



DEL LADO DE ACÁ

ESTUDIOS LITERARIOS HISPANOAMERICANOS

Editores

Miguel Soler Gallo, María Teresa Navarrete Navarrete



Capítulo XXI

(Des)dramatizar la utopía: el teatro del boom hispanoamericano

Elena Guichot Muñoz, Universidad de Sevilla

Si llevamos a cabo una visita descriptiva de la obra teatral de cada uno de estos escritores, no es difícil percibir ciertas concomitancias que resultan de la elección de estrategias metaliterarias similares. Carlos Fuentes tiene una obra teatral, considerada menor, que da pistas sobre la evolución ideológica y filosófica del autor a lo largo de dos épocas apartadas en el tiempo. *Todos los gatos son pardos*, también llamada en su traducción al francés *Les cérémonies de l'aube*, es una pieza publicada en la Editorial mexicana Siglo XXI en 1970, reescrita en castellano por Carlos Fuentes en 1990 con este último título (*Las ceremonias del alba*). En esta versión introduce nuevos personajes y situaciones con las que el autor trata de atemperar la respuesta apasionada que dirigió a través de este texto al gobierno, por los acontecimientos de 1968 en México, que culminaron como ya se sabe con la matanza de Tlatelolco. El escritor mexicano advierte que esta obra se escribió en un principio al calor de la política, y no tanto en servicio al teatro. Pero contrariamente a lo que pudo surgir de esa circunstancia, Carlos Fuentes aclara que no quiso «ceder ni al sentimiento de la fatalidad histórica ni a la facilidad simbólica, sino preguntarme acerca del papel de la palabra como acto frente al crimen como acto. ¿Cuál es, al cabo, más poderoso?»¹ La forma en que intenta resolver esta pregunta es por medio de la invención de la leyenda de la conquista de México

¹ CARLOS FUENTES, *Ceremonias del alba*, Siglo XXI Editores, México 1991, p. 7.

donde el protagonista es el coro ya que, aclara Fuentes, «en nuestro país, hablarse a sí mismo es hablar con los demás [...] sólo decimos la verdad en secreto.»² La última versión, aparentemente vaciada de contenido político, se redacta en 1989 en Berlín con los directores del Schillertheater con intención de exponerla en el Quincentenario. Sin embargo, ineludiblemente, el sesgo político aparece en la versión que publica Mondadori en España y Siglo XXI en México. La palabra es el instrumento que forma la *polis* y el trágico acontecimiento inició la «transformación en profundidad» que su país necesitaba articular:

Le permitió darse cuenta de que la sociedad civil había rebasado al partido y al gobierno, y que era cuestión de tiempo, pero también de voluntad y de palabra, que la propia sociedad obligase al gobierno a responder a las iniciativas ciudadanas, surgidas desde abajo y desde la periferia y no, como ha sucedido tradicionalmente, impuestas desde arriba u desde el centro.³

En el prólogo de 1970 habla del poder de la palabra que posee América Latina, el poder del conquistado, el poder de la palabra como trasunto del poder político. Trasladado a la escena mítica de la conquista —que recordamos está marcada también por «otra» matanza de Tlateloco— este poder se ejemplifica a través de la relación entre sus protagonistas:

Si Moctezuma es la tragedia avasallada por la historia de los vencedores y Cortés es la historia contaminada por la tragedia de los vencidos, la Malinche reúne por un instante ambas esferas, nos recuerda que no hay historia comprensible si no se toman en cuenta las excepciones personales de la tragedia, ni tragedia personalizable, si no toma en cuenta las exigencias de la historia. Edipo es la gran excepción trágica de la historia de Grecia: la armonía es destruida por el destino. Hamlet es la gran excepción trágica al diseño histórico del Renacimiento: la voluntad es paralizada por la duda. Stalin es la gran excepción trágica al diseño histórico del socialismo: la libertad revolucionaria es pervertida por el poder personal.⁴

La Malinche actúa como centro: es la figura que representa una conquista distinta a la de Cortés, su conquista «es una conquista trans-

² Ivi, p. 8.

³ Ivi, p. 9.

