

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho de Gerardo
Mancebo, una posibilidad de crítica social a partir de la violencia.

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Ana Paulina Sandoval Marín

Asesora:

Dra. Norma Trinidad Lojero Vega

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.
2020



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.

“La injusticia se pasea confiada en nuestros días.

Los opresores se preparan para durar diez mil años.

La violencia asegura: todo seguirá como hasta ahora [...]

¿De quién depende que la opresión continúe?

De nosotros.

¿De quién depende que se rompa con ella?

De nosotros también.”

Bertolt Brecht.

Agradecimientos. Los héroes detrás del telón.

Quiero agradecer en primer lugar a mi familia. A mi madre, mi padre y mi hermana, que siempre han estado ahí y que me acompañaron en cada paso que di al escribir esta tesis, que me animaron cuando más desanimada me sentía, que se sentaron a leer la obra conmigo y me enriquecieron con sus opiniones. Gracias infinitas por nunca soltarme.

A mis maestros: Andrés Castuera, que me hizo enamorarme de la dramaturgia y de todo lo que puedo decir a través de las palabras, que son poderosas; Luis Mario Moncada, de quien aprendí mucho de lo que sé acerca de escribir historias y del teatro; Norma Lojero, que siempre me ha inspirado a ver las cosas desde otro ángulo y que también me ha impulsado a escribir, aunque a veces sintiera que las palabras no tenían sentido, gracias, Norma por tu infinita paciencia.

Gracias a todos mis amigos, pero especialmente a Tania, a Zyanya, a Mago, que también me regalaron una parte de ellas durante este proceso, aunque fuera sólo una palabra de ánimo, un comentario o un minuto de su tiempo; cada quien a su modo único y diferente, pero igual de especial para mí.

Gracias a los integrantes de ConstruArte, que me regalaron con tanta generosidad su tiempo para hablarme de su proceso y poder completar así el mío. Agradezco que nuestros caminos se juntaran.

Gracias a todos aquellos compañeros teatreros con los que he podido compartir el maravilloso proceso de hacer teatro, aprendí mucho de cada segundo con ustedes y avivaron mi deseo de continuar por este camino.

Finalmente, gracias a la UNAM, a mi Facultad, a mi Colegio, porque fueron tierra fértil para desarrollarme como estudiante, como teatrera, como universitaria. ¡Por mi raza hablará el espíritu!

Contenido

Agradecimientos. Los héroes detrás del telón.....	3
Introducción. Abordar “El farfullero”.....	5
Capítulo 1. Revisar la cubierta. Reconocer el entorno.....	11
¿Qué con la violencia y el siglo XXI?.....	11
El teatro que precedió a la obra.....	15
El entorno en el que surgió la obra:.....	25
Capítulo 2. Desplegar las velas. Violencia que plantea la obra.....	30
Definición de violencia.....	30
Relaciones de víctima-victimario dentro de la obra.....	32
Capitana-Catalino.....	32
Circa-Mina.....	33
Pompeyo-Honorosa.....	34
Tipos de violencia en la obra.....	40
Violencia activa.....	41
Violencia física.....	42
Violencia psicológica.....	43
Violencia de género.....	45
Violencia doméstica.....	47
Violencia en las pantallas.....	47
Violencia auto infligida.....	48
Violencia terrorista.....	49
Capítulo 3. Salir del puerto. Dicen que alguien anda criticando lo que pasa por ahí... ..	51
<i>La Capitana</i> y la crítica social.....	51
Capítulo 4. Hacia el mar de las calamidades. En medio de la violencia exagerada, ¿cabe la risa como efecto del género fársico?.....	80
Género, violencia y risa.....	80
Efectos en el lector – espectador.....	87
Conclusiones. Fin de este viaje en el mar de las calamidades.....	99
Anexo. Cuando la tinta se sale del papel.....	106
Bibliografía. Los héroes consultados.....	112
Libros, revistas y enciclopedias.....	112
Fuentes electrónicas.....	115

Introducción. Abordar “El farfullero”.

Bienvenida y bienvenido, querida lectora o querido lector. Estás a punto de adentrarte en un mundo caótico y desordenado, sin pies ni cabeza, sin apego a la moral, un lugar en el que a cada quien le toca “su pedrada”, así que, si eres propenso a la susceptibilidad exagerada, mejor no sigas leyendo. Pero si quieres adentrarte en un mundo que critica y batalla, fantasía en mano, adelante, te he estado esperando.

Lo que estás a punto de leer valientemente es un texto acerca de una obra, así que tal vez quieras acercarte primero a *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho (o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas)*, de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo —sí, son nombres muy largos así que desde ahora los llamaré *capitana Gazpacho* y Mancebo, para comodidad de todos—, una obra estrenada el 21 de junio de 1998, en el foro La Gruta del Cetro Cultural Helénico, bajo la dirección de Mauricio García Lozano y con las interpretaciones de Juan Carlos Vives, Romina Garibay, Gerardo Mancebo, Ana Francis Mor, Mónica Duarte y Susana Garfel Durazo¹. Si ya es familiar para ti el texto, como espero que suceda, a partir de este momento daré por hecho que no arruinaré el final contándotelo antes de tiempo; por otro lado, si todavía no lo conoces, te invito a que te acerques a la obra antes de seguir con esta lectura.

Este texto se puede explorar de muchas maneras y se pueden resaltar en él diversos temas, pero me voy a enfocar en la violencia y en la crítica social. La primera porque considero que es un elemento sustancial no sólo como contenido temático en la obra, sino también como elemento técnico que permite que la trama avance, que los personajes se desarrollen y que, de alguna manera, le brinda identidad al texto. Me enfoco también en la crítica² porque me interesa subrayar su relevancia, en esta obra en particular, como resultado de la combinación de elementos de la realidad que son familiares con el género teatral conocido como farsa; entonces la crítica y la reflexión que generalmente le acompañan se dan a través de la risa y las vuelve así, desde mi interpretación, más poderosas.

¹ Óscar Armando García (coord.), en *Antología didáctica del teatro mexicano*, p. 331.

² La crítica entendida como una herramienta hermenéutica que permite generar un círculo de comprensión-explicación y reconocimiento, no entendida como el modo agresivo de descalificación. Además, en una dialéctica con la propuesta del teatro épico de Bertolt Brecht.

El problema de la violencia en México crece cada vez más rápido y no es algo que haya empezado hace poco, está presente todo el tiempo y se expande cada vez a mayor velocidad. Es poco lo que en realidad se atiende esta problemática y las soluciones que se le podrían dar también son ignoradas, en general se prefiere esconder el asunto debajo de la alfombra y pretender que todo está bien, mientras el mal se expande cada vez a múltiples sectores. A veces pareciera que lo único que queda es esperar que este cáncer no sea irreversible, y que lo poco que se puede hacer desde las trincheras personales sea suficiente para ayudar a frenar las consecuencias.

El teatro es un arte inevitablemente social, cercano a la gente, versátil y no puede ignorar los eventos que acontecen y afectan a las personas, tanto a nivel personal como a nivel general, no puede separarse de los problemas humanos, que se ven trasladados de la realidad a la ficción de la obra; su creación y recepción también depende de las personas, quienes se verán involucradas en mayor o menor medida, como espectadores o como creadores.

No se puede negar que toda producción teatral se origina de un texto, aunque no sea necesariamente literatura dramática, ni texto convencionalmente plasmado en una página; la narración oral es texto, en el acto del habla. Quizá el dramaturgo concibe el texto como lo que va a narrar para los lectores o espectadores; así que el tema, la ideología, un discurso o un modo particular de apreciar el mundo se vuelcan en un texto, y eso se nota.

Decidí enfocar mi formación hacia la dramaturgia porque me parece relevante construir los textos para un espectáculo, tengan la forma que tengan. Hay que tener “cuidado” y compromiso ético con lo que decimos al otro. El texto es el primer paso hacia un producto que alguien va a recibir y no tendría que ser algo mediocre ni escogido al azar. También por esa razón pretendo hacer el análisis de un texto dramático que, a mi parecer, ofrece una original y dinámica perspectiva sobre los hechos violentos que nos aquejan cada vez más. En ese sentido *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* no pierde vigencia.

Considero que la obra está escrita con visión crítica del entorno y con el conocimiento de que la situación actual en lo cotidiano es cada vez menos positiva. La obra contiene mucha de la violencia que tanto impactaba en el final del siglo XX —y que

se parece mucho a la que prevalece ahora—, pero no sólo para observarla, discutirla o mostrarla, sino para ponerla en juego en el teatro de una forma dinámica y hasta divertida, lo que hizo que al final se convirtiera en una de las más importantes creaciones entre la producción del dramaturgo y en general del teatro mexicano.

Desde la primera vez que me adentré en el mundo que Mancebo propuso, me sorprendió el efecto que causaba en mí. Todo era muy divertido, pero al mismo tiempo no podía creer que me estuviera riendo de situaciones tan violentas que, desde otro punto de vista, no serían graciosas en absoluto. Pronto me sorprendí pensando acerca de las situaciones que la obra presentaba y reflexionando sobre sus causas y consecuencias. Fue entonces que descubrí varios contrastes, elementos que puestos en funcionamiento intentaban articular algo más trascendente: una crítica³. Me pareció que, aunque la reflexión es algo inherente al teatro, esta obra logra provocarla en particular a través de su construcción, que aunque resulta sencilla, contiene un gran poder discursivo.

Por eso creo que es necesario retomar esta obra que, con una estructura que apunta hacia una crítica de la problemática social sin dejar de lado el humor o la crudeza, hace “digerible” para el público la violencia con la que muestra los hechos, mientras genera reflexión. También resalto su construcción argumental, que no parece muy complicada en primera instancia, pero que, al analizarla, encuentro que es compleja y muy cuidada, al igual que sus personajes. Puedo decir entonces que la obra tiene solidez temática en la estructura y su configuración. De aquí la urgencia de recuperar esa voz crítica contenida en la obra, que a pesar de que surgió hace ya 20 años, tiene resonancia en la actualidad, donde hay seres humanos escindidos entre sí y una violencia determinante y apabullante, ante la cual se puede reaccionar de distintas maneras, pero que no es posible ignorar, justo como sucede en la ficción de la obra, que se antoja tan real.

Un aspecto evidente que ha prevalecido desde que inicié la investigación tiene que ver con el incremento de la violencia en nuestro país desde el año en el que fue concebida la obra hasta ahora; desde entonces la brutalidad ahí exhibida nos rebasa día a día desde

³ Insisto en subrayar que asumo aquí la crítica como un ejercicio de análisis que distingue los aciertos y las fallas con miras a provocar un cambio, y no como una mera descalificación, bajo el prejuicio de que la crítica tiende a la destrucción del objeto de estudio. Tema que abordaré con más detenimiento en el capítulo tres.

diferentes aspectos y disfrazada de muchas maneras. La violencia parece haber encontrado un lugar dentro de la cotidianidad de la vida diaria y el teatro también narra la vida, lo que hay en ella, ya sea hermoso o terrible. Entonces me surge la pregunta: ¿cómo podemos mostrar en escena algo a lo que ya estamos tan acostumbrados y que, además, produzca un efecto estético⁴?

Pienso que una respuesta podría encontrarse en esta obra de Mancebo, ya que puede brindar una alternativa de elementos factibles de utilizar para presentar algo de modo extra cotidiano que, sin embargo, se acerque a nosotros desde lo humano: desde la risa y a través de un mundo paralelo con el que podamos identificarnos, al igual que con los personajes, sus anhelos y angustias.

Una muerte prematura apartó a este dramaturgo de entre los vivos y no le permitió ver el avance apresurado y el crecimiento desmedido y absurdo que ha tenido la violencia en los últimos tiempos, pero me aventuro a decir que, si lo viera, seguramente tomaría una parte de eso y lo convertiría en teatro y tal vez, incluso, haría que nos burláramos de ello para luego detenernos y hacernos pensar por qué nos reímos de algo así.

Por lo dicho hasta ahora, en el texto que tienes enfrente pretendo demostrar, en primer lugar, que la violencia desarrollada en la obra dramática en cuestión permite la articulación de una crítica social. Para esto me baso principalmente en las relaciones víctima-victimario que hay entre los personajes, pues son las que, desde mi interpretación, permiten la articulación de dicha crítica. También tomo en cuenta la burla con que se presentan los hechos violentos dentro de las relaciones de víctima-victimario que tiene la obra, pues considero que invitan a la risa, la cual a su vez tiene un efecto amortiguador del impacto que tendrían esos eventos si fueran presentados de otra manera más real, y suscitan con esto en el lector un efecto que a la larga se convierte en reflexión. La violencia acompañada de la burla sarcástica hace que aquélla tenga un sentido de estar ahí. Por otro lado, considero que la sucesión de eventos violentos dentro de un mundo de fantasía aparentemente paralelo al nuestro permite que el lector de la obra dramática reciba e interprete la violencia de una manera distinta al modo en que lo haría si la obra, con la misma magnitud de agresiones, se presentara conformada por

⁴ Aquí uso el término “estético” como el efecto que tienen las manifestaciones artísticas sobre el espectador, en tanto produce una experiencia agradable y extraordinaria.

hechos pertenecientes directamente a nuestra realidad, ya que el filtro de la fantasía y de un mundo ajeno le permiten al lector posicionarse a una distancia prudente para no considerar esos eventos directamente suyos, sino como parte de otra cosa, aunque no deje de ser cercana por su característica de humanidad. Éste es un elemento muy relevante que promueve la crítica social en el lector y no sólo la presenta como parte de la obra y por eso es necesario tenerlo en cuenta. Por último, considero que se mantiene una relación bilateral, activa y constante entre la obra y su entorno o contexto social, donde se modifican mutuamente o tratan de hacerlo. Dicha relación define la génesis de la obra y su posterior recepción dentro de la sociedad a la que critica.

Ante la hipótesis sugerida y para poder demostrar que la violencia plasmada en la obra dramática en cuestión permite la articulación de una crítica social, necesito ayuda de los expertos en las guías temáticas que me propongo usar pues, así como cualquier embarcación necesita una tripulación y un destino al cual llegar, toda investigación necesita parámetros a seguir. Por eso, querido lector, te pido considerar a los siguientes autores y textos como miembros muy importantes de la tripulación, guías para la navegación en la que has aceptado participar. También te presento la modesta embarcación que construí especialmente para este viaje “calamitoso”.

Primero está la cubierta del barco —capítulo uno—, desde donde reconozco el entorno en el que surgió la obra, tanto a nivel general como local y la violencia contenida en su interior, que posiblemente alimentó al texto; observo desde ahí al teatro que rodeó a la farsa que me ocupa y lo que compartió con ella. Para esta parte del viaje es *Nueva historia mínima de México*, editado por el Colegio de México, el libro que me ayuda a entender el contexto político y social principalmente; también *Esbozo de historia de México* de Juan Brom aporta a este propósito. En cuanto al contexto teatral me apoyo de algunos de los ensayos incluidos en *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olgún. Dichos textos dan cuenta de los eventos históricos o teatrales —depende de cuál sea el caso— más relevantes o los personajes más destacados a lo largo de la época que estudian y son los encargados de la cubierta de esta nave.

Cuando llega el momento de desplegar las velas —capítulo dos—, es ocasión para estudiar la violencia en la obra y su funcionamiento dramático. Para tal propósito me he apoyado del libro *Reflexiones sobre la violencia*, que contiene y resume muchas de las

ideas que José Sanmartín Espulgues ha desarrollado durante sus investigaciones acerca de la violencia, sus causas, consecuencias y efectos tanto en quien la recibe como en aquel que la ejerce.

Después el barco puede zarpar —capítulo tres— y observo toda la crítica presente en la obra. Muchas ideas de Bertolt Brecht y su Teatro Épico son de ayuda para esclarecer conceptos y mecanismos teatrales que establecen crítica y reflexión; también algunas observaciones sobre *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* que hace Elvira Popova en un artículo comparativo son de ayuda para establecer analogías de la sociedad en el texto.

Finalmente, la embarcación llega al mar de las calamidades —capítulo cuatro— y es la hora de prestar más atención a todo aquello que provoca risa dentro de la obra y por qué, también hay un puente que une la risa con el género de la obra y para ello el teórico Eric Bentley es de mucha ayuda con su obra *La vida del drama*, específicamente la parte que comprende la farsa y sus principales características, de las cuales hay suficientes en el texto de Mancebo. Y así es como llega al final el viaje de esta embarcación.

Sin embargo, en el puerto de llegada se encuentra un anexo, en el que presento un reporte y reflexión acerca del único montaje que he podido ver de esta obra, a cargo de la compañía *ConstruArte*, cuyo equipo me concedió una breve entrevista sobre su proceso creativo al final de la función.

En cuanto a las referencias y citas que hago sobre la obra dramática de Mancebo, las tomo de la *Antología didáctica del teatro mexicano*, coordinada por Óscar Armando García Gutiérrez, donde se incluye el texto completo además del material didáctico que lo acompaña.

Sin más, te invito a que me acompañes en esta travesía, pero sólo si estás dispuesto. Así que carga lo necesario: imaginación, sentido crítico, buen humor y una mente abierta, porque los necesitarás para embarcarte en este duro, pero increíble viaje hacia el mundo caótico, irreverente y divertido de *Las tremendas aventuras de La Capitana Gazpacho...*

Capítulo 1. Revisar la cubierta. Reconocer el entorno

¿Qué con la violencia y el siglo XXI?

Al hablar del siglo XXI resulta imperioso revisar también al siglo XX pues van ligados en el tiempo y en las personas que transitan en él y afectan su entorno con sus acciones. Aquí retomo las características más importantes del siglo que se ha ido y que trascendieron o mutaron hacia el nuevo milenio, sobre todo desde 1970, que es el año de nacimiento de Gerardo Mancebo, autor de la obra que me ocupa.

Tal vez lo primero que hay que considerar al hablar del siglo XXI es la rapidez o aceleración, sobre todo en cuanto a capacidad de producción se trata. Relacionado con esto surge el término “globalización”, que aparece sobre todo como la revolución en el transporte y las comunicaciones, y que designa a la internacionalización de muchos aspectos principales de los países del mundo, como la economía. Lo antes dicho tiene consecuencias, algunas positivas y otras no tanto. También surge internet y con éste la posibilidad de conseguir información al instante acerca de infinidad de temas y se genera comunicación inmediata a nivel mundial. Este acontecimiento es sorprendente y, en cierto sentido, emocionante. Por eso se genera la sensación de prontitud, las personas utilizan estas herramientas y aprovechan la inmediatez que viene con ellas para ahorrar tiempo y ocuparlo en otras cosas o creer que pueden hacerlo. Se genera así una nueva forma de vida, un ritmo distinto y en general se nota un cambio tan radical que se podría decir que junto con el nuevo siglo se entra también a un nuevo mundo, que se ve reflejado en las calamidades tan recurrentes de la obra, en los sucesos tan acelerados y en algunos personajes, como Mina Fan, que se sienta anonadada frente a una pantalla, maravillada con lo que hay ahí, sin prestarle atención al mundo de afuera o, cuando lo hace, sólo es para proyectar sus fantasías en él sin detenerse a contemplar la realidad a su alrededor.

MINA FAN. Si me concedieran un deseo pediría ser la escritora de una película para así poder cambiar la historia de los vencidos (...) Si me concedieran un deseo escribiría una película donde el antihéroe fuera feliz aunque sólo fuera una vez, y tuviera que hacer infelices a otros tantos que fueron felices (...) Pero pensándolo bien, no haría que la heroína se enamorara del antihéroe, ¡esas estúpidas no se los merecen! Haría mejor

que el antihéroe se saliera de la pantalla y me enamoraría yo de él, y seríamos tan felices que el héroe y la dama joven nos envidiarían...⁵

Entre una de las consecuencias sociales más significativas de este fenómeno acelerado y expansivo que es la globalización se encuentra el modelo económico y político del neoliberalismo propuesto por Margaret Thatcher y Ronald Reagan, que asumieron sus cargos como primera ministra de Gran Bretaña y presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, respectivamente en 1979 y 1980.

(...) el neoliberalismo postula que la intervención gubernamental con el fin de fijar las políticas económicas no es efectiva, a diferencia de la dinámica propia del mercado, quien debe ser la que regule el intercambio de bienes y servicios entre los distintos miembros de la sociedad. Detrás de ello anida el postulado del individualismo metodológico, según el cual para el desarrollo de una sociedad es más eficaz que los individuos puedan libremente perseguir sus propios intereses, antes de que el Estado fije las pautas a seguir para alcanzar el objetivo señalado.⁶

Dicho modelo de acción no ha probado ser del todo efectivo y funcional, mucho menos para los países de América Latina que han tratado de aplicarlo, las consecuencias no han sido favorables. Y ése es el entorno que nos rodea desde hace unos años. En la obra, uno de los personajes está obsesionado con la nacionalidad inglesa que dice poseer, trata de adoptar costumbres inglesas para sentir que su idea tiene algún fundamento; intenta con todo lo que posee ser inglesa e imitar a los ingleses, aunque la realidad sea diferente y adversa a esa fantasía.

CIRCA. Las cinco. ¡Las cinco! Mina, la hora del té ha llegado por fin. Tomaré mi lugar aquí, en esta silla, tú puedes quedarte donde estás. No puedo creer, hermana, que estemos reunidas alrededor de una mesa dispuestas a tomar por primera vez el té [...] El té, Mina, es toda una tradición en Inglaterra, aunque en realidad los ingleses adoptaron estas hierbas de los fenicios. [...] Bien, te serviré un poco de té, pero no olvides desde ahora que, cuando den las cinco y tengas frente a ti una taza rebozada con tan delicioso néctar, debes, sin duda, pensar primer en los fenicios, después en los ingleses y por último en nosotras [...] Ay, aquí estamos las dos, sentadas. Tomando té las dos (...) ¡Las dos a las cinco de la tarde! ¿Sabes lo que eso significa, Mina? [...] Significa que nuestro nacimiento en esta tierra es un mero accidente geográfico y que en

⁵ Gerardo Mancebo del Castillo, en *Antología didáctica del teatro mexicano* pp. 349-350. (Primer acto, escena quinta.)

⁶ Mario Barrera, "Últimas tendencias: El neoliberalismo", *Gran Enciclopedia Ecisa* p. 242.

realidad somos inglesas. [...] Eso me hace pensar que la nacionalidad se escoge con el corazón por más que el mundo se empeñe en decir lo contrario.⁷

Por otro lado, dentro del ámbito de la filosofía y las artes, también desde la década de 1970 principalmente, se empieza a notar la presencia del posmodernismo. El filósofo francés Jean-François Lyotard (1924-1998) trae por primera vez este término a la filosofía en su obra *La condición postmoderna*, publicada en 1983; a partir de sus ideas sobre este tema se puede decir que “la postmodernidad constituye el reflejo de la caída de esas utopías [liberación por medio del conocimiento, la justicia social o la tecnificación] y el desvanecimiento de la figura del hombre como centro del saber”⁸. Lo anterior también se ve reflejado en el texto de Mancebo, sobre todo en Catalino, que se acopla a las circunstancias, sin demostrar preocupación acerca de sus acciones y si éstas son justas o no en cuanto a las consecuencias que puedan tener para los otros, además toda su personalidad recae en ser el escudero de la Capitana, o sea en seguir órdenes de alguien superior, alguien que decide por él, cuándo y por qué, lo cual lo libera de manejar su identidad propia; y aunque esto puede ser considerado un resultado de la combinación de la naturaleza humana con las circunstancias específicas que rodeen al ser humano, me parece que Catalino ilustra mi ejemplo, pues el centro de su personalidad está en no reconocerse como principal responsable de sus circunstancias y dejar la mayor parte del tiempo que alguien decida por él lo que debe ser e incluso pensar.

CATALINO. (Pueblo) Adiós, adiós, excelentísima soberana capitana Gazpacho, el pueblo entero admira y despide a la valiente navegante que encontrará el camino a las indias por el oeste. (Reina) La corona real se siente orgullosa con tan osada mujer que llenará al reino de júbilo y gloria con tan tremenda aventura.⁹

Entonces la innovación y renovación de las vanguardias que nos dejó el siglo XX quedan atrás para dar paso a la premura que caracteriza al nuevo siglo y a los modelos que se adaptan para encajar en tal aceleración. Pero el siglo XXI también trae consigo una renovada libertad que no se había conocido hasta ese momento, dentro del ámbito artístico ya no es necesario pertenecer a una vanguardia, sino que se puede comenzar a

⁷ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, pp. 339-340. (Primer acto, escena segunda.)

⁸ Hans Jacobsohn, “Modalidades postmodernas del saber”, *Gran Enciclopedia Ecisa*, p. 230.

⁹ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 334. (Primer acto, escena primera.)

experimentar desde la diversidad, no sólo de puntos de vista sino de medios de producción del arte y de tecnología al alcance para hacer llegar al público la oferta.

La violencia ha estado siempre presente en la historia de la humanidad debido a que nosotros, como seres humanos, somos violentos como una de las posibilidades de nuestra relación con el mundo y dentro de él; la violencia, entonces, ha tenido diferentes formas, consecuencias, magnitudes y manifestaciones, simplemente no se puede negar su constante presencia. Por eso el siglo XXI no queda exento de albergar sus propios tipos de violencia. Todas las innovaciones tecnológicas, políticas y económicas que se han reconocido hasta ahora como acompañantes del nuevo siglo e incentivos de nuevas y mejores formas de vida, se topan con la incómoda noticia de que pueden ser cuna también de formas de violencia y no sólo de progreso e innovación. El neoliberalismo puede significar en algunos contextos y para algunos grupos, desigualdad y carencia, que frente al provecho y ventaja que tienen otros puede convertirse en tierra fértil para conflictos abundantes. La globalización puede parecer que une a todos, pero escondida en su principal aliado, internet, se encuentra una herramienta que muchos pueden usar para hacer daño: el anonimato; además de que, paradójicamente, unirse con los que están lejos, aleja de quienes están más cerca. Está en la naturaleza humana la capacidad de hacer cosas grandiosas y terribles a la vez; muchas veces todo lo que se genera se vuelve inmediatamente un arma de doble filo en las propias manos y lo que fue creado para traer un bien, lleva consigo un mal o viceversa. No hay manera de tener certeza en algo, no hay manera de predecir lo que puede suceder.

Entonces ése es el panorama del nuevo siglo, caracterizado por la violencia e incertidumbre. Algunas personas se preocupan también por las consecuencias que toda esa rapidez e innovación tecnológica puedan traer a la naturaleza e incluso puede surgir el cuestionamiento sobre si se podrá sobrevivir a esa cantidad apabullante de sucesos. Es un acontecer que parece interminable y cabe la duda de que la razón sea capaz de enfrentar adecuadamente tales problemáticas o si colapsará en el intento.

En este estudio me enfoco en el tema de la violencia, de sus más frecuentes manifestaciones en la vida y su respectivo reflejo en el drama. La obra más conocida de Gerardo Mancebo —aunque sólo para unos cuantos— está impregnada de violencia: hacia las mujeres, hacia las minorías, hacia cualquiera que salga del orden

predeterminado para el mundo que ya estaba ahí, un mundo que tiene muchas similitudes con el mundo globalizado, cambiante y apresurado y que al autor le tocó experimentar desde los primeros momentos de crisis. Por eso no es sorprendente que una obra que nace en los últimos años del siglo XX — Mancebo dice haberla escrito en 1996¹⁰, pero estrena en 1998—, entre crisis, violencia e incertidumbre por los acontecimientos que sobrepasan a la ciudadanía, tenga vigencia aún ahora que el siglo XXI ya ha avanzado considerablemente, pero que no ha dejado atrás los aspectos de la vida que nos rebasan y nos abruma, intelectual y emocionalmente; hay fenómenos incomprensibles, con acontecimientos acelerados y a veces también cargados de violencia y que suceden de manera tan abrupta que sorprenden. Porque no importa el tiempo transcurrido, la violencia impera, ataca y envuelve de tal forma que se normaliza y se vuelve costumbre para, tal vez, no tener que enfrentarla. Por eso no sorprende la vigencia de un texto que presenta lo que incomoda, pero al mismo tiempo, forma parte de la vida diaria.

El teatro que precedió a la obra

Al volver a la época de los 70, pero esta vez con la atención puesta en el teatro específicamente, he encontrado nueve autores que Bruno Bert¹¹ —en su artículo *Como un río que fluye: el teatro mexicano en los setenta. Nueve obras de otros tantos autores*—, considera los más representativos y también me he topado con “un espacio [que es, según dicho autor,] especialmente interesante para la dramaturgia nacional. Y al mismo tiempo un puente de transformaciones que proceden de las grandes renovaciones generacionales de los años cincuenta y sesenta para desembocar en las raíces de nuestra dramaturgia contemporánea”¹², por eso me interesa empezar el recorrido en esa época.

El primero de los nueve autores que Bert resalta es Emilio Carballido y su obra *Fotografía en la playa*, de la cual dice que: “Nada parece escapar de su preocupación: ni la familia, aparente y conflictivo eje; ni la marginalidad que ésta es capaz de contener

¹⁰ Gerardo Mancebo citado por Vanesa Fuentes Canseco en un artículo periodístico reproducido en *Antología didáctica del teatro mexicano*, p. 391.

¹¹ David Olguín (coord.), en *Un siglo de teatro en México*, pp. 125-138.

¹² *Ibidem*, p. 125.

pero no amalgamar; ni las minuciosas descripciones psicológicas, ni los olvidos que fragmentan el tiempo y los afectos”¹³. El tema de la familia en conflicto, que de cualquier manera es un tema recurrente en general en las producciones mexicanas, aparece también en la obra de Mancebo, representada en los personajes de Circa y Mina, hermanas; y de Pompeyo y Honorosa, matrimonio. Las relaciones de esas duplas se ven caracterizadas por el poder que uno de ellos representa y la marginalidad a la que necesariamente es arrojado el otro sin posibilidad de salir de ahí; así estos dos autores, aunque en diferentes niveles y estilos, se ocupan de la familia y su disfuncionalidad y reflejan una realidad sin cambios aparentes.

Después sigue Hugo Argüelles y “su trabajo, burlón, desacralizador, desafiante en muchos aspectos tanto formales como conceptuales”¹⁴; también podría decir, que favoreció a los temas de denuncia, pero expuestos en un formato que les permitiera insertarse eficaz y positivamente en la misma sociedad a la que criticaba. Gerardo Mancebo repite ese patrón con *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho* y le atribuye similitudes con los mismos matices burlones y desafiantes, lo cual refleja una inquietud social sin ánimo de solemnizar.

El tercer escritor es Sergio Magaña que con su obra *Santísima* “marca un punto importante en el desarrollo dramático [del autor] y en su visión crítica del entorno social de entonces”¹⁵, Bert también destaca el tratamiento fársico en algunas de sus producciones. Magaña y Mancebo comparten principalmente la visión crítica del entorno y el estilo en el que la planteaban —aunque fue más recurrente en la obra de Mancebo— lo cual deja una imagen clara e indeleble de la sociedad en la que vivieron y una huella en sus producciones dramáticas y en la posible marca que éstas a su vez dejan en la sociedad a la que reflejan.

