

47  
2EJ  
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
**SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA**  
**LETRAS HISPANICAS**



**U. N. A. M.**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
Jefatura de la División del  
Sistema Universidad Abierta



## EL TEATRO DE CARLOS FUENTES

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
**LICENCIADA EN LENGUA Y**  
**LITERATURAS HISPANICAS**  
P R E S E N T A  
**MARIA JOSEFINA ROMERO RUIZ**

MEXICO, D. F.

1995

### FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON**  
**FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A Josie,  
a mis dos Carlos  
y a mis maestros.

**INDICE**

---

# I N D I C E

---

	Páginas
INTRODUCCION.....	7
PRIMERA PARTE: EL AUTOR	
CAPITULO PRIMERO: EN BUSCA DE CARLOS FUENTES	
1. En busca de Carlos Fuentes.....	14
1.1 El escritor y su obra.....	16
1.2 Premios.....	24
1.3 El dramaturgo.....	25
1.4 Convergencias.....	27
1.5 Símbolo y mito.....	32
CAPITULO SEGUNDO: EL ABSURDO EN EL DRAMA DE FUENTES	
2. El absurdo en el drama de Fuentes.....	39
2.1 Antecedentes del Teatro del Absurdo.....	41
2.2 Teatro del Absurdo.....	48
SEGUNDA PARTE: ANALISIS DE LA OBRA DRAMATICA	
METODOLOGIA.....	55
CAPITULO TERCERO: EL TUERTO ES REY	
3. Argumento.....	59
3.1 Estructura.....	60
3.2 Conflicto.....	72

3.3 Sentido.....	75	
3.4 Personajes.....	78	
3.5 Elementos teatrales.....	81	
3.6 Símbolo.....	84	
 CAPITULO CUARTO: TODOS LOS GATOS SON PARDOS		
4. Argumento.....	98	
4.1 Estructura.....	98	
4.2 Conflicto.....	119	
4.3 Sentido.....	123	
4.4 Personajes.....	125	
4.5 Elementos teatrales.....	133	
4.6 Símbolo.....	141	
 CAPITULO QUINTO: ORQUIDEAS A LA LUZ DE LA LUNA		
5. Argumento.....	161	
5.1 Estructura.....	165	
5.2 Conflicto.....	177	
5.3 Sentido.....	185	
5.4 Personajes.....	190	
5.5 Elementos teatrales.....	192	
5.6 Símbolo.....	197	
5.7 Cuadro.....	204	
 CONCLUSIONES.....		211
 BIBLIOGRAFIA.....		223

S I G L A S

---

E T R

El tuerto es rey

T G P

Todos los gatos son pardos

O L L

Orquídeas a la luz de la luna

---

FE DE ERRATAS

---

Cita número cinco página 61 dice:

Donata: Te repito que tu deber es prestar una atención minuciosa a lo que sucede adentro, afuera, arriba abajo. Para eso se te paga. Duque: La señora interpreta las reglas a su antojo. La señora sabe bien que mi obligación es cuidarla... impedir... asegurar. (Ibid. 32)

Debe decir:

Donata: Te repito que tu deber es prestar una atención minuciosa a lo que sucede adentro, afuera, arriba abajo. Para eso se te paga. Duque: La señora interpreta las reglas a su antojo. La señora sabe bien que mi obligación es cuidarla... impedir... asegurar. (Ibid. 32)

Cita número catorce página 62 dice:

Donata: ¿Por qué nos tratan como criminales? ¿Por qué no nos tienen confianza? [...] Siempre hemos pagado antes (Pausa) y ahora basta un pequeño retardo para que nos traten como... Duque: Criminales. Sí. La señora lo ha dicho. (Ibid. 55)

Debe decir:

Donata: ¿Por qué nos tratan como criminales? ¿Por qué no nos tienen confianza? [...] Siempre hemos pagado antes (Pausa) y ahora basta un pequeño retardo para que nos traten como... Duque: Criminales. Sí. La señora lo ha dicho. (Ibid. 55)

Cita número tres página 66 dice:

Donata: [...]mi marido era disciplinado y ambicioso [...] hasta que él dejó de escuchar la música y por eso regresamos aquí, él dice que la música viene de este jardín... que por eso hemos regresado... que yo nunca podré escuchar lo que él escucha... ver lo que él ve. Duque: Quizá todo es un gran equívoco. (Ibid. 87-88)



Debe decir:

Donata: mi marido era disciplinado y ambicioso [...] hasta que él dejó de escuchar la música y por eso regresamos aquí, él dice que la música viene de este jardín... que por eso hemos regresado... que yo nunca podré escuchar lo que él escucha... ver lo que él ve.

Duque: Quizá todo es un gran equívoco.

(Ibid. 87-88)

Cita página 120 dice:

Porque yo sí conozco tanto la legitimación moral como la práctica aberrante. ¡Qué imposibilidad! ¡Servir a dos dioses antagónicos! ¿Huitzilopochtli? ¿Quetzalcóatl? ¡Ojalá se fundiesen en uno solo!

(T G P. 36)

Debe decir:

Porque yo sí conozco tanto la legitimación moral como la práctica aberrante. ¡Qué imposibilidad! ¡Servir a dos dioses antagónicos! ¿Huitzilopochtli? ¿Quetzalcóatl? ¡Ojalá se fundiesen en uno solo!

(T G P. 36)

Cita página 121 dice:

Arthur Miller me decía [...] que lo que le había fascinado en la historia de la conquista de México era el encuentro dramático de un hombre que tenía todo -Moctezuma- y de un hombre que nada tenía -Cortés-. Más tarde, leyendo los escritos sobre el análisis estructural de Jacques Lacan, encontré esta frase: "El inconsciente es el discurso del otro". [...] de estas dos sugerencias nació *Todos los gatos son pardos*.