⁴ Ivi, p. 10.

cidental, social, de identidad.»⁵ En *Ceremonias del alba*, precisamente Carlos Fuentes cambia el desenlace de su primera obra, *Todos los gatos son pardos*, con el fin de ceder el papel de clausura a esta mujer; en palabras de Lise Demeyer, el autor mexicano:

Quiere creer en un amor real y recíproco entre Cortés y la Malinche, no sólo en el éxito sino también en la decadencia y para cerrar la tragedia, concluye con una fusión espiritual y carnal de las dos figuras (“soy tu misma carne, *Alba*, p. 121), con una muerte juntos (“nos matarán juntos otra vez”, *Alba*, p. 121) y un amor reafirmado para la renovación del Nuevo Mundo (“tenemos que renacer juntos”, *Alba*, p. 121).⁶

En la primera versión el final es fundamentalmente político, pues vincula el sacrificio de un joven en la era de Moctezuma con el sacrificio de un estudiante, en alusión clara a la matanza de 1968: dos épocas de conquista perpetradas por la violencia. Asimismo coloca sobre la escena un reparto pintoresco de metamorfosis quizás excesivamente explícitas:

En la escena final hay una transformación de los personajes de la primera parte que han representado papeles del mundo mítico y pre-colombino, en personajes del México actual [...] Moctezuma se transforma en presidente de México, vestido de negro y llevando la banda presidencial; el mensajero entra vestido con ropas modernas, portando una pancarta del PRI; los augures se han vuelto policías; Cuitláhuac es un general del ejército mexicano; el padre Olmedo es el arzobispo de México; el cacique gordo de Cempoala es un diputado o pistolero mexicano, ecc. [...] Cortés vestido con uniforme de general del ejército de los Estados Unidos.⁷

La apertura de interpretaciones de la obra se cierra con un final muy evidente que el autor modifica en *Ceremonias del alba*. En la última versión, como ya advertimos, triunfa el amor, la unión entre Malinche y Cortés, que corta la circularidad que se planteaba en *Todos los gatos son pardos*. Digamos que si el primer final cumple con un

⁵ LISE DEMEYER, “La figura de la Malinche en la obra de Carlos Fuentes”, en «Revista de Semiótica Literaria. Con-textos», vol. XXII, n. 44, enero-junio 2010, p. 57.

⁶ *Ibid.*

⁷ CARLOS C. AMAYA, “Los acontecimientos del 68 como repetición histórica en *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes”, en «Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey», otoño, n. 19, p. 21.

propósito muy definido: culpar a los gobernantes de la violencia sin fin del territorio mexicano; en el segundo la intención del autor es dotar a la obra de un final risueño en el que sí podemos destacar que es auténtica protagonista la figura de la Malinche, símbolo de la alianza con los conquistadores, de la traición a la madre patria, pero también de la mediación a través de la palabra. Carlos Fuentes define su obra como «la historia de dos poderes: el poder de la voluntad y el poder del destino.»⁸ En medio se sitúa el poder de la palabra, el poder de la contadora de cuentos que aparece en el prólogo de la pieza y afirma su presencia: «soy yo: Marina, Malintzin, Malinche: la lengua del Conquistador. Yo viví esta historia y puedo contarla.»⁹ Esta introducción ya nos aclara la función metaliteraria del drama, pues se alerta sobre la ficcionalidad de su rol. Ella se considera narradora, actriz que cuenta esta historia que más tarde interpretará en el nivel de personaje. Marina es un *mirante*, es decir, «el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos.»¹⁰ Este proceder acerca la obra a los instrumentos del teatro épico de Brecht, que marca la distancia entre la obra y el público para evitar el sentimiento de identificación total. Esta función es aumentada por la parodia, seña de distinción de otra las obras teatrales de Fuentes como *Orquídeas a la luz de la luna*¹¹ o *El tuerto es rey*¹², que también estará presente en esta pieza a través del personaje de Moctezuma. Burlado por el mercader, el pastor, los consejeros, y por su propio espejo, el emperador se tilda a sí mismo de deforme, de «pura ceremonia.»¹³ Cortés a su vez es parodiado en su papel de hombre de acción, al formularse tras sus diálogos como un ser dependiente de las máximas de Marina, un “Don Nadie”: «CORTÉS. —Yo... yo no soy nada.»¹⁴ La interpretación más común de esta obra se erige en relación con la confrontación de poderes que nace de los personajes principales: Cortés y Moctezuma. Sin embargo, Gary Brower, vinculando

⁸ Ivi, p 20.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ ALFREDO HERMENEGILDO, JAVIER RUBIERA, RICARDO SERRANO, “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, en «Revista sobre teatro áureo», n. 5, 2011, p. 11.

¹¹ CARLOS FUENTES, *Orquídeas a la luz de la luna*, Seix Barral, Barcelona 1982.

¹² ID., *El tuerto es rey*, Joaquín Mortiz, México 1970.

¹³ ID., *Ceremonias del alba*, cit., p. 47.