Vicente Leñero también se encuentra en el listado y Bruno Bert resalta de él su “coherencia política envidiable y una claridad ideológica siempre sustentada por una posición muy llana y abierta. [...] Toda su obra está recorrida por sus preocupaciones sociales”¹⁶, lo que se vincula con la crítica social de *Las tremendas aventuras de la*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibidem*, p. 126.

¹⁵ *Ibidem*, p. 128.

¹⁶ *Ibidem*, p. 129.

Capitana Gazpacho, a pesar de que en este texto no sean tan evidentes sus tendencias políticas, pero sí una ideología que evidencia asuntos sociales urgentes de resolver, lo cual habla de un compromiso relevante y de la conciencia de que no se pueden evadir los temas sociales en el teatro, aun cuando no se haya previsto como propósito principal el abordarlos.

Por otro lado, aparece Maruxa Vilalta quien con “casi todo su trabajo (...) juega con un sentido del humor sarcástico, prefiere los tonos fársicos, las escenas ásperas y la reiteración dentro de la dramaturgia tanto verbal como de puesta”¹⁷, en este sentido Vilalta y Mancebo comparten el gusto por un humor ácido que puede generar confrontación, ya no se inclinan por el realismo o el melodrama como vehículos necesarios para sus ideas, sino que acuden a un género que permite también una mayor posibilidad de juegos escénicos y por lo tanto mayor dinamismo pues se tiene ahora a un público que tiende fácilmente a la distracción. Entonces ambos se caracterizan por haber comprendido la esencia de la labor dramática: crear una obra “buena”, que atrape al espectador desde el principio y lo mantenga atento y entretenido.

Héctor Azar, sería el sexto escritor con su obra *Los muros vacíos* “que hurga en los extremos de una sociedad que el autor percibe disuelta en otras realidades políticas, seguramente más sólidas pero más insoportablemente vinculadas a lo que pasa en el mundo exterior, en las calles de un México apenas mencionado”¹⁸, este último punto resuena especialmente en comparación con la obra de Mancebo ya que en su trama tampoco se menciona nunca a México, pero cada situación se acerca al contexto real de un país tan violento como lo que muestra la dramaturgia y por eso es inevitable relacionarlos. También resalta el hecho de que se pone atención al mundo exterior, sobre todo como un ideal a alcanzar: dejar de ser de tercer mundo y llegar a tocar las mieles de un desarrollo tan palpable que no puede negarse que sea de primera calidad, pero no puede pasar de ser una mera ilusión, justo como le ocurre al personaje de Circa en la obra de Mancebo.

Carlos Olmos se encuentra también en la lista de Bert, él trata en sus obras *Los juegos fatuos, impuros y profanos* asuntos familiares, sus obras “toman a la familia como

¹⁷ *Ibidem*, p. 130.

¹⁸ *Ibidem*, p. 131.

estructura nuclear totalmente enferma (...), en situaciones extremas, fársicas y con un desencadenamiento trágico”¹⁹, lo cual también relaciono con la descripción de los rasgos de familia que aparecen en la obra de Mancebo, como ya mencioné anteriormente, sobre todo si tomo en cuenta el final trágico al que es orillado el personaje Honorosa por la situación extrema a la que se deja llevar. Olmos a veces también transgrede a la moral o sexualidad tradicional, así como evoca a la literatura clásica y algunas veces con premisas existencialistas como “el infierno son los otros”, y éstas son guías que también distingo en la obra que me ocupa; si hablo de la figura de la capitana Gazpacho, encuentro una sexualidad sumamente transgresora de lo tradicional pues viaja de lo masculino a lo femenino sin mayor problema, así como también encuentro referencias a la literatura y al teatro clásicos en numerosas ocasiones.

Finalmente aparece en la lista Óscar Liera, de quien Bert resalta su “fascinación por el lenguaje” y salta a mi atención que haga énfasis también en la “añoranza del pasado” que parece detentar en variados textos de su dramaturgia, del “sentido mismo de la nostalgia, de lo que no se encuentra en el presente, de lo que está en los sueños cuando éstos se vuelven una forma de enfermedad y de muerte”²⁰, pues encuentro un eco de esa añoranza también en *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*, aunque ahí no sea nostalgia por el pasado sino por lo que podría ser, por un futuro posible pero inalcanzable, más justo tal vez, o por lo menos más agradable, añoranza al fin y al cabo de algo mejor, ya sea porque fue así antes o porque lo podría ser; ambas ensoñaciones representan un desencanto del momento presente.

Los autores que Bert revisa en su estudio, y algunos otros que ya he mencionado, fueron contemporáneos a los años de producción de Mancebo e incluso algunos son más actuales. Las características resaltadas de cada uno y de sus textos tienen alguna relación con la obra en cuestión: los temas sociales y de denuncia, la exposición de la violencia cotidiana, la crítica a la familia y a la sociedad en general, el humor negro, la farsa, los estereotipos, el absurdo o las referencias a otros autores y sus obras e ideas, como ya lo he planteado.

¹⁹ *Ibidem*, p. 134.

²⁰ *Ibidem*, p. 136.

Con esto no pretendo aseverar que dichas referencias son fuentes directas de las cuales se alimentó la obra, o que las coincidencias en temas tengan un origen u objetivo idénticos, pero sí es necesario considerarlo porque la obra no nace en el exilio respecto a otras obras o autores y es necesario contar con un panorama amplio, ya que así se evidencian mejor las similitudes en cuanto a los temas que inquietaban a los autores, sobre todo de los más comprometidos con causas sociales. También decidí resaltar la perspectiva de dichos escritores por la posible influencia en otros más jóvenes; Mancebo siempre se proclamó autodidacta en cuanto a su actividad dramática, lo cual implica para mí no sólo la lectura de los clásicos —como él destacó en numerosas ocasiones—, sino también el conocimiento de la dramaturgia contemporánea.

También considero prioritario detenerme en la manera en que el teatro mexicano se relacionó con el teatro del resto del mundo²¹, porque en ese aspecto tampoco estamos aislados. Lo primero a considerar es el hecho de que en el siglo XX la carga social del teatro había perdido mucha fuerza en nuestro país gracias a los cambios que trajeron consigo la prensa, la radio, la televisión y el cine.

También comienza un proceso, sobre todo después de la Revolución Mexicana, de construcción de la identidad nacional y el teatro se une a dicho esfuerzo. Los países europeos captan la atención, así como sus formas teatrales surgidas bajo circunstancias parecidas a las de nuestra nación, sobre todo las que tenían que ver con la guerra.

Casi a la mitad del siglo XX surge la primera escuela formal de teatro “el 30 de agosto de 1934, fecha en la que dio inicio la primera asignatura relacionada con el arte teatral, en la entonces Facultad de Filosofía y Bellas Artes (...) de la Universidad Nacional Autónoma de México”²², Fernando Wagner, Rodolfo Usigli y Enrique Ruelas Espinosa son considerados fundadores de dicha escuela.

Hay un momento en el que surge una división en el teatro entre los autores que aún recurren a los temas nacionales y al realismo y quienes abandonan esos temas en el escenario y tal división perdura hasta los años 80. Sin embargo, los temas relacionados con la violencia se mantienen sin la distinción entre quienes conservaron el realismo en las producciones teatrales y los que no, pues transitar dentro de los parámetros del

²¹ Para lo cual me apoyaré del artículo «México y el mundo, un teatro cosmopolita para un público provinciano» escrito por Rodolfo Obregón en: David Olguín (coord.), *op.cit.*, pp. 192-200.

²² Citado de la página del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, en la sección de “Historia”.

realismo o alejarse de ellos no necesariamente aparta de lo humano y la violencia se anida en la condición humana.

Las inquietudes políticas se dan de manera más generalizada sobre todo en los años 70, cuando los ojos de muchos mexicanos se posan en el resto de América Latina y en autores extranjeros como Bertolt Brecht, con su destacada crítica social en un teatro muy particular. Dichas inquietudes no surgen de manera espontánea, sino que se generan a partir de la preocupación por la violencia que el Estado ejerce sobre las manifestaciones ciudadanas y estudiantiles que se dan cercanas a esos años, por ejemplo, la de 1968 o la de 1971.

No obstante, y a pesar de que México trata de nutrirse de formas exitosas en otros lugares, no se logra llegar a una concreción de identidad, no se unifican las manifestaciones en un sentido nacionalista, tampoco se llega a una transformación del contexto, aunque sus fallas estén en la mira y se destaquen de manera constante. Pero sí se empieza a dar un mecanismo que permite que el final de siglo se caracterice por la multiplicidad de voces y propuestas y ésta es la época en la que *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* sale a la luz.

En 1978 y 1979 se inauguran los espacios universitarios de Santa Catarina y el teatro Juan Ruiz de Alarcón²³. En los 80 también aumentó la popularidad de Eugenio Barba y del teatro campesino y se empiezan a dar también manifestaciones escénicas experimentales como las de Jesusa Rodríguez o Rafael Pimentel. Surge también la presencia de Óscar Liera en Sinaloa y varios intentos para establecer espacios alternativos teatrales como El Foro / Teatro Contemporáneo de Ludwik Margules, el Núcleo de Estudios Teatrales de Héctor Mendoza, Julio Castillo y Luis de Tavira o el Centro de Experimentación Teatral que Luis de Tavira hizo funcionar en Bellas Artes de 1985 a 1990.

En 1988 el Gobierno de la República Mexicana crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes —CONACULTA— y dicho organismo lanza a su vez el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes —FONCA— y abre el Centro Cultural Helénico, cuyo primer director fue Otto Minera y donde se estrena el primer montaje de *Las tremendas*

²³ Me apoyo ahora del artículo de Luz Emilia Aguilar Zinser “El complejo mosaico de un mundo en transición: 1980-2000”, en David Olguín (coord.), *op. cit.*, pp. 213-220.

aventuras de La Capitana Gazpacho en 1998, a cargo de Mauricio García Lozano. Así que el mecanismo cultural que generaron dichas instituciones permitió que surgiera un espacio de reconocimiento oficial a Mancebo, a pesar de que fuera mediante una obra transgresora y sin demasiado apego a lo políticamente correcto. Cabe aclarar que con esto no quiero decir que Mancebo consiguió visibilidad gracias a las instituciones que le aceptaron, seguramente él habría alcanzado dicha distinción de cualquier manera, pero es importante en este caso enfatizar los mecanismos sociales y gubernamentales que permitieron que sucediera de esta forma.

Mancebo fue parte de los creadores teatrales de los años noventa que José Ramón Enríquez²⁴ coloca en un grupo caracterizado por la experimentación y por dejar atrás el nacionalismo y el realismo, junto con Luis Mario Moncada, Jaime Chabaud, Martín Acosta, David Olgúin, etc. Muchos de estos dramaturgos/directores/actores, “nacidos entre la segunda mitad de los años cincuenta y 1970”²⁵, estaban ya rodeados por la vorágine de los avances tecnológicos, veían al mundo —y no sólo a su país o dentro de su realidad inmediata— entregarse al caos y la violencia y apartarse cada vez más de los valores humanos que mantenían la convivencia social en un nivel todavía aceptable. Muchos eventos impregnados de violencia que se dieron en el cambio de siglo, la construcción y larga permanencia de muros, guerras e invasiones, la represión violenta de movimientos sociales por parte de los Estados, pueden provocar en el individuo la reconsideración de su realidad, pueden hacer que se cuestione todo aquello que se creía seguro; por eso distingo que estos autores y muchos otros se alejaron del realismo y buscaron maneras nuevas de relacionarse con su arte y a su vez éste con la realidad que los rodeaba; probaron otros modos de hablar de los eventos más recientes y de los cambios en la humanidad, porque simplemente la manera en que todo se había hecho hasta ese momento no había funcionado, había que transformarse y adaptarse para sobrevivir.

A pesar de que se hable de renovación y cambio con miras hacia un futuro mejor, no se puede dejar de lado el pasado y lo que se puede aprender de él y de los cambios que se dieron en su momento, de las lecciones que surgieron de tales transformaciones,

²⁴ En su artículo “Los noventa, una década polifónica” para David Olgúin (coord.), *op. cit.*, pp. 221-231.

²⁵ *Ibidem*, p. 228.

por eso muchos de esos autores recurrieron también a obras extranjeras y “clásicas” o por lo menos popularmente conocidas, como el caso de Luis Mario Moncada con su *Carta al artista adolescente* en la que tomó la novela del autor irlandés James Joyce para su propuesta teatral junto con Martín Acosta. Y en cuanto al texto de *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* también contiene referencias de este tipo.

En relación con lo anterior, subrayo el hecho de que Mancebo consideró otras obras, incluso no necesariamente teatrales, para enriquecer la propia y su retrato del mundo. Respecto a estas fuentes, de las que he encontrado referencias muy explícitas e incluso citas, destacan: *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carrol, cuyo primer referente intertextual tal vez se encuentra en la importancia que le da uno de los personajes a la hora del té:

CIRCA: Las cinco. ¡Las cinco! Mina, la hora del té ha llegado por fin. Tomaré mi lugar aquí, en esta silla, tú puedes quedarte donde estás. No puedo creer, hermana, que estemos reunidas alrededor de una mesa dispuestas a tomar por primera vez el té.²⁶

El siguiente referente de este texto está en la canción del no cumpleaños:

HONOROSA: Soy feliz, no puedo suicidarme, ¡soy feliz!, ¡tengo ganas de reír! Ja, ja, ja.
 MINA FAN: Es feliz, feliz, feliz.
 MINA / CIRCA / POMPEYO / CATALINO: ¡Feliz, feliz no cumpleaños!
 ¡Feliz, feliz no cumpleaños! ¡A mí! ¡A tú! ¡A mí! ¡A tú!
 HONOROSA: ¡Feliz, feliz!²⁷

La última referencia intertextual a la obra de Lewis Carrol está en la escena del “juicio” que Pompeyo y Circa orquestan contra la Capitana y Catalino —en el segundo acto, segundo cuadro, escena única— y está en la constante petición de que el castigo para cualquiera de las faltas que se mencionan sea: “¡Que le corten la cabeza!”:

CIRCA. Le daré mi veredicto por lo que a su asunto concierne. ¿Cuáles son los cargos?
 POMPEYO. Adulterio
 CIRCA. ¡Que le corten la cabeza!
 POMPEYO. Destrucción de imagen pública.
 CIRCA. ¡Que le corten la cabeza!
 POMPEYO. ¡Cuernos en la frente antes digna!

²⁶ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 339. (Primer acto. Escena segunda.)

²⁷ *Ibidem*, p. 385. (Segundo acto. Segundo cuadro. Escena única.)

CIRCA. ¡Que le corten la cabeza!
 POMPEYO. Ahora procedamos con su caso
 CIRCA. Él mató al tiempo [...]
 POMPEYO. ¡Que le corten la cabeza!
 CIRCA. Le culpo también de matar la hora del té.
 POMPEYO. ¡Que le corten la cabeza!
 CIRCA. ¡De robar mi nacionalidad!
 POMPEYO. ¡Que le corten la cabeza!
 CIRCA. De que el cielo es azul
 POMPEYO. De que lo elefantes no saben jugar a las canicas.
 CIRCA. De que las judías no usen capelo.
 POMPEYO. De la estupidez de mi mujer.
 CIRCA. De ser yo la hermana mayor.
 POMPEYO / CIRCA. ¡Que le corten la cabeza!²⁸

La segunda referencia intertextual se refiere a la novela *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra y está en el personaje Honorosa, a quien la Capitana Gazpacho nombra su “Dulcinea” y deposita en ella su caballeresco amor; también está en la escena séptima del primer acto, que contiene el único monólogo de Honorosa en la obra y que lleva por nombre “La tonta Aldonza”²⁹; finalmente está en el nombre de la escena segunda, del primer cuadro, del segundo acto: “Contra el molino de viento”³⁰, en el que la Capitana lucha contra el peligro casi imaginario que representa Pompeyo para su recién declarado amor.

Por otro lado, también hay intertextualidad con textos dramáticos, como el fragmento de *Divinas palabras* de Ramón del Valle Inclán, que Mancebo cita en el momento en que la esposa de Pompeyo es raptada y su honor se ve así ultrajado:

POMPEYO: ¿Dónde está mi honra? Me cumple procurar por ella; es la mujer la perdición del hombre, Ave María, si así no fuera quedaban por cumplir las escrituras; de la mujer se revira la serpiente; ¡vaya si se revira, la serpiente de las siete cabezas! (*) Con este cuchillo he de cortar la cabeza de la gran descastada, y con ella suspendida por los pericos iré en presencia del tribunal... Esta es la cabeza de mi legítima, mirando por mi honra se la rebané toda entera (**).³¹

²⁸ *Ibidem*, p. 379.

²⁹ *Ibidem*, p. 353.

³⁰ *Ibidem*, p. 366.

³¹ *Ibidem*, p. 369. (Segundo acto. Primer cuadro. Escena segunda), (*) y (**) hacen referencia a la cita del texto: Escena sexta, jornada segunda *Divinas palabras* de don Ramón del Valle Inclán.

La segunda referencia teatral está en *Esperando a Godot* de Samuel Becket, en la escena tercera del primer cuadro del segundo acto, que lleva por nombre “Vladimir y Estragón”³², siendo éstos los personajes de la obra mencionada; aunque la referencia no se limita a ese punto, sino que la señala constantemente a partir de ese momento. Dentro de la misma escena tercera, del primer cuadro del acto segundo, aparece casi al final: “CIRCA: Allá afuera hay dos hombres que están esperando a Godot. / POMPEYO: ¿Vladimir y Estragón siguen esperando?”³³. Y encontramos entre los diálogos finales:

CIRCA: Oiga, si no fuera porque lo conocí desde las cuatro con 58, juraría que usted es Vladimir.

POMPEYO: Ja, ja, ja. Y seguramente usted es Estragón.

CIRCA: ¿Estragón? Siempre quise ser Estragón.

POMPEYO: ¿Entonces ella es Godot?

CIRCA: ¿Ella es Godot? ¡Qué asco! ¿Esperamos tanto para esto? No soporto estar aquí, quiero irme inmediatamente.³⁴

Otro elemento intertextual es la breve aparición de una línea de *Hamlet*, de William Shakespeare. La cita es muy conocida y el guiño que le hace Mancebo en su obra aparece en el segundo acto, primer cuadro, escena cuarta: “CATALINO. Ser o no ser, esa es la cuestión. ¿Cómo hacer para existir cuando ya no tengo nada?”³⁵

Finalmente, tenemos una referencia más, esta vez a una obra cinematográfica: *The purple rose of Cairo*, de Woody Allen (1985). Se trata aquí de una alusión general a la anécdota de la película y al personaje principal, en el momento en el que Mina Fan —escena sexta del primer acto—, ajena al mundo real e inmersa irremediamente en el mundo cinematográfico con el que está obsesionada, cree que Catalino es el antihéroe que ella anhela, que acaba de tomar vida, al salir de la pantalla de su televisor; así como en la película, Cecilia —Mia Farrow— se encuentra con que Tom Baxter —Jeff Daniels— el personaje que ella considera perfecto dentro de la película que ha visto una y otra vez incansablemente, sale de la pantalla directo hacia ella, curioso ante su constante presencia en las butacas del cine.

³² *Ibidem*, p. 370.

³³ *Ibidem*, p. 373.

³⁴ *Ibidem*, p. 389. (Segundo acto. Segundo cuadro. Escena única.)

³⁵ *Ibidem*, p. 375.

Es necesario tener en cuenta las fuentes anteriores, aunque algunas no sean estilísticamente teatrales o estrictamente locales y no sólo para introducir al autor en el grupo de autores experimentales mencionado anteriormente, pues dentro de la característica autodidacta que siempre Mancebo se atribuyó, destacó la influencia de los clásicos y no sólo se refería al ámbito teatral, sino a obras que han pasado a la conciencia colectiva y que muchos pueden reconocer aunque no estén familiarizados con los textos originales, como la obra de Lewis Carroll o la de Cervantes; también la influencia de textos clásicos le dio un impulso específico a su modo particular de relacionarse con el humor, estructuras, temas, etc.

El entorno en el que surgió la obra:

El contexto nacional también dialoga con el entorno que rodeó al autor durante su vida, por lo que también influye de cierta forma. Sin embargo, sólo me centro en los eventos que considero más relevantes de la época en que Mancebo vivió y que se relacionan de alguna manera con el texto, además de que muchos de ellos son de naturaleza violenta o aparecen como generadores de ésta. Al estar mi enfoque principalmente en la dramaturgia y su relación con el entorno, me limito a estudiar los acontecimientos históricos y no los sucesos personales que pudieron haber influido en la creación del texto. Por otro lado, sí pretendo —y es relevante además en este caso en que me ocupo en parte de la crítica social— adentrarme en aquello que rodea el surgimiento de un texto tan destacado en su momento como fue *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*.

Reitero que lo que ahí aparece se nutre de su contexto: la violencia, con sus manifestaciones tan específicas y que por eso le serán familiares a un lector que comparta las referencias a las que alude la obra. Al mismo tiempo, el texto devolvería algo más al escenificarse ante todos, pues ya se habría procesado a través del filtro de la fantasía y regresaría la imagen de la realidad, modificada por elementos que además agregan un punto de vista sobre el asunto que se haya tratado; sin mencionar la reacción

y aceptación de los lectores, que finalmente también viven y conocen el contexto que se refleja en la ficción y que añaden, a su vez, el propio punto de vista acerca de los temas tratados.

Para continuar con 1970, año en el que nació el autor, diré que, en ese momento, México pasaba por una situación que posteriormente se denominó “guerra sucia”, que fue, en pocas palabras, la represión ilegal de movimientos armados por parte del gobierno de Luis Echeverría (1970-1976)³⁶ y, posteriormente también por el de López Portillo (1976-1982), pues dicha represión duró toda la década de los setenta. Este evento es importante en tanto la violencia que contiene y porque, además, a partir de ese momento las cosas empiezan a pintar mal: en 1973 se da la inflación y en 1976 empieza el proceso de devaluación del peso, eventos que traen consigo afectaciones en la economía y en el poder adquisitivo de los ciudadanos y cuyos efectos todavía recaen en las mayorías; dichas situaciones en su conjunto generan un ámbito de violencia. Hacia 1978 la economía del país empieza a depender mayormente del petróleo. Y a pesar de que en la década de los 70 empieza a disminuir la desigualdad y por un momento todo parece estar en orden, entre 1981 y 1982 regresa la crisis, las deudas contraídas no se pueden pagar y se expropia la banca. Hacia el 83 la tasa de desempleo es tan alta que el autoempleo, la migración y las protestas aumentan considerablemente, hay mexicanos que prefieren mirar hacia afuera para obtener una esperanza de mejoría porque en su contexto inmediato no parece haberla, al igual que la mayoría de los personajes en la obra. También en la década de los 80 aumentó la actividad del narcotráfico y junto con ello la violencia que trae consigo. Luego en 1988 Salinas de Gortari gana unas elecciones que parecieron poco legítimas, lo cual llevó a confrontaciones entre los partidos políticos³⁷.

Poco después el neoliberalismo se hace presente en nuestra sociedad: se empiezan a privatizar empresas gubernamentales, se reparte la tierra por enajenación de ejidos y se les da un reconocimiento legal a las iglesias. Ya he mencionado brevemente las consecuencias no tan favorables de ese modelo económico, sobre todo en países de América Latina y México se encontró entre los afectados.

³⁶ Todas las referencias históricas mencionadas en adelante las consulté en: Pablo Escalante, *et. al.*, *Nueva historia mínima de México*, pp. 262-302.

³⁷ *Ibidem*, pp. 262-268

A finales de 1993 se firma el TLC y el 1º de enero de 1994 el Ejército Zapatista de Liberación Nacional —EZLN— se levanta en armas contra dicha medida, la rebelión duró 11 días, pero tuvo un fuerte impacto en muchos aspectos, el mensaje era claro: algunas personas habían llegado a un punto en el que el despliegue de violencia era necesario para ser escuchados y no hubo ya otro medio por el que parecieran poder arreglar sus problemáticas más profundas; al igual que Catalino casi al final de la obra, cuando tiene que recurrir a la violencia contra la Capitana para salvar así sus vidas. 1994 también fue el año de otro cambio de gobierno y le tocó gobernar a Ernesto Zedillo, aunque las campañas de ese año se vieron afectadas por el escándalo que se dio gracias al asesinato, en marzo —al parecer en manos de su propio partido, a traición se diría— del otro candidato: Luis Donaldo Colosio³⁸. Pero durante su administración se dio una de las decisiones económicas más cuestionadas porque significó para muchos que el gobierno trataba de salvar a los accionistas bancarios a costa de los contribuyentes: el FOBAPROA y una de las crisis económicas más fuertes, por lo cual se acrecienta la migración a los Estados Unidos de Norteamérica y un cambio palpable a nivel social, lo cual puede estar reflejado en la obra en el personaje Circa, que mira siempre hacia afuera, que anhela otra nacionalidad que para ella es sinónimo de otra vida mejor que la que tiene ahora:

CIRCA. Ay, aquí estamos las dos, sentadas. Tomando té las dos. Las dos. ¿Felices? No lo sé, pero cuando menos en paz. ¡Las dos a las cinco de la tarde! ¿Sabes lo que esto significa, Mina?

MINA. ¡No!

CIRCA. Significa que nuestro nacimiento en esta tierra es un mero accidente geográfico y que en realidad somos inglesas.

MINA. No

CIRCA. Sí, Mina, sí. Inglesas tomadoras de té. Eso me hace pensar que la nacionalidad se escoge con el corazón por más que el mundo se empeñe en decir lo contrario.

MINA. ¿Por qué?

CIRCA. Porque el mundo es una mierda, Mina (...) ¡El mundo nos ha estado saboteando!³⁹

O una referencia más directa hacia la migración a los Estados Unidos, que muchos latinos emprenden con la esperanza de encontrar ahí una vida despreocupada y segura

³⁸ *Ibidem*, pp. 268-300

³⁹ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 340. (Primer acto, escena segunda).

que sus propios países fallan en brindarles: “CATALINO. ¿Y mi sueño americano qué? / CAPITANA. Los sueños americanos no existen, no para escuderos como tú”.⁴⁰

En la línea del tiempo hasta aquí ya coinciden el tiempo de producción teatral de Mancebo y estas crisis. Sin duda alguna le tocó desenvolverse en un ambiente de violencia acrecentada. La represión del gobierno continuaba, las crisis golpeaban a la sociedad y a los más vulnerables, la introducción del neoliberalismo no ayudó tampoco y el final de siglo pintaba especialmente inestable para los mexicanos. Sin embargo, también cabe resaltar otro tipo de cambios: el analfabetismo descendió y aumentó la opinión pública, así como el activismo ciudadano en distintas causas, y aunque la desigualdad social siguiera en aumento ya no era un hecho que pasara de largo; también sucedió que las mujeres empezaron a tener menos hijos, a incorporarse al mercado de trabajo, a encabezar sus hogares y aumentó el número de divorcios. Esto lo resalto porque siempre se dan los contrastes y eso es algo que tiene mucha fuerza dentro de la obra en general, por ejemplo: aunque muchas mujeres empezaran a tomar el control de sus hogares, había quienes seguían sumisas, o lo que ya mencioné acerca del activismo social: eso no impidió que la desigualdad continuara. Aunque también es un aspecto en el que Mancebo se inserta, y eso es evidente en cuanto a la opinión pública o a un activismo interesado en los problemas de su entorno, en este sentido expresa la problemática que el autor observaba a su alrededor y sus consecuencias esbozadas de una manera “cómica”.

Entonces ese mundo caótico, violento y contradictorio que transitaba de un siglo a otro nuevo, ligera y aparentemente más prometedor parece ser el espejo del mundo fantástico de la obra: la misma represión se ve reflejada en aquellos personajes que son los más fuertes aunque no sean la mayoría ni los más astutos o inteligentes —Circa y Pompeyo—, la traición hacia una hermana o a la esposa o a alguien que parecía cercano está a la orden del día; o se ve el contraste entre una mujer empoderada, dueña de su propia sexualidad, de un barco —aunque casi inútil—, de un escudero y de su destino como héroe —Capitana Gazpacho—, contra una mujer que llegaría hasta la muerte con tal de complacer al otro y que no da un paso hacia su libertad aunque la anhele desde hace ya mucho tiempo —Honorosa—.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 348. (Primer acto. Escena cuarta.)

También se nota con aquella mujer que reniega de su propio lugar de origen y prefiere mirar hacia afuera y tratar de reconocerse en otros y en lo que otros hacen en vez de atender a la inmediatez de su entorno, aunque tal vez lo haga porque todo a su alrededor le parece tan reprochable y doloroso que prefiere huir de eso que enfrentarlo y arriesgarse a perder hasta la cordura, aunque ya no le quede mucha —Circa—. Así mismo los poderosos cambian de parecer y de táctica según les convenga y los valores antes tan célebres como la valentía, la honradez, la lealtad, la justicia o el amor son en ese texto meros accesorios, así también instituciones como la familia, que antes parecían intocables, se transforman en ilustraciones borrosas de una sociedad que cambia, de algo que no tenía bordes precisos, a otra cosa con precipicios de caídas dolorosas.

Al parecer, Mancebo logró retratar a la sociedad que le tocó ver y experimentar en todo su caos, angustia y crisis, pero con un letrero colgado en la puerta de entrada: “se vale reírse, que sufrido ya hemos mucho”.

Capítulo 2. Desplegar las velas. Violencia que plantea la obra

Definición de violencia

Considero necesario, para el análisis de la obra en cuestión, atender algunas definiciones de violencia:

El diccionario etimológico abreviado de la lengua castellana, Joan Corominas, dice que la palabra “violento”, viene del latín *violentus*, que deriva de *vis*: fuerza, poder, violencia. Pero es entre los años 1220-50, que surge la palabra “violencia”, proveniente del latín *violentia* ⁴¹.

La Real Academia de la Lengua Española, por su parte, ofrece cuatro definiciones para dicha palabra:

- * Cualidad de violento,
- * Acción y efecto de violentar o violentarse,
- * Acción violenta o contra el natural modo de proceder y
- * Acción de violar a una persona ⁴².

Ahora bien, con relación al concepto, me interesa resaltar y utilizar para el análisis de la obra el del investigador español José Sanmartín Esplugues, que tiene diversos estudios especializados en la violencia. En su libro *Reflexiones sobre la violencia*, realza la diferencia entre agresividad y violencia. La agresividad “es una conducta innata que se despliega automáticamente ante determinados estímulos y que, asimismo, cesa ante la presencia de inhibidores muy específicos” ⁴³; mientras que la violencia “es agresividad alterada, principalmente, por diversos tipos de factores (...) que le quitan el carácter indeliberado y la vuelven una conducta intencional y dañina” ⁴⁴. En ese sentido, la violencia para Sanmartín se entiende como “cualquier conducta intencional que causa o puede causar un daño” ⁴⁵.

⁴¹ *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana Corominas*, p. 608.

⁴² “Violencia”, RAE, [diccionario en línea].

⁴³ José Sanmartín Esplugues, *et. al.*, en *Reflexiones sobre la violencia*, p. 11.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

En ese carácter de intencionalidad es en el que me apoyo para emprender el análisis de la violencia en general dentro de la obra de Mancebo.