(T G P. 5)

Debe decir:

Arthur Miller me decía [...] que lo que le había fascinado en la historia de la conquista de México era el encuentro dramático de un hombre que tenía todo -Moctezuma- y de un hombre que nada tenía -Cortés-. Más tarde, leyendo los escritos sobre el análisis estructural de Jacques Lacan, encontré esta frase: "El inconsciente es el discurso del otro". [...] de estas dos sugerencias nació *Todos los gatos son pardos*.

(T G P. 5)

## **INTRODUCCION**

---

## INTRODUCCION

---

"El viaje es el movimiento original de la literatura." <sup>1</sup> dice Carlos Fuentes, y un viaje por el tiempo mexicano es lo que imaginé al leer su teatro. Entonces decidí elaborar esta tesis para viajar por un México que aún no comprendo. La sorpresa fue encontrar no pocas expresiones de incredulidad y algunos entrecejos fruncidos, ya que la obra dramática de Fuentes ha sido no sólo poco estudiada, sino también poco apreciada en México. Sin embargo, empeñada como estaba en analizar una obra teatral, y después de haber dedicado algún tiempo a la lectura de la obra de diferentes dramaturgos mexicanos, mi inclinación hacia Fuentes fue definitiva. Me cautivó por su lenguaje, por su imaginación, y por la pasión con la que escribe sobre México, que no es otra cosa, que el deseo de entender la realidad mexicana.

La obra dramática de Fuentes consta básicamente de tres piezas: *El Tuerto es rey*, *Todos los gatos son pardos* y *Orquideas a la luz de la luna*, con una más, *Ceremonias del alba*, pieza hasta hace poco tiempo desconocida para mí ya que en ningún libro o crítica sobre su obra se hace mención de ella. Inspirada en *Todos los gatos son pardos*, *Ceremonias del alba* ve la luz veinte años después del estreno de *Todos los gatos...* y después también de los

acontecimientos de 1968, que culminaron con la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre. Es así que Fuentes, decide escribir esta nueva obra que "conserva, me parece, el espíritu original que evoqué en las palabras de mi prólogo de 1970." <sup>2</sup> , y aclara: "su contenido ha sido modificado, tanto formal como materialmente: nuevas estructuras, nuevos personajes y situaciones; un nuevo ritmo.", <sup>3</sup> componen este drama que en forma más teatral es "resultado del trabajo realizado en Berlín, [...] con los directores del Schillertheater." <sup>4</sup> En esencia contiene a los tres personajes protagonistas de *Todos los gatos...* Marina, Cortés y Moctezuma que, como actores de la conquista, escribieron la nueva historia de este país. Fuentes, como profeta moderno, señala cómo la memoria de la conquista aún no se ha extinguido en un México que se construye y reconstruye, y como Ave fénix renace de sus cenizas. Texto premonitorio de la creación-destrucción que hasta nuestros días vivimos, dibujos que delinear el porvenir.

El tuerto es rey representa en sus personajes la estructura moral y religiosa, no solamente de este país, sino de muchas otras naciones que tienen en el Amo al regidor del comportamiento y al rector de sus destinos; en Duque-marido al conquistador y en Donata al servidor ambiguo de una moral acomodaticia.

Los personajes protagonistas de *Orquideas...* son las figuras que han permitido al pueblo mexicano de la

segunda mitad del siglo XX acercarse y sentirse integrado a la cultura más accesible de la época y se han convertido en depositarios del heroísmo en una nación carente de líderes y ávida de mitos.

Todo arte, pero sobre todo el teatro, debe tomar como punto de partida el aquí y el ahora, para cumplir con su cometido de ser un vocero del pueblo que busca en sus artistas el medio de expresarse. De este modo, Carlos Fuentes hace del fenómeno teatral un fenómeno político, ya que su teatro propone puntos de vista de la realidad social mexicana, abordando, entre otros, el problema de la identidad; en forma metafísica en *El tuerto es rey*, histórica en *Todos los gatos son pardos*, y social en *Orquídeas a la luz de la luna*, al plantear el encuentro del hombre y sus circunstancias. Las convergencias encontradas al analizar sus dramas, los transforman en un todo que expresa las inquietudes que hasta hoy han sido parte de la obra literaria del autor, sin olvidar por supuesto los mitos y símbolos que al ser analizados descubren los problemas más candentes del mexicano.

Las tres piezas mantienen una constante: el tiempo circular, pasión intelectual de muchos autores, incluyendo a Fuentes, que como augur inspirado en la filosofía del tiempo del eterno retorno me ha hecho pensar que el aquí y el ahora es el instante único que tiene el hombre para renacer como parte de su historia, que Fuentes, con verdadera maestría va descubriendo en

cada uno de sus dramas, revelando así, una nueva imagen del tiempo mexicano.

Es mi propósito a la vista de estos hechos intentar exponer la estrecha relación que en el teatro fuentiano existe con el acontecer mexicano. Analizaré la obra bajo un punto de vista literario, pues como dice Meyerhold: "es en la literatura en donde el teatro toma sus raíces",<sup>5</sup> porque la literatura sugiere el teatro, no sólo en la persona de los dramaturgos que presentan nuevos modelos e ideas, sino también en el espectador que al permitírsele dejar libre su imaginación completará la obra iniciada por el autor. Sin embargo, en la metodología que utilizo para el análisis de las obras, me apoyo en términos teatrales, como son: la peripecia, el conflicto, el clímax, etc., como ayuda para la investigación dramática, y para que en su momento pueda servir como guía de interpretación literaria, en un primer encuentro, al que pretenda desarrollar la representación de la obra en un nivel teatral. Para ello, llevaré a cabo el análisis de los tres dramas básicos de Fuentes, porque al trabajar con *Todos los gatos...* me acerco, de alguna manera, a *Ceremonias del alba*. Deseo que esta tesis aporte una pequeña luz en el conocimiento de la obra dramática de este autor, reconocido por sus novelas y ensayos, pero hasta hoy, poco estudiado como dramaturgo.