¹⁴ ID., *Obras Completas*, Aguilar, Madrid 1974, p. 1200.

esta pieza con los ensayos de Octavio Paz, titula al proceso interpretativo como “historicismo simbólico”¹⁵. La finalidad de este proceso escritural es la «de atribuir significados simbólicos a varios sucesos, monumentos o personajes del pasado para comentar elementos de psicología cultural, historia y política en el presente.»¹⁶ Como ya hemos comentado, esta historia se escribe en respuesta al poder opresor de la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz tras el movimiento de protesta estudiantil del 68, pero este contexto histórico se disuelve en un claro símbolo: subrepticamente la vencedora es Marina, representante del poder conciliatorio e inconformista de la palabra, que da origen a la fantasía. Cortés sueña y desea desde su ser más íntimo cada vez que yace con Marina, pero finalmente la «armadura» (el hombre de acción) acaba encerrándose en su proyecto de conquista. Los dos emperadores tiranos pierden su individualidad en pos de un mismo fin. Cabe ilustrar esta afirmación con el siguiente fragmento del emperador azteca:

Fatal Moctezuma, voluntarioso Cortés: los dos, simples agentes de la fatalidad; él como yo, yo como él... opuestos ambos, más que al otro, a su propio yo, al íntimo adversario que a mí me corroe y paraliza, y que a Cortés lo corroe y activa. [...] Cortés, Cortés, Cortés: mi mellizo ciego, como yo soy su frágil doble; Cortés, ni dios, ni hombre, sólo mi propio yo, el yo adversario de Moctezuma, la segunda voz de Moctezuma...¹⁷

La dualidad del ser humano es representada a través de estas dos versiones de la historia, que en principio parecen distanciarse en el tiempo. La historia se repite, la abulia de los emperadores, conquistadores o presidentes de México tiende a regenerarse, y el pueblo vuelve a rebelarse unívocamente. La voz de la Malinche se erige con más fuerza en la reescritura de 1990 para atenuar la simbología extraliteraria de la anterior, y sustraemos de esta la voz de Fuentes, que intenta superar la dicotomía política, social y humana que abogaba veinte años antes. El escritor, como la traductora y narradora, se convierte en

¹⁵ GARY BROWER, “Fuentes de Fuentes: Paz y las raíces de *Todos los gatos son pardos*”, en «Latin American Theatre Review», n. 5.1, 1971, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ CARLOS FUENTES, *Todos los gatos son pardos*, Ediciones de siglo XXI, Madrid 2010, p. 168. Cit. según GARY BROWER, art. cit., p. 62.

protagonista de este «historicismo simbólico» que Gary Brower representa a través del símbolo de la pirámide:

La pirámide como dialéctica que unifica y supera a la antítesis es la síntesis de tierra, alma y estado, que es concreta, abstracta y metafórica a la vez. Es concreta en el sentido de que la pirámide realmente existía (en el período azteca) como lugar de sacrificio ritual y, por extensión temporal, también fue Tlatelolco (sitio anciano de la pirámide sacrificial) donde el ejército mexicano mató a tantos estudiantes en 1968. Y la pirámide es abstracta en términos de ser un concepto usado por Fuentes y Paz para interpretar la historia mexicana. Es metafórica también como imagen para ligar el pasado con el presente, así como lo humano con lo mítico, espiritual o religioso.¹⁸

Este aspecto alegórico que enriquece de significación tanto a los acontecimientos señalados, como a sus actantes, es un proceder que no será exclusivo de Carlos Fuentes, sino que también veremos en la obra teatral de Julio Cortázar. En este caso, el «historicismo simbólico» también es trasladado a la escena, pero la leyenda de México se sustituye por el mito greco-latino del Minotauro, que el autor invierte con la intención de conectar con el presente político. *Los Reyes* es un “poema dramático” escrito en 1947 sobre el que el autor escribe una nota para justificarse por «la envoltura anacrónica y el lujo verbal fuera de época»¹⁹, advirtiendo de la superficial desconexión de este texto con el resto de su obra. Este drama ofrece una visión de un Minotauro víctima de la furia de Minos, que agraviado por la relación que mantuvo su esposa Pasífae con el toro, encierra al fruto de su deshonor en un laberinto. Teseo ejerce de hijo consentido que tratará de matar al aparente monstruo. La vuelta de tuerca que realiza Cortázar se divisa al comprobar que el Minotauro, en lugar de asesinar a los jóvenes que Minos dona en sacrificio, los incita a la danza, al canto, y al juego; los hace más libres de los que eran en su reino. El mismo autor previene en la nota de la intención simbólica de este teatro, que tilda de precedente absoluto del sentido con el que guiará el resto de su obra posterior:

¹⁸ GARY BROWER, art. cit., pp. 63–64.