Por otro lado, considero de igual relevancia atender otras definiciones que de la violencia se han hecho, específicamente sobre violencia de género o contra las mujeres, ya que es una variación que también se encuentra presente en la obra y que resalta particularmente por su presencia indiscutible en la realidad social.

Según el sitio electrónico del Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES), la Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, aprobada en 1993 por la Asamblea General de las Naciones Unidas, define la violencia hacia la mujer como “todo acto de violencia basado en el género que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psicológico, incluidas las amenazas, la coerción o la prohibición arbitraria de la libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o la vida privada”.⁴⁶ De esta conducta distingo varios ejemplos a lo largo de la obra.

El *Protocolo para la Atención de Casos de Violencia de Género en la UNAM* en su introducción resalta la violencia de género sobre otros tipos de violencia ya que “afecta a las personas o a los grupos de personas con base en su sexo o género.”⁴⁷ También hace la precisión entre los conceptos anteriores de la siguiente forma: sexo: las características biológicas que distinguen a una persona como “hombre” o “mujer”; y género: “se utiliza para referirse a las características [estereotipos] que social y culturalmente se consideran identificadas como ‘masculinas’ y ‘femeninas.’”⁴⁸ Otro elemento que destaca el documento son las circunstancias bajo las cuales se da este tipo de violencia, que pueden ser “en el marco de cualquier interacción, sin ser necesaria la existencia de una relación formal de supra-subordinación.”⁴⁹ De igual manera, ofrece otra perspectiva sobre la violencia de género al presentar la definición que da la ONU en la *Convención sobre la Eliminación de todas las formas de Discriminación contra la Mujer*: “es una forma de discriminación que inhibe gravemente la capacidad de la mujer de gozar de derechos y libertades en pie de igualdad con el hombre. Implica una violación a los derechos humanos que perpetúa los estereotipos de género y que niega la dignidad, la

⁴⁶ INMUJERES, [Consulta en línea]

⁴⁷ *Protocolo para la Atención de Casos de Violencia de Género en la UNAM*, p. 3.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁹ *Idem*.

autodeterminación y el derecho al desarrollo de las personas.”⁵⁰ Enfatizo estas definiciones porque este tipo de violencia es muy común dentro de la obra, ya que el mismo texto juega con la idea de género y los roles masculinos y femeninos a los que hace referencia.

Sostengo que las actitudes de los personajes dentro de la obra, regidas por la agresividad alterada y deliberada que es la violencia, son las que permiten a la trama su avance, y a continuación me permito exponer mis aportaciones sobre las relaciones viciosas entre los personajes de *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*.

Relaciones de víctima-victimario dentro de la obra

En la obra participan en total seis personajes: La Capitana Gazpacho; Catalino, el escudero; Circa, Mártir; Mina, Fan; Pompeyo, el domador de las esposas y Honorosa, la mujer. En su disposición inicial, dichos personajes aparecen en grupos de tres parejas: la Capitana y su escudero Catalino; Circa y Mina, que son hermanas y por último Pompeyo y Honorosa, que son un matrimonio.

De acuerdo con esta disposición en parejas, explicaré la relación entre cada una de ellas y el modo en el que se modifican.

Capitana-Catalino

En esta primera pareja, Catalino es la víctima y la Capitana su victimario. Al principio esto es presentado como algo natural que Catalino sea objeto de los insultos de la Capitana, pues es su sirviente y él así lo asume.

CAPITANA: Que icen las velas.

CATALINO (Marino): ¿Qué icen las velas? No sé, no he hablado con ellas.

CAPITANA: ¡Que las levantes, idiota!

CATALINO: ¡Velas levantadas! [...] (Remero) Remeros trabajando, un, dos, un, dos, un, dos.

CAPITANA: Reme con más números, imbécil. ¡Navegante! [...]

CATALINO: Permítome recordarle, Capitana, que esta embarcación se guía por la Osa Mayor y...

CAPITANA: ¡Me cago en sus huevos! ¡Vire al oeste!⁵¹

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 336. (Primer acto. Escena primera.)

Sin embargo, unas escenas más adelante él confiesa sentir “amor” hacia la Capitana y al verse despreciado por ella, en beneficio de una Dulcinea imaginaria y con motivo de su baja categoría, decide marcharse y dejar la embarcación.

CATALINO: ¡Basta! ¡Ya basta! ¡Deme órdenes! ¡Con un demonio! Soporto sus gritos, tolero que sea pacheca, pero no voy a aguantar que piense en alguien más que no sea yo. ¿Me entiende? Nadie va a atentar contra mi orgullo. [...]

CAPITANA: ¿Qué disparate se te antoja? Una caballera andante no podría fijarse nunca en su escudero.

CATALINO: ¿Por qué no?

CAPITANA: Por las jerarquías.

CATALINO: ¿Qué?

CAPITANA: No somos iguales. Tú eres pobre. [...] Fuiste hecho para los bajos fondos.

CATALINO: ¿Y mi sueño americano qué?

CAPITANA: Los sueños americanos no existen, no para escuderos como tú.

CATALINO: ¡Eso sí que no se lo permito! No tiene ningún derecho en quitarme mis pensamientos. ¿Quién se cree que es?

CAPITANA: Tu soberana, insensato.

CATALINO: ¡Me cago en su lengua viperina!

CAPTIANA: ¡Modera tus palabras, soy tu jefa!

CATALINO: Me voy de esta embarcación por el bien de mi autoestima.⁵²

Catalino, en su momento de rebeldía que desemboca en su partida, insulta a la Capitana, pero en realidad nunca deja su posición de víctima frente a la Gazpacho.

Circa-Mina

La segunda pareja está formada por las hermanas Circa Mártir y Mina Fan. Aquí la víctima es Mina y Circa su victimario, aunque la relación entre los personajes es poco clara al principio por la manera desdibujada en que se presentan sus interacciones, pues ambas están anonadadas en su propio mundo sin prestar atención real a lo que la otra dice o hace. Circa sueña con ser inglesa y tomar el té, mientras Mina, irremediabilmente enamorada de los antihéroes de las películas, “permanece sentada en su silla, atónita, anonadada, autista ante la inmensa pantalla imaginaria que abarca todo el horizonte de su fantasía”⁵³, como refiere la acotación inicial en la escena segunda del primer acto. Por

⁵² *Ibidem*, p. 348. (Primer acto. Escena cuarta.)

⁵³ *Ibidem*, p. 339.

lo tanto, parecen tener una conversación sin tenerla realmente pues cada una se encuentra envuelta en el mundo de sus propias ensoñaciones, lo cual cambia de alguna manera la relación entre ambas. Sin embargo, Circa involucra a su hermana en sus ensoñaciones y la acusa de complot en su contra para robarle la hora del té, lo cual implica el acto violento, aunque de momento parezca mínimo.

CIRCA: ¡Cielo santo! Tengo ganas de odiar. ¿Cómo es posible que no hayamos podido darnos cuenta? Entraban en nuestra vida sin el menor respeto, quitándonos minuto por minuto hasta dejarnos sin té. ¿Cómo entraban? Siempre hemos vivido solas, sólo que alguien haya estado de acuerdo con ellos...sólo que...tú...Mina... ¿Tú?... ¿Quién me dice que tú no estabas de acuerdo con ellos?

MINA: El cine es una mentira

CIRCA: Después de todo siempre has sido la más hipócrita de las dos. Y la más débil. Siempre ahí, sentada, como una piltrafa, como un gusano que se arrastra para donde le indica el viento.

MINA: Renunció por séptima vez.

CIRCA: ¡Arpía!

MINA: Y ella no hizo nada

CIRCA: No pienso estar un minuto más en la misma mesa que tú. Me repugnas. ¿Por qué lo hiciste, Mina?⁵⁴

Pompeyo-Honorosa

Ésta es la pareja que inicia de manera más violenta. Pompeyo es el victimario de su esposa Honorosa y la maltrata de manera física y verbal por pagar la renta y no tener lista la comida. Honorosa se muestra siempre sumisa e incluso a veces dispuesta a que su marido la maltrate, pues lo incita a pegarle cuando descubre que ha errado en su manera de atenderlo.

HONOROSA: ¡Ay, Pompe, me vas a matar!

POMPEYO: ¿Y ahora por qué?

HONOROSA: No pude hacer el guajolote. No pude meterle el cuchillo. Lo que pasa es que pensé, "si con la cebolla lloro, con el guajolote me suicido", y entonces lo dejé ir.

POMPEYO: ¿Qué hice para merecer esto?

HONOROSA: Pégame, Pompe, me lo merezco. Azótame contra la mesa hasta que se me caigan los dientes.

POMPEYO: Tres años de casados y es hora que sigues igual.

HONOROSA: Dame de latigazos, domesticame.

POMPEYO: No puedo hacer nada contigo

⁵⁴ *Ibidem*, p. 341. (Primer acto. Escena segunda.)

HONOROSA: Sácame los ojos, pero no me digas esas cosas.⁵⁵

Las anteriores fueron las disposiciones iniciales de los personajes dentro de la obra, pero al avanzar la trama, se da una mezcla que es importante mencionar:

La Capitana Gazpacho se encuentra con Honorosa y la convierte en su Dulcinea, pero Honorosa rechaza cada intento de la Gazpacho por conquistarla. En esta nueva pareja, la Capitana podría fungir como victimario, pues hace a Honorosa objeto de sus atenciones a pesar de las constantes negativas recibidas, transformando así su amor en acoso.

CAPITANA: Oh, señora, jamás había estado tan cerca de usted.

HONOROSA: Hágase para acá, me incomoda su mirada.

CAPITANA: Quiero robarle un beso.

HONOROSA: Mi marido puede vernos.

CAPITANA: Uno solo. Así

HONOROSA: No vuelva a hacerlo. ¿Qué hace? ¡Hágase para acá le digo!

[...] No se atreva, si da un paso más gritaré muy fuerte.

CAPITANA: No me importa.⁵⁶

Mina, por su parte, después de observar la escena en la que Catalino se marcha indignado del Farfullero y abandona a la Capitana, considera al escudero un antihéroe perfecto para enamorarse de él. Sin embargo, Catalino la rechaza desde el principio y por eso él se convierte en victimario, mientras Mina adopta una actitud sumisa, muy parecida a la de Honorosa frente a su marido o a la de cualquier mujer que se encuentre en esa situación y crea que ciertas actividades son su deber por el solo hecho de ser mujer, esposa o pareja de un varón.

CATALINO: ¿Para qué querría yo una mujer?

MINA FAN: Para hacer lo que tú quieras.

CATALINO: ¿Lo que yo quiera? Eso suena interesante.

MINA FAN: Te cocinaría.

CATALINO: ¿Me cocinarías?

MINA FAN: Te lavaría la ropa. [...]

CATALINO: ¡Si seré bruto! Jamás pensé que tener esposa fuera como tener sirvienta. [...]

MINA FAN: Tú puedes hacerme lo que quieras (...)

CATALINO: ¿De verdad? ¿Dejarías que te gritara?

MINA FAN: Hazlo si tú quieres.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 344. (Primer acto. Escena tercera.)

⁵⁶ *Ibidem*, p. 356. (Primer acto. Escena octava.)

CATALINO: ¡Perra!
 MINA FAN: Me ama.
 CATALINO: ¿Y podría golpearte?
 MINA FAN: Hazlo, Jorge.⁵⁷

Ninguna otra pareja se forma hasta este momento, sin embargo, quedan Circa y Pompeyo, que adoptan un papel que denominaré *victimarios mayores*, pues ejercen la violencia sobre más de un personaje, por lo que obtienen así automáticamente más poder que los otros personajes: Circa sobre la pareja Catalino-Mina, mediante la privación de la libertad de Catalino, mientras sigue levantando acusaciones diversas contra su hermana.

CIRCA: ¡Ahhh! Ahora lo veo todo claro. Ese hombre es el que tocó a la puerta, el mismo al que le abriste, el que te sonrió... ese hombre es el que se llevó las cinco de la tarde. [...] Y tú... puta embustera... se las ibas a dar otra vez y nos ibas a dejar de nuevo tercermundistas. [...] Pequeña estúpida, no te vas a salir con la tuya. Y él tampoco. Esto es un delito [...]
 MINA FAN: ¡Suéltalo! ¿Qué le vas a hacer?
 CIRCA: Voy a encerrarlo, después a torturarlo y por último a matarlo.⁵⁸

Pompeyo, por su parte, ejerce violencia sobre la pareja Capitana-Honorosa, aunque hasta antes del segundo acto sus acciones recaen en mayor medida sobre su mujer, pues todavía no conoce la existencia de la Capitana o sus intenciones hacia Honorosa.

POMPEYO: ¿Y bien, idiota, dónde está tu loca?
 HONOROSA: Hace unos momentos la dejé aquí.
 POMPEYO: Y voló como el pájaro. Me has mentido, y eso significa que tendré que educarte con mano dura... Este día te has portado muy mal, has interrumpido tres veces mi siesta, y me has gritado... Pero eso no es tan grave como la mentira, carroña, si algo no soporto es que me vean la cara y eso merece... (*Saca un sable.*)⁵⁹

Para el segundo acto, las relaciones violentas se diversifican, por un lado, continúan las relaciones víctima-victimario entre Mina y Catalino; Gazpacho y Honorosa; Pompeyo y Honorosa y Circa y Mina, principalmente; pero al mismo tiempo surge la pareja Circa-Pompeyo que, si bien está basada en conclusiones erróneas por parte de

⁵⁷ *Ibidem*, p. 363. (Primer acto. Escena décima.)

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 352-353. (Primer acto. Escena sexta.)

⁵⁹ *Ibidem*, p. 367. (Segundo acto. Primer cuadro. Escena segunda.)

ambos personajes, resulta en un acuerdo entre ambos *victimarios mayores* para ayudarse a ejercer sus respectivas venganzas en forma de lo que ellos mismos denominan “justicia”.

CIRCA: Deberíamos ir en su búsqueda antes de que suceda lo que estoy pensando.

POMPEYO: Seguramente ahora están haciendo sus porquerías. Vamos [...] ¡Hagamos un mensaje, vamos a buscarlos y una vez que los encontremos... ¿Qué podremos hacerles?

CIRCA: ¡Cortarles la cabeza!⁶⁰

Entonces, además de las manifestaciones de violencia entre cada pareja, hay un acuerdo entre dos personajes para violentar a los cuatro restantes. Aquí cabe resaltar que, en un inicio, Circa y Pompeyo creen que se refieren a la misma persona, es decir, creen que ambos fueron ultrajados por el mismo par de personajes. Sin embargo, llega el momento en que descubren que no es así, pero el hecho de darse cuenta sólo sirve para realizar sus actos violentos con mayor conciencia sobre una mayor cantidad de personajes, sin que eso provoque una disminución de la violencia ejercida o algún rastro de remordimiento, sino todo lo contrario.

CIRCA: ¡Justicia, señor juez! ¡Justicia para un doble crimen!

POMPEYO: Que habiendo aclarado que mi ella no es su ella, y que ella, mi esposa y ella la loca son dos seres independientes y diferentes a una tercer ella que es su hermana; es necesario ahora que se castiguen las faltas.

CIRCA: Que habiendo pensado que ella y ella eran una misma ella; y que ella mi hermana era ella su mujer y a su vez ella la loca; estamos aquí en una misma causa. Pensamos que las tres ellas eran una misma ella. [...] ¡Justicia para mí, viuda del tiempo! ¡Para la triste mujer a la que sin piedad le mataron las cinco de la tarde!

POMPEYO: ¡Justicia para mí, el gran Pompeyo! ¡Mataron mi honra y no puedo tolerarlo! Que acribillen a la cerda que indujo a mi esposa al mundo de las porquerías.

CIRCA: Que maten al culpable.⁶¹

Hacia el final de la obra se instala un nuevo orden: la Capitana y su escudero se embarcan de nuevo en su Farfullero y se marchan, exiliados por Circa y Pompeyo. En este caso, el exilio cobra un sentido importante pues significa el regreso “a la normalidad”,

⁶⁰ *Ibidem*, p. 373. (Segundo acto. Primer cuadro. Escena tercera.)

⁶¹ *Ibidem*, pp. 378-379. (Segundo acto. Segundo cuadro. Escena única.)

es decir, a las circunstancias en las que se niegan los problemas y los tiranos se congratulan, la mayoría de los personajes regresan al estado en el que estaban al principio o se encuentran en uno peor, ninguno mejora. El exilio a fin de cuentas fue una manera de rechazar el cambio que traían consigo los extranjeros, sin importar si significaba una mejora para todos o un retroceso, simplemente no se detuvieron a pensar en ello.

También observo que se regresa a la misma relación superior-subordinado que se había establecido al inicio de la obra, pero con un cambio en Catalino, pues ahora él ya no muestra la misma veneración a la Capitana y, al contrario, la insulta y le grita, con lo que anula así su posición de víctima y se posiciona en el mismo nivel que la Capitana.

CATALINO: No vamos a empezar otra vez.

CAPITANA: Eres insignificante.

CATALINO: ¡Me cago en su lengua viperina!

CAPITANA: ¡No me levantes la voz, soy tu jefa!

CATALINO: ¡No me la levante usted entonces!

CAPITANA: ¡Yo puedo hacerlo, me perteneces!

CATALINO: ¡Anda con la teporocho!

CAPITANA: ¡Cierra la boca, bellaco!

CATALINO: ¡Cierre la suya, gorda!

CAPITANA: ¡Cerdo!

CATALINO: ¡Puerca!⁶²

Honorosa muere al final de la obra y desaparecen junto con ella todas las relaciones que se habían establecido, menos la de la Capitana, que le sigue declarando su amor al cadáver de la esposa de Pompeyo. Por lo tanto, puedo decir que esa pareja permanece, sólo que con la relación de víctima-victimario anulada: "CATALINO: Marchémonos ya antes de que cambien de opinión. / CAPITANA: No sin llevar conmigo el cuerpo de mi amada."⁶³

Mina queda sola, abandonada por Catalino en su último gesto violento hacia ella, pues le hace creer que le permitirá embarcarse con él, pero sólo es un engaño para poder deshacerse de ella. Entonces esa pareja también queda anulada pero la relación de

⁶² *Ibidem*, pp. 388-389.

⁶³ *Ibidem*, p. 386.

violencia y el papel de víctima de Mina frente a Catalino, permanecen en un estado latente o secundario, que sigue afectando a la víctima.

MINA FAN: Jorge, yo quiero ir contigo.

CATALINO: No hay lugar para ti.

MINA FAN: No ocuparé mucho espacio.

CATALINO: ¡No!

MINA FAN: No voy a separarme de ti.

CATALINO: Está bien, ve por tu maleta.

MINA FAN: No necesito nada.

CATALINO: No puedo llevarte sin equipaje

MINA FAN: ¿Por qué no?

CATALINO: Quien viaja tiene que llevar equipaje. ¡Apúrate ya!

MINA FAN: Iré por él. (*Sale.*)

CATALINO: Partamos, Capitana, antes de que regrese esta idiota.⁶⁴

Finalmente, la pareja de los *victimarios mayores*, Circa y Pompeyo, permanece sin distinción alguna de violencia entre ellos: quedan contentos e impunes de los maltratos de que hicieron objeto a los demás: "CIRCA: ¿Gusta usted otra galletita? / POMPEYO: Otra galletita y un poco más de té, si me hace usted favor."⁶⁵

Como observación final para este apartado, propongo una última clasificación de cantidad respecto a los personajes y la violencia. Observé que todos los personajes ejercen y reciben violencia a lo largo de la obra, pero es relevante hacer notar que hay algunos que están mayormente en el papel de víctimas o en el de victimarios.

En primer lugar: Circa y Pompeyo, cuyo lugar dominante es el de victimarios que cuando llegan a ser víctimas en realidad no se ven tan afectados.

En segundo lugar: Catalino y la Capitana Gazpacho, que son víctimas y victimarios en una medida equivalente; ellos se ven afectados por la violencia que otros llegan a ejercer sobre ellos, pero al mismo tiempo son capaces de ejercer violencia como si nunca hubieran conocido el puesto de víctima o incluso a veces sin que parezca que se dan cuenta de que son victimarios o no se consideran así, como sucede con la Capitana cuando está con Honorosa.

Finalmente están Mina y Honorosa, cuyo puesto es mayormente el de víctimas, y aunque sí llegan a ejercer violencia, lo hacen de una manera tan débil que casi no tiene

⁶⁴ *Ibidem*, p. 387.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 389.

efecto y, al contrario, son los personajes más maltratados a lo largo de la obra, incluso por sí mismas, como es el caso de Honorosa que intenta suicidarse durante el segundo acto y aunque no lo logra, eventualmente muere, víctima de las circunstancias; o Mina, que permite e incluso promueve el ser maltratada por Catalino en repetidas ocasiones.

A pesar de que esta última clasificación arroja datos relevantes sobre el efecto de los personajes en el mundo caótico de la obra, pues son los victimarios los que logran tener el control la mayor parte del tiempo sobre las situaciones que surgen, resulta interesante evidenciar que, en este caso, tener el control no es sinónimo de conciencia sobre las propias acciones, ni el éxito resulta ser una garantía para alcanzar la felicidad absoluta. En este mundo eso no es posible ni siquiera para ellos.

Conforme se desarrolla la trama, las relaciones entre los personajes alcanzan un mayor nivel de complejidad, pero lo expuesto hasta ahora me ayuda a pasar al siguiente punto, que son los tipos de violencia que encontré en el texto dramático.

Tipos de violencia en la obra

Muchos investigadores han aventurado diversos criterios para el ordenamiento de los distintos tipos de violencia, pero reitero que José Sanmartín con sus *Reflexiones sobre la violencia* es mi principal referente teórico para la clasificación de las formas de violencia que aparecen en la obra.

Sanmartín enfatiza que la complejidad de la vida hace también complejas las formas de violencia, puesto que vienen de ella. Gracias a eso, se presenta mayor dificultad al momento de aventurar una clasificación, dado que puede considerarse un mismo hecho desde su esencia, pero examinado desde puntos de vista diferentes. Muchos investigadores han hecho clasificaciones de la violencia, pero Sanmartín reconoce principalmente la que hizo Etienne G. Krug para la OMS⁶⁶ y la usa como base para ampliarla. Las variables resultantes de ese desarrollo arrojaron muchos más criterios clasificatorios, sin embargo, sólo usaré los siguientes:

- Violencia activa
- Violencia física

⁶⁶ José Sanmartín Espulgues, *op. cit.*, p. 17.

- Violencia psicológica
- Violencia de género
- Violencia doméstica
- Violencia en las pantallas
- Violencia autoinfligida
- Violencia terrorista

Cabe mencionar en este punto que Sanmartín tomó en cuenta diversos criterios para su clasificación y cada tipo de violencia se encuentra dentro de distintas agrupaciones que siguen ciertos parámetros, los cuales ilustro en el siguiente cuadro:

Tipo de violencia	Criterio clasificatorio
Violencia activa	Modalidad
Violencia física	Tipo de daño causado
Violencia psicológica	
Violencia de género	Tipo de víctima
Violencia doméstica	Escenario o contexto
Violencia en las pantallas	
Violencia auto infligida	Tipo de agresor ⁶⁷
Violencia terrorista	

Aplicar las anteriores clasificaciones a las situaciones y personajes de la obra fue muy útil, ya que la misma complejidad que tiene la violencia en la realidad que nos rodea caracteriza a la que aparece en la ficción de la obra y por eso es importante equipararlas, aunque la clasificación sea difícil en un principio.

A continuación, planteo las observaciones que tengo sobre cada tipo de violencia, a propósito del análisis que hice de la obra bajo los criterios ya mencionados.

Violencia activa

La violencia activa se da por acción. En este sentido, toda la violencia exhibida en la obra entra en esta clasificación, puesto que en todos los casos se realizan acciones de

⁶⁷ Cabe mencionar que en este último criterio Sanmartín incluye como complemento la motivación del agente violento para proceder del modo en que lo hace. Esto también ayudó a mi análisis de la obra en tanto sumó un punto de vista más para el análisis de los personajes.

agresión y en ningún momento los personajes hieren al otro mediante la omisión de algún acto que le procure al otro bienestar o le evite el sufrimiento.

Esto me parece relevante pues resalta lo teatral en cuanto que los personajes se mantienen siempre interactuando y accionando.

Violencia física

“La violencia física [dice Sanmartín] es cualquier acción u omisión que causa o puede causar una lesión física”⁶⁸. En este sentido, encontré que este tipo de violencia aparece en la obra desde la escena tercera del primer acto, donde vemos a Pompeyo golpear a Honorosa sólo porque no tuvo lista la comida o porque pagó el alquiler de una casa que les pertenece.

POMPEYO. ¿Y a qué vino a esta casa la judía?
 HONOROSA. A cobrar la renta.
 POMPEYO. ¿Y tú le pagaste?
 HONOROSA. Completita. Como todos los meses. Soy lo que llaman una mujer en regla. (...) Incluso le he adelantado dos meses.
 POMPEYO. Y de casualidad, pequeño retoño, vicuña enamorada, tórtola sin árbol, ¿no te habías puesto a pensar que la casa que tenemos es propia?
 HONOROSA. ¡Propia!
 POMPEYO. (*Comienza a perseguirla.*) ¡Pedazo de imbécil! (...) Voy a rebanarte en pedacitos (...) Ven acá, perra... (*La toma de los cabellos.*)⁶⁹

A partir de ahí vuelve a estar presente en siete escenas más, aunque en situaciones tan diversas que son difíciles de recopilar y resaltar en su totalidad: del primer acto la escena octava, con la Capitana cuando fuerza a Honorosa a besarla; la escena novena donde Honorosa se ve acosada al mismo tiempo por su esposo y por la Capitana, uno tratando de averiguar por qué se comporta de manera extraña y la otra porque la asedia con su constante manoseo; en la escena décima vemos a Catalino golpear a Mina por primera vez, a petición de ella misma: “CATALINO. ¿Y podría golpearte? / MINA FAN. Hazlo, Jorge. / CATALINO: No me llames Jorge (*La golpea*) / MINA FAN. Me ama.”⁷⁰; en el segundo acto, la escena primera, segunda y cuarta del primer cuadro presentan

⁶⁸ José Sanmartín Espulgues, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁹ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 343. (Primer acto, escena tercera.)

⁷⁰ *Ibidem*, p. 363.

también este tipo de violencia: respectivamente una nos muestra a Catalino violentando a Mina de manera cada vez más intensa con bofetadas y hasta una patada en la cara; después está la pelea entre Pompeyo y la Capitana, que culmina con el rapto de Honorosa; en último lugar la escena del caos, que se desata cuando Pompeyo encuentra a la Capitana y su esposa juntas; finalmente está la escena única del segundo cuadro: el juicio en el que aparece todo tipo de violencia física: desde latigazos hasta el momento en que una bomba le explota a Honorosa en la cabeza y le provoca la muerte.

Cabe mencionar también que todos los personajes ejercen la violencia física a excepción de Circa, que más bien manipula a los otros personajes para que se agredan entre sí, sin ella tener que ejercer por sí misma la violencia; en este sentido este personaje es muy astuto y esa característica le confiere un poder disimulado, pero grande sobre todos los demás.

Considero también que este tipo de violencia desde el inicio tiene una exposición bastante cruda y muy explícita, pero de manera muy sutil va subiendo de tono hasta llegar hasta el punto más álgido posible junto con el avance de los hechos en la obra.

Los principales personajes que más reciben violencia física son Mina y Honorosa y es ejercida con mayor crueldad y casi de manera natural por Catalino y Pompeyo, mientras la Capitana la ejerce casi por necesidad y como una cuestión de honor. Cabe resaltar aquí que la facilidad con la que los varones ejercen violencia puede estar anclada en la idea de que normalmente se sienten con ese derecho gracias a las construcciones sociales que les han permitido dicho comportamiento, no tanto porque sea su inclinación natural. Y es importante considerar ese rasgo de realidad que refleja la obra.

Violencia psicológica

Sanmartín nos dice que este tipo de violencia “no es aquella que resulta de las secuelas psicológicas que derivan de los otros tipos de daño”, sino que “es un tipo específico de violencia. Se trata de cualquier omisión u acción que causa o puede causar un daño cognitivo (...), emocional (...), o conductual. Suele valerse del lenguaje, tanto verbal como gestual. Está paradigmáticamente representada por el insulto”⁷¹.

⁷¹ José Sanmartín Espulgues, *op. cit.*, p. 23.

Se podría decir que el daño producido por este tipo de violencia no es tan palpable o notorio como el causado por la violencia física, por ejemplo, sin embargo, no fue difícil identificarla dentro de la obra pues algo que aparece casi en cada escena son insultos o palabras que buscan causar el daño típico de la violencia psicológica, al parecer es la violencia a la que más se recurrió durante la obra, pues es la que se sugiere más sencilla de todas: sólo se necesita abrir la boca para hablar, por eso también es una tarea titánica registrar cada momento en que sucede y sólo se puede recurrir a la generalidad.

En este sentido, este tipo de violencia está presente desde la escena uno, en el arranque de la obra, y determina de manera muy específica la relación entre la Capitana y su escudero, con cuatro insultos entre ellos, desde “cerdo” hasta “imbécil”. Luego vuelve a aparecer en once escenas más: primer acto: escena segunda: Circa insulta a su hermana, atacando su autoestima de múltiples maneras; escena tercera: Pompeyo sólo se dirige a su esposa con insultos, parece no conocer otro modo de comunicarse con ella; escena sexta: Catalino deja la embarcación mientras cubre a la Capitana de improperios y más adelante encontramos a Circa insultando a su hermana y amenazando a Catalino cuando cree que él robó la hora del té; la escena octava sólo contiene algunos insultos casi tímidos que Honorosa dice para tratar de quitarse a la Capitana de encima; la escena novena, por su parte, contiene más insultos de Pompeyo hacia su esposa y la décima: Circa sigue insultando a su hermana mientras Catalino empieza a hacerlo con mayor frecuencia.

En los dos cuadros del segundo acto, todas las escenas contienen más violencia psicológica, aún en forma de insultos, su abundancia es tal que me abstengo en esta ocasión de enumerar las veces que sucede, sin embargo, me parece lógico que aumente un tipo de violencia usado con tanta frecuencia, en el supuesto de que mientras más avanza la trama, más aumenta la violencia que dentro de ella se despliega.

De este tipo de violencia no se escapa ninguno de los personajes, todos en algún momento insultan a alguien, lo único que difiere es la cantidad de veces que lo hacen o incluso el efecto que consiguen, por ejemplo, las veces que Mina u Honorosa insultan a alguien lo hacen con una debilidad tal que no parece tener efecto alguno en los demás personajes o sus palabras no tienen trascendencia en cuanto a las acciones; por el contrario cuando Pompeyo, la Capitana, Catalino o Circa lo hacen, sus palabras provocan

distintos resultados, desde un cambio en la trayectoria de algún otro personaje o en la misma trama de la obra e incluso el lector puede llegar a sentir todas las amenazas con posibilidad de cumplirse.