NOTAS A LA INTRODUCCION

---

- 1 Fuentes, Carlos, Nuevo tiempo mexicano, México: Aguilar, 1994, p. 27.
- 2 Fuentes, Carlos, Ceremonias del alba, México: Siglo veintiuno, 1991, p. 9.
- 3 Ibid. p. 8
- 4 Ibid.
- 5 Meyerhold, V., Teoría teatral, Caracas: Editorial Fundamentos, 1975, p. 42.

En adelante para citar los tres dramas de Carlos Fuentes doy la sigla del libro a que pertenece. Las citas de cada obra, serán de la edición incluida en la bibliografía.

---

---

**PRIMERA PARTE**

**EL AUTOR**

---

---



**CAPITULO PRIMERO**  
**EN BUSCA DE CARLOS FUENTES**

---

CAPITULO PRIMERO  
EN BUSCA DE CARLOS FUENTES

---

---

1. En busca de Carlos Fuentes.

---

Acercarme a Fuentes sin mayor prejuicio que el de haber leído sus libros, y haber participado, desde lejos, de la discusión, no tanto en torno a su obra sino a su persona, figura pública internacional de la realidad mexicana, es lo que intento como preámbulo a lo que más tarde será la fría lista de sus datos biográficos.

Hablar de Fuentes no es fácil, porque de inmediato se generan en torno a él opiniones contradictorias y disímolas. No en balde Octavio Paz lo describe como un "Escritor apasionado y exagerado, ser extremoso y extremista, habitado por muchas contradicciones, exaltado en el país del *medio tono* y los *chingaquetitos*." <sup>1</sup> Hombre esencialmente polémico ante los ojos de sus críticos, a los que enfrenta con desplantes, declaraciones, legitimaciones y reprimendas, seguidos por largas ausencias, para reaparecer, tras cada ceremonia de destrucción más vivo que antes. El secreto de esta resurrección nos lo da Octavio Paz: "la risa, Fuentes sabe reírse del mundo, porque es capaz de reírse de sí mismo." <sup>2</sup> Y es que Fuentes no va de acuerdo con la idea

que hasta ahora se ha tenido en México del intelectual. Esta es quizá una prueba de que la condición cosmopolita sigue causando sobresalto y desasosiego entre nosotros igual que lo provocó en su tiempo el grupo de los *contemporáneos*.

De brillante personalidad, Carlos Fuentes es un hombre canoso, fuerte, bronceado por el sol, velludo, con bigote perfectamente cortado, elegante, aún cuando en alguna librería aparece para presentar su último libro, vestido con pantalón de mezclilla y una sonrisa amable, que mantiene junto con ademanes nerviosos, en momentos hasta impacientes, pero siempre afectuoso. Fuentes es reconocido como narrador, ensayista, dramaturgo, diplomático, hombre público, viajero incansable que ha recorrido el mundo dando a conocer el nombre de México. El interés que ha despertado durante las últimas cuatro décadas su obra narrativa se debe a que su trabajo literario ha representado algunos de los aspectos básicos, y a veces hasta definitorios de nuestra cultura frente al mundo.

Carlos Fuentes ha escrito mucho y ha vivido expuesto a la opinión pública en un país al que le es difícil reconocer el éxito. Sin embargo, esto no impide que Fuentes sea un personaje periférico y central de nuestra cultura. Hombre moderno, mexicano en los Estados Unidos, latinoamericano en Londres, apasionado de la política y obsesionado por la Revolución mexicana, orgulloso y valiente. Afectado

por la contaminación de una ciudad en la que no vive y de la que sale huyendo, pero a la que regresa inevitablemente. Hombre moderno y cosmopolita: "autor de unas páginas geniales y otras excesivas y otras cuidadosas y otras descabaladas y otras malas",<sup>3</sup> Carlos Fuentes personifica con claridad sus propias contradicciones y las de nuestro tiempo. Enamorado de la literatura, nos dice que ha llegado a la conclusión de que: "mientras más se aleja uno de la vida literaria, más se acerca a la literatura y mientras más se aleja uno de la literatura más se mete en la vida literaria."<sup>4</sup> De este modo, deja una herencia literaria, en la que se podrá reconocer, el rostro de nuestra cultura, para que al mirarnos en ese espejo, podamos ver en su reflejo quiénes somos en realidad.

---

### 1.1 El escritor y su obra.

---

Carlos Manuel Fuentes Macías nace en la embajada de México en Panamá, el 11 de noviembre de 1928. Hijo de Berta Macías Rivas y de don Rafael Fuentes Boettieger, encargado de negocios de México en Panamá en esos años, causa por la que Carlos Fuentes nace en la capital panameña, y no en la ciudad de México, como la mayor parte de la gente cree. Su infancia transcurre en diversas ciudades del extranjero, como una consecuencia

de los traslados de su padre como embajador de México; tan sólo durante el periodo comprendido entre 1929 y 1943 vivió en Montevideo, Quito, Río de Janeiro, Washington, Santiago de Chile, y Buenos Aires. Cuando contaba seis años llega a Washington, donde recibe la educación primaria en inglés, haciendo de este su segundo idioma, el que llega a dominar como si fuera el propio. Sus padres, conscientes de esto, envían a Carlos a México cada año a una escuela de verano para evitar que olvide el idioma materno, pero, sobre todo, para que tome conciencia de su nacionalidad.

