-dic. de 1949, pp. 290--293; La revista del Nuevo Mundo, México.

"Los frutos caídos" en México en la Cultura, no. 231, 23 de ago. de 1953, pp. 4,3; Novedades, México.

Maldonado, Manuel Denis. "Sobre Carlos Fuentes", Casa de las Américas, Año 3, No. 19, jul-ago. de 1963, pp. - 63-66; La Habana, Cuba.

Reyes Nevares, Salvador. "El lugar donde crece la hierba" en México en la Cultura, no. 542, 2 de ago. de - - 1959; Novedades, México.

Rine, Leal. "Notas sueltas sobre el teatro de Emilio -- Carballido", Casa de las Américas, Año 5, no. 30, mayo -jun. de 1965, pp. 96-99; La Habana, Cuba.

Sabido, Miguel. "Luisa Josefina Hernández, escritora -- sin publicista", Heraldo Cultural, no. 18, 13 de marzo de 1966; El Heraldo, México.

Serreau, Genevieve. -Bertolt Brecht, dramaturge, segunda edición, "Collection Les grands dramaturges" No. 4; L'Arche Editeur, Paris, 1955.

Solórzano, Carlos. "El teatro mexicano contemporáneo", Casa de las Américas, Año 5, no. 28-29, ene.-abr. de 1975, pp. 99-104; La Habana, Cuba.

Solórzano, Carlos. "Escándalo en Puerto Santo" en La Cultura en México, 12 de dic. de 1962, p. XVIII; Siempre, México.

Solórzano, Carlos. "Escándalo en Puerto Santo" en Ovaciones, no. 48, 25 de nov. de 1962, p. 5; México.

Solórzano Carlos, "Prólogo", El teatro hispanoamericano contemporáneo, primera reimpresión, "Colección popular" No. 61; F.C.E., México 1970.

(1) En esta sección se enlistan los materiales de los que, por no haber utilizado una cita directa, no se hizo mención en las notas que acompañan a cada capítulo.

" TESIS ESTRELLA "

Bolivia No. 4-A Esq. Brasil
TELEFONOS

5-26-01-76 * 5-21-20-73



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS ↙