También me interesa destacar que sólo un personaje muestra afectación evidente resultado de los insultos que recibe y es Honorosa, que gracias a las palabras duras que Catalino le profiere, decide quitarse la vida en algún momento hacia el final de la obra, aunque no lo consigue. Con esto no quiero decir que los otros personajes no demuestren que las afrentas de los demás les afectan pues sí hay muchos otros momentos en los que hay reacciones a partir de palabras insultantes proferidas y/o recibidas, sin embargo, Honorosa es la única que refleja, a partir de querer despojarse de la vida, daño cognitivo, emocional y conductual, que son el resultado de este tipo de violencia, mientras que los demás sólo llegan a presentar uno de dichos daños o ninguno.

Violencia de género

Este tipo de violencia fue particularmente difícil de resaltar dentro de la obra, aunque también es uno de los que mayor presencia tienen. Sanmartín dice, después de dar un breve recorrido alrededor de los términos “género”, “sexo” e “identidad” o “rol de género”, que este tipo de violencia es “la que se perpetra contra alguien porque se considera que se ha apartado del papel (no cumple la función) que tradicionalmente le corresponde. Al menos en teoría, cabría hablar, pues, de violencia de género masculina o femenina”⁷². Y resulta, entonces, que la obra en su propio universo vuelve esa teoría realidad en el personaje de Catalino que es el único varón víctima de esta violencia, aunque de manera muy sutilmente planteada, pues es injuriado repetidamente por la Capitana por querer salir constantemente de su puesto de escudero, un puesto que en este universo es el que tradicionalmente le corresponde como varón que es. Las otras víctimas son Mina y Honorosa, la primera por no cumplir con su papel de hermana menor y la segunda por no ser la esposa que Pompeyo esperaba y en ambas también se llega a dar el reproche por no mantenerse “puras”, algo que directamente les corresponde como mujeres.

⁷² *Ibidem*, p. 27.

Dentro de este punto, el caso de la Capitana Gazpacho es uno muy particular, pues es una mujer que desempeña un papel que nuestra sociedad siempre ha reconocido como muy masculino por la implicación de mando o liderazgo que conlleva, sin embargo dentro de la obra parece ser totalmente natural; lo cual implica ya una conexión que puede alcanzar cierta polémica entre nuestra realidad y la de la obra pues aquello que en un lugar se reconoce como normal en el otro sería motivo de escándalo o por lo menos lo sería de observaciones negativas. No llega a ser suficiente el aire masculino que se sugiere para la Gazpacho en acotaciones y lenguaje, sigue siendo una mujer en un puesto generalmente reconocido para un hombre. Por otro lado, está la controversia que desata este personaje en su propio mundo y al mismo tiempo, pero en otro nivel, en el del espectador cuando declara su amor por Honorosa, de donde surge una pregunta acerca de su sexualidad, cuestión que se vuelve importante en tanto Catalino insiste constantemente en que la Capitana “debería” enamorarse de él, no sólo por su característica de compañero, sino de varón y eso apela también al lector que comparta una postura así. Dicha controversia deja abiertas muchas preguntas hacia este personaje de la Capitana, no sólo alrededor de su ir y venir entre el género masculino y femenino, sino en la determinación de las circunstancias que la harían víctima o no de este tipo de violencia.

Por lo que respecta a las escenas, encontré violencia de género en ocho de ellas a lo largo de la obra —acto uno: escenas segunda, cuarta, sexta y décima; segundo acto, primer cuadro: escenas segunda, tercera y cuarta; segundo cuadro, escena única—, con la particularidad de que la violencia aparece de manera discreta en las escenas iniciales, mientras que es un poco más evidente conforme avanza la trama aunque realmente nunca sigue un patrón que la identifique fácilmente; en ese caso dependerá de quién mire en ese momento y los roles que reconozca dentro de la obra y si se están quebrantando o no, de cómo originalmente deberían ser, es decir de cómo se reconocen generalmente dentro de la sociedad. En ese caso, sucedería algo similar al efecto social que tuvo *Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen, cuando Nora decide abandonar el rol que le fue asignado y transgrede así las reglas del mundo del que proviene. Esa misma transgresión puede darse en los personajes de esta obra, aunque en diferentes niveles y dependiendo de la aceptación que los espectadores tengan de las “reglas” que se cuestionan en el texto.

Violencia doméstica

También enunciada como violencia en el hogar, Sanmartín hace énfasis en la precaución de confundirla con la violencia familiar, “pues no en todas las casas viven familias”⁷³.

Este tipo de violencia sólo está presente en cuatro escenas a lo largo de la obra —acto uno: escenas segunda, tercera y décima; acto dos: escena segunda del primer cuadro—, aunque considero que este criterio puede ser variable dependiendo del espacio que se decida usar en unas escenas u otras, pues llega un momento en el que las acotaciones ya no señalan específicamente el lugar en el que se desarrollan los hechos y, por lo tanto, queda a criterio del lector el imaginarlo. También puede decidirse a partir del ambiente en que una escena se desarrolla y si es muy doméstico o no, pero aquí volvemos a terreno alta y peligrosamente subjetivo; lo único que quizá sí sea fácilmente identificable es el nivel de crudeza en la violencia que se presente dentro de estos escenarios.

La misma subjetividad aplica en los personajes. Identifiqué que todos ellos ejercen en algún momento este tipo de violencia, pero de nuevo es un criterio que se define a partir del espacio en el que se plantean las escenas, entonces algún lector podría imaginar que el lugar más apropiado para cierta situación sea una sala, por ejemplo, y entonces es ahí donde la violencia toma el matiz correspondiente a la doméstica. Por otro lado, sólo es claro en Mina y Honorosa, gracias a las acotaciones, sobre todo al inicio, que son víctimas de violencia doméstica.

Violencia en las pantallas

Este tipo de violencia es el que menos aparece en la obra, sin embargo, decidí incluirlo porque considero que es un elemento determinante en la creación de un perfil para el personaje de Mina. Aunque Sanmartín se enfoca en resaltar que este tipo de violencia incluye principalmente mostrar actos violentos en películas o en programas televisivos —aunque ahora también se podrían incluir los videojuegos—, creo que, para cuestiones de esta obra en particular, podemos considerarla como violencia por el solo hecho del efecto

⁷³ *Ibidem*, p. 29.

que tiene en el personaje de Mina, pues la mantiene ensimismada en sus personajes y sus historias: “*Mina (...) permanece sentada en su silla, atónita, anonadada, autista ante la inmensa pantalla imaginaria que abarca todo el horizonte de su fantasía*”⁷⁴, y eso eventualmente afecta su modo de pensar e incluso sus acciones, de hecho, está tan enajenada que nunca se detiene a considerar sus acciones, sus palabras o pensamientos, sigue ciegamente el criterio que ella considera que seguirían los personajes que viven dentro de la pantalla que mira sin parar, sin detenerse nunca a pensar si ese criterio también es correcto dentro de su propio contexto y es así como permite que todo en su vida quede determinado por lo que ha visto en televisión. Esta situación genera un símil más con la realidad, cuando las personas actúan —o los adolescentes en específico— en concordancia con lo que consumen de programas televisivos o videojuegos, sobre todo cuando se trata de actos violentos.

Violencia autoinfligida

Este tipo de violencia generó un reto especial pues me enfrenté ante la pregunta: ¿en qué momento el personaje se vuelve su propio agresor? Encontré que hay tres personajes víctimas de sí mismos, Catalino, Mina y Honorosa, esta última resulta el caso más evidente pues es quien trata de atentar contra su vida de manera activa. Sin embargo, los tres personajes tienen momentos en los que incitan a otros a hacerles daño y quise resaltar estos momentos como violencia auto infligida o al menos un esbozo o primera etapa de la misma, pues esas situaciones eran repetitivas y eventualmente generaban frutos en tanto los otros personajes accedían a violentar a quien lo solicitaba.

A partir de ese criterio, los otros personajes involucrados en este tipo de violencia serían: Catalino y Pompeyo respecto a Honorosa —en las escenas tercera del primer acto y la única del segundo cuadro del segundo acto—; Mina y la Capitana respecto a Catalino —escenas cuarta del primer acto y primera del primer cuadro del segundo acto— y Catalino en relación con Mina —primer acto, escena décima y segundo acto— ya que son quienes los agreden en algún momento de la obra por petición del propio personaje y eso es lo que considero como una forma, tal vez verbal, de violencia auto infligida.

⁷⁴ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 339. (Primer acto. Segunda Escena. Acotación)

Violencia terrorista

Decidí incluir este tipo de violencia cuando leí la definición de terrorismo que Sanmartín expone en su libro: “es el intento de amedrentar a través de la destrucción y la muerte al mayor número de personas posible”⁷⁵. Esa idea, para mí, resume lo que Circa y Pompeyo deciden hacer hacia el final de la obra.

Y aunque es cierto que este tipo de violencia, como también subraya Sanmartín, suele relacionarse con otros aspectos que le confieren mayor complejidad y que esa complejidad no alcanza a vislumbrarse del todo en la obra por la cantidad tan limitada de personajes en comparación con nuestra realidad. Sin embargo, sí encontré un punto de unión en el objetivo que se persigue al ejercer esta violencia: en el fondo, lo único que Pompeyo y Circa buscan al asociarse es vengarse por las injurias de las que ellos mismos claman que fueron víctimas mediante las amenazas y terror que infunden en los demás. Ellos disfrazan eso de justicia, pero es evidente que todo su juicio es totalmente parcial y subjetivo, eso se refleja también en el ritmo tan acelerado que ya alcanzó la obra para este momento final. Sólo buscan saciar sus deseos personales y se asocian para sembrar el terror en todos los demás personajes tanto por amenazar sus vidas como por chantajear, como sería el caso de Circa y Mina.

Es evidente que este tipo de violencia es algo difícil de explicar, pero cobra sentido a partir de la motivación de carácter egoísta de los personajes que la ejercen, aún en este pequeño mundo tan único con su mar de calamidades y su Capitana teporochoa.

Finalmente, después del complejo viaje por las clasificaciones, quisiera resaltar que sí hubo escenas en las que no encontré expresión activa⁷⁶ de ningún tipo de violencia y son las escenas cinco y siete, que contienen los monólogos de Mina y Honorosa, respectivamente. Dichas escenas contienen un insulto cada una; en la escena quinta Mina insulta a las heroínas de las historias que ve en las películas porque no se quedan nunca con el antihéroe y entonces ese rechazo las hace indignas de amor; mientras que Honorosa insulta a un embustero que le reveló que con un avestruz no podría reemplazar

⁷⁵ José Sanmartín Espulgues, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁶ Cabe recordar aquí que ya he hablado de la violencia activa y de cómo ésta se manifiesta con agresiones directas, en el apartado de **Tipos de violencia en la obra** de este mismo capítulo.

al petirrojo que se le escapó al casarse, porque los avestruces no cantan. El único efecto que en realidad producen tales insultos es el de ampliar la información que se tiene de los personajes y así prever también sus acciones futuras. Precisamente el mismo objetivo que considero persiguen esas escenas: en ellas no se supone que suceda algo que haga avanzar la trama, sino que se dicen cosas que nos hacen tener una mejor imagen de aquello que se narra o de los personajes de los que se habla —sí, incluso las víctimas pueden insultar a otros y por un momento, aunque sea diminuto, convertirse en victimarios de alguien más, aunque sea invisible— y en ese sentido la violencia verbal que se exhibe cumple una función totalmente distinta a la que busco evidenciar aquí, que es una violencia activa y con un efecto en el momento de ser ejercida, porque no hay una referencia corporal de los personajes que son insultados, no han sido presentados y no se ven actuando en el mundo de las calamidades, por eso se transforman en víctimas invisibles de unos insultos que en sí mismos carecen de fuerza y trascendencia.

Capítulo 3. Salir del puerto. Dicen que alguien anda criticando lo que pasa por ahí...

La Capitana y la crítica social.

“Toda crítica social que pretenda tener algún fundamento sólo se puede basar en la premisa de que hay en la consciencia del hombre una dimensión que trasciende de alguna manera la sociedad presente y sobre la cual se puede situar el pensamiento para juzgar esa sociedad desde afuera o por encima”.
Olavo Carvalho.

La RAE dice de la crítica, entre otras definiciones, que es “pertenciente o relativo a la crisis”⁷⁷ y de esta última palabra dice que es un “cambio profundo y de consecuencias importantes en un proceso o una situación, o en la manera en que éstos son apreciados”⁷⁸. En este sentido, la crítica es un ejercicio de análisis que logra poner en crisis los elementos que están bajo su mira. Se puede hacer crítica, siempre y cuando se argumente con respeto y reconocimiento, ya que la verdadera capacidad crítica reside en distinguir cómo funciona el fenómeno que se atiende, cuáles son sus debilidades y fortalezas, por lo que criticar no consiste en “destruir”, se trataría de asumir una postura ética para emitir un juicio o análisis. Por otro lado, también hay que considerar que la crítica apuesta por un cambio ya sea en el modo que tienen los demás de apreciar el elemento en crisis o incluso generar la transformación del elemento en sí, lo cual es relevante al momento de hablar de crítica social exclusivamente, pues dicha práctica aspira idealmente a transformar la cuestión social a la que hace referencia.

Hay diversas maneras de generar conciencia mediante una postura crítica y el teatro suele ser una herramienta utilizada para estos fines. Y dentro del mismo fenómeno teatral se pueden usar diversas herramientas. Un punto de partida puede ser el texto⁷⁹, que constituye en primera instancia el discurso que se quiere llevar al espectador. El texto

⁷⁷ “Crítica”, RAE, *op. cit.*

⁷⁸ “Crisis”, *Ibidem.*

⁷⁹ Me permito recordarte, estimado lector, que aquí se entiende el texto como el elemento del que parte un espectáculo teatral, independientemente del formato que tenga, como mencioné anteriormente en la introducción a este documento.

dramático está constituido por elementos específicos que también pueden ser herramientas de crítica, a partir del uso que se les dé. Por ejemplo, un dramaturgo puede adoptar una postura crítica mediante sus personajes o situaciones y con esto incidir en la reflexión del público. Los textos dramáticos en su mayoría representan acciones, por lo tanto, son éstas la principal herramienta de la que se hace uso cuando se trata de hacer crítica mediante el teatro.

Sin embargo, no sólo los elementos dramáticos constituyen una posibilidad de crítica. Hay otras formas que son en sí mismas un pilar en cuanto a este tema y el texto de Gerardo Mancebo no es ajeno a ellas.

Una de las más evidentes sería el teatro político de Bertolt Brecht, que suele ser el principal referente cuando se trata de hacer crítica social mediante una propuesta teatral, pues es un género pensado exclusivamente para alcanzar ese propósito crítico y fomentarlo en el espectador. Aunque la obra de Mancebo no tiene un formato específicamente didáctico —como se le llama en ocasiones al teatro de Brecht—, considero que sí hace uso de uno de los elementos claves de ese tipo de teatro y lo utiliza para generar reflexión. Cabe recordar aquí que lo que Brecht reconocía como didáctico era una unión entre la función de aprender y la de enseñar de una obra, pretendía que se encontrara en el arte herramientas que el público pudiera asir para entender los problemas sociales en que se ve inmerso⁸⁰. De ahí que reconozca en esta obra esa misma sustancia, aunque no generada con el mismo propósito específico de manera inicial, sino que se encuentra de forma secundaria o incidental.

Ricardo Padilla, en un apunte teórico nos dice que “el teatro épico confronta a la audiencia con situaciones donde debe haber cambios. El espectador no es un mero consumidor, toma decisiones a favor o en contra de lo que ve, transformándose en un “espectador productivo”, permitiéndole desarrollar un sentido crítico para llegar a sus propias soluciones”⁸¹. En la *Capitana Gazpacho* se plantea el problema general de la violencia desde distintos ámbitos y se enfrenta al lector-espectador con situaciones que requieren una transformación real, pero en este caso el propósito principal no es instruirlo, por lo tanto, se pierde su sentido didáctico, mas no el crítico.

⁸⁰ Psalmon, David, citado por PAUL, Carlos, «Rescatan en un montaje la función didáctica del teatro de Bertolt Brecht» *La Jornada*, mayo, 2006.

⁸¹ Ricardo Padilla, “El teatro “épico” y Bertolt Brecht”, en *Apuntes teóricos NEXO Teatro*.

Otra de las mayores ventajas que tiene el teatro al momento de hacer una labor crítica es el uso de la ficción, pues ésta permite llevar a cabo la crítica en un nivel diferente al de la realidad y evidenciar así situaciones mediante el paralelismo que se genera. La ficción está definida por la RAE como: “Invención, cosa fingida”, y como “clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios”.⁸² Dentro de la ficción está también la posibilidad de la fantasía, que resulta un concepto aún más relevante, desde su definición: “facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales.”⁸³ Suscribo entonces que la fantasía es uno de los elementos de mayor importancia dentro de la obra de Mancebo como herramienta crítica, pues representa tanto ideales como situaciones reales en contextos ficticios —o imaginarios, inventados—, de esta manera genera distancia entre el lector y las circunstancias para que se pueda crear con mayor facilidad el sentido crítico del lector-espectador, esto la vuelve una obra inteligente que, aunque no tenga la intención didáctica de generar un sentido crítico, puede tener ese efecto en el espectador de igual manera, por acercarlo de manera indirecta a problemas cotidianos y mostrarlos desde otro punto de vista.

Un texto de Elvira Popova⁸⁴ que analiza el texto de Mancebo a partir de la perspectiva de las utopías dice, entre otras cosas, que la obra está llena de los ideales inalcanzables de los personajes, ya sea en conjunto o de manera personal. En este sentido, las utopías también resultan útiles para generar crítica, sobre todo al considerar que van de la mano con el elemento fantástico que las potencia. En la obra cada personaje busca alcanzar una situación ideal, aunque eso implique perjudicar de alguna manera ya sea a sí mismo o a alguien más. Eventualmente, ese impulso genera reacciones en los otros personajes y, por lo tanto, conflictos, lo que va a potenciar el avance de la trama, así como la evolución de la historia. Por otro lado, las utopías pueden o no volverse reales al final o a lo largo de la obra y eso constituye otro elemento que

⁸² “Ficción”, RAE, *op. cit.*

⁸³ “Fantasía”, *Ibidem.*

⁸⁴ Elvira Popova, “El naufragio de las utopías en el mar de las calamidades en dos textos de la dramaturgia mexicana contemporánea”, en *Telón de fondo.*

requiere atención crítica, pues los ideales de los personajes no resultan positivos la mayor parte del tiempo.

Para los propósitos de mi investigación establezco vínculos de crítica social con las acciones esbozadas en el texto, los puntos de convergencia con el teatro político y las utopías.

Como parte de la metodología que empleo para el análisis, considero la relevancia de los nombres de los personajes, pues en la mayoría de los casos su nombre establece la personalidad del personaje y su función.

En primer lugar, aparece el personaje protagonista, la Capitana Gazpacho, cuyo nombre hace referencia a una sopa típica de Andalucía que se caracteriza por estar hecha de ingredientes variados, lo cual también distingue al personaje. La capitana es una mezcla de lo femenino con lo masculino, de la persecución de los mejores ideales con la absoluta falta de valores, es un personaje contradictorio e impredecible, es un buen líder y al mismo tiempo el mayor fracaso como tal. Al final, producto de toda esa mezcla, resulta ser el personaje ideal para el mundo caótico que lo rodea.

El siguiente es Catalino, el escudero. Su distintivo resalta por dos razones, por un lado, está su nombre, que recuerda a un catalizador, o sea aquel que potencia que las cosas sucedan, justo como Catalino hace en varios momentos de la obra: él salva la vida de la Capitana, provoca que Honorosa quiera matarse, entre otros ejemplos.

Y por otro lado, está su título: escudero, que hace referencia a una postura servicial, lo cual de alguna manera lo relega a un lugar de inferioridad del que no puede salir: él siempre se encuentra en un nivel menor; sin importar lo que haga o diga para tratar de cambiarlo, él se verá marcado siempre por una condición que lo enajena dentro de ciertas características que no puede llegar a superar, por el simple hecho de ser escudero. Así, el personaje resuena con personas reales que se ven oprimidas de igual manera por sus circunstancias sin que se les permita tratar de cambiarlas.

CATALINO. Sí, cómo no. Yo creí que estaba enamorada de mí.

CAPITANA. ¿Qué disparate se te antoja? Una caballera andante no podría fijarse nunca en su escudero.

CATALINO. ¿Por qué no?

CAPITANA. Por las jerarquías.

CATALINO. ¿Qué?

CAPITANA. No somos iguales, tú eres pobre.

CATALINO. ¡Anda con la teporocha!

CAPITANA. No tienes riqueza de espíritu.

CATALINO. Eso sí que me dolió.

CAPITANA. No hay en ti categoría.

CATALINO. Me está rompiendo el corazón.

CAPITANA. Fuiste hecho para los bajos fondos.

CATALINO. ¿Y mi sueño americano qué?

CAPITANA. Los sueños americanos no existen, no para escuderos como tú.⁸⁵

En la lista de personajes sigue Circa, Mártir, cuyo nombre, también compuesto de dos elementos, recuerda, primero, a un circo y luego —de forma muy clara— a la figura del mártir, o sea aquella “persona que muere o sufre grandes padecimientos en defensa de sus creencias o convicciones.”⁸⁶ Otra acepción de la primera parte de su nombre, aunque menos común, es la expresión latina que significa “alrededor de” y que todavía usamos para referirnos a fechas, por ejemplo. También provee información importante sobre el personaje, que parece querer abarcarlo todo con su control. Al leer la obra aparece la primera descripción que se hace de Circa: “*Circa, elegantemente vestida con su pasado, entra, abanico en mano, dispuesta a compartir el té con su hermana.*”⁸⁷ Entonces este personaje se convierte en una representación extraña, casi grotesca, de sus propias aspiraciones inverosímiles, se vuelve una combinación de lo gracioso de un circo con lo solemne de un mártir y así se conduce también a lo largo de la obra: aunque sus aspiraciones sean risibles, ella defiende como un verdadero mártir sus creencias y busca al mismo tiempo que otros aprueben y hagan legítima su causa, sin detenerse a pensar si perjudica a otros o si su búsqueda tiene sentido en realidad, simplemente quiere abarcarlo todo con sus ideales.

Mina, Fan es otro de los personajes de la obra. La primera parte de su nombre puede ser abordado desde distintos puntos de vista, pero lo más evidente es la referencia directa al lugar del que se extraen minerales, una excavación que constituye el origen de elementos que suelen ser considerados de valor para el ser humano; en ese sentido, el personaje podría ser considerado un “diamante en bruto”, quizá alguien que tenga potencial para convertirse en algo más, pero no lo logra, quizá porque hay otro elemento

⁸⁵ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 348. (Primer acto, escena cuarta.)

⁸⁶ “Mártir”, RAE, *op. cit.*

⁸⁷ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 339. (Primer acto, escena segunda. Acotación)

estorbando para que se desarrolle por completo. La segunda parte del nombre de este personaje hace referencia a eso que le estorba, pero que también resulta ser la principal característica del personaje: ser una fan. La palabra “fan” es una abreviatura de la expresión en inglés *fanatic*, que hace referencia a alguien que sigue o admira a algo o alguien con un entusiasmo que en ocasiones resulta frenético. Mina es justamente eso: una fan de las películas y los personajes rechazados, pero está tan inmersa en esa idea que no alcanza a ver que quizá ya se ha convertido en eso mismo que admira. Aunque su nombre no lo diga, considero que un elemento que es importante para este personaje es la pantalla, pues dentro de ella encuentra aquello que la separa de su realidad, pero al mismo tiempo representa el elemento de crítica que hace el autor, pues las pantallas y lo que encontramos al otro lado de ellas han cobrado una importancia desmedida en nuestros tiempos, tanto, que todos en algún momento podríamos terminar como este personaje: fanáticos de algo intangible y un tanto irreal.

Sigue Pompeyo, el domador de las esposas. El nombre de este personaje es quizá uno de los más complejos en la obra y otro de los que representan de mejor manera el carácter de su personaje. En primer lugar, está el nombre, que recuerda a la ciudad romana que terminó enterrada junto con sus habitantes bajo las cenizas de la explosión del monte Vesubio, al igual que Pompeyo vive abrumado por sus ideas sobre el honor o, desde otro punto de vista, el personaje vive abrumando a otros con su violencia y con su potencial capacidad de explotar en cualquier momento y arrasar con quien tenga enfrente. Por otro lado, la otra parte de su nombre “el domador de las esposas”, le confiere su característica más violenta y le atribuye una misoginia innata, pues la combinación de palabras sugiere que este personaje siempre tratará a su esposa como un animal, al igual que un domador de bestias trata a sus animales para poder controlar su comportamiento.

POMPEYO. Eso me parece razonable. Después de todo eres una buena perrita.

HONOROSA. Me gusta cuando me hablas así.

POMPEYO. ¿Cómo hace mi perrita?

HONOROSA. Guau, guau.

POMPEYO. Bien, bonita, ahora ve por ese delicioso pastel de crema y dale una buena rebanada a tu amo.⁸⁸

Pero sólo a la mujer que sea su esposa, pues cuando se encuentra con Circa la trata siempre como una igual y con respeto a pesar de que sea una mujer, quizá precisamente porque no está casado con ella: “POMPEYO. ¿Se ha fijado usted? Ya tenemos tiempo de conocernos. ¿Cuánto tiempo será? / CIRCA. Si usted me dice la hora podremos averiguarlo.”⁸⁹

Finalmente, está Honorosa, la mujer. Su nombre hace referencia al honor, la decencia o el decoro, elementos que están profundamente ligados con la personalidad de Pompeyo, que considera como algo de suma importancia el mantenerlos intactos y por extensión, a su esposa. Resalta también el hecho de que en el nombre de este personaje venga incluida “la mujer”; la RAE, en una de sus definiciones, dice sobre la mujer que es: “Mujer que tiene las cualidades consideradas femeninas por excelencia”, y más adelante: “Esposa o pareja femenina habitual, con relación a otro miembro de la pareja.”⁹⁰ Desde ese punto de vista, tiene sentido que Honorosa tenga incluido en su nombre, además, “la mujer”, pues toda su personalidad está supeditada a ser la pareja de Pompeyo y si no puede ser su mujer o complacerlo, su propósito carece de sentido, a pesar de que ella aspire a ser otra cosa. Desde el inicio el personaje queda atado a otro sin posibilidad de deshacerse de esa unión, excepto mediante la muerte.

Ahora, seguiré con el análisis de las escenas y el contenido crítico a partir de las acciones que en cada una se desarrollan.

En la primera escena del primer acto, donde todo empieza, la Capitana y su escudero se lanzan entre vítores a la aventura que implica buscar el Quersoneso Áureo y aunque las expresiones de alegría provienen del mismo escudero que interpreta al pueblo emocionado, se logra evocar el ambiente positivo que rodea un futuro prometedor; sin embargo, los conflictos no se hacen esperar y una vez que se embarcan, el escudero y su Capitana se encuentran con problemáticas infranqueables puesto que son sólo ellos

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 344. (Primer acto, escena tercera.)

⁸⁹ *Ibidem.*, p. 370. (Segundo acto, primer cuadro, escena tercera.)

⁹⁰ “Mujer”, RAE, *op. cit.*

quienes deben resolverlos y quienes los generan al mismo tiempo con su inexperiencia y constantes peleas:

CAPITANA. Vigía, quiero informes del viento.
 CATALINO. (Vigía) Subiendo al mástil. Viento cálido, Capitana, con temperaturas superiores a los cero grados y menores a los cincuenta.
 CAPITANA. ¿Centígrados o Fahrenheit?
 CATALINO. No lo sé a ciencia cierta pero hace calor.
 CAPITANA. ¿Viento a babor o a estribor?
 CATALINO. Viento en proa, su excelencia.
 CAPITANA. Arriar las velas entonces, marino.
 CATALINO. (Marino). ¡Velas arriadas!
 CAPITANA. Fogonero, alimente la caldera.
 CATALINO. (Fogonero) Caldera alimentada.
 CAPITANA. ¡Ganémosle espacio al viento! Poner a trabajar a los remeros.
 CATALINO. (Remero) Remeros trabajando. ¡Un, dos, un, dos, un, dos!
 CAPITANA. Señor Navegante, ¿cómo va el rumbo?
 CATALINO. (Navegante) El sextante bien localiza a la Osa Mayor, lo que significa que vamos al norte.
 CAPITANA. ¡Al nor...! ¡Ordené que viraran rumbo oeste!
 CATALINO. (Timonel) Y he virado, Capitana, yo he virado. (Navegante) Permítome recordarle, Capitana, que esta embarcación se guía por la Osa Mayor y la Osa Mayor se encuentra en el norte.
 CAPITANA. ¡No me contradiga y haga lo que le digo!⁹¹

Finalmente, la escena termina con el último y más simple de los obstáculos, pero que parece ser el más grande e inquebrantable para los personajes: un iceberg. Este tipo de formaciones en el frío océano son ampliamente conocidos por su característica dual en la que se encuentra a la vista cierta masa en la superficie, pero se desconoce el tamaño que pueda tener por debajo del agua, que suele ser más grande, lo que los hace muy peligrosos; así que al juntar la idea de una embarcación y un iceberg seguramente surgen pensamientos sobre naufragio o por lo menos peligro, por eso dentro de la obra este obstáculo puede simbolizar la magnitud de los problemas a los que se tendrán que enfrentar la Capitana y su escudero, que si bien no parecen muy alarmantes al principio, crecerá su magnitud hasta alcanzar proporciones grandísimas y consecuencias terribles. Sin embargo, lo que más resalta en este caso es la solución propuesta ante el problema: la respuesta de la Capitana, aunque al principio se opone a ella, es dormirse a esperar que el problema desaparezca solo. En cuestiones de trama eso es sumamente relevante

⁹¹ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, pp. 333-334. (Primer acto, escena primera.)

porque prueba qué tan fuerte es realmente la determinación de la Capitana ante su misión y su capacidad o resolución para remediar los menesteres que se le presenten. También revela mucho sobre la personalidad de los personajes, que en algún momento podría hacer eco en la personalidad de quien observe: podría recibir el apoyo de su oficial primero, pero él estaba tan ocupado buscándose a sí mismo, que el trabajo en conjunto que pudo haberse dado para sacar la embarcación del apuro queda anulado ante esa falta de trabajo en equipo y la prioridad que muestra Catalino por ocuparse de sí mismo antes de que las circunstancias externas le sean adversas.

CAPITANA: [...] ¡Quiero ver al oficial primero Catalino!

CATALINO: (Oficial primero) ¿Me mandó llamar, Capitana?

CAPITANA: Oficial primero Catalino, quiere decirme usted, ¿dónde estaba mientras la embarcación entraba en una tormenta, las cuerdas de las velas reventaban, el vigía era invadido por la peste, el parque de artillería se agotaba, a punto estábamos de estrellarnos con un iceberg de oeste?

CATALINO: Me estaba buscando a mí mismo, Capitana.⁹²

En la segunda escena, hay una situación que resalta por su disfuncionalidad en la que dos hermanas, Circa y Mina, encerradas cada una en sus ideas y en su mundo, no logran entenderse. La una saca conclusiones de su propio tren de pensamiento a partir de lo que la otra dice y nunca como respuesta a sus preguntas o comentarios, lo cual hace evidente la falta de atención que en realidad existe. Esta falta de conexión vuelve a la escena graciosa, por un lado; por otro lado, la falta de comunicación desemboca en muestras de violencia que evidencian las consecuencias de este modo de proceder: el alejamiento de otro ser humano. La escena al final refleja exitosamente una problemática que Mancebo expuso de manera general, pero que ahora evidencia un verdadero problema que es necesario considerar: el hecho de pasar más tiempo frente a una pantalla que con los otros.