En 1944 llega a vivir a México. Esto provoca en él un fuerte choque, al enfrentarse a una cultura y a un mundo que apenas conoce y del que se ha formado una idea muy diferente. Estudia en el Colegio México. A los dieciséis años ingresa al Colegio Francés Morelos, que más tarde se llamaría, Centro Universitario México (CUM) de los Hermanos Maristas, y en 1948 obtiene el título de Bachiller en leyes que le permite ingresar en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Los primeros años de la vida de Fuentes son muy importantes para el futuro escritor. El constante viajar, adaptándose a diferentes culturas y lenguas, le produce ese sentimiento de desarraigo que convierte su relación con México en algo pasional, lo ama tanto como lo rechaza. Dice Fuentes: "México para mí, era un hecho de

violentos acercamientos y separaciones, frente al cual la afectividad no era menos fuerte que el rechazo".<sup>5</sup>

Según sus propias declaraciones, empieza a manifestar su vocación literaria, a los seis años cuando escribe algunos relatos cortos. Entre los doce y trece años publica cuentos en el *Boletín del Instituto Nacional de Chile* y en la revista de la *Garage School*. También en Chile escribe su primera novela, que según sus palabras era:

un melodrama espantoso pasado en Haití, un poco una premonición de *El reino de este mundo*. Se la leí a Siqueiros -que estaba haciendo entonces los murales de Chillán-; era muy barroca, el pobre se dormía oyéndola naturalmente, esa inmensa novela de 400 páginas que escribí a los catorce años.<sup>6</sup>

En la temporada de 1944 a 1950 hace amistad con Alfonso Reyes, con quien pasa algunos periodos de vacaciones en Cuernavaca. Lee con pasión todo lo que cae en sus manos, especialmente la literatura mexicana del momento -Reyes, Novo, Yañez y Paz, entre otros- y la novela extranjera de Dos Passos, Huxley, Joyce, Mann o Faulkner, a la que accede por su perfecto conocimiento del inglés.

La vida social tiene gran atractivo para el joven Fuentes, convive con la clase acomodada de la capital, que lo considera como uno de sus más importantes representantes, lo que hace que constantemente sea noticia en las páginas de sociales de los diarios mexicanos. Esta etapa de fiesta y desorden fue clave para la formación del escritor, ya que le permitió obtener un

conocimiento profundo de la ciudad y sus habitantes, que más tarde reflejaría en sus novelas. El lo explica de este modo:

Todo el mundo social mexicano, los mariachis, las plazas, las putas de los peores burdeles de México, entre las aristocracias o las pseudo aristocracias... todo el mundo de *La región más transparente* se me cocinó en esos años en que fui muy indisciplinado y no hacía más que andar de fiesta en fiesta y de borrachera en borrachera. <sup>7</sup>

En 1949 termina la carrera de abogado en la Universidad Nacional Autónoma de México. De 1950 a 1951, Fuentes completa sus estudios en el Institute de Hautes Etudes Internationales de Ginebra (Instituto de Estudios Internacionales de Hautes), y presenta la tesis titulada: *La cláusula Rebus Sic Stantibus*. Poco antes de sus partida a Ginebra aparece publicado en la revista *Mañana* de la capital mexicana su cuento *Pastel rancio*.

Durante su estancia en Suiza es nombrado secretario de la delegación mexicana ante la Organización Internacional del Trabajo (OIT), y, se entrega a la lectura de la novela europea clásica y de la poesía francesa e inglesa. Esto provoca un cambio en su carácter, es más serio, reflexivo, poco amigo de la compañía, ahora se refugia en la lectura y el estudio.

Regresa a México en 1951; su formación europea le permite desempeñar varios cargos burocráticos en la universidad, para ocupar después el puesto de jefe del Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Escribe artículos en revistas y periódicos;

los temas que aborda son principalmente de orden económico y político, en los que da las primeras muestras de su posterior activismo marxista. Participa en la *Revista de la Universidad de México*, escribiendo crítica cinematográfica ya que el cine es hasta la fecha una de sus grandes pasiones.

En 1954 aparece en una revista mexicana de poca difusión su cuento *Pantera en jazz* y meses más tarde recibe el primer apoyo en su carrera literaria: Juan José Arreola funda la editorial para escritores jóvenes *Los presentes*, que permite a Fuentes publicar su primera colección de cuentos *Los días enmascarados*. En esta época se encuentra dedicado por completo a la literatura. Junto a sus amigos Emmanuel Carballo y Octavio Paz, en 1955, funda la *Revista Mexicana de Literatura* y dirige una columna en la sección cultural del diario *Novedades*.

Su primera novela *La región más transparente* se publica en 1958; a partir de ese momento empieza a ser reconocido como uno de los mejores escritores del momento. Un año más tarde en 1959, aparece su segunda novela *Las buenas conciencias*.

Sus ideas marxistas lo hacen un activo defensor de la revolución castrista, por ello viaja a la Habana, para estar en contacto con los ideales del pueblo. Mas tarde, recorre Hispanoamérica, propagando sus ideas. Tiene contacto con escritores del continente, como García Márquez, Julio Cortázar, Vargas Llosa, José Donoso, con



los que inicia una estrecha amistad. José Donoso resume así la impresión que le causó Carlos Fuentes en 1962:

Hablaba inglés y francés a la perfección. Había leído todas las novelas -incluso a Henry James, cuyo nombre todavía no había sonado en las soledades de América del Sur-, y visto todos los cuadros, todas las películas en todas las capitales del mundo. No tenía la enojosa arrogancia de pretender ser un sencillo hijo del pueblo, como más o menos se usaba entre los intelectuales chilenos de esos años, sino que asumía con desenfado su papel de individuo y de intelectual, uniendo lo político con lo social y lo estético, y siendo, además, un elegante y refinado que no temía parecerlo. <sup>8</sup>