¹⁹ JULIO CORTÁZAR, *Obras Completas*, vol. II, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2004, p. 52. Esta nota la escribió en 1983, con motivo de la primera edición francesa de la pieza teatral.

Había escrito en un terreno abstracto que más tarde trataría de comprender y expresar en el interior de la realidad que me rodeaba. Al igual que entonces, sigo creyendo en el Minotauro —es decir, el poeta, la criatura doble, capaz de aprehender una realidad diferente y más rica que la realidad habitual— no ha dejado de ser ese “monstruo” que los tiranos y sus secuaces de todos los tiempos temen y detestan y quieren aniquilar para que sus palabras no lleguen a los oídos del pueblo y hagan caer las murallas que los encierran en sus redes de leyes y de tradiciones petrificantes.²⁰

Minos es símbolo de la opresión mientras que Teseo ejerce de sicario insensible. Ariana asimismo representa un cambio en la historia original pues el hilo del ovillo de lana que en principio rescataba a Teseo, es en realidad una muestra de amor hacia su hermano, el Minotauro. Al igual que en la obra anterior, se observa una concatenación con el presente histórico que el mismo autor explicita al vincular la figura de Teseo con la encarnación del fascismo²¹, que en la época en la que escribe el cuento se vincula directamente con la figura omnipresente en Argentina de Perón. La relación entre esta escritura preciosista con cualquier interpretación metaficticia o política, se resuelve gracias al crítico González Bermejo:

¿Hasta qué punto compartió Cortázar ese lado del helenismo clásico rescatado por los románticos ingleses? No hay que olvidar que *Los reyes* fue escrito durante los años álgidos del peronismo. Cortázar había renunciado a sus cátedras de literatura en la Universidad de Cuyo, antes que “lo renunciaran” por negarse —como explicó años más tarde— a quitarse el saco.²²

Cortázar en la entrevista con González Bermejo dijo al respecto lo siguiente:

Con Perón se había creado la primera gran sacudida de masas en el país; había empezado una nueva historia argentina. Esto es hoy clarísimo, pero entonces no supimos verlo. Entonces, dentro de la Argentina, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular, nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altopar-

²⁰ Ivi, p. 53.

²¹ *Ibid.*

²² ERNESTO GONZÁLEZ BERMEJO, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa 1978, p. 119. Cit. según JAIME ALAZKARI, “De mitos y tiranías: relectura de *Los reyes*”, en «Inti: Revista de literatura hispánica», n. 22, Otoño–Primavera 1988, p. 10.

lantes en las esquinas gritando “Perón, Perón, qué grande sos”, porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando.²³

Esta pieza se escribe al mismo tiempo que *Casa Tomada*, cuya interpretación en clave alegórica contra el peronismo ha sido estudiada en múltiples ocasiones²⁴. En este cuento magistral, además, aparece también el hilo de Ariana como *leitmotiv* que guía hacia una interpretación extraliteraria. Jaime Alazkari ve asimismo en *Los Reyes* una «condena la secuela de excesos derivados del abuso del poder»²⁵. Anne Grethe Ostergard, sin embargo, cita a este crítico que sigue la interpretación cortazariana, precisamente para contradecirla: ella extiende la crítica estricta hacia «un estudio de la compleja organización del ser humano en una intrincada y nunca feliz geometría de poderes exteriores e interiores.»²⁶ Es evidente el juego de poderes que comienza en la propia reinterpretación del mito, acto de subversión hacia la historia establecida. Al igual que Carlos Fuentes, que dibuja a un Moctezuma inseguro, ingenuo y cobarde, Teseo es «el héroe standard, como le llama el autor, bruto y envanecido, mientras el Minotauro, el monstruo temido, es un ser lúdico y refinado.»²⁷ La parodia y el juego como instrumentos del artista forman parte de la estrategia discursiva dentro y fuera del poema dramático: el guitarrista llama al Minotauro “señor de los juegos”²⁸, y Cortázar utiliza la parodia para alterar la historia canónica y ofrecer varios niveles interpretativos. Esta multiplicidad de niveles se vincula con la doble condición humana, que surge de la confrontación de los personajes; si antes Cortés y Moctezuma se reflejan el uno en el otro, ahora el Minotauro le confiesa a Teseo:

²³ *Ibid.*

²⁴ En algunos textos se vincula la pareja de Ariana y Minotauro con el matrimonio incestuoso sugerido en *Casa tomada*. V. LIDA ARONNE AMESTOY, *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1986, pp. 109–114.

²⁵ JAIME ALAZKARI, art. cit.