En la escena tres aparece el matrimonio: Pompeyo y Honorosa; para la mayoría de los mexicanos, que viven todavía una situación de machismo y violencia hacia las mujeres, esta situación es un tema recurrente: el hombre golpea y maltrata a su esposa

⁹² *Ibidem*, p. 338 (Primer acto, escena primera).

con cualquier pretexto y además ella no hace nada más que justificar que él la maltrate, aceptar los golpes y además incitarlo a que lo haga.

POMPEYO. ¡Eso! Comeremos pastel de crema y todo por primera vez será armonioso en esta casa. Después leeré mi periódico y terminaremos yéndonos a acostar.

HONOROSA. ¿Vas a besarme?

POMPEYO. No, haré mi siesta de las dos y media.

HONOROSA. ¿Puedo ver cómo duermes? ¿Puedo cuidarte mientras roncas?

POMPEYO. Eso me parece razonable. Después de todo eres una buena perrita.

HONOROSA. Me gusta cuando me hablas así.

POMPEYO. ¿Cómo hace mi perrita?

HONOROSA. Guau, guau.

POMPEYO. Bien, bonita, ahora ve por ese delicioso pastel de crema y dale una buena rebanada a tu amo.

HONOROSA. Si. (*Va hacia la ventana. No hay nada. Camina hacia Pompeyo, vuelve a voltear y no hay nada.*) Pégame, Pompe.

POMPEYO. ¿Por qué habría de hacerlo?

HONOROSA. Porque estoy loca. Hice el pastel de crema y a la vez no lo hice.

POMPEYO. ¿Cómo es eso?

HONOROSA. Estoy segura que hice un pastel de crema, como estoy segura que lo dejé enfriar en la ventana, y ahora estoy segura que no lo hice porque fui por él a la ventana y ya no hay nada.

POMPEYO. Perra puta pendeja.

HONOROSA. El reloj (*Comienza a sonar el reloj.*)

POMPEYO. Te descuartizo. (*La corretea*)⁹³

Considero necesario enfatizar en algunos objetos dramáticos que fortalecen la postura crítica del texto, por ejemplo, el reloj. En la acotación Mancebo advierte sobre la función de ese artefacto: "*Delante de una ventana que se divisa en el fondo, una cómoda de tres patas sostiene un reloj enorme y viejo que suena sólo en los casos de alarma.*"⁹⁴ Durante la escena el reloj suena en dos ocasiones distintas, pero en ambas es cuando Pompeyo está a punto de golpear a Honorosa por los errores que cometió: pagar la renta y no tener listo nada de comer. Entonces el reloj en este caso se convierte en un símbolo para hacer ver que la situación, aunque está caricaturizada y resulte graciosa, es alarmante, y de ese modo también se impida normalizarla.

⁹³ *Ibidem*, pp. 344-345. (Primer acto, escena tercera)

⁹⁴ *Ibidem*, p. 342. (Primer acto, escena tercera. Acotación.)

En la escena cuarta se empieza a determinar el nuevo curso de los personajes que se presentaron en escenas anteriores y, cabe mencionar que esta escena puede funcionar como descanso del nivel tan elevado de violencia que se expuso en la anterior. Catalino, indignado por el trato que recibe, deja a la Capitana cuando ésta lo rechaza por pensar en una Dulcinea a la que espera conquistar antes de convertirse en un héroe y sufrir por ello, pues los héroes —según la Capitana explica a su escudero— siempre sufren y a pesar de sus hazañas parecen estar equivocados de alguna manera.

CAPITANA. Soñé que no encontrábamos el Quersoneso Áureo.

CATALINO. ¡Santo cielo!

CAPITANA. Que por el contrario, encontrábamos un nuevo continente.

CATALINO. ¡Cáspita!

CAPITANA. Y que al llegar a nuestra tierra nos recibían con honores.

CATALINO. ¡Qué calamidad! ¿Y eso qué tiene de malo?

CAPITANA. Mucho, querido lacayo.

CATALINO. Me gusta más cuando me dice amigo.

CAPITANA. Seríamos descubridores de un nuevo mundo.

CATALINO. ¡Ahhh! ¿Y eso qué?

CAPITANA. Seríamos héroes.

CATALINO. ¿Ser héroe en estos tiempos en que no hay, es malo?

CAPITANA. Más que eso, es desastroso.

CATALINO. ¡Ahhh!

CAPITANA. Los héroes suelen ser los personajes más infelices de este mundo.

CATALINO. Si tal cosa fuera cierta, estaríamos rodeados de ellos.

CAPITANA. Los héroes siempre mueren, Catalino, pagan con su sangre la afrenta de desafiar al mundo.

CATALINO. Y eso que les escriben biografías.

CAPITANA. ¡Dan la vida por cambiar las cosas!

CATALINO. ¿Entonces son tontos?

CAPITANA. Dedican su existencia a un ideal, retan al mal; son rectos, valientes, viven miserias y calamidades.

CATALINO. Vaya tragedia. Y yo creía que todas esas cosas se las inventaban después.⁹⁵

Todo el discurso de la capitana sobre el destino de los héroes no sirve solamente como preámbulo de su futuro, sino que constituye también un momento de crítica gracias a las réplicas que hace su escudero. La capitana está situada en el ideal de un héroe: alguien que entrega la vida por una causa, que enfrenta al mal con su fuerza y su valentía,

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 346-347. (Primer acto, escena cuarta.)

que en un gesto de nobleza reconoce a su prójimo. Pero Catalino no, él se centra en una visión menos idealizada de la figura de un héroe y por eso a él le parece ilógico que alguien dedique su vida al servicio de los demás. Es ante la diversidad de opiniones donde surge la crítica, pues un personaje se detiene a reflexionar sobre lo que el otro está diciendo, lo confronta y contrasta con una opinión distinta. Se genera entonces un dinamismo dual que puede recordar un poco a Don Quijote y Sancho, donde el escudero encarna el mecanismo crítico mediante los cuestionamientos que hace de las locuras de su compañera de aventuras.

Un último punto crítico en esta escena ocurre al final de ésta, cuando Catalino abandona la embarcación en un arranque de enojo, resultado, una vez más, de la falta de comunicación que surge espontáneamente entre él y la capitana cuando ésta se concentra sólo en la Dulcinea de su imaginación e ignora a su escudero. También se puede ver ahí un patrón de falta de comunicación que empezó en la escena dos con las hermanas Circa y Mina.

CATALINO. Me voy de esta embarcación por el bien de mi autoestima.

CAPITANA. En algún resquicio del Quersoneso Áureo estará ella, esperándome.

CATALINO. Abandono la aventura.

CAPITANA. Oh, Dulcinea, suave flor del campo abierto.

CATALINO. Hasta nunca, Capitana.

CAPITANA. Te deseo sin conocerte. Virgen entre las vírgenes.

CATALINO. Yo soy quinto y la gente dice que no soy tan feo.

CAPITANA. ¡Amor mío!

CATALINO. ¡Me largo! ¡Me largo! ¿Escuchó?

CAPITANA. ¡Qué es el amor sino una llaga inmensa que han de venir a coser tus besos!

CATALINO. ¿No va a detenerme?

CAPITANA. Quién sabe las penurias que estarás pasando.

CATALINO. Creo que tendré que cumplir mi promesa. ¡Carajo! ¿Por qué seré tan hocicón?⁹⁶

La escena cinco se compone de un monólogo de Mina Fan en el que se la ve determinada a encontrar un antihéroe para amar. El texto expone un poco mejor al personaje y sus motivaciones y fantasías, aunque también genera un paralelismo con lo que dice sobre los antihéroes y la imagen que ella misma da, sobre todo cuando

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 348-349. (Primer acto, escena cuarta.)

menciona que los antihéroes “tienen que conformarse con dar sin recibir y resignarse a que nacieron para sufrir y a irse acabando su corazón poco a poco.”⁹⁷ Pues es exactamente lo que a ella está a punto de ocurrirle en las siguientes escenas. La diferencia entre ella y la capitana reside en que la capitana es consciente de que está a punto de convertirse en un héroe y sufrir el destino que le corresponde, mientras que Mina nunca llega a obtener esa autoconsciencia. El mecanismo crítico aquí estaría en la posibilidad que da el autor al lector-espectador de reconocer en Mina el destino que ella no es capaz de vislumbrar, dándole así una ventaja que sólo se obtiene mediante el conocimiento privilegiado y que más adelante puede convertirse en complicidad.

La escena seis determina el nuevo apuro en el que Catalino va a meterse cuando Mina lo encuentra y decide adoptarlo como su antihéroe soñado y llamarlo Jorge, mientras Circa regresa a su paranoia y cree que ambos tratan de robarle su hora del té; así, Catalino termina preso de Circa, y Mina ahora está embobada con quien cree que será su futuro esposo. Dentro de esta situación destaca de nuevo la falta de comunicación entre todos los personajes: Circa y Mina siguen enfocadas en sus respectivas ensoñaciones y Catalino sigue pensando en la capitana y en su nueva situación sin ella y no se da cuenta de lo que le rodea hasta que ya está preso, además saca las conclusiones incorrectas precisamente por no haber puesto atención a lo que lo rodeaba; mientras Mina, por su parte, sólo se da cuenta de la situación cuando su hermana interfiere directamente con ella. Esta falta de comunicación no deja de ser divertida porque nunca aparece de la misma forma dos veces o con las mismas consecuencias y dota a la escena de dinamismo y tensión dramática.

Por otro lado, destaco otro elemento que genera crítica especialmente en las circunstancias de esta escena y es el hecho de que Mina cambie el nombre de Catalino por Jorge, pues este acto que puede parecer tan simple o intrascendente está cargado de sentido simbólico dado que el nombre sería el primer elemento que abona a la identidad, por lo tanto, si se ignora su nombre original y se lo cambia por otro, se comete un acto de violencia al despojarlo de su identidad original y brindarle otra, pero también da oportunidad a la comicidad en el espectador; y al personaje le da la oportunidad de ser otro que no es él, pues el resto de la obra y mientras lo siguen llamando “Jorge”,

⁹⁷ *Ibidem*, p. 349. (Primer acto, escena quinta.)

Catalino actúa de una forma totalmente distinta a como lo había hecho hasta ahora, a pesar de que insiste en que no se llama Jorge; y eso también le da la oportunidad a Mina de conseguir a su antihéroe deseado, pero a costa de que éste sea falso, pues nunca observó su verdadero ser, sino sólo el que ella le adjudicó.

La escena siete contiene el monólogo de Honorosa. El texto amplía la información sobre el pasado del personaje, que a su vez brinda mayor claridad sobre un presente inamovible, pues ella sólo se resigna a esperar que las cosas cambien por sí solas, es decir, que su ave vuelva a la jaula. A pesar de su brevedad y aparente sencillez, esta escena contiene un mecanismo crítico fuerte, pues ilustra una actitud sumisa que hoy en día indigna a muchas personas con facilidad, además el personaje no muestra acciones ni voluntad para realizarlas, lo cual también implica una explicación a su personalidad y su función dentro del drama, que mayormente será pasivo: Honorosa está destinada a sufrir las calamidades que otros generan con sus acciones.

Reitero que esta escena, tiene la misma función que el monólogo de la escena quinta, que es ampliar la información sobre el personaje e ilustrarlo y explicarlo para fortalecer con la ventaja del conocimiento la posibilidad crítica en el lector-espectador; pero con la diferencia de que esta escena es un poco más metafórica y, además, no mira hacia el futuro del personaje, sino a su pasado y al camino que la llevó a su situación actual. Honorosa habla de un petirrojo que perdió el día que se casó con Pompeyo, el petirrojo cantaba y cantaba mientras ella era soltera, pero huyó el día de su boda; ella trató de reemplazarlo, pero no lo logró, pues ninguna otra ave se le comparaba. En este caso, el petirrojo simboliza la libertad de la mujer, la cual acaba el día que se desposa; el que ella trate de reemplazar a su ave cantora implica que ella tendría que conseguir su libertad de vuelta, pero sin salir de la zona de confort que involucra el estar casada, por eso no puede conseguir otra ave que se le compare, es la libertad o nada. Las mismas opciones aplican para el mundo real y el ficcional, por eso se fortalece la crítica.

También llama la atención que la libertad esté representada aquí por un ave que canta en cautiverio y huye hacia su propia libertad, aunque al mismo tiempo, tiene mucho sentido que esa metáfora represente a Honorosa pues, como ella misma describe: “los pájaros libres cantan por mero desenfado, en cambio los presos cantan con la añoranza

de poder ser liberados algún día.”⁹⁸ Ella es así, se mantiene viva entre toda la violencia que experimenta sólo mediante la esperanza de que su situación cambie algún día. Conviene considerar la idea que Honorosa tiene de su situación, creo que la aborda con metáforas precisamente porque le resultaría difícil soportar verse tal cual es y enfrentarse a la responsabilidad de modificarla; al final ella decide evadir su realidad y se convierte así en una herramienta crítica.

En la escena ocho Honorosa se convierte en la “Dulcinea” de la Gazpacho y se observa la decisión con que la Capitana piensa cortejarla sin detenerse. En esta escena se observan varios elementos de la violencia que, sin duda, aumenta como ya lo expuse en el capítulo dos; en primer lugar está el acoso de la capitana hacia Honorosa, y de nuevo aparece la falta de atención real al otro cuando la capitana ignora o transforma deliberadamente todo lo que Honorosa le responde, sobre todo las negativas y, una vez más, el despojo de la identidad original de un personaje para cambiarla por otra que le convenga mejor al personaje cuando cambia su nombre real por otro. De nuevo, los mismos mecanismos bajo diferentes circunstancias y con distintas consecuencias.

Durante toda la escena novena Honorosa se encuentra entre la insistencia ciega de una mujer desconocida que la acosa y la violencia de su marido que insiste en descubrir por qué actúa tan extraño, pues su mujer trata de esconder a la Capitana que la manosea debajo de la mesa, pero finge que es una cebolla; al final, Honorosa sigue a su marido cuando éste se marcha indignado por la desconsideración de la que dice es víctima y ese acto contiene en sí mismo un mecanismo crítico porque muestra esa circularidad con la que a veces proceden las víctimas de violencia que les provoca regresar una y otra vez al origen de la violencia.

POMPEYO. Me has decepcionado, me has querido cambiar por una oleaginosa y eso es muy humillante.

HONOROSA. Pompe...

POMPEYO. Me voy a dormir, no quiero verte. (*La suelta, lo que provoca que la mujer llegue otra vez hasta debajo de la mesa. Sale.*)

CAPITANA. ¡Oh, hermosa Dulcinea!

HONOROSA. ¡Basta! (*La golpea y va tras Pompeyo.*)⁹⁹

⁹⁸ *Ibidem*, p. 353. (Primer acto, escena séptima.)

⁹⁹ *Ibidem*, p. 360. (Primer acto, escena novena.)

En la escena diez y última del primer acto aparece una nueva pareja entre los personajes: Mina y Catalino. En un arranque de rebeldía contra su hermana Circa, Mina Fan destruye su reloj y le arrebató las llaves de la jaula donde tiene encerrado a Catalino, después de liberarlo lo convence de que la deje ser su mujer y vemos la actitud sumisa de Honorosa cuando Mina hace de Catalino su propio atormentador. El acto tan radical y repentino de rebeldía frente a su hermana, que al principio puede parecer heroico, pierde su fuerza cuando Mina no se libera de la opresión, sino que regresa a ella, pero en diferente forma. Y ahí radica el mayor ejercicio crítico, además de que aparecen patrones que se repiten, tanto el de la violencia, como el de la sumisión a ésta. Las mismas acciones violentas se multiplican y se repiten, justo como sucede en la realidad, donde el odio y la violencia parecen propagarse más rápido que cualquier acción para reprimirlas.

Hasta este punto Catalino cambia su función de víctima a victimario, Mina cambia de un opresor a otro por estar constantemente anonadada en sus fantasías, Circa quedó sola y sin la ilusión de poseer las cinco de la tarde, pero de ella permanece su enojo implacable que después tendrá consecuencias y Honorosa se encuentra abrumada entre dos tipos distintos de violencia. La trama en este punto alcanzó un punto de divergencia en el que la violencia todavía promete constantes apariciones y donde se empieza a construir el camino al clímax; se ha creado un enredo que necesita de una resolución y los personajes han quedado todos al descubierto, así que no es difícil intuir lo que cada uno hará. En este punto, idealmente, el lector-espectador debe estar muy involucrado, preguntándose qué sucederá a continuación, adivinando la resolución de los hechos, pero sobre todo, lo suficientemente implicado para participar del mecanismo crítico que la misma obra ha ido tejiendo a la par de la trama y como parte de la misma.

La primera escena, del primer cuadro, del segundo acto inicia con Catalino y Mina en el punto donde quedaron al final del acto anterior: escapando de Circa. La relación parecida a la de Pompeyo y Honorosa sigue su camino, Mina hace cualquier cosa por lograr que su amado "Jorge" la ame, incluso se deja maltratar de nuevo. Lo que cambia en esta escena es que Catalino, rápidamente fastidiado por su nueva acompañante, empieza a extrañar el maltrato que sufría en manos de la Capitana; en realidad no se espera de él una reacción distinta, como pez fuera del agua ahora un contexto al que estaba acostumbrado, pues en un mundo tan caótico como el de las calamidades, en

realidad lo único a lo que se puede aspirar es a la violencia conocida. Sin embargo, casi inmediatamente después Catalino logra adaptarse a su nueva condición de victimario y tampoco sorprende esta reacción cuando se toma en cuenta la pequeña ventana de libertad que le da el hecho de que le hayan cambiado el nombre: Catalino añora su condición de escudero, pero Jorge, por otro lado, puede permitirse ser distinto y esas dos posibilidades batallan por tomar el control del personaje y crean también un conflicto individual interesante que desembocará con sus debidas consecuencias en la trama general.

MINA FAN. Te amo.

CATALINO. ¡Y dale! ¿De dónde sacaste esa palabra?

MINA FAN. De aquí, de mi corazón.

CATALINO. Es la cosa más superficial que he oído en mi vida. Amar, qué tontería. ¿No sabes otra cosa?

MINA FAN. ¿Cómo qué?

CATALINO. Cosas más interesantes; por ejemplo: por qué la luna es de queso y no se la comen los ratones, o por qué los elefantes aprendieron a jugar a las canicas, o por qué los barcos descubren continentes, por qué los héroes tienen que morir siendo héroes, por qué hay tanto tonto en el mundo, por qué los escuderos no son para siempre, qué pecado cometimos, por qué las capitanas son tan malagradecidas que depositan su amor en personas que ni siquiera existen, por qué la capitana no me quiere. Tengo ganas de llorar.

MINA FAN. No, no llores.

CATALINO. La extraño.

MINA FAN. Ella no te quiere, yo sí.

CATALINO. No me gusta que me quieran. ¡Cielos! Extraño a la Capitana, necesito que me grite.

MINA FAN. Si tú quieres yo puedo gritarte.

CATALINO. ¿De verdad? ¿Podrías hacerlo por mí? Podrías darme órdenes y yo fingir que te hago caso. ¡Grítame!

MINA FAN. Bien... ¡Jorgeeeeeeee!

CATALINO. (*La abofetea.*) No me llames Jorge.

MINA FAN. Me ama.

CATALINO. Eres un fracaso, nunca podrías gritarle a nadie.¹⁰⁰

La escena segunda presenta a Honorosa víctima del acoso y la violencia en el hogar, esta vez Pompeyo se enfrenta con la Capitana y jura matar a ambas mujeres cuando cree que su esposa lo ha engañado. Al final de la batalla la Capitana huye llevándose a Honorosa, pero queda la amenaza latente. El inicio de la escena repite las

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 366-367. (Segundo acto, primer cuadro, escena primera.)

mismas actitudes violentas, ya mencionadas, entre los tres personajes que aparecen en ella, pero es la amenaza al final la que revela el mayor peligro y junto con éste, la evidencia de que la violencia ha escalado de tal forma que ya no puede resolverse sin antes haber alcanzado su máxima exposición.

De esta escena también quiero rescatar el discurso final de Pompeyo, que está mayormente compuesto por el parlamento de otro personaje en la obra dramática *Divinas palabras*, de don Ramón del Valle Inclán. Pienso que el hecho de incluir literalmente el parlamento de una obra donde se considera necesario cortar la cabeza de una mujer para que el hombre pueda recuperar su honor, implica un acto de crítica, no hacia la obra en cuestión, sino al hecho de que se pueda trasladar un texto así de violento a la actualidad y que siga teniendo sentido dentro de esta obra que ya no está situada en 1920, sino mucho después, en un tiempo en el que se supone ya se han superado esas cuestiones de violencia hacia la mujer.

En la escena tercera surge la confusión entre Circa y Pompeyo y al mismo tiempo un complot que hacen para destruir juntos a sus mutuos enemigos, pues están convencidos de que han sido engañados por la misma persona a pesar de que sea evidente —aunque no para ellos— que están en un error. Ambos personajes se ayudan entonces a alcanzar sus objetivos más violentos, irónicamente ellos, que han mostrado la mayor agresión durante la obra, son los que están más cerca de lograr sus metas, aunque sean moralmente reprobables; y es notorio que son los personajes más conscientes, tanto de ellos mismos, como de las acciones que deben seguir para conseguir su cometido, el cual también tienen claro y que en realidad no se ve afectado por la confusión de que son objeto. En este punto se vuelve a crear complicidad y una cierta superioridad del lector-espectador que de alguna manera lo incita a involucrarse, pues él goza de información privilegiada y es el único consciente del error en el que los personajes se encuentran; por otro lado, también se genera expectativa ante la imagen de los dos personajes más peligrosos puestos de acuerdo para ejecutar terribles venganzas sobre sus enemigos.

En la escena cuarta y última de este cuadro, se reúnen todos los personajes por primera vez. La Capitana lleva a Honorosa a su embarcación, aunque ésta se resiste todavía, ahí se encuentra con Catalino que llega con Mina Fan tras él; pronto el escudero

se da cuenta de que la Gazpacho piensa volver a dejarlo por mantener a “Dulcinea” a su lado y esto lo enfurece, así que convence a Honorosa de matarse con dinamita; pero llegan Circa y Pompeyo y se hace una persecución en la que terminan por caer Catalino y la Capitana. Honorosa llega ya a esta escena decidida a morir por no poder regresar con Pompeyo, pero la capitana sigue interpretando sus lágrimas y su desesperación a su conveniencia. Catalino, sin embargo, se aprovecha de la vulnerabilidad de la mujer para convencerla de suicidarse y aunque al principio ella se resiste, gana su impulso de querer complacer a los demás a toda costa y empieza sus intentos de morir, que durarán por el resto de la obra.

CATALINO. ¡Mátese! ¿Qué espera para hacerlo?

HONOROSA. ¿Habla usted de suicidarme? No puedo hacer eso, es pecado, me castigaría Dios.

CATALINO. Dios no existe, así que no habiendo Dios no hay pecados, sólo culpas y usted tiene una muy grande. Por usted soy menos que nada, ¿qué no entiende? ¿Por qué no se mata de una vez y nos deja en paz? ¡Putas, más que putas! ¡Que se mate, quiero que se mate!

HONOROSA. No se ponga usted así, me hace sentir culpable.

MINA FAN. Jorge llora otra vez, ay, Jorge me extraña.

CAPITANA. Catalino, haz bajar a Dulcinea, mi cuerpo está hirviendo, ya no aguanto más.

CATALINO. Mátese, se lo pido de rodillas. Hágalo por mí aunque sólo sea una vez.

HONOROSA. No soporto ver llorar a un hombre, todavía tengo piedad. Lo haré sólo porque usted me lo pide.¹⁰¹

Finalmente, cuando llegan Circa y Pompeyo se hace el caos y la persecución en la que caen la capitana y su escudero se vuelve graciosa por lo grotesca y porque todos terminan persiguiéndose entre sí sin orden ni concierto, con el encuentro de todos los personajes llega también un punto decisivo de la trama en el que sólo una de las fuerzas que están en duelo puede permanecer y mucho del mecanismo crítico depende de esa inclinación de la balanza.

La escena única del segundo cuadro, y última de la obra, encierra para mí la mayor crítica, pues es la primera vez que aparece el término “ley”, un concepto que se traslada

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 376. (Segundo acto, primer cuadro, escena cuarta.)

de la realidad a la ficción de la obra para ser criticada en términos de eficacia y seriedad, en este sentido la acotación inicial es muy clara:

Estamos en los tribunales de la tierra de la calamidad; tribunales en los que la justicia depende de la boca de quien acusa. Catalino el escudero y la capitana Gazpacho han sido amarrados y permanecen en el centro, atados a una picota, como acusados que son. Mina fan, pañuelo en mano, llora por la desgracia acontecida a su antihéroe. Honorosa la mujer permanece en su silla sufriendo por no encontrar un fosforito. Circa mártir y Pompeyo el domador de las esposas adoptan su posición de fiscales. Al fondo, un pelele de trapo con ropa de juez. ¹⁰²

La escena también contiene otros elementos que generan crítica dentro de los cierres de las situaciones de cada personaje o pareja de personajes, dichos elementos llevan en sí mismos posibilidades críticas por sus contrastes o características dramáticas particulares. Para poder resaltar cada ámbito decidí dividir la escena en partes.

La primera parte responde al juicio, donde, después de haber aclarado la confusión de la que fueron parte Circa y Pompeyo, se procede a enjuiciar a la Capitana y a Catalino. Honorosa queda por un momento en segundo término, aunque ella sigue sufriendo por no poder encontrar una manera eficaz para quitarse la vida y Mina participa en defensa de su amado antihéroe “Jorge”. Las circunstancias del juicio son controladas por Circa y Pompeyo, que han tomado el papel de fiscales y que en algún momento también toman el papel de jurado en el caso del otro, todo ante un juez completamente inútil. Las acusaciones dentro del juicio son al principio las que ya conocemos, Circa pide justicia por el asesinato del tiempo y Pompeyo por su honra que él clama ha sido mancillada. Cuando están a punto de dictar un veredicto acerca de los cargos presentados, aparecen otras acusaciones mucho más absurdas y casi sin relación con las que se dieron al inicio, pero que parecen tener la misma importancia:

CIRCA: Le daré mi veredicto por lo que a su asunto concierne. ¿Cuáles son los cargos?

POMPEYO: Adulterio.

CIRCA: ¡Que le corten la cabeza!

POMPEYO: Destrucción de imagen pública.

CIRCA: ¡Que le corten la cabeza!

POMPEYO: ¡Cuernos en la frente antes digna!

CIRCA: ¡Que le corten la cabeza!

¹⁰² *Ibidem*, p. 378. (Segundo acto, segundo cuadro, escena única. Acotación)

POMPEYO: Ahora procedamos con su caso.
 CIRCA: Él mató al tiempo.
 MINA FAN: Él no lo mató.
 POMPEYO: ¡Que le corten la cabeza!
 CIRCA: Le culpo también de matar la hora del té.
 POMPEYO: ¡Que le corten la cabeza!
 CIRCA: ¡De robar mi nacionalidad!
 POMPEYO: ¡Que le corten la cabeza!
 CIRCA: De que el cielo es azul
 POMPEYO: De que los elefantes no saben jugar a las canicas.
 CIRCA: De que las judías no usen capelo.
 POMPEYO: De la estupidez de mi mujer.
 CIRCA: De ser yo la hermana mayor
 POMPEYO/ CIRCA: ¡Que le corten la cabeza!¹⁰³

Así es como funciona la justicia en ese mundo de las calamidades y, aunque de una manera exagerada, también hace eco en la forma de impartir justicia en la realidad. Es cierto que no todo en cuanto a las leyes es malo e inútil, pero es igual de cierto que siempre hay espacio para la mejora y es ese aspecto el que se resalta bajo la lupa de estos hechos calamitosos; a fin de cuentas, de esta ficción no se puede esperar mucho más, sobre todo si se considera el hecho de que resaltar lo negativo de la justicia suma tanto al conflicto dramático como al mecanismo crítico.

Aparte del juicio, tenemos el castigo, que en cualquier caso y sea cual sea la falta que se menciona, es la muerte, indiscriminadamente, pero quizá no haya otra forma de resolver el conflicto en un lugar donde “la justicia depende de la boca de quien acusa”.¹⁰⁴

La segunda parte de la escena es la ejecución e inicia justo después de dictarse la sentencia, Catalino y La Gazpacho deben morir por sus faltas y cualquier intento de Mina por salvar a su antihéroe es frustrado por las nimiedades y detalles que inventan Circa o Pompeyo:

MINA FAN. Era sólo un reloj, ¿en qué parte del código dice que destruir un reloj es asesinato?
 POMPEYO. Oh, creo que la señorita tiene razón.
 CIRCA. La señorita no puede testificar, es menor de edad.
 POMPEYO. La fiscalía tiene razón. A su lugar, un punto a su favor.
 MINA FAN. Apelaré en otros tribunales.
 CATALINO. ¡Cállate, estúpida, deja que me maten!
 MINA FAN. Jorge, yo te quiero.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 379. (Segundo acto, segundo cuadro, escena única.)

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 378.

CATALINO. No vuelvas a decirlo. Me revuelves el estómago. Señoría, quiero yo testificar.

POMPEYO. Que testifique el acusado.

CATALINO. Me declaro culpable de todos los cargos; yo fui quien mató al tiempo...

MINA FAN. Mentira, he sido yo.

CATALINO. Te he dicho que cierres la boca.

MINA FAN. Que no muera Jorge; máteme a mí, señoría, el castigo es mío. Quiero morir en vez de él.

CATALINO. ¿Serías capaz de morir por mí?

MINA FAN. Sí, Jorge.

CATALINO. Me has conmovido. Ya la oyeron; mátenla y denme a mí la libertad.

CIRCA. Mina, no hagas eso. A ti no puedo matarte.

MINA FAN. ¿Por qué no?

CIRCA. Eres mi hermana.

MINA FAN. Si insistes en matar a Jorge seguiré declarándome culpable.

CIRCA. ¡Mina, no! Ese hombre no te conviene.

MINA. Lo hare, Circa. Su señoría ha dictado sentencia y soy yo quien debe morir.

POMPEYO. Su señoría no ha abierto la boca.

CIRCA. ¡Que les corten la cabeza!¹⁰⁵

Esa situación es breve, pero cumple la misma función de evidenciar una parte de la realidad en la que, una vez que al acusado se le ha encontrado culpable —no se diga ya sentenciado—, no tiene oportunidad alguna de probar lo contrario. La falta de piedad y empatía también están presentes, no sólo en Circa y Pompeyo, sino en Catalino, que no se conmueve por el gesto de Mina, sino que intenta beneficiarse de él. La historia está en un punto en el que ya nadie puede esconder su verdadera naturaleza.