Fuentes hace de Europa su segunda casa. A partir de los años sesenta desarrolla una intensa actividad social que lo relaciona con lo más granado de la intelectualidad mundial. Participa en publicaciones como *Mundo Nuevo* (París), *Mito* (Bogotá), *The Nation* (New York) o *The Sunday Times* (Londres). Su actividad política sigue adelante y publica en dos revistas de la izquierda mexicana: *Siempre y Política*. Está es la época de su mayor producción literaria. Aparecen las novelas *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *Zona Sagrada* (1967), -ese mismo año recibe el premio *Biblioteca Breve*- y en 1968 *Paris, la Revolución de mayo* (ensayo) y *Lineas para Adami* (ensayo). Vive en Londres y en París. Escribe *Cumpleaños*, *Nueva novela hispanoamericana*, y *El mundo de José Luis Cuevas* (1969). Una de sus más importantes actividades y fuente de ingresos es como guionista y adaptador cinematográfico. <sup>9</sup>

Estamos en la década de los setenta, la fama y el prestigio internacional de Fuentes lo llevan a aceptar varios cargos oficiales en el extranjero, entre los que destaca el de embajador de México en París en 1975. En 1977, abandona el cargo, en desacuerdo con el nombramiento del ex-presidente Díaz Ordaz (al que considera responsable de la matanza de Tlatelolco), como Embajador Plenipotenciario en España.

Recibe el Premio de los Embajadores en París, el Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos de Venezuela (1977) y el Premio Alfonso Reyes de México (1979). Participa en estos años en el acto en honor de Pablo Neruda en Nueva York.

En esta época Fuentes inicia su trabajo en un género en el que hasta ahora no había incursionado: el teatro. Publica sus dos obras teatrales *Todos los gatos son pardos* (1970) y *El tuerto es rey* (1971) que más tarde aparecerían reunidas con ciertas modificaciones en el volumen titulado *Los reinos originarios* (1971). Intensifica su labor de ensayista y ven la luz sus estudios: *Casa con dos puertas* (1971), *Tiempo mexicano* (1971) y *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). Aparece su obra más extensa *Terra Nostra* (1975), y tres años más tarde *La cabeza de la hidra* (1978). Sigue incansable con su labor política, y por estos años firma el manifiesto de los intelectuales contra el encarcelamiento del poeta cubano Padilla, en lo que

constituyó su primera crítica abierta a la revolución castrista, hecho que le acarreó fuertes críticas por parte de algunos intelectuales del continente. Su izquierdismo activo y su afán polémico lo llevan a publicar numerosos artículos en la revista *Vuelta*, -esto ya en la década de los ochenta- y a sostener vivas discusiones que lo mantienen en el primer plano de actualidad. Pasa algunas temporadas, en París y otras ciudades de Europa. En las universidades estadounidenses, donde su obra es muy apreciada, <sup>10</sup> imparte cátedra y conferencias como profesor visitante.

En la época de los ochenta, se nota un ligero descenso en la actividad literaria de Fuentes. Publica la novela: *Una familia lejana* (1980); un libro de cuentos: *Agua quemada* (1981) y la obra teatral: *Orquídeas a la luz de la luna* (teatro en 1982) estrenada en el Loeb Drama Center, de Cambridge. El 19 de Diciembre de 1984 recibe el Premio Nacional de Literatura de México. Otra novela, *Gringo viejo* (1985). *Myself with others* (selección de ensayos en 1986). Vive en Inglaterra, donde imparte la cátedra Simón Bolívar en la Universidad de Cambridge. Por estas fechas inicia su trabajo para la realización de la novela *Cristóbal Nonato*, que aparece a finales de 1987, en la que da una visión final de la ciudad de México. Durante este año se estrena la película *Gringo Viejo*, basada en la novela. *Constancia y otras novelas* (1989); *La campaña* (novela) y *Valiente mundo nuevo* (ensayo) en 1990. Sus

últimas obras son: *El espejo enterrado* (ensayo, guión para televisión) en 1992. *El naranjo o los círculos del tiempo* (relatos) y *Geografía de la novela* (ensayo) editadas en 1993. *Diana o la cazadora solitaria* (novela), *Tres discursos para dos aldeas* (disertación) y *Nuevo tiempo mexicano* (ensayo) en 1994.

---

## 1.2 Premios.

---

Premio *Xavier Villaurrutia* en México en 1975.

Premio *Alfonso Reyes* por el conjunto de su obra en México en 1979.

Premio *Nacional de Literatura* en México en 1984.

Premio *Cervantes de Literatura*, máximo galardón literario de la lengua española 1987.

Premio *Club de las Artes* en Nueva York en 1988.

Premio *Orden Rubén Darío* en Managua, Nicaragua en 1988.

Premio *Menéndez Pelayo* en España en 1992.

Premio *Príncipe de Asturias* en España en 1994.

Premio *Grizane Cavour* en Italia en 1994.

---

### 1.3. El dramaturgo.

---

La incursión de Carlos Fuentes en el teatro, no ha dejado de causar sorpresa tanto a sus críticos como a sus lectores, ya que es un escritor cuyas construcciones literarias se han centrado en la novela, el ensayo y el cuento. Sin embargo, al leer sus trabajos encontramos no sólo a un autor inteligente y reflexivo, sino a un hombre vehemente y vigoroso que expresa su creación con pasión. Apunta Richard Reeve: "se destacan en sus novelas magníficas escenas de gran efecto dramático." <sup>11</sup> Este efecto dramático, al ser llevado al teatro expresa tres dramas, que por su calidad incorpora a Fuentes dentro del grupo de dramaturgos hispanoamericanos. Sin embargo, con *El tuerto es rey* (E T R) se le identifica como perteneciente al grupo de dramaturgos llamados "absurdistas", <sup>12</sup> al ser este drama, como se verá más adelante, el que contiene elementos que lo conforman dentro del teatro absurdista.