²⁶ ANE GRETHE OSTERGAARD, “Un palacio laberinto. Los reyes de Julio Cortázar”, en OSWALDO PELLETIERI (ed.), *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Editorial Galema, Buenos Aires 1992, p. 187.

²⁷ *Ivi*, pp. 187–188.

²⁸ JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 72.

Aquí era especie e individuo. Cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición animal cuando me miras. A solas soy un ser armonioso trazado; si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una eterna batalla, tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una imagen que no reconozco mía.²⁹

La duplicación se da también en los espacios (laberinto—fuera del laberinto) y en los tiempos (hoy y mañana). Los deícticos «aquí» y «ahora» que son propios del género teatral, participan también en la duplicidad del ser humano. La primera acotación identifica este microcosmos que crea la historia de *Los reyes*: «A la vista del laberinto, de mañana». ³⁰ *Los reyes* presiden esta obra, tal y como lo hicieran Moctezuma y Cortés, acompañados de los dioses. El plural no es azaroso: Minos y Minotauro se enfrentan en el poder; el poder que ejerce Minos al encerrar a su enemigo en el laberinto y el poder que ejerce el Minotauro, representante de todos los temores del señor. El Minotauro para Anne Grethe es «lo reprimido, las pulsiones, los odios y la angustia, que son relegados a lo subconsciente, desde donde ejercen su poder»³¹:

MINOS: Minotauro, silencio en acecho, signo de mi poder sobre la concavidad del mar y sus ramos de azules islas. Testimonio vivo de mi fuerza, del filo abominable de la doble hacha. ¡Sí, preso y condenado para siempre! Pero mis sueños entran al laberinto, allí estoy solo y desceñido, a veces con el centro que se va doblando en mi puño. Y tú adelantas, enorme y dulce, enorme y libre. ¡Oh sueños en que ya no soy el señor!³²

El poder del destino es el que ejerce Minos a través de la brutalidad de Teseo, a él se enfrenta el poder de la palabra del Minotauro, y en medio de nuevo la figura de una mujer: Ariana. Esta última cede la pista final sobre la verdadera condición del “monstruo encerrado”, pues aunque pretenda liberarlo acaba buscando su propia muerte. El hilo guía a Teseo a la guarida de Minotauro, pero este, al ver en sus ojos el final de su vida, le advierte de lo siguiente: «Sólo hay un me-

²⁹ Ivi, p. 68.

³⁰ JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 55.

³¹ ANE GRETHE OSTERGAARD, art. cit., p. 188.

³² JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 55.

dio para matar a los monstruos: aceptarlos»³³. La no aceptación de este ser provoca que su figura sea encumbrada a la eternidad de la historia, al nivel del mito: «MINOTAURO. —La libertad final se adelanta en el filo que nace de tu puño»³⁴. El filo de la espada con que mata a Minotauro es el mismo hilo de Ariana, que salva del olvido al monstruo. Es el mismo proceder que realiza Carlos Fuentes con la figura de la Malinche, elevándola a dueña del destino, última portadora del verdadero poder. Como afirma Gisle Selnes, Ariana no actúa por azar o pasividad sino que es consciente del acto de rebeldía, al igual que Cortázar al escribir este texto aparentemente anacrónico, o puramente poético. El laberinto, al igual que la pirámide en Carlos Fuentes, encierra una significación que se repetirá a lo largo de toda su posterior obra.

El utopismo cortazariano está sugerido en esta pieza teatral, por medio de la teoría del túnel. Ariana, la tejedora —versión de Aracne³⁵— es la verdadera protagonista, pues es la primera que revela la inversión del mito, es provocadora del incesto, enamorada del monstruo y cómplice de su muerte. Su aliento destructivo tiene los mismos atributos que los de la Malinche y que los de la heroína de Ítaca, Penélope: teje y desteje, construye y destruye mientras la *Odisea* se escribe sola. Julio Cortázar define del siguiente modo el móvil de esta obra: «el sentimiento de la libertad creadora, o si se quiere, simplemente la libertad».³⁶ Tanto Fuentes como Cortázar crean una ficción cuyo interés principal es provocar un «extrañamiento» en el espectador, que ya conoce tanto la historia como el mito, y que puede juzgar el salto cualitativo. La historia o el mito finalmente sirven como pretexto para hablar de un asunto que les preocupa más que ninguno, pues estas piezas se ubican en los principios de su escritura: la función de la literatura.

³³ JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 69.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ V. NIEVES VÁZQUEZ RECIO, “De la araña de aire a los piolines: las transformaciones de Aracné en Julio Cortázar”, en «Amaltea: Revista de mitocrítica», vol. II, 2010. pp. 123–142.

³⁶ JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 52.