De ese modo, están a punto de ejecutar el castigo con sables cuando Catalino sale del paso con su ingenio y salva tanto a la Capitana como a sí mismo de una muerte inminente: le hace creer a Pompeyo que sería peor para la Capitana negarle la muerte, él le cree y deciden cambiar el castigo por azotes; luego la Capitana hace que sea Catalino —por ser su lacayo y por lo tanto ser responsable indirectamente por las acciones de ella— quien reciba los latigazos. Catalino, aunque accede al principio a dicho acuerdo, pide que todos le den la espalda para poder azotarse en soledad y cuando lo

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 379-380. (Segundo acto, segundo cuadro, escena única.)

hacen él descarga el castigo sobre la espalda de la Capitana y al finalizar hace que los exilien.

En la obra los eventos se dan con más complejidad y agilidad, pero a partir de ese breve resumen quiero resaltar la importancia de la astucia en este caso, pues es utilizada para salvar vidas sin dejar de hacerles creer a Circa y Pompeyo que siguen haciendo lo correcto y que de todos modos podrán vengarse con los castigos que se sugieren y no ya la muerte. Finalmente, Catalino logra, mediante su astucia, no hacer justicia, sino complacer los deseos de los tiranos e, indirectamente, los suyos al mismo tiempo. De nuevo este personaje vuelve a hacerle honor a su nombre y empieza a devolver el balance a las situaciones, aunque sea un balance como el que existía al principio: frágil.

A pesar de todo eso, es importante resaltar que la Capitana se ve reacia a ser rescatada, no sólo porque es su escudero quien realiza la acción, sino porque ella cree que su honor se verá manchado al no morir por su causa de héroe, esto implica también otro elemento de crítica porque el personaje se aferra a sus ideales aunque en ese mundo no sean válidos; la Capitana se resiste al cambio y eso la llevaría a la destrucción si no estuviera su escudero para ayudarla, así ella termina encarnando valores que parecen irrelevantes, ella quiere ser valiente pero sólo consigue quedar en ridículo.¹⁰⁶

La siguiente parte de la escena comienza en el momento en el que Catalino y la Capitana están a punto de marcharse desterrados después de haber sido castigados, pero la Gazpacho se niega a marcharse sin su “Dulcinea” y entonces toda la atención se centra en Honorosa —que hasta ahora había quedado en segundo plano— pues la obligan a decidir si quiere quedarse con Pompeyo o irse con la Capitana; ante tanta presión Honorosa colapsa y “*se escuchan sirenas. Circa, Pompeyo, Mina fan y Catalino adoptan posturas de doctores*”.¹⁰⁷ Por un momento, Honorosa, con todas las atenciones finalmente sobre ella, tiene el poder de cambiar el curso de la trama, pero atada y determinada siempre en su accionar por lo que el mundo de las calamidades delimita, sin poder ser más que la mujer de Pompeyo, colapsa ante la presión: “HONOROSA. Yo...

¹⁰⁶ Elvira Popova, *op. cit.*, hace referencia a esta ridiculización de valores universales antaño importantes y la ridiculización que hace de ellos Mancebo en su obra, sólo que ella los enfoca a la transición de la modernidad a la posmodernidad, p. 175.

¹⁰⁷ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 385. (Segundo acto, segundo cuadro, escena única. Acotación)

yo no puedo hablar... Buaaa. Yo sólo quiero un cerillo. Soy muy desgraciada, nunca me sale nada bien. Yo sólo quiero un cerillo, me quiero morir. Me siento muy mal. Buaaa.”¹⁰⁸

La negativa de Honorosa a actuar y cambiar desemboca en un elemento fuerte de crítica que recuerda a *Madre Coraje* de Bertolt Brecht en la acción final del protagonista de volver a la guerra a pesar de que le ha arrebatado todo. Al igual que Brecht dijo sobre ese personaje, que no era ella la que debía cambiar para que se pudiera efectuar el efecto didáctico en el público, así podría suceder con Honorosa: no es ella quien necesita cambiar, pero quizá el fragmento de realidad que ella representa pueda ser cambiado por un público reflexivo e involucrado que identifique la posibilidad que existió por un momento. Quizá el propósito de Mancebo no era especialmente generar un efecto así, pero el mecanismo crítico que construyó a la par de las acciones se fortaleció lo suficiente para permitirlo.

Al avanzar el examen médico de Honorosa se dan dos diagnósticos que considero de suma importancia: anagnórisis y felicidad. La anagnórisis podría ser un término poco común en la vida cotidiana, pero en la obra de Mancebo lo contextualiza dentro de la situación en la que se encuentran los personajes. Según la RAE la anagnórisis puede ser el “reconocimiento de la identidad de un personaje por otro u otros” y en su definición etimológica “acción de reconocer.”¹⁰⁹ Sobre este reconocimiento dice Aristóteles que es: “el cambio de ignorancia en conocimiento, para provecho o para daño de los que están destinados a la felicidad o la desgracia”, y agrega más adelante que “tal reconocimiento y tal peripecia producen conmiseración o temor, es decir que constituyen aquellas acciones de las cuales queda entendido que es imitación la tragedia, y de ellas resultará también que unos sean felices y otros desgraciados.”¹¹⁰ Entonces Mancebo ilustra la anagnórisis desde que se le prestan atención y cuidados al personaje, pero no sólo eso; al seguir las ideas del filósofo griego sobre el reconocimiento y lo que éste provoca en los personajes, se entiende que se perpetúa el destino de Honorosa como un personaje desgraciado, pues se reafirma su destino trágico a pesar de que por un momento parece que puede ser feliz. A fin de cuentas, lo que más resalta es la incapacidad de Honorosa de cambiar su destino, ya es demasiado tarde para hacerlo, su reconocimiento llegó en

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 384. (Segundo acto, segundo cuadro, escena única.)

¹⁰⁹ “Anagnórisis”, RAE, *op. cit.*

¹¹⁰ Aristóteles, en *Poética*, pp. 65-66.

un momento inadecuado; además, en un mundo como el de la obra, no cabe la salvación espontánea de alguien, al contrario, conserva su carácter de personaje sumido en la miseria. Y además, como mencioné anteriormente, ese momento de incapacidad ayuda a resaltar el potencial efecto didáctico que se encuentra esbozado; ella no puede cambiar su destino, pero eso puede servirle de lección a alguien más.

El segundo diagnóstico para el personaje, como ya lo había mencionado, es la felicidad, Honorosa acepta el veredicto de su felicidad con algo de renuencia, pero al final decide no suicidarse y la palabra felicidad desata la alegría entre todos y empiezan a cantar el tan conocido “feliz no cumpleaños” de *Alicia en el País de las Maravillas*; entre toda la emoción, Catalino enciende la mecha de la bomba que Honorosa lleva en la cabeza simulando que es un pastel de cumpleaños y al no poder apagarla, explota. Así que la felicidad resulta ser algo que no encaja ni con la obra ni con los que en ella existen, se dejan llevar por el sentimiento y entonces es cuando la tragedia llega y junto con ella, la anagnórisis más significativa: Pompeyo sufre por su esposa muerta, aunque sólo sea por el instante que dura su parlamento. Honorosa se había reconocido feliz, sólo por un breve momento, los demás personajes también lo habían hecho, tal vez porque por un segundo fue libre. Sin embargo, el efecto de la libertad momentánea no es suficiente para llenar al personaje y cambiar su situación, ni alcanza para hacer que los demás reaccionen y la reconozcan por completo, aunque sea una vez. Interpreto que la obra nos dice que, en un mundo tan caótico, algo de por sí ya tan efímero como la felicidad no puede durar y que lo único que puede llevar a alguien a la libertad absoluta se encuentra en la muerte, entonces los valores de la felicidad y la libertad existen, pero no al alcance inmediato de la realidad. En este sentido, el texto brinda de nuevo una crítica dura a los aspectos menos positivos de la realidad, pero, al igual que con Honorosa y *Madre Coraje*, dentro de esa idea algo desesperanzadora, se oculta un llamado a la acción, una oportunidad de aprender de los errores de otros y escapar así de sufrir su mismo destino.

Al final de esta escena se plantea la partida de la Capitana y de su escudero después de haber sido desterrados por Pompeyo, quien se niega a asesinar a la Gazpacho por miedo a que se reúna con Honorosa en el más allá. Así, cada personaje encuentra un final y la obra también, pero hay varios elementos que pueden desatar la crítica, empezando por las situaciones de los personajes, particularmente: la Capitana se

convierte en héroe y, a su manera, conoció el amor, pero regresa a su insignificante embarcación junto con su insolente escudero y un cadáver, entonces le son negados el honor y la gloria que le son atribuidos a otros héroes. Por otro lado, tampoco está de más considerar que tal vez la Capitana fue el único personaje que nunca se separó de sus ideales y que no olvidó su misión principal, por eso el verla regresar al inicio tiene el mismo efecto didáctico y crítico que las otras situaciones anteriormente mencionadas.

CAPITANA. Muere el amor de mi vida. ¿Para qué quiere la vida un héroe si no hay amor que la sustente?

CATALINO. Ahí viene otra vez la parte espesa.

CAPITANA. Si Dulcinea no vive la Gazpacho no tiene nada que hacer aquí
(A Pompeyo) ¡Mátame!

POMPEYO. ¿Qué?

CAPITANA. Mátame a mí también.

POMPEYO. ¿Y qué dijo usted? Éste me mata y me junto con mi amada en el más allá. No, señora, la condenamos al exilio.

CAPITANA. Quítame la vida, se lo imploro.

POMPEYO. ¡Fuera de estas tierras! ¡Largo de aquí!

CATALINO. ¡Oh! qué dolor el nuestro. Vámonos, Capitana, no puedo soportar más estos insultos.

CIRCA. Que se marchen de una vez.

CATALINO. Marchémonos ya antes de que cambien de opinión.

CAPITANA. No sin llevar conmigo el cuerpo de mi amada.¹¹¹

Catalino, por su parte, sí regresa a su situación inicial, sin que nada haya cambiado en él, vuelve a su tóxica relación con la Capitana y, por lo tanto, a su zona de confort o por lo menos a una zona familiar para él; además logra deshacerse de Mina.

CAPITANA. Ayúdame a subir el cuerpo al Farfullero.

CATALINO. No sea tonta, Capitana, pronto entrará en estado de putrefacción.

CAPITANA. ¡Haz lo que te digo, bellaco!

CATALINO. ¡Ay, qué denigrante regreso!

La carga y la sube al Farfullero.

MINA FAN. Jorge, Yo quiero ir contigo.

CATALINO. No hay lugar para ti.

MINA FAN. No ocuparé mucho espacio.

CATALINO. ¡No!¹¹²

¹¹¹ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 386. (Segundo acto, segundo cuadro, escena única.)

¹¹² *Ibidem*, p. 387. (Segundo acto, segundo cuadro, escena única.)

Honorosa, o lo que queda de ella, sigue en la misma situación: estar a la merced de los otros personajes, Pompeyo renuncia a su cuerpo y la Capitana se la lleva con ella y ninguno se detiene a preguntarse si cualquier decisión que tomen será lo mejor para el cuerpo de la que alguna vez fue llamada Honorosa, la mujer.

CATALINO. Marchémonos ya antes de que cambien de opinión.

CAPITANA. No sin llevar conmigo el cuerpo de mi amada.

CATALINO. ¿Qué? ¿Está usted loca? ¡Va a apestar el Farfullero!

POMPEYO. ¿Los cuerpos muertos apestan?

CIRCA. Hieden.

POMPEYO. ¡Qué asco! Es mejor que se la lleve.¹¹³

Mina se convierte en el antihéroe del que siempre estuvo enamorada, aunque tal vez no se dé cuenta del cambio porque, al igual que al inicio, su atención queda toda sobre Catalino mientras se marcha, no existe su hermana ni nada más, sólo el hecho de que lo que anhelaba se aleja, así como lo expresa una de las acotaciones finales:

Se va haciendo el oscuro. El Farfullero comienza a alejarse por primera vez; los gritos de Catalino y la Capitana se van perdiendo en la inmensidad del mar de las calamidades. Una luz queda encendida. Mina, maleta en mano, se queda desconsolada viendo cómo se aleja el amor y dándose cuenta, tal vez, de que ella es un antihéroe.¹¹⁴

En lo que concierne a Circa y Pompeyo, creo que son los únicos personajes cuya situación cambia y se nota demasiado, pues son los únicos personajes que terminan felices, tomando té; Circa recupera su nacionalidad y Pompeyo consigue otra compañera con quien pasar su tiempo, aunque ya no sea la más adecuada a su personalidad de domador de esposas.

CIRCA. ¿Quiere usted un poco de té?

POMPEYO. Me encantaría poder probarlo.

CIRCA. Después de todo tenemos tiempo de conocernos.

POMPEYO. ¡Eso es verdad! La conocí desde las cuatro con 58. Podríamos entablar pláticas profundas.

CIRCA. Y esperar a que pase algo entre nosotros.

POMPEYO. Después de todo tenemos tiempo de conocernos.

CIRCA. Y si no pasa nada seguiremos esperando.

POMPEYO. Eso suena razonable. A lo mejor y en una de esas llega Godot.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 386-387.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 389.

CIRCA. Y podríamos darle té.¹¹⁵

En este mundo de las calamidades el personaje que siempre pareció el más débil por ser el más maltratado encuentra su destrucción en medio de un momento feliz y ni siquiera le dio tiempo de saber si era felicidad real; los personajes más abusadores y violentos no encuentran castigo alguno porque además fabrican su propia justicia, a su medida y fines, mientras que los demás simplemente regresan a su estado inicial; tal vez alguno haya cambiado su propósito en el camino, pero finalmente todos velan solamente por ellos mismos y nunca logran cambiar nada a su alrededor. Los que fabrican su propia justicia viven en la mayor comodidad que les permite ese método, los que tratan de cambiar algo se quedan eventualmente sin recursos y cargando los cadáveres inútiles que algún día fueron los ideales por los que pelearon, pero que tal vez se quedaron en el camino. Las víctimas, los personajes sin valentía para cambiar sus circunstancias mueren de ese modo y los que logran cambiar ni siquiera lo notan porque están distraídos con otras circunstancias triviales, pero que consideran de la mayor importancia. A pesar del panorama desalentador, interpreto la falta de cambios en los personajes y sus situaciones como algo positivo, pues tienen la función precisamente de evidenciar que un cambio es necesario. Si una transformación —además positiva— se efectuara en el cierre de la obra, el lector-espectador quedaría satisfecho y sin la necesidad de pensar más en el asunto, sin embargo, el panorama negativo lo orilla a reflexionar sobre las posibilidades que pudieron surgir y las alternativas que existían.

El final de la obra es desconsolador en comparación con el resto que puede resultar tan hilarante, incluso puede llegar a ser confuso y definitivamente carece de los elementos que provocan risa durante el resto de la obra. Se podría esperar un final feliz en el que triunfan los buenos y los malhechores reciben su merecido, porque es costumbre en muchas historias, por eso puede ser incómodo encontrar algo totalmente opuesto, pero es una incomodidad parecida a una comezón que se debe rascar, o sea, se debe hacer algo para quitarla de ahí.

Durante la obra surgen risas por los maltratos que sufrieron unos o incluso se aceptan las acciones negativas de otros, pero esto no hace más que potenciar el ejercicio

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 387. (Segundo acto, segundo cuadro, escena única.)

crítico de la obra, del mismo modo que la comedia lo hace a través del retrato de los vicios humanos con el propósito de exponerlos. Tal vez en el fondo se tenía confianza en que el orden regresaría a ese mundo, que al final se salvarían los que merecieran ser salvados y los demás tendrían un castigo; pero cuando eso no sucede se debería tomar partido de manera definitiva, habría que convertirse en un lector-espectador productivo, pues la obra pone de por medio una realidad que no se puede ignorar, no hay un *deus ex machina* que llegue a arreglarlo todo y a fin de cuentas tanto los personajes como la sociedad debería limpiar el desastre provocado por todos: ése es el último mensaje.

Capítulo 4. Hacia el mar de las calamidades. En medio de la violencia exagerada, ¿cabe la risa como efecto del género fársico?

Género, violencia y risa

Al hablar de género en el teatro suele haber cierta polémica, en primer lugar, porque se llega a dudar de la utilidad que tenga clasificar las obras o tratar de homogeneizarlas a la luz de distintas características comunes, y si bien la mayoría de las veces no considero necesario hacer tal clasificación, para esta obra me interesa considerar el género porque ayuda a distinguir con más precisión la violencia.

Para esta investigación, me apoyo en Eric Bentley y en su obra *La vida del drama*, específicamente el apartado de “La farsa”, pues enfoca la mayoría de sus reflexiones en el hecho de que la farsa y la violencia están íntimamente ligadas y, desde ese punto de vista, esta obra funciona bajo los principios del género fársico.

Bentley habla sobre la presentación de violencia en el arte y la preocupación que algunas personas expresan en ese sentido:

En tiempos como éstos, naturalmente, es objeto de preocupación para las personas humanitarias que el material de lectura que va hacia las grandes masas (y deberíamos incluir hoy el material ‘visual’) no tiende a apartarlas de la violencia sino que, por el contrario, propende a habituarlas a ella. Y una de las contradicciones morales más notorias de nuestro medio cultural es que quienes protestan contra la presentación de una saludable sensualidad en el arte elevado son los mismos que aceptan calladamente en el arte bajo una crueldad desmedida.¹¹⁶

Quiero resaltar sobre todo dos puntos relevantes: el primero es que la violencia no se encuentra solamente en nuestro contexto social diario, sino que además también se reproduce en todo lo que nos rodea, por ejemplo, en la barra televisiva que consumimos, o a veces incluso está desde la forma en la que hablamos. Y el segundo es aún más grave, porque la violencia se consume como un objeto mercantil normalizado y se pierde la perspectiva de distinción entre el hecho que nos vulnera y lo “cotidiano”. De tal manera que en las series de los narcotraficantes, por ejemplo, el espectador empatiza con el líder

¹¹⁶ Eric Bentley en *La vida del drama*, p. 206.

del cártel y la legalidad se hace a un lado; debido a la suplantación de funciones y valores que se da en esos discursos, la capacidad de distinguir como un criminal a quien se admira y aplaude, se ve mermada por la empatía de conocer el lado humano de ese personaje y entonces es ese matiz el que cobra relevancia sobre el resto de las características que aparecen. En este sentido, ese tipo de productos televisivos —y los de otra índole que se les parezcan—, podrían entrar en la categoría de “arte bajo” que menciona Bentley, sobre todo porque la suya es una mirada simplificada de los hechos, en contraste con producciones artísticas que apelan a mostrar la complejidad de sus elementos constitutivos.

La farsa es una de muchas formas de unir a la violencia y a la risa, y en este caso es acertado que se unan ambos elementos bajo esta mirada, pues los temas que se tocan en la obra, como son la violencia de género, intrafamiliar o la opresión de los más débiles, tratados de otra manera, no serían recibidos de la misma forma que lo hacen acompañados de una risa. Esos temas en sí mismos están en obras de otros géneros como el melodrama o las tragedias clásicas y en esos contextos las situaciones que los ejemplifican no generan risa y se vuelven más solemnes.

En este texto dramático las situaciones se estructuran dentro de la farsa, por lo tanto, todas están diseñadas para provocar risa, pues la farsa se relaciona muchas veces de manera directa con la comedia, pero a un nivel más grotesco y satírico, que provoca otro tipo de comicidad. Entonces conforme aumentan las situaciones grotescas —y la violencia en ellas— durante la obra, aumenta también la posibilidad de reírse, pero no disminuye el efecto crítico, pues los elementos artísticos y estéticos presentes recuerdan constantemente que no es la realidad lo que se presencia, aunque parezca muy cercana por las referencias que hay de ella y de las que enumeré muchas en el capítulo anterior. La violencia que suele acompañar al género resulta divertida, precisamente porque no comparte con el mundo real las mismas consecuencias.

Sin embargo, hay algunas situaciones dentro de la obra que son tan violentas, familiares y cercanas, que no se puede ignorar el hecho de que sus consecuencias en la realidad son parecidas a las que se esbozan en la obra. Por ejemplo, de muchas mujeres maltratadas, como Honorosa, se sabe que terminan muertas. Este hecho, aunado a la

exageración con que se presenta en la obra, permite llamar la atención sobre esta situación y, a pesar de la risa que pueda surgir de ello, aumentar el efecto crítico.

Dice Bentley: “En una de ellas [las farsas] (...), un hombre abofetea a su suegra en el rostro y ésta se desploma sin sentido. La farsa es la única expresión artística en que puede suceder normalmente un incidente semejante.”¹¹⁷ También en “El teatro y los chistes” se pregunta: “¿hasta dónde es gracioso un chiste en un contexto determinado?”¹¹⁸. y aunque él se refiere a la conducción del público hacia el momento donde debe reír del chiste, yo lo ampliaré un poco y en el curso de este capítulo tomaré en cuenta tanto la exageración propia de la farsa como el contexto social al que apela la obra para explorar la comicidad que presenta el texto y sus posibles efectos en el lector-espectador, que nunca estarán alejados del efecto crítico mencionado en el capítulo anterior.

Este texto dramático también se encuentra cercano a lo que dice Bentley: “si el arte no tiene en cuenta la violencia no puede llegar al fondo de las cosas”.¹¹⁹ Como ya he mencionado antes, la violencia es una forma de relacionarse con la vida, sin embargo, no es la única o la más aprobada. En este sentido, además de la risa, también entraría en juego la empatía del lector-espectador. Muchas de las situaciones más violentas en la obra parecen tan cercanas que el público podría identificar situaciones concretas reales que no será fácil evadir sin tomar postura ante ellas. En este caso la emotividad, abona no sólo a la experiencia estética del espectador, sino a su respuesta crítica.

Mancebo, en una entrevista, afirma: “Vi la violencia y me llaman exagerado; pero no, la calle aquí es espantosa”¹²⁰, con lo cual él se refiere al abrumador despliegue de violencia que experimentó cuando llegó al Distrito Federal, hoy Ciudad de México, desde Querétaro, donde había vivido hasta entonces. En este sentido, es entendible que el rasgo opresor de la violencia en la realidad haya traspasado hasta la ficción de la obra. Pero los tiempos cambian y más de veinte años después, la violencia, que sigue siendo la misma en magnitud, ahora es más visible que en tiempos pasados porque ya se la

¹¹⁷ *Ibid.* p. 223.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 218.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹²⁰ Gerardo Mancebo, citado por Vanesa Fuentes Canseco en un artículo para el diario *El Día*, cita tomada de: Óscar Armando García, *op. cit.*, p. 391.

reconoce y denuncia como lo que es sin tratar de nombrarla de otro modo o justificarla por cualquier medio. Es por eso por lo que la obra de Mancebo, que brinda un espacio para reírnos de esa violencia al mismo tiempo que reflexionar sobre ella, es más necesaria y vigente que nunca.

A continuación, hago un recuento de algunos de los momentos más importantes y quizá más violentos de la obra y expongo los mecanismos que permiten el surgimiento de la risa, que en cada ocasión va a funcionar no sólo como fuga, sino como la antesala de una reflexión crítica.

La violencia dentro del matrimonio nos llega mediante una pareja puesta desde el principio como una mujer y su domador, con esa característica animalesca se les despoja a los personajes de un poco de sus cualidades más humanas, esa alienación permite la risa y junto con ella un poco de distancia que pueda convertirse en un alejamiento que propicie el pensamiento crítico:

HONOROSA. ¿Puedo ver cómo duermes? ¿Puedo cuidarte mientras roncas?

POMPEYO. Eso me parece razonable. Después de todo eres una buena perrita.

HONOROSA. Me gusta cuando me hablas así.

POMPEYO. ¿Cómo hace mi perrita?

HONOROSA. Guau, guau

POMPEYO. Bien, bonita, ahora ve por ese delicioso pastel de crema y dale una buena rebanada a tu amo.¹²¹

La violencia de género es representada mayormente por una capitana que no se puede encasillar totalmente dentro de lo masculino o lo femenino, que no se puede aclarar si es violenta o víctima de violencia, pues es quien más transita de un lado a otro, resistiéndolo y viviéndolo todo con una dignidad que resulta ilógica dentro de un mundo tan carente de ideales y valores que quien los ostenta con orgullo se antoja extraño e incoherente. En adición, esa capitana ambigua en su sexualidad resuena ahora en las nuevas generaciones, que se niegan a reconocerse exclusivamente dentro de lo masculino o lo femenino, rehúsan ponerse etiquetas lo que desemboca en que ellos mismos en su individualidad sean una mezcla de características que solían estar separadas sin posibilidad de juntarse. Esa peculiaridad suma a la lista de elementos que

¹²¹ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 344. (Primer acto, escena tercera.)

estrechan a la ficción con la realidad y que hacen la empatía más fuerte, por lo tanto, más fuerte el efecto cómico y más difícil el juzgar a un personaje o encasillarlo dentro de una violencia justificada o injustificada para efectos del mundo de las calamidades.

Dentro de la idiosincrasia del mexicano se resaltan relaciones familiares utópicas que no concuerdan con la realidad, mucho menos con las relaciones de los personajes en la obra pues en ella se encuentran: esposos violentos, mujeres sumisas, hermanos y hermanas que evaden la responsabilidad de sus vidas para buscar colocar sus desgracias en las manos de alguien más. En la obra dichos personajes creen que viven en armonía, al menos sobrellevando a medias sus relaciones, pero precisamente por eso colapsa su débil montaje cuando la Capitana y Catalino llegan a su mundo: ellos son unos forasteros que no pertenecen al funcionamiento concebido de antemano sobre su universo y que lo ponen a prueba con sus irrupciones, muestran así lo frágil de sus pretensiones y sacan a la luz sus verdaderas naturalezas.

El primer acto inicia con tres parejas que tienen un modo específico de funcionar, luego esas parejas se mezclan y generan otra dinámica que podría considerarse caótica al compararla con la manera de proceder aparentemente normal en el mundo preestablecido que existía antes de la llegada de los extranjeros. Hacia el final del primer acto las cosas cambian de tal manera que se forman tres nuevas parejas a partir de las que ya había al inicio y en el resto de la obra todo se mezcla para hacer una sola combinación de personajes y las relaciones existentes entre ellos.

Entonces en el inicio tenemos a Gazpacho-Catalino, Circa-Mina y Pompeyo-Honorosa; las dos últimas parejas representan los valores familiares de hermandad y matrimonio, mientras que la primera podría representar lo ajeno a esos valores patriarcales pues es una mujer la que tiene el control y la que emprende, prácticamente en soledad —pues la figura varonil no es fuerte en cuanto a autoridad—, una navegación —actividad desde hace mucho tiempo conocida como exclusiva para varones, prohibida para las mujeres— con el propósito de descubrir algo nuevo.

Entonces la primera pareja representa lo que sale de la norma o regla general. Por otro lado, se encuentran las tres nuevas parejas: Mina-Catalino, Gazpacho-Honorosa y Circa-Pompeyo; aquí la primera se refiere a la tradicional pareja heterosexual en contraste con la segunda que sale de lo “normal” con lo que en algún momento se podría

entender como una pareja de lesbianas, mientras que la tercera pareja no sólo representa sino que acciona en la obra como el orden, la fuerza y el poder de la norma, pues son los que tratan de devolver las cosas a su estado anterior a la llegada de los forasteros, donde las definiciones de ellos sobre las palabras honor, fidelidad y lealtad tienen el sentido natural y donde no han sido destruidas. Sin embargo, también hay que tomar en cuenta que, aunque parezca que se ensalzan algunos valores familiares en la obra por el simple hecho de aparecer ahí —como el matrimonio, la heterosexualidad o la hermandad— nunca son como deberían ser, al contrario, se les ve decadentes e ineficientes para llenar con calidad la situación de los involucrados. Como mencioné en el capítulo tres, muchos de esos elementos son criticados por la manera en que se representan y en este caso también se vuelven objetos del ridículo y, por lo tanto, de la risa. Entonces la crítica a los elementos en los cuales se funda la sociedad es clara —y aparece desde varias aristas— y a partir de ahí surge la duda de que la sociedad entera funcione, cuando es evidente que los valores en los que está fundada tienen suficientes fallas, y junto con esa duda cabe también la opción de reformular dichos valores o cambiarlos por algo que se pruebe útil.

Lo anterior lo relaciono con los siguientes puntos que aborda Bentley durante su discurso: los elementos psicológico y social que hay en cada obra y la manera en que se relacionan. El autor sostiene que uno de ellos encubre al otro, que los temas sociales están ahí para cubrir los elementos psicológicos que generarían mayor polémica si se les presentara por sí solos; entonces el tema de la esclavitud, por ejemplo, encubre al incesto.¹²² En el caso de la obra que me ocupa los elementos psicológicos serían los variados y sutiles ataques contra la familia como cimiento de una sociedad mexicana disfuncional, que están encubiertos por los temas sociales como explotación y abuso, donde la violencia, como sea que se presente, resalta junto con los valores que ya he mencionado, pues aparecen en un mundo que insiste en reivindicarlos y vivirlos como deberían ser, a pesar del costo que implique tomar esa decisión. Y no es, como dice Bentley, que “el contenido ‘social’ constituya siempre una mera máscara de las

¹²² *Ibidem*, pp. 212-213.

motivaciones psicológicas, sino tan sólo que, ante un público dado, puede servir de tal”¹²³.

La Capitana inicia una aventura a pesar de tener como tripulación a una sola persona y una embarcación incompetente para lograr su objetivo, también insiste en conservar un amor que claramente la rechaza cuando convierte a Honorosa en su Dulcinea, lo mismo que le sucede a Mina cuando cree que Catalino es el antihéroe perfecto para ella; o el hecho de que Circa insista en que puede cambiar su nacionalidad sólo por modificar sus costumbres o por desearlo más que otra cosa. En dichos ejemplos los personajes no se ríen de sí mismos, ni siquiera alcanzan a observar lo inútil de sus esfuerzos, sino que abrazan con absoluta devoción sus intenciones. Por eso desencajan: ellos intentan con total seriedad llevar a cabo un asunto que consideran de total importancia, pero que es imposible porque usan elementos inútiles para su encomienda o simplemente porque ya era insostenible desde el principio y perseguir una causa perdida de antemano con tal devoción los hace ver ridículos.

Por otro lado, Bentley cita a Freud en la naturaleza de los chistes y los propósitos que persiguen:

Freud distingue dos clases de chistes: los que son inocentes e inocuos, y los que persiguen un propósito, un fin, una tendencia. A la vez señala dos clases de propósitos: destruir y mostrar, despedazar y desnudar. Los chistes destructivos entran en las categorías de sarcasmo, difamación y sátira, y los que desnudan en las de obscenidad, chisme y grosería.¹²⁴

Los chistes de esta obra entrarían en los primeros propósitos pues destruyen las apariencias para después mostrar la realidad de la sociedad que retrata, aunque de manera indirecta.

Entonces los contrastes son importantes dentro del funcionamiento de la farsa porque ayudan a quebrar la apariencia de los personajes que se empeñan en conservar una durante el transcurso de la obra. Esto se da mediante personajes que no tienen como interés principal aparentar. Así La Gazpacho revela las apariencias de buen matrimonio que Honorosa y Pompeyo tratan de mantener; Mina de alguna manera revela la ilusión de su hermana de ser más refinada por pertenecer a otra nacionalidad. Y pueden surgir

¹²³ *Ibidem*, p. 213.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 220.

más ejemplos a partir del rol que cada personaje asume mientras avanza la obra, pero algo que sostengo es que los únicos personajes que casi nunca guardan las apariencias y, al contrario, asumen la mayor parte del tiempo el rol de quien desenmascara son La Gazpacho y Catalino, pues son quienes llegan de fuera al mundo ya establecido de los otros personajes.