El teatro de Carlos Fuentes, independientemente de pertenecer a un género específico, mantiene constantes como los mitos sociales y los símbolos que obligan al espectador a considerar la relación entre cierta realidad y el tipo de discurso que se ha elegido para su representación. El autor crea una ficción basándose en el

poder de las imágenes y de la lengua para adornar, manipular, socavar y hasta para destruir los cimientos de la realidad mexicana. De este modo, la realidad se convierte en lengua para los que la crean, y percepción para aquellos a quienes llega el espectáculo.

Al enfrentar el teatro de Fuentes, se percibe una obra literaria que puesta en escena se actualiza. Drama, escritura y construcción donde accionan los personajes que van dando vida a las grandes figuras de la historia: Malinche, Cortés, Moctezuma, Adán, Eva, Penélope, Quetzalcóatl, etc., pero también al ser cotidiano, el criado, el ama de casa, la prostituta...

Fuentes, al haber escrito drama, buscó el fin último del teatro que es el juego de convenciones, en donde unos se divierten al mirar cómo los otros hacen y también se divierten. Se usa la palabra divertirse en un sentido amplio, no solamente como distracción o pasatiempo sino también como reflexión e incluso como toma de conciencia. Por ello, el teatro divierte desde los niveles más elementales hasta los más profundos. Cómo iba Fuentes a olvidar el teatro si, fuera de la poesía domina todos los géneros: el guión cinematográfico, -en sus inicios fue una importante fuente de ingresos para él- el cuento, la novela corta, la novela propiamente dicha, el ensayo literario, el reportaje, el artículo político y ahora el teatro. De ahí, que es esencial que estos dramas no

queden tan sólo en el papel, sino que sean rescatados y llevados a escena.

---

#### 1.4 Convergencias.

---

Las tres obras dramáticas de Fuentes convergen en puntos claves que muestran el interés del autor por dar un perfil socio-político-cultural de México; es decir, el deseo de acercar la cultura mexicana a quienquiera que este interesado en su literatura.

En los tres dramas encontramos una preocupación común por la identidad individual de los personajes, transformándola más tarde en identidad nacional que presagia otras convergencias, como el encuentro del mito para llegar a la cuna de nuestros orígenes, revelando y descubriendo la cara escondida de la verdadera identidad que conduzca a una nueva interpretación de la historia. Así muestra: el mito religioso en *E T R*; el mito de la evangelización de los indios, y el mito del PRI-gobierno en *Todos los gatos son pardos* (*T G P*), y por último, el mito del falso mundo cinematográfico de Hoolywood en *Orquideas a la luz de la luna* (*O L L*). Fuentes, a lo largo de las tres obras, después de jugar con los mitos se propone destruirlos. Este sería otro de los planos de apostasía y renegación, que encontramos, como punto de convergencia en sus dramas. El sacrilegio y la blasfemia,

adquieren un carácter sistemático en E T R, donde los personajes, a medida que van tomando conciencia de su identidad, se van transformando, hasta llegar al yo heterodoxo desnacionalizado y en momentos deshumanizado, arrollando los postulados religiosos, los ritos, el dogma y los misterios de la religión cristiana.

Este mismo proceso desmitificador lo encontramos en T G P, en donde el autor, después de hacer una dura crítica a la pasividad y al fatalismo del pueblo mexicano y de su emperador, "desmistifica el carácter evangelístico de la conquista".<sup>13</sup> Cortés confiesa su sed de poder y anima a sus tenientes a reconocer que sólo los mueve la codicia, el gusto de la aventura, el espíritu colonizador, sentimientos que los empujan más que el evangelizador cristiano, para soportar el hambre, la sed, las enfermedades tropicales, y la aparente crueldad que los conquistadores adjudican a los indios. Cortés lo sabe y se lo dice a Alvarado:

Cortés: En cuanto puedas tú mismo ser capitán de una empresa, me abandonarás a favor de tu propia ambición.

Alvarado: (*sin dejar de sonreír*): Sea pues ambición. (T G P. 145)

La Iglesia católica, por voz del padre Olmedo, recuerda a Cortés que no debe defender sus intereses personales sino los del Rey de España y los de la Iglesia; que no ha venido sino en su nombre a conquistar y a evangelizar la Nueva España.



La iglesia sabe ser discreta en lo tocante a la debilidad humana. No puede serlo en lo tocante al orgullo humano, cuando éste se desborda y olvida que toda hazaña individual es parte de un designio más vasto: primero, extender con la espada el imperio de España; segundo, extender con la cruz el dominio de Dios. (Ibid. 103)

En Q L L el proceso desmitificador va más directamente al mundo capitalista y consumista de los Estados Unidos, al que María y Dolores quisieran acceder al usurpar la personalidad de los dos más grandes mitos del cine mexicano: María Félix y Dolores del Río.

El yo caleidoscópico de Donata y Duque en E T R se centra en el pequeño mundo que el Señor les dejó en París, y el que saben los observa, mientras que en Q L L su centro es el pequeño mundo del apartamento de Venice California, en donde la madre de María y de Dolores ronda constantemente, y en T G P será Quetzalcóatl el ser vigilante el que centra el mundo azteca, siempre en espera de su regreso.

Quetzalcóatl, es un personaje siempre presente, no sólo en T G P, sino también en el E T R. Dicen Donata y Duque:

Hermano del faisán, compañero de la serpiente, amigo del tigre, gemelo del quetzal, prisionero de la bruma cancerosa de la selva [...] Regresa. ¿Por qué no regresas? El templo es tuyo, míralo, es la más suntuosa de las tumbas. No te olvidamos.

(E T R. 101-102)

En las tres obras, los personajes transitan entre Europa y México, como la proyección histórica del inconsciente del Viejo Mundo y América que queda sometido a un exámen autocrítico, introspectivo e histórico, que intenta

conciliar la identidad conflictiva que ha animado la historia del mundo hispánico y que atormenta el alma del hombre contemporáneo. Carlos Fuentes examina "la menos realizada, la más abortada, la más latente de todas las historias: la de España y la América española".<sup>14</sup>

Siguiendo la simbología de la cultura prehispánica, el espejo surge en los tres dramas, y se convierte en una presencia indispensable como el objeto que revela la verdadera esencia, el auténtico rostro del ser humano, y que hace derrumbarse las máscaras -símbolo también persistente en estas obras- que han ocultado desde siempre la faz del hombre y, particularmente, del mexicano.

La imagen del conquistador la vemos en las tres piezas: En E T R son Carlota y Maximiliano, y el mismo Duque-marido que asume diferentes personalidades, una de ellas, la de Cortés. En T G P, es Cortés el que más tarde se metamorfosea en un general símbolo del intervencionismo norteamericano. María y Dolores en Q L L, van en busca del sueño hollywoodense, que representa más claramente el admirador, como símbolo del colonizador. En todos los casos, el personaje antagonista es el que ejerce el dominio, permanece en escena en forma tácita, pero, cuando hace acto de presencia es con la intención de aniquilar a los personajes, y que al final, se transformará en el acicate que los ayudará en su afán por encontrar la identidad.

El proceso de deterioro en el plano de los valores, afecta el plano de la forma. La estructura, tanto en el E T R, como en Q L L y en los T G P, queda subvertida en un laberinto onírico de imágenes reales y manifestaciones del subconsciente. La dimensión espacio-temporal aparece también dislocada, por lo que, los personajes quedan sujetos a un cambio metamórfico. Donata y Duque, en E T R, se transforman constantemente en seres oníricos, o en personajes de la historia. Los personajes de T G P, en la escena final, hacen un tránsito en el tiempo para convertirse en los nuevos habitantes del México hispánico. En Q L L, María y Dolores se mueven entre la irrealidad del sueño y la locura, sin que se logre distinguir el hilo invisible que las separa de la realidad.

El amor en los dramas de Fuentes, surge como la parte más pura del ser humano que lo salva y redime de sus errores. Tal es el caso de Donata y Duque que de una relación sado-masoquista, renacen al amor que los liberará del amo, y de sus propios diablos. Marina y Cortés redimen a toda una raza, al surgir de esta unión el nuevo mexicano. Y en Q L L es el amor fraterno entre María y Dolores, el que las liberará de un mundo que las rechaza por ser chicanas y por ser mujeres.

Por último, en los tres dramas, Fuentes busca en la historia y en el arte con la misma intensidad, un futuro más justo para México. Se adivina en su obra el deseo

---

motor que lo inspira a dibujar un nuevo rostro para un país, en el que la intolerancia, la desigualdad y la esclavitud intelectual y cultural siguen latentes.

---

### 1.5 Símbolo y mito.

---

El símbolo y el mito van de la mano en la obra de Carlos Fuentes, que afirma:

La palabra del origen es el mito: primer nombre del hogar, los antepasados y las tumbas. Es la palabra de la permanencia. La palabra del movimiento es la épica que nos arroja al mundo, al viaje, al otro. En ese viaje descubrimos nuestra fisura trágica y regresamos a la tierra del origen a contar nuestra historia y a comunicarnos de nuevo con el mito del origen, pidiéndole un poco de compasión. <sup>15</sup>

Este viaje literario se emprende, cuando se acerca el espectador o el lector, con el teatro fuentiano; y encuentra en los símbolos y los mitos, el lenguaje y la imaginación del escritor mexicano.

El símbolo ha sido poco valorado por aquellos que se guían por un racionalismo estricto. Sin embargo, su prioridad frente a cualquier otra forma de significación va siendo reconocida por todos los que tienen una visión del mundo y de la vida no sólo racionalista sino que dejan lugar a la fantasía. Porque los símbolos son formas capaces de transmitir o suscitar nuevas maneras de comprender la realidad. El individuo concluye su pensamiento por medio de la imagen o de la palabra. La imagen consiste en el cambio de un plano significativo a

otro, basado en las experiencias síquicas y en la forma en que las asocia cada uno. Una imagen, cuando se repite constantemente, ya sea en forma de presentación o de representación puede convertirse en símbolo. Esto es lo que sucede en el teatro, en donde, tanto las imágenes como las palabras asumirán una forma y una intensidad definitiva. Dice Chevalier: "El símbolo es el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia, que vincula el existir con el Ser." <sup>16</sup> Entre el símbolo y el ser se construye un puente que al unirse: crea un lenguaje, inventa nuevos mundos, juega, sufre, nace y muere. Fuentes ve a la Malinche como el puente que uniría las dos razas, dos mundos completamente diferentes, por medio de la lengua. Es gracias al símbolo que la realidad de la vida deja de ejercer su tiranía sobre la mente. Así, el drama cotidiano cesará por obra del artista, que concibe la vida, difundiéndose en el símbolo y reconociéndose en el mito, para aparecer como un canto perfecto, en el que el artista abandona su subjetividad para expresar algo universal.

En las sociedades contemporáneas se puede considerar como mito no sólo los relatos fabulosos, históricos o seudohistóricos, sino también las figuras humanas (el héroe, el caudillo, el jefe), conceptos o nociones abstractas (la nación, la libertad, el proletariado) o, finalmente proyectos de acción que no se realizan nunca.

De tal manera que, la consolidación de la tradición o la rápida formación de una tradición capaz de controlar la conducta de los individuos, parece ser la función dominante del mito.