Bentley menciona también la inevitable aparición de algo llamado fatalidad ¹²⁵ que permite que la agresión se dé sin riesgos reales, pues dicha fuerza no llega a ser una catástrofe en el mundo de la obra ni llega a culminar como justicia, sólo sucede; entonces al no poder divisar seriamente las consecuencias de las acciones, ni ver a alguien ser castigado realmente por ello, el efecto de la violencia disminuye y da paso a la risa. Y sin embargo todavía existe la oportunidad de identificar que la fatalidad no resta la responsabilidad que de alguna manera conservan los personajes, al decidir participar en los sucesos, sean éstos muy violentos o no; así como la decisión de no participar para nada, pues ambas elecciones traen consecuencias que afectan a los demás.

Lo anteriormente planteado, el dinamismo de los cambios en los personajes y la complejidad del hecho de no llegar a ningún lado a pesar de tener muchas habilidades o ingenio no hacen más que reflejar aspectos de la conducta humana, separada de la naturaleza como indica Bentley acerca de lo que hace la comedia ¹²⁶. Entonces la obra presenta lo humano sin necesidad de que sea lo natural, simplemente son acciones, aunque a veces estén desprovistas de sentido o de resultados, pero que pueden provocar claridad en cuanto a la responsabilidad que recae sobre quien acciona en cada momento, esté presente o no una fuerza exterior que incida, es totalmente intransferible y puede llegar a afectar personalmente tanto como a los demás. Por lo tanto, cabe la risa dentro de esa separación de la conducta con la naturaleza, pues es en esa disociación que se vuelve a abrir la brecha entre la ficción y su vínculo con la realidad.

Efectos en el lector – espectador

La primera imagen de la obra resulta graciosa —la Capitana y su escudero listos para emprender un viaje sin igual en una embarcación deficiente—, sobre todo porque se nota

¹²⁵ *Ibidem*, p. 227.

¹²⁶ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 234.

la seriedad que tiene el asunto para la Capitana, ella no percibe su situación precaria e imposible, sino que, al contrario, se da aires de importancia y de caballera navegante y descubridora de tierras nuevas como si fuera su destino: “CAPITANA: Gracias pueblo, gracias reina bienamada, la caballera Gazpacho regresará triunfante en su odisea y pondrá en alto el nombre de su tierra.”¹²⁷

Por otro lado, la agilidad de la escena y los juegos de palabras que se dan entre la Capitana y su escudero mientras tratan de llevar a buen puerto su nave, vuelven la escena dinámica y divertida. “CAPITANA. Que icen las velas. CATALINO. (Marino) ¿Qué icen las velas? No sé, no he hablado con ellas”¹²⁸. Incluso el hecho de que Catalino constituya toda la tripulación y hasta los fenómenos naturales que podrían presentarse en una travesía como esta: “CATALINO. (Vigía) Capitana, se avecina una tormenta. (*Le escupe en la cabeza.*) CAPITANA. Palpándose la cabeza [sic.] Ah, parece que es pasajera. CATALINO. ¡Es una gran tormenta! (*Le avienta una cubetada de agua.*)”¹²⁹

Además, son risibles las repeticiones de diálogos, que vuelven aún más evidente la falta de habilidad que tiene la pareja para completar la tarea que se han propuesto: Catalino sigue virando al norte, aunque la capitana indicó desde el principio que giraran al oeste y esta situación se repite hasta que el fiel escudero colapsa: “CATALINO. (Vigía). Viento a babor, no, a estribor, en popa, o ¿en proa? Ay, Capitana, hay tanto viento que ya no sé para dónde sopla. Estoy mareado”.¹³⁰ La escena culmina con el mayor caos posible: la embarcación choca con un iceberg de oeste y Catalino, que no puede más con tanta presión, enferma, o por lo menos finge enfermedad para justificar de alguna manera su fallo como tripulación: “CATALINO. Me siento mal, Capitana, tengo vahídos. CAPITANA. ¡Vigía! CATALINO. Fiebre, vértigo, vómito y hasta soplo en los ovarios. ¡Ahhh! Tengo malaria, Capitana; no, yo creo que mejor peste, ¡cielo santo! Me voy a morir”.¹³¹ Los juegos de palabras son lo más relevante en esta escena, pues llevan implícito el dinamismo de la acción y a su vez la torpeza de la Capitana para sortear el

¹²⁷ Gerardo Mancebo del Castillo, *op. cit.*, p. 334. (Primer acto, escena primera.)

¹²⁸ *Ibidem.* p. 336.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Ibidem.* p. 337

¹³¹ *Ibidem.* p. 338.

más mínimo obstáculo, también dejan en claro la esencia de la relación entre los personajes.

La primera escena de las hermanas Circa y Mina resulta cómica porque a pesar de la evidente desconexión que hay entre ellas y su falta de atención a lo que la otra en realidad está haciendo y diciendo, se puede generar una especie de conversación entre ambas. Mina en este caso es el personaje que, personalmente, más gracioso resulta por estar tan distraída de su entorno y más concentrada en la pantalla que tiene frente a ella. Circa es, entonces, quien guía la conversación, al creer que lo poco que dice su hermana se lo dice a ella y saca conclusiones de sus propias ideas, ajena también a lo que en realidad está sucediendo, aunque ella crea que lo sabe perfectamente:

CIRCA. Porque el mundo es una mierda, Mina. ¿Por qué nunca habíamos estado sentadas, las dos, a la misma mesa?, ¿por qué nunca tuvimos pláticas tan profundas como ésta?, ¿por qué nunca antes habíamos tomado té? Este líquido del cielo; este néctar endiosado. Té, Mina, simplemente té. ¿Te das cuenta, mi hermana? ¡El mundo nos ha estado saboteando!¹³²

La dinámica de la escena es la misma todo el tiempo, pero el final resulta sorprendente pues Circa, dentro de su “conversación” termina culpando a su hermana de ser cómplice de aquel que osó robarle la hora del té. Mina no tiene oportunidad de defenderse, pues sigue sumida en la fantasía amorosa que encuentra en la pantalla. Esta desconexión entre ellas no sólo resulta graciosa, sino que puede generar expectativa respecto a las consecuencias que tendrá el malentendido en el futuro o empatía hacia Mina: ¿alguna vez se dará cuenta de lo que pasa a su alrededor y la afecta?

La tercera escena presenta a Pompeyo, el domador de las esposas y a la mujer, Honorosa, que “pica cebolla y llora, luego llora y pica cebolla, pica y pica, llora y llora y sigue arremetiendo el cuchillo contra la cebolla”¹³³:

HONOROSA. Ay, Pompe, hoy hace tres años que el pájaro se fue, y por si fuera poco la cebolla me pegó su melodrama. No me veas así, tú sabes que a mí no me gusta hablar mal de nadie, ni siquiera de las cebollas. Pero cada que las pico, cada que les meto el cuchillo, no hago más que llorar; aunque no tenga ganas, como una loca, como una asesina

¹³² *Ibidem*. p. 340.

¹³³ *Ibidem*. p. 342. (Acotación)

arrepentida que no se retracta, que sigue, por el contrario, arremetiendo cuchilladas contra su víctima. ¿Será esto una reacción de mi inconsciente, Pompe? ¿Tendré acaso alguna culpabilidad por picar cebollas?¹³⁴

Mientras la acción avanza, se descubre la naturaleza profundamente violenta de esta relación de pareja. Pompeyo golpea a su mujer bajo cualquier pretexto y ésta acepta los golpes y los incita. El nivel de violencia amerita un nivel equivalente de ridiculización para poder llegar al efecto fársico, entonces es cuando aparecen las formas animalescas de comportarse de los personajes. También aportan a lo cómico los diálogos dinámicos y lo absurdo de las circunstancias bajo las cuales Pompeyo se molesta y decide castigar a su esposa.

POMPEYO. He visto salir de aquí a la judía. [sic.]

HONOROSA. Sí, la has visto salir.

POMPEYO. ¿Y a qué vino a esta casa la judía?

HONOROSA. A cobrar la renta.

POMPEYO. ¿Y tú la pagaste?

HONOROSA. Completita. Como todos los meses. Soy lo que llaman una mujer en regla.

POMPEYO. Vaya.

HONOROSA. Incluso le he adelantado dos meses.

POMPEYO. Y de casualidad, pequeño retoño, vicuña enamorada, tórtola sin árbol, ¿no te habías puesto a pensar que la casa que tenemos es propia?

HONOROSA. ¡Propia!

POMPEYO. (*Comienza a perseguirla.*) ¡Pedazo de imbécil!

HONOROSA. (*El reloj comienza a caminar*) El reloj.

POMPEYO. Voy a rebanarte en pedacitos.¹³⁵

Ya mencioné la importancia del contexto, que en este caso resulta vital si tomamos en cuenta la última frase de Pompeyo en la cita anterior, ante una realidad donde las mujeres sí aparecen muertas y “en pedacitos”. En este caso más que en cualquier otro es cuando el distanciamiento a través de lo fársico es útil para generar una representación dura de la realidad que nos permita no sólo reírnos de ella gracias a sus matices, sino reflexionar sobre ella.

La escena cuarta muestra lo que sucede con la Capitana y su escudero después de que sobrevivieran a la crisis en la que se encontraban al final de la escena uno. En

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Ibidem*, p. 343.

esta escena regresan los juegos de palabras y parlamentos que resultan divertidos y la relación disfuncional entre autoridad y subordinación; incluso se toca el tema de los héroes y por qué son “los personajes más infelices de este mundo”¹³⁶. También se revelan las intenciones de la Capitana de encontrar el amor antes de que la alcance su destino de héroe y, al mismo tiempo, Catalino muestra sus verdaderos sentimientos hacia la Capitana: “CATALINO. ¡Basta! ¡Ya basta! ¡Deme órdenes! ¡Con un demonio! Soporto sus gritos, tolero que sea pacheca, pero no voy a aguantar que piense en alguien más que no sea yo. ¿Me entiende? Nadie va a atentar contra mi orgullo”.¹³⁷

Finalmente, Catalino, entre tanta indignación y desprecio, decide marcharse, pero la Capitana estaba tan metida en sus ensoñaciones sobre su Dulcinea que no se percata del momento en que su escudero la abandona. Resulta que en esta escena se combinan la ilusión y los efectos de un amor no correspondido, temas que resultan familiares y ligeros, por lo tanto, son graciosos si además se le suma el guiño a la falta de atención y de comunicación que ya mostraron Circa y Mina anteriormente, pero esta vez mostrado con consecuencias inmediatas y bajo circunstancias distintas.

CATALINO. Me voy de esta embarcación por el bien de mi autoestima.

CAPITANA. En algún resquicio del Quersoneso Áureo estará ella, esperándome.

CATALINO. Abandono la aventura.

CAPITANA. Oh, Dulcinea, suave flor de campo abierto.

CATALINO. Hasta nunca, Capitana.

CAPITANA. Te deseo sin conocerte. Virgen entre las vírgenes.

CATALINO. Yo soy quinto y la gente dice que no soy tan feo.

CAPITANA. ¡Amor mío!

CATALINO. ¡Me largo! ¡Me largo! ¿Escuchó?

CAPITANA. ¡Qué es el amor sino una llaga inmensa que han de venir a coser tus besos!

CATALINO. ¿No va a detenerme?

CAPITANA. Quién sabe las penurias que estarás pasando.

CATALINO. Creo que tendré que cumplir mi promesa. ¡Carajo! ¿Por qué seré tan hoción?¹³⁸

La escena quinta consiste en el monólogo de Mina en el que reflexiona sobre el antihéroe y termina pidiendo uno para ella. Su discurso mueve al divertimento en tanto

¹³⁶ *Ibidem.* p. 346.

¹³⁷ *Ibidem.* p. 347.

¹³⁸ *Ibidem.* p. 348.

ella sigue en la postura en que quedó en el final de la escena segunda, nada ha cambiado, mucho menos el vivir enajenada con la pantalla, antes que poner atención a su alrededor.

La escena sexta está repleta de malentendidos que son producto de la falta de comunicación entre Mina y Circa, así como de la obstinación de esta última por castigar a alguien del robo de las cinco de la tarde. La escena está impregnada de una agilidad de diálogos similar a la de la primera, además de que las situaciones se tornan graciosas en tanto son resultado de los conflictos que se han desatado hasta el momento: Catalino sufre por haber dejado a la Capitana y Mina lo reconoce como su antihéroe así que decide quedárselo, mientras que Circa lo reconoce como el ladrón y decide castigarlo.

Para cuando Catalino se da cuenta de la situación en la que está metido, es demasiado tarde para que pueda huir. La escena también incluye algunas referencias sexuales que son constantes a lo largo de toda la obra, pero que destacan por la sutileza con la que a veces se presentan, pues no llegan a ser vulgares o demasiado explícitas.

CIRCA. Mina, baja inmediatamente a ese tipejo.

MINA FAN. ¿Por qué? Me quiero casar con él.

CIRCA. ¿Casar?... ¡Mina, qué palabras son esas! Bájalo ahora mismo porque tienes que explicarme muchas cosas. Por ejemplo, ¿qué hace ese hombre en tus brazos?, y ¿qué hicieron mientras yo no estaba?

MINA FAN. Circa...

CIRCA. No, no me lo digas... no quiero pensar que... ¡Mina! ¿Ya no eres virgen?

MINA FAN. Yo lo...

CIRCA. ¡Cállate puta! Si lo hiciste no lo digas. No soportaría que te me adelantaras.¹³⁹

La escena séptima la constituye el segundo monólogo, interpretado por Honorosa, quien se lamenta por su ave perdida y por su situación. Al conocer ya las circunstancias en las que vive ese personaje, ayuda a generar empatía por su historia y los anhelos que demuestra poseer.

En la escena octava, el encuentro entre la Gazpacho y Honorosa; la Capitana decide que hará de Honorosa su Dulcinea y le entregará el amor que insiste tan torpemente en demostrar, está tan empeñada en haber encontrado a su Dulcinea que incluso decide hacer de Pompeyo su enemigo, aunque no lo conozca, con tal de mostrar

¹³⁹ *Ibidem.* p. 352.

a su amada lo caballescica que puede ser. Además, por primera vez vemos a Honorosa defenderse, aunque también torpemente, de un amor que ella no desea:

HONOROSA. ¡No se acerque más!

CAPITANA. El amor es terror.

HONOROSA. Que le doy con la cubeta.

CAPITANA. Venid a mí.

HONOROSA. Se lo advertí.

CAPITANA. Ahhh, ¡me atacan los gigantes!¹⁴⁰

En la escena novena le llega a la Capitana la oportunidad de enfrentarse a Pompeyo cuando sigue a Honorosa hasta su casa. De nuevo a partir de juegos de palabras y dentro de una situación graciosa por su incomodidad, la escena se vuelve risible ante lo grotesco de una mujer siendo acosada no sólo por parte del domador de las esposas, sino también por la Capitana, que trata de robar los besos de su amada y de tocarla, aunque ésta no se deje o, aunque esté su marido y ella se encuentre en peligro. Honorosa finge tener problemas para controlar a una oleaginosa frente a Pompeyo, cuando en realidad tiene que lidiar con la Capitana que la toca por debajo de la mesa. Finalmente, Pompeyo se indigna porque se siente rechazado por una cebolla y se marcha, lo que le da a la Capitana la oportunidad de tener por un momento a Honorosa, antes de que se le vuelva a escapar por ir tras su marido. La escena está repleta de dinamismo y contiene de nuevo guiños sexuales cuando parece que Honorosa disfruta en ocasiones de los toqueteos que bajo la mesa le suministra la Capitana.

En la escena décima Mina y Circa discuten sobre el futuro de Catalino, a quien Circa encierra en una gran jaula y se lamenta de su suerte de héroe. En un arrebato de valentía, Mina logra rescatar a Catalino, quien se ve reacio a irse con ella porque no quiere el amor que le ofrece, sin embargo, Mina lo llama Jorge y se lo lleva de cualquier forma. Considero que esta escena se divide en dos a partir de las actitudes y acciones de Mina: en primer lugar, se arma de valor para enfrentar a su hermana, la diversión se da gracias a la reacción exagerada de crisis que sufre Circa ante las circunstancias:

CIRCA. ¡Calla y tómate tu té! Ese hombre será ahorcado.

MINA FAN. ¡Ya me cansé de que me des órdenes, mira tú lo que hago con tu té! (*Tira la jarra y la taza de té*), y con tus cinco de la tarde y tu nacionalidad; mira lo que hago con tu reloj, con tu tiempo. (*Patea el reloj.*)

¹⁴⁰ *Ibidem*. p. 357.

CIRCA. ¿Qué haces, imbécil? Oh, mi té, mi reloj, mis cinco de la tarde, mis benditas horas sagradas. Mina, has matado el tiempo. Las cinco de la tarde están muertas, no te puedo creer. Padre nuestro que estás en los cielos... Oh, ¿qué voy a hacer ahora? Ya no soy inglesa por tu culpa, me hundiste en el tercermundismo para siempre. Eres mi verdugo, mi propia crisis.¹⁴¹

La segunda parte de la escena consiste en el momento en que Mina decide entregarse a Catalino, aunque él la rechace e incluso la maltrate. Aquí es cuando esta pareja empieza a convertirse en un reflejo del matrimonio que representan Honorosa y Pompeyo, sólo que con el elemento de rechazo por parte de Catalino, lo que vuelve fársica la insistencia de Mina por “conquistarlo” o por convencerse de que las suyas son muestras de amor verdadero:

MINA FAN. Tú puedes hacerme lo que quieras.
 CATALINO. ¿Por qué?
 MINA FAN. Porque yo te quiero.
 CATALINO. ¿De verdad? ¿Dejarías que te gritara?
 MINA FAN. Hazlo si tú quieres.
 CATALINO. ¡Perra!
 MINA FAN. Me ama.
 CATALINO. ¿Y podría golpearte?
 MINA FAN. Hazlo, Jorge.
 CATALINO. No me llames Jorge. (*La golpea.*)
 MINA FAN. Me ama.
 CATALINO. Esto de tener mujer sí que es divertido.
 MINA FAN. Pero corre, Jorge, Circa está por levantarse.
 CATALINO. ¡Lévame cargando!
 MINA FAN. Me ama.¹⁴²

La primera escena del primer cuadro del segundo acto es la continuación inmediata de lo que ocurre entre Catalino y Mina, la violencia va escalando, así como la cómica satisfacción de Mina y la creciente falta de comunicación entre los personajes y aunque se puede apreciar a Catalino frustrado por no ser él maltratado por la Capitana, sucumbe ante las insistencias de Mina de que la trate mal. Finalmente, todas las circunstancias pueden desembocar en una risa reflexiva ya que se hace evidente, como he mencionado antes, que un cambio es necesario en las circunstancias, la consciencia

¹⁴¹ *Ibidem.* p. 361.

¹⁴² *Ibidem.* p. 363.

de ese cambio en el lector-espectador puede darse a partir de la empatía que genere ante la situación mostrada.

Por su parte, la escena segunda oscila entre el torpe cortejo de la Capitana hacia Honorosa, y la violencia de Pompeyo, que no disminuye, al contrario, parece aumentar junto con su enojo. Además, también es el momento en el que por fin se enfrenta la Capitana a su enemigo, pero su habilidad en batalla es tan grande como su habilidad de navegante y los infructíferos intentos que la Capitana hace para vencer a su oponente, armada solamente con una cazuela y un palo de escoba son los que resultan más graciosos. En un sentido metafórico, la Capitana se enfrenta armada sólo con sus endeble valores a la violencia y al maltrato que representa Pompeyo y sólo logra ganar por la torpe intervención de Honorosa, que pretendía en realidad ayudar a su marido.

*La capitana Gazpacho con su escoba y Pompeyo con su sable, se introducen en un duelo de espadas en el que no se ve quien pueda perder. La Gazpacho pierde su arma. Pompeyo se prepara para asestarle la última estocada, y la caballera de la triste figura le arroja un puño de tierra; se le abalanza, caen al suelo, ruedan un tiempo hasta que Pompeyo vuelve a dominar la situación. Honorosa intenta defender a su marido y le propina un sartenazo a la primera cabeza que encuentra. Pompeyo cae desmayado.*¹⁴³

Quien distinga la metáfora, seguro encontrará también la ironía y la cómica incoherencia de un asunto en el que Honorosa actúa, pero nada sale como ella lo esperaba y sólo consigue complicar más la trama.

La escena tercera es el encuentro entre Circa y Pompeyo, después de que éste ha decidido vengarse sobre la Capitana y su esposa, para recuperar su honor manchado y ultrajado. Pronto se descubre que una venganza violenta es la principal motivación de ambos personajes y lo que finalmente los une. Ambos personajes se confunden sobre la identidad de la mujer que persiguen y la torpeza que implica esa confusión —todavía velada para los personajes, pero el lector-espectador ya alcanzó para este punto la superioridad a través del conocimiento privilegiado que mencioné en el capítulo anterior— es lo que lo vuelve divertido, de nuevo, frente al problema de la pobre comunicación y la carencia de sentido alguno:

¹⁴³ *Ibidem*. p. 369. Acotación.

CIRCA. Ella era mi hermana. Mi única hermana.
 POMPEYO. ¿Mi esposa también era su hermana?
 CIRCA. ¿Su esposa? ¡Ay, que me va a dar un ataque! ¡Yo no sabía que ella era casada!
 POMPEYO. ¡A mí tampoco me dijo que usted era su hermana! ¿Y cómo puede ser posible que ella fuera su única hermana?
 CIRCA. Porque sólo fuimos dos.
 POMPEYO. ¿Y entonces ella quién era?
 CIRCA. ¿Cuál, ella?
 POMPEYO. ¿Ella, la otra, la loca?
 CIRCA. La misma hermana. ¿Qué no ve usted que tenía dos caras?
 POMPEYO. ¡Zaz! ¿Entonces ella y la otra eran ella misma? Eso es peor que un incesto. Es como un pecado narcisista.
 CIRCA. ¿Cómo? ¿Ella andaba con ella misma?
 POMPEYO. No sólo eso, se fue con ella. ¡Qué estúpido he sido! Yo creí que eran dos.¹⁴⁴

La escena cuarta constituye el encuentro entre todos los personajes y, por lo tanto, el caos que se desata como consecuencia. La Gazpacho lleva a Honorosa por la fuerza a su embarcación, Catalino la encuentra después de haber logrado huir de Mina y trata de convencerla para deshacerse de Honorosa, pero el resultado no es el que esperaba:

CATALINO. No podemos vivir los tres en el barco. Es demasiado pequeño para tantos.
 CAPITANA. Tienes razón, el amor es sólo para dos.
 CATALINO. Así bien ya puede despedirla.
 CAPITANA. Agradezco, noble escudero, tu valiosa compañía y espero que pronto nos volvamos a encontrar.
 CATALINO. ¿Cómo? ¿Me corre por segunda vez? Usted no puede darle mi lugar a ella, es mío, yo llegué primero.¹⁴⁵

Llega Mina buscando a su Jorge y lo encuentra, Catalino sufre por ser desterrado de la presencia de la Capitana una vez más y dentro de su pena convence a Honorosa de que trate de quitarse la vida usando un sombrero-bomba. Finalmente llegan Pompeyo y Circa a enjuiciar a todos, no sin que antes se haga una persecución que se encuentra en el perfecto tono fársico que requiere la obra:

Comienza entonces la persecución: Catalino es seguido por Circa que a su vez es perseguida por Mina Fan, que trata de impedir la muerte del hombre de su celuloide, y Honorosa va tras un inexistente cerillo; todos corren a gran velocidad. La persecución toma matices enloquecidos: Circa

¹⁴⁴ *Ibidem.* p. 372.

¹⁴⁵ *Ibidem.* p. 375.

*tras Pompeyo, la Capitana tras Catalino y éste tras Mina Fan; Honorosa tras fosforito, todos tras de Circa, Circa tras de todos, y al final en un choque estrepitoso, la capitana Gazpacho y Catalino el escudero caen al suelo.*¹⁴⁶

La culminación de toda la obra llega con la escena única del segundo cuadro del segundo acto, donde se lleva a cabo el juicio contra la Capitana y Catalino, se aclaran algunos malentendidos y se alcanza una resolución, o varias, pues Catalino es capaz de manipular la situación a su favor. Esta última escena constituye la más larga en la obra, pero quizá es también la más dinámica y la última prueba de que la obra logra nivelar adecuadamente la violencia y la risa.

Como ya he dicho, primero viene el juicio, que transcurre no sólo entre muestras de injusticia, sino también sucede a través de diálogos dinámicos y divertidos que pueden fácilmente mantener la tensión y el interés del lector; luego sigue la parte del castigo, en la que la astucia del escudero les salva la vida a la Capitana y a él mismo, a pesar de que la Capitana insiste extrañamente en morir ejecutada; por lo que en vez de una ejecución, se efectúa un castigo de latigazos del que Catalino logra salvarse también.

Después viene la parte más interesante de esta escena, que ya analicé a mayor profundidad anteriormente y en la que a Honorosa se le da la oportunidad de elegir entre la Gazpacho y Pompeyo, después de que la Capitana anuncia que no puede abandonar a su amor. Eventualmente la situación culmina en Honorosa sintiéndose mal, algunos personajes se convierten en doctores para ayudarla y lo logran al darle un diagnóstico que parece favorable, pero la mujer muere pese a todo:

CATALINO. Después de hacer un análisis concienzudo, tengo la desgracia de informarles que la señora es feliz.

HONOROSA. ¿Feliz? Yo sólo quiero suicidarme.

MINA FAN. Las personas felices no pueden suicidarse

CIRCA. No es la dosis correcta.

POMPEYO. Vaya enfermedad extraña.

HONOROSA. Soy feliz, no puedo suicidarme, ¡soy feliz!, ¡tengo ganas de reír! Ja, ja, ja.

MINA FAN. Es feliz, feliz, feliz.

MINA / CIRCA / POMPEYO / CATALINO. ¡Feliz, feliz no cumpleaños!

¡Feliz, feliz no cumpleaños! ¡A mí! ¡A tú! ¡A mí! ¡A tú!

HONOROSA. ¡Feliz, feliz!

¹⁴⁶ *Ibidem*. p. 377. Acotación.

CATALINO. (*Emocionado como si estuviera ante un pastel, prende la mecha de la bomba que Honorosa lleva en la cabeza.*) ¡Apaga la vela! Honorosa sopla y sopla tratando de que su aire llegue a la mecha pero no lo consigue.

MINA FAN. ¡Sopla con más fuerza!

POMPEYO. ¡Sopla, estúpida, sopla!

*La mecha se consume. Se escucha un estruendo. Honorosa cae muerta.*¹⁴⁷

Esta sección es el ejemplo perfecto de posibilidad cómica frente a lo absurdo de las circunstancias frente a las cuales se efectúa la muerte de la mujer, de nuevo se genera un distanciamiento que sólo este género permite.

Después de eso viene la sección que corresponde a la partida, en la que Catalino y la Gazpacho se llevan el cuerpo sin vida de Honorosa, Mina se queda abandonada por Catalino; y Circa y Pompeyo se quedan tomando el té.

El contexto alcanza un tono tan absurdo que las consecuencias de la violencia, por muy extrema que sea, se desdibujan lo suficiente para que no afecte demasiado a quien la padece, incluso aunque la consecuencia sea la muerte, porque ni siquiera esa circunstancia adversa se muestra como tal, sino que queda representada como cualquier otra acción graciosa de la obra, que hasta incluye algunos comentarios coloquiales de los presentes, no se derraman lágrimas, no se genera un ambiente solemne alrededor de la muerte. Pero, claro, es de esperarse en una farsa.

Entonces, la violencia no deja de incomodar, pero sólo lo necesario para generar reflexión —de nuevo, esa comezón que necesita ser rascada—, en general la obra logra hacer que los momentos absurdos rebasen la violencia y la desplacen a un segundo plano, como un accesorio más del cual reírse.

Al final la obra se vuelve una oportunidad para reírse de la violencia que aqueja al mundo, no porque no duela, al contrario, quizá duele tanto que es preferible buscar una manera de burlarse y quitarle a esas circunstancias un poco de poder para dañar.

¹⁴⁷ *Ibidem*. p. 385.

Conclusiones. Fin de este viaje en el mar de las calamidades.

Hemos llegado al final, querida lectora o querido lector.

Cada historia debe llegar a su fin. A veces dichas historias contienen finales cerrados, otras tienen finales abiertos con espacios de indeterminación que se pueden llenar al interpretar a los personajes; se puede pensar en dar un final feliz o ignorar esa libertad que brinda el autor y aceptar el vacío como el final necesario. En la obra de Mancebo, desde mi perspectiva, ese “privilegio” no cabe. El final es cerrado, definitivo y hasta desalentador: “los malos” ganan, los héroes cargan cadáveres en su travesía, con lo que se cumple así su fatal destino y los soñadores mueren o se quedan abandonados en una orilla, miran cómo sus esperanzas se alejan y vuelven a quedar solos, desamparados, sin otro propósito que el de seguir soñando para no anclarse a la dura verdad de su situación. El final es desalentador para generar un efecto reflexivo y didáctico en el lector-espectador, quizá los personajes no tuvieron la oportunidad de cambiar su destino, pero eso no quiere decir que debamos pasar por lo mismo.

La obra ofrece un mundo fantástico de aventuras y personajes extravagantes, pero nunca se distancia del todo de la realidad abrumadora y violenta. Tal vez se albergaron esperanzas de cambio durante el avance de la trama, pero cuando el autor nos niega ese consuelo, no queda otra opción que encargarnos del cambio nosotros mismos —claro, quien decida poner manos a la obra—.

Toda la valentía, el amor, el honor, la astucia o las buenas intenciones no fueron suficientes para llegar a un final más alegre porque el mundo en el que cohabitan esos valores positivos estaba tan roto que no alcanzaba a sostenerlos, mucho menos a mantenerlos en pie. Y no hay que olvidar que la ficción de la obra dialoga con la realidad social de México, como un espejo incómodo. El final no puede ser mejor porque no refleja los aspectos bonitos y cómodos que sí son para contemplarse en silencio.

Así, este texto también termina, pero no sin antes recapitular todo lo que observé a lo largo del viaje, es necesario resaltar el camino que me permitió la llegada a este lugar y al final del recorrido a través de las calamidades del mundo, para saber cuál fue la recompensa.

Al hablar de la obra elegí poner atención en el contexto en el que surgió, tanto teatral como social. Las circunstancias alimentaron a la obra y luego ésta devolvió un resultado que, aunque poco alentador, fue pertinente pues representaba ya en sí mismo un activismo social necesario tanto en su tiempo como lo es ahora. La obra tomó las caras más desagradables de la actual sociedad y las puso de manifiesto en las imágenes de los personajes, reunió todo lo despreciable de la realidad mexicana y lo resumió en un mundo donde los valores morales más elevados no encajaban. Y a pesar de eso, la obra muestra verdad.