Fuentes, por medio del lenguaje teatral funde en sus tres dramas el símbolo y el mito, para presentar la realidad mexicana; escarba en las raíces de su personalidad y de su cultura, extrayendo el rico caudal procedente del mundo prehispánico, sin el cual, no se podría entender la realidad no sólo del país sino del continente. "Fuentes es un escritor preocupado por penetrar en la interioridad humana [...] profundiza en el conocimiento de los símbolos y de los mitos de la Humanidad, para llegar a las raíces auténticas de la personalidad." <sup>17</sup> Convierte el mito, en uno de los elementos fundamentales y estructurales de su labor narrativa.

Los símbolos y mitos encontrados en cada uno de los tres dramas se presentarán como parte de la investigación que se llevó a cabo en esta tesis.

---

**NOTAS AL CAPÍTULO PRIMERO**

---

- 1 Paz, Octavio, In/mediaciones, México, Seix Barral, 1981 p. 178.
- 2 Ibid.
- 3 Fernando Fernández, "Un retrato seguido de una entrevista", en Viceversa, núm. 2, enero-febrero de 1993. p. 14.
- 4 Ibid. p. 15.
- 5 Fuentes, Carlos, Tiempo mexicano, México: Joaquín Mortíz, 1978. p. 63.
- 6 Osorio, Manuel, "Entrevista con Carlos Fuentes: No escribo para leer en el metro". Cuaderno para el diálogo, Madrid, 1977, núm. 197, p. 50
- 7 Sosnosviski, Saúl, "An Interview with Carlos Fuentes", Hispanoamérica, 9, 27, 1980, p. 84.
- 8 Donoso, José, Historia personal del "boom", Barcelona: Anagrama, 1972. p. 55.

- 9 Entre los guiones importantes en los que colabora en los años 60 y 70, destaca la adaptación de *Pedro Páramo*, el western, *Tiempo de morir*, en colaboración con García Márquez, *Los caifanes*, *El acoso*, *La revolución cubana*, y sus propios relatos de *Aura*, *Las dos Elenas* y *Una alma pura*.
- 10 Durante algún tiempo fijó su residencia en la ciudad de Princenton, en cuya universidad impartió clases de literatura española e hispanoamericana. En la actualidad desarrolla su actividad docente en la universidad norteamericana de Harvard.
- 11 Reeve, Richard, "Reseña del volumen *Los reinos imaginarios: Todos los gatos son pardos y el Tuerto es rey*", en Revista Iberoamericana, núm. 78 (enero de 1972), p. 170
- 12 Según Daniel Zalacaín se les llama "absurdistas", para de esta forma diferenciar el teatro hispanoamericano con el "teatro del absurdo europeo."
- 13 Jansen, Andre, Todos los gatos son pardos o la defensa de la mexicanidad en la obra de Carlos Fuentes, Sacramento, California: California State University. p. 89.



- 14 Fuentes, Carlos, Terra Nostra, Barcelona: Seix Barral, 1975. p. 775.
- 15 Fuentes, Carlos, Nuevo tiempo mexicano, México: Aguilar, 1994. p. 27.
- 16 Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Diccionario de los símbolos, Barcelona: Herder, 1991. p. 9.
- 17 Ordiz, Francisco Javier, El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, México: Universidad de León, 1987. p. 32.

**CAPITULO SEGUNDO**  
**EL ABSURDO EN EL DRAMA DE FUENTES**

---

## CAPITULO SEGUNDO

### EL ABSURDO EN EL DRAMA DE FUENTES

---

---

#### 2. El absurdo en el drama de Fuentes.

---

El teatro del absurdo en Hispanoamérica está representado por obras escritas o estrenadas de 1948 a 1970, ubicándose su época de apogeo en la década de 1960. No es de sorprender que Carlos Fuentes se interesara en el teatro del absurdo, ya que "es notable el sutil enlace de la realidad y la irrealidad que lleva a cabo en sus obras." <sup>1</sup> En E T R como en Q L L, Fuentes no sólo crea un teatro absurdista, sino que, según lo que dice Mike Mildrovich: "hace una parodia o mofa del mismo, una burla irónica del teatro del absurdo que es evidente al lector desde el comienzo de la obra." <sup>2</sup> Sin embargo, los personajes de estas obras son figuras de carne y hueso, pletóricas de humanidad (contrario a los personajes del teatro del absurdo, en el que, se presentan totalmente deshumanizados) que representan símbolos y arquetipos de ellos mismos y de la historia del país. Dice Fuentes acerca de la realidad:

a mí me parece que el mundo objetivo externo es una tercera parte de la realidad, cuando mucho. Frente al mundo objetivo hay un mundo subjetivo individual y además hay un mundo de la subjetividad que es la cultura [...] la literatura que tiene que hacerle un homenaje mínimo al mundo externo no se quede nunca en el mundo externo sino que refleje la

individualidad subjetiva y también la subjetividad colectiva, que es la de la cultura y que es la más importante, la más creativa y la que más se refleja y añade algo a la realidad literaria.<sup>3</sup>

De ahí que la línea de ilusión que divide la realidad y la irrealidad apenas se perciba. De *E T R* dice Lichtblau: "parte de una realidad, entra en una ilusión de la realidad, y acaba por envolverse en otra realidad más espantosa aún."<sup>4</sup> Esta realidad la de Donata y Duque, cuya contienda ocurre en un ambiente de alta tensión emocional, va subiendo de tono mientras esperan "la llegada del marido, aquella figura enigmática que recuerda al *Godot* de Sartre."<sup>5</sup> La relación de Donata y Duque, lo mismo que la de María y Dolores en *Q L L* es tan explosiva y cambiadiza que llega al absurdo. Como absurda parece la espera irracional de Moctezuma por la llegada de