Hay en el texto una profusa y constante violencia que cobra un sentido dramático a tal punto que la trama no avanza si la violencia no aumenta; los personajes se dimensionan y relacionan también gracias al nivel de violencia que caracteriza sus personalidades y trato con los otros. Por eso sostengo que la violencia es el rasgo fundamental en la obra, tanto como lo es a veces en nuestras vidas. Sin embargo, su función no se limita a lo dramático, también está presente para hacer una crítica de aquello que refleja: la sociedad y las acciones u omisiones que permiten que siga sucediendo todo tan caóticamente como hasta ahora. E incluso llega a vincularse con la risa que provoca la violencia sin dejar de reflexionar sobre las circunstancias. Si hay violencia en nuestro entorno es muy difícil que el teatro ignore y evada su presencia, sobre todo si se trata de un teatro comprometido con la sociedad.

También, al estilo del teatro político de Brecht, algunos de los estereotipos que representan ciertos personajes están ahí para cumplir la función de crítica pues, junto con la fantasía como uno de los vehículos principales, muestran desde un ángulo distorsionado y diferente aquello que resulta disfuncional e incómodo en la vida diaria de la sociedad mexicana. Y el texto llegó a un compromiso con la crítica social tan elevado, que incluso los personajes desde sus nombres evidencian las características más incómodas que los distinguen.

El dramaturgo también juega con la intertextualidad en obras narrativas y dramáticas para mostrar con claridad que, aunque el contexto que envuelve esos elementos es un mundo ficcional, todo lo que está ahí vertido viene directamente de la realidad y si no es agradable, es porque la propia sociedad lo ha permitido.

La obra, aunque esté situada en un mundo de ficción, tiende vínculos con la realidad, porque los mundos plasmados en el teatro son referentes de la vida misma. En ese sentido, la obra constituye una mimesis adecuada de las circunstancias y, como parte de su ejercicio crítico, no ofrece una solución a las problemáticas, precisamente porque no es su función sino la del lecto-espectador productivo el tomar acción y resolver.

Por ejemplo, cuando tuve que leer acerca de la violencia hacia las mujeres y los protocolos que existen para su atención, México parece estar muy atrasado. Muchos tratados internacionales que abordan el tema lo han hecho desde mediados del siglo XX, pero en nuestro país apenas se empiezan a implementar dichas medidas. De hecho, contamos con una alerta de violencia de género (AVGM) “como un mecanismo de protección de los derechos humanos de las mujeres, único en el mundo”, informa el gobierno a través del blog del Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES); sin embargo, dicho mecanismo parece no funcionar, o al menos carece del impacto esperado, porque no importa en cuántos estados de la República se active dicha alerta, la violencia y los feminicidios no disminuyen. Entonces es hora de encontrar una solución a tanta violencia, aunque no es algo que le toque resolver a una sola obra de teatro, sino a todos en comunidad, motivados sobre todo por la función social de las artes.

A veces se usa de manera coloquial la frase “todo sucede por algo” para designar aquello que se considera fuera de control y que no puede ser explicado de alguna manera lógica, se deja todo en manos de la fatalidad al usar esa frase. Y tal vez hasta puede funcionar, aunque sólo sea para generar tranquilidad mediante el engaño. En el caso de esta obra, se puede decir que lo que sucede —las acciones de los personajes: la trama— no sólo ocurre por algo, sino que está ahí para algo, para develar lo que se pretende esconder, hablar de lo que se prefiere callar, brindar un punto de vista diferente y esperar así una solución o un cambio. Los personajes parecen no poder controlar sus circunstancias y aun así al realizar un análisis queda la sensación de que nada está fuera de control; los temas que se tocan en la obra están estrechamente ligados a la manera en que suceden las cosas dentro de la realidad de nuestras circunstancias más inmediatas. El género de la farsa funciona como una caja donde cabe la violencia y al combinarla con la risa proveen un escape o fuga, al mismo tiempo que el impulso de una reflexión crítica.

A menudo es más cómodo evadir las circunstancias cuando están fuera de control, y es más fácil negarlas a asumir la responsabilidad de hacer algo al respecto. En este caso surge una propuesta teatral que conduce a la reflexión y confronta las ideas de conformismo. Por eso resulta tan relevante el ejercicio de mimesis del que habla Aristóteles en su *Poética*, pues es a través del espejo de la configuración poética de las propias acciones y circunstancias desde donde se puede observar con mayor distancia aquello que se es y reflexionar al respecto. A partir de la reflexión se puede cuestionar la propia conducta y preguntar si hay posibilidad de cambio. Y cualquier manifestación artística podría tener ese efecto, con relación a quién contempla, no solamente el teatro.

Entonces, un buen día llega una obra que cambia el panorama, como *Las tremendas aventuras de La Capitana Gazpacho* o alguna otra que sea similar en cuanto a la polémica generada o los temas tratados y el efecto causado con ellos; obras así pueden despertar el sentido de responsabilidad ausente, mediante personajes polémicos, situaciones parecidas a nuestras circunstancias y mundos caóticos logran decir verdades que duelen pero que son necesarias, llegan como pretendió Brecht, a mover conciencias hacia la acción social. Por eso considero que se necesita que, en nuestro contexto mexicano, aparezcan obras con sentido crítico, que se atrevan a comentar la situación actual y confrontarla con la posibilidad de transformar(se). Como me dijo alguna vez mi profesor de dirección, Otto Minera: “las buenas obras lo son en parte porque su verdad no es una mentira”, bajo esta premisa, es innegable es la necesidad de propuestas que digan hablen su verdad, que revelen los errores en el camino, lo podrido e incómodo, para que no se continúe con los brazos cruzados y se deje a la suerte la vida que a cada quien le toca, sino que se tome en serio la responsabilidad, pues hoy en día no existen muchos medios que se adueñen de esa misión o al menos no como lo hacen las artes. Considero que el teatro siempre será un buen terreno para llevar a cabo esa labor, pues tiene la capacidad de reunir a muchas personas en un lugar —o recientemente en la virtualidad también— y ponerlas a pensar en el mismo tema, al menos durante el tiempo que dura la obra, algo que hoy en día haría falta: unirse en asamblea y resolver, sentir al ser humano que hay al lado y reconocerlo como parte de una sociedad que compartimos, pero también observarnos a nosotros mismos y decidir si lo que hay en el escenario hace eco en el modo personal que cada quien tiene de vivir; el teatro, desde el escenario,

también tiene la capacidad de dialogar con los espectadores, y generar en ellos otros modos de relacionarse con su realidad; no solo es un arte complaciente, sino que también exige.

Por otro lado, no son las artes las únicas que pueden llegar a causar sorpresa o provocar reflexión acerca de algo, a veces sólo se requiere un acto humano rebelde, valiente o atrevido para llamar la atención de los demás. Como le sucedió recientemente a la capitana alemana Carola Rackete¹⁴⁸, que llevó a cuarenta migrantes a tierra — después de haberlos rescatado de una balsa en medio del mar— a pesar de que tenía prohibido atracar en el puerto. La capitana esperó a recibir el permiso de atracar, pero después de varios días decidió que era más importante llevar a esas personas a un lugar seguro que respetar las leyes. Hago énfasis en esta historia porque cuando la leí, inmediatamente recordé a otra capitana que, a pesar de ser un personaje ficticio, resalta por su adhesión a sus ideales y a lo que considera correcto, a pesar de que eso no concuerde con las reglas del mundo en el que vive.

Al final, Rackete fue arrestada por violar un código de navegación en su entrada ilegal al puerto italiano, pero se mantuvo firme en su convicción de que había hecho lo correcto; al igual que la Gazpacho fue rechazada por tratar de cambiar el mundo al que llegó, pero ella se mantuvo firme en su capacidad heroica. Surgieron muchos puntos de vista al respecto, hubo quien la atacó y hubo quien la alabó por su atrevimiento.

Finalmente, lo que en realidad rescato de todo esto, es que las acciones también encierran en sí mismas un discurso y una postura, por eso el teatro —incluso desde su origen en la escritura— se convierte en una herramienta poderosa que permite hacer observaciones y descubrimientos, analizar puntos de vista y conectar situaciones reales con la ficción; su carga simbólica vuelve esos procesos más evidentes y permite que cambie la perspectiva, incluso al salir del recinto teatral.

De igual manera, descubrí en este viaje la sorpresa que puede provocar que rasgos que parecen tan simples, dentro de la obra, encierran posibilidades de crítica tan extensas. No siempre se piensa que una farsa pueda dar un golpe refrescante de realidad y de sentido común y, sin embargo, constaté que esta obra puede y lo hace a través de los personajes y sus circunstancias más desfavorables o a través de un mundo de

¹⁴⁸ La Jornada, “Arresta Italia a capitana que salvó a 40 migrantes”, *La Jornada. Mundo*, junio, 2019.

calamidades que parece demasiado familiar. Cada elemento de la obra está ahí para articular una crítica social, cada personaje puede hacer reflexionar, aunque pareciera improbable al principio que lo hicieran, pues sus imperfecciones reflejan muchos fallos específicos de nuestra sociedad.

Por otro lado, es importante resaltar la vigencia de la obra en su particularidad. En el texto se muestran aspectos disfuncionales: hay una gran exposición a la violencia en general, las parejas que surgen no son un modelo por seguir, mucho menos las representaciones de familia y el amor que dicen sentir algunos personajes no se aprecia como tal, así como la negación del lugar de origen con miras a pertenecer a otro sitio que se antoja mejor; en general se hace una crítica social a los aspectos que resultan más terribles. También hay temas que en 1998 no eran un problema agudo todavía, pero que ahora se reconocen en ese tenor tal como la enajenación de las personas mediante una pantalla que las aleja de sí mismos y del mundo real, como le sucede a Mina, o el hecho de que valores como la rectitud o la valentía, que antaño se consideraban importantes, dejaran de serlo en algún momento para darle paso a otras prácticas que lograron colocarse por encima de ellos, como el beneficio personal antes que asumir un compromiso ético, por mencionar un ejemplo. En ese sentido, la obra de Mancebo parece intuir el futuro que venía y se convierte así en una adivinanza que más parecería ahora una premonición.

Preferiría que la obra hubiese perdido su vigencia y no que se encontrara renovada veinte años después de haberse escenificado por primera vez, ya que es desalentador que la violencia planteada continúe y que el mismo panorama negativo de hace tanto tiempo, prevalezca. Que la obra hubiese perdido vigencia significaría que las circunstancias referenciales cambiaron para bien. Pero no. Y es precisamente por esa razón que considero importante retomar este texto y dejar que vuelva a hablar de lo que incomoda, pero que es tan cierto, porque la violencia hacia las mujeres no disminuye, es más, aumenta y no parece ser tan preocupante para muchos, al contrario, es cotidiano; la opresión sigue ahí con el puño sobre la garganta; sigue ahí también una justicia dudosa, inadecuada e incompetente y encima de todo, una sociedad que tal vez no se indigna, que no se ocupa de sus circunstancias y que no sacude su conciencia. Pues el teatro funciona como posibilidad de revelar lo que a diario se deja de percibir, hay que

recordar que en el teatro lo que es (en la realidad) “no es” (en el escenario) y lo ordinario se vuelve extraordinario, que su carga simbólica revela lo que de otra forma quizá permanecería oculto.

Aunado a lo anterior bajo el precepto de que el texto dramático se escribe para su representación, he agregado un anexo con las observaciones que hice de un montaje de *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* al que asistí. Ofrezco algunas ideas que pude confirmar, a partir de lo observado en un escenario frente a las reflexiones que a lo largo del trabajo he hecho. Y ya que me resultó un ejercicio gratificante, a ti, querido lector, te invito a mantener la atención en la cartelera o, si eres teatrero, a atender este texto como posibilidad de montaje y ayudar a que el mensaje urgente que contiene salga de las páginas en las que está contenido.

Pero si ser público en una representación no te sucede pronto, amigo lector, espero que mientras tanto este texto ayude a avivar la reflexión acerca de qué puede hacer cada uno desde donde está y desde quién es para mejorar su entorno inmediato, aunque sólo sea evidenciándolo, pues a veces se puede encontrar un elemento que desate la reflexión en lugares donde no lo esperábamos, como una farsa, unos personajes nada honorables y un autor irreverente. El mundo se sigue desmoronando a nuestro alrededor, poco a poco, aparentemente insalvable; y parecería que no nos queda otro remedio que reír, pero tal vez nos surja la necesidad de hacer algo al salir del teatro o cerrar el libro, porque ya no queremos formar parte del caos.

Anexo. Cuando la tinta se sale del papel.

El 2 de junio de 2019 pude asistir a una representación de *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho*. Para tal propósito tuve que viajar más de 130 kilómetros hasta la ciudad de Puebla, donde la compañía ConstrArte tenía en cartelera la obra que ha sido el objeto de mis reflexiones para esta tesis. Era domingo, la función iniciaba a las seis y, como suele sucederme en situaciones que involucran teatro, mi familia me acompañó en toda la travesía.

Habíamos reservado los boletos por teléfono, así que llegamos temprano a recogerlos, yo iba también preparada para una breve entrevista que el equipo creativo me concedió al final de la función. Cuando por fin dieron las seis, entramos y empezó la tan ansiada representación.

Aquí, expongo los puntos más relevantes que encontré, primero en el montaje y luego, a partir de la conversación que pude sostener; estos puntos son los que contrastan o concuerdan con mis reflexiones acerca del texto de Mancebo.

En primer lugar, rescato que no se hayan hecho modificaciones al texto, pues eso confirma mis observaciones de que es una obra que cumple con los requisitos técnicos y dramáticos necesarios para que se realice un montaje sin necesidad de cambiar nada al texto original. La escenografía fue austera comparada con lo que se sugiere en las acotaciones, sin embargo, funcionaba adecuadamente y de una forma dinámica que permitió unificar todos los lugares de la obra alrededor de una sola estructura, esto también permitió el libre movimiento de los actores en un espacio escénico reducido, aspecto que considero de suma importancia, pues el texto está cargado de un dinamismo que es importante conservar sobre el escenario.

Algo que aplaudo fue el vestuario y maquillaje, ya que resaltaban rasgos clave de los personajes, por ejemplo, que Honorosa tuviera lágrimas copiosas marcadas en sus mejillas o que en Pompeyo se destacara una expresión de molestia perpetua; que la vestimenta de Circa le diera cierto estatus mayor que a los demás o que el de la Capitana fuera tan extravagante como ella.

Por su parte, la labor de dirección respetó los parámetros del texto aunque el análisis haya sido más bien austero. El montaje se construyó como una farsa cómica,

que concuerda con mis observaciones acerca del género y la risa. También se subrayaron la intertextualidad o elementos de crítica social, aunque de manera más general.

Hubo dos elementos distantes de mis planteamientos en la tesis y que representan un contraste significativo: primero, el punto de vista central en el montaje: las relaciones amorosas entre los personajes; incluso la obra está reseñada en la propaganda como: “Una historia donde todos BUSCAN de formas incomprensibles al AMOR. Situaciones GRACIOSAS que nos llevarán a reflexionar sobre las formas en que se puede AMAR a una persona”. Ese punto de vista difiere de mi concepción original de la violencia como elemento central que atraviesa y une al resto de los elementos en la obra. Según el director, todos los personajes tienen una concepción idealizada del amor, que es el que vierten en sus respectivas parejas, pero ninguno concuerda entre sí, de ahí surge entonces el caos y la falta de entendimiento entre unos y otros.

En mi interpretación sostengo que la violencia resulta un elemento unificador mucho más coherente, porque no tiene que adaptarse de ninguna manera, sino que simplemente tiene distintos matices, a diferencia del amor que, para encajar en el mundo caótico de la obra, tiene que pasar por muchas modificaciones que al final lo terminan transformando en otra cosa, como obsesión o dependencia, pero ya no amor; la violencia, por otro lado, siempre será violencia con diferentes matices, pero no pierde su esencia, además de que es el punto central de una farsa.

En segundo lugar, está el final de la obra, que fue producto totalmente de la creatividad del director y, a pesar de que no cambiaron los parlamentos del texto, se le dio un giro inesperado y diferente al colocar a todos los personajes en un hospital para enfermos mentales, todo a partir de que explota la dinamita en la cabeza de Honorosa, sin que ésta muera porque según la concepción de este montaje, todos participaban de la alucinación de la capitana. Esa peripecia final me resultó intrigante, ya que parece quitarle filo a la crítica de la obra, pues provoca que se genere una brecha —no un distanciamiento como lo concebía Brecht— que al final resultaría en que el espectador se desentienda de lo que está ocurriendo porque a fin de cuentas sólo se estaría riendo de unos locos cuya responsabilidad sobre el mundo queda anulada y, por consiguiente, la del espectador. Esto pone en inminente peligro el efecto crítico de la obra.

En algún punto durante mi análisis, concluí que es importante que las situaciones no se resuelvan porque se puede dar así una especie de efecto didáctico en el espectador como lo esperaba Brecht de su teatro político (capítulo 3.) En este sentido, sostengo que el mayor peligro se da en devolver a los personajes a la realidad y representarlos como locos, ya que esa divergencia brinda un cierre y anula automáticamente la posibilidad que el espectador había generado de hacer un análisis y reflexión por su cuenta al final de la función.

Por otro lado, están las actuaciones, con solidez en la caracterización, y trabajo que las respalda, se podía ver que los actores habían seguido un proceso de análisis y preparación de sus personajes. El único personaje que no coincidió con la imagen que de ella se brinda en el texto fue Mina, que en el montaje resultó infantil y un tanto inadecuada. Resaltaba de entre los demás personajes y de la obra en general, pero no en un sentido positivo. Su infantilismo la hacía parecer ridícula, pero no en una ridiculez que sintonizara con la que ya le es inherente a los demás personajes.

Respecto a la entrevista que tuvo lugar después de la función, fue muy enriquecedora, pero quiero hacer énfasis en algunos puntos donde surgieron importantes diferencias.

Aunque los creativos también encontraron elementos de crítica social dentro de la obra, se enfocaron en temas específicos como la pobreza, el maltrato o la desinformación sobre temas de sexualidad, no tanto en temas sociales que resultan más generales y constantes dentro de la obra como los que yo encontré; entonces, darle ese rasgo tan particular a la crítica provocó que la abordaran como algo secundario y de breve aparición en el texto y como consecuencia, no se resaltó deliberadamente en el montaje.

Sin embargo, cabe destacar que hubo un elemento importante de coincidencia y éste es el significado de los nombres como primer paso hacia la crítica social para delimitar, de antemano, el carácter de los personajes, pero parece que sólo fue abordado por el actor que representó a Pompeyo —también director del montaje— como parte de su proceso creativo personal, pues se enfocó en el carácter explosivo del personaje, igual que el volcán que hace tanto hundió toda una ciudad bajo sus cenizas. El resto de los actores, sin embargo, no contaron con esta precisión dentro de su proceso, lo cual evidencia la falta de atención a la crítica social dentro de la obra de Mancebo.

En cuanto al tema de la risa, el director comentó que sí quiso provocar que el público riera de la violencia en la obra, sin importar lo grave que fuera todo; para él la violencia es natural en el ser humano, por lo tanto, podemos divertirnos con ella, pues es como si finalmente nos riéramos de nosotros mismos. Aquí nuestras conclusiones son similares y ambas respetan la concepción tradicional de ese género dramático.

Surgió otro aspecto relacionado específicamente con el proceso de los actores y en relación con el final que el director eligió para su montaje: se enfocó en trasfondos psicológicos para la creación de sus personajes. Por ejemplo, Mina fue concebida como una niña de 12 años con autismo y esa es la razón de su desconexión del mundo. También planteó situaciones reales en las que se enfocó para darle matices a los personajes y generar “energía”. Lo que más me sorprende de este punto es el hecho de que el director haya trabajado con métodos que concuerdan más con un teatro realista para abordar el montaje de una obra que en esencia no es realista; algo que sin duda resulta arriesgado.

Otro elemento que considero digno de mencionar es que hayan imaginado la historia detrás de los motivos de Mancebo para escribir la obra; ellos imaginaron que Mancebo visitaba a alguien en un manicomio y de ahí sacaba la inspiración para los personajes y las situaciones. Esto me parece relevante en tanto buscaron legitimar su postura sobre el final de la obra desde el origen de ésta. Yo sé, sin embargo y gracias a la investigación que realicé para los objetivos académicos de este texto, que en realidad el origen de todo fue la violencia que tanto impresionó a Mancebo a su llegada a la ahora Ciudad de México, entonces Distrito Federal. Pero es sabido que las obras son susceptibles de múltiples interpretaciones, siempre y cuando se conserve el marco de pertinencia que la propia obra despliega.¹⁴⁹Entonces es necesario valorar que hayan tratado de dotar de lógica a su propia interpretación, aunque eso haya devenido de una disminución —o incluso carencia— de rigor analítico y de investigación.

Por otro lado, algo que llamó especialmente mi atención y que también radica en el final de la obra fue que las consideradas “oficialmente” locas sean Honorosa, la Capitana y Mina, los demás se caracterizaron como cuidadores o médicos, aunque también fueran parte de la alucinación colectiva y ellos mismos estuvieran perdiendo un

¹⁴⁹ Paul Ricoeur en *Del texto a la acción*, pp. 127-218.

poco la cordura (como Catalino, quien fue concebido como un cuidador obsesionado con su paciente.) Este aspecto llamó mi atención cuando una de las actrices hizo alusión a la proclividad hacia la locura de estos tres personajes femeninos debido a que son los que se “entregaban más” —entrega en tanto relación amorosa con sus respectivos personajes en la obra, según se explicó—. Lamentablemente, esto también pone una señal de alarma para mí, pues parece ser que en esa interpretación se inclinaron más hacia un prejuicio que hacia una crítica fruto del rigor analítico.

Finalmente, también durante la charla se hizo alusión a las intertextualidades dentro de la obra, aunque sólo se enfatizó realmente en el montaje la referencia al Quijote, que además también constituyó una inspiración especial para el director en cuanto al personaje de la capitana y al final que él concibió, pues resulta que el personaje de Cervantes representa para él la desconexión con la realidad por excelencia.

De esta experiencia escénica puedo reafirmar que a pesar de que los elementos contenidos en un texto dramático sean consistentes, estructurados y pensados con detenimiento o planeados con cuidado, siempre cabrá la posibilidad de que surjan nuevas interpretaciones pertinentes dentro de los universos que emanan de la obra, siempre y cuando se haga con rigor, sentido y ética, para hacer resonar el texto dramático. Se trataría de preservar la propuesta del dramaturgo, la esencia dramática —de acciones— de la obra, y no solo configurar un espectáculo producto de meras ocurrencias. Cabe recordar que muchos creadores escénicos toman el texto de un autor reconocido, sólo para atraer a los espectadores, y cuando se levanta el telón, resulta que dista completamente de la obra anunciada (afortunadamente, ése no fue del todo el caso en esta ocasión.)

A partir de este montaje puedo aseverar también que siempre habrá otros puntos de vista, perspectivas e interpretaciones que complementen las lecturas que cada uno hace del mundo. En todo caso convendría tender vínculos entre unos y otros para tener una mejor y más completa visión; y desde el punto de vista crítico no querer ser el de la única y última palabra, puesto que el respeto y reconocimiento de la otredad, permite abonar a la construcción de tantas identidades como miradas surjan.

ConstruArte
COMPAÑÍA TEATRAL.
Cartelera Teatral

El Nahual
Jueves
Acceso: 8:00 pm
Función: 8:30 pm
Boleto: \$120

Corazón Delator
EXPERIENCIA AUDITIVA
811
LA LEYENDA
Sábados
Acceso: 8:00 pm
Función: 8:30 pm
Boleto: \$120


Monogamia
Viernes
Acceso: 8:00 PM
Función: 8:30 PM BOLETO: \$120

relaciones PELIGROSAS
Tercera Temporada
Sábados
Acceso: 5:30 pm
Función: 6:00 pm
Boleto: \$120

Las Tremendas aventuras de la capitana GAZPACHO
Domingos
Acceso: 5:00 PM
Función: 6:00 PM
Boleto: \$120

☎ 2224569655
teatroconstruarte.com

HERENCIA 811 Centro Cultural ConstruyeArte
ARTE COCINA TRADICIÓN PLAZA MEXICANA 2 Oriente 811 Centro, Puebla.

Nuestra Cartelera **Teatral!**  #yovoyalteatro

EL NAHUAL
Jueves
Un vendedador es asesinado por equivocación. Su espíritu, no designado a una muerte tan absurda, va por la ciudad contando su historia.

MONOGAMIA
Viernes
La pareja no lo cura todo. ¿Qué pasa cuando llega alguien como un rayo de sol y te hace descubrir el lado oscuro de tu vida?



RELACIONES PELIGROSAS
Sábado
Ella, una estudiante "rara" que se SUICIDA. Él, un "cerebritito" que rompe con ella por force para que no los sigan "BULEANDO". Obra que refleja la BARBARIE que hacemos y padecemos en la escuela durante la ADOLESCENCIA.

CORAZÓN DELATOR
EXPERIENCIA AUDITIVA
Sábados
El público entra con los ojos vendados a percibir una obra de teatro. No la ve, sólo la escucha, la vive y la siente

LAS TREMENDAS AVENTURAS DE LA CAPITANA GAZPACHO
Domingos
Una historia donde todos BUSCAN de formas incomprensibles al AMOR. Situaciones GRACIOSAS que nos llevarán a reflexionar sobre las formas en que se puede AMAR a una persona.

****CARTELERA SUJETA A CAMBIOS SIN PREVIO AVISO.****

INFORMES: 2222126634 * 2224569655
CENTRO CULTURAL CONSTRUARTE
PLAZA MEXICANA HERENCIA 811
2 Oriente # 811 Centro, Puebla.
www.teatroconstruarte.com

 /ConstruArte, Compañía Teatral  @ConstruArteTeatro

Frente [izq.] y reverso [der.] del programa de mano. Foto: Paulina Sandoval.

Bibliografía. Los héroes consultados

Libros, revistas y enciclopedias.

ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, México: Universidad Iberoamericana, 2002.

ARISTÓTELES, *Poética*, Trad. Eilhard Schlesinger, Buenos Aires: Emecé Editores, 1947.

BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot*, Trad. Ana María Moix, 3a edición, Buenos Aires: editorial último recurso, 2006.

BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, Trad. Bolívar Echeverría, México: Editorial Itaca, 2004.

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. Andrés E. Weikert, México: Editorial Itaca, 2003.

_____, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Trad. Roberto Blatt, 3a edición, Madrid: editorial Taurus, 2001.

BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, Trad. Alberto Vanasco, México: Paidós, 1985.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1985.

BOGART, Anne, *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, Trad. David Luque, Barcelona: Alba editorial, 2001.

BRECHT, Bertolt, *ABC de la guerra*, Madrid: Ediciones del caracol, 2005.

_____, *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba editorial, 2004.

_____, *La ópera de dos centavos*, Trad. Annie Reney y Onofre Lovero, Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957.

_____, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, Trad. Camilo José Cela, Barcelona: Editorial Gredos, 2013.

_____, *Madre Coraje y sus hijos*, Trad. Risardo, México: Biblioteca IRC, 2004.

BROM, Juan, *Esbozo de Historia de México*, 3a edición, México: Grijalbo, 2009.

CAROLL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, Trad. Jesús García-Consuegra, Madrid: editorial creación, 2010.

COHEN, Esther (ed.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1995.

COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, tercera edición, Madrid: Gredos, 1973.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo, *et. al., Nueva Historia Mínima de México*, México: El Colegio de México, 2004.

GARCÍA, Óscar Armando (coord. y ed.), *Antología didáctica del teatro latinoamericano contemporáneo*, México: Bonilla Artigas editores, UNAM, 2012.

_____, (coord.), *Antología didáctica del teatro mexicano (1964 – 2005)*, México: UNAM, UAM-Azcapotzalco, Ediciones Eón, 2008.

JACOBSON, Hans, Barrera, Mario, *et. al.*, 2001, «Modalidades postmodernas del saber», «Últimas tendencias: El neoliberalismo», *Gran enciclopedia Ecisa*, 1ª edición, vol. Física, Filosofía, Política, Colombia: grupo editorial Norma.

La Jornada, «Arresta Italia a capitana que salvó a 40 migrantes», *La Jornada. Mundo*, junio, 2019.

LYOTARD, Jean François, *La condición postmoderna*, Trad. Mariano Antolín Rato, Madrid: Editorial Cátedra, 2006.

Oficina de la Abogacía General de la UNAM, *Protocolo para la Atención de Casos de Violencia de Género en la UNAM*, Segunda versión, México: UNAM, 2019.

OLGUÍN, David (coord.), *Un siglo de teatro en México*, México: FCE, 2011.

PARTIDA T., Armando, *Escena mexicana de los noventa*, México: CONACULTA, FONCA, INBA, 2003.

_____, 2002, *Se buscan dramaturgos*, 1era edición, vol. 1 Entrevistas, vol. 2 Panorama crítico, México: CONACULTA, FONCA, INBA.

PAUL, Carlos, «Rescatan en un montaje la función didáctica del teatro de Bertolt Brecht» *La Jornada*, mayo, 2006.

POPOVA, Elvira, «El naufragio de las utopías en el mar de las calamidades en dos textos de la dramaturgia mexicana contemporánea», en *Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral*, no. 16, diciembre 2012.

REYES Palacios, Felipe y Negrin, Edith, editores, *Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Traducción de Pablo Corona. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ROBINO, Alejandro, *232 preguntas para reescribir un texto dramático (teatro, cine, radio, televisión y nuevos medios electrónicos)*, México, Paso de Gato, 2017.

ROMÁN CALVO, Norma, *El modelo actancial y su aplicación*, México: Editorial Pax, UNAM, 2007.

SANMARTÍN Espulgues, José, *et. al., Reflexiones sobre la violencia*, México: Siglo veintiuno editores, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México: Paso de Gato, 2013.

SONÍ Soto, Araceli, *Hermenéutica y literatura*, México, 2005.

DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*.

VOGLER, Christopher, *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Madrid: editorial creación, 2002.

WESTON, Anthony, *Las claves de la argumentación*, Trad. Jorge E. Malem, 3a edición, Madrid: Ariel, 2005.

WOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Trad. Laura Pujol, Barcelona: editorial Seix Barral, 1967.

YNCLÁN, Gabriela (coord.), *El teatro y la mujer latinoamericana*, México: CIDAL, 2001.

Fuentes electrónicas

INMUJERES, 2019, <<<https://www.gob.mx/inmujeres/es#3049>>>, [Consulta: 21/07/2019.]

Padilla, Ricardo, 2016, «El teatro “épico” y Bertolt Brecht», en *Apuntes teóricos, NEXO Teatro*, (1), <<www.nexoteatro.com/Bertolt%20Brecht.htm>>, [Consulta: 30/08/2017.]

Periódico La Jornada, 2019, *Arresta Italia a capitana que salvó a 40 migrantes*, del domingo 30 de junio, p. 20, <<<https://www.jornada.com.mx/2019/06/30/mundo/020n1mun#>>>, [Consulta: 30/06/2019.]

Real Academia Española, 2017, «Diccionario», [diccionario en línea], [Consulta: 29/01/2018], <<<http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>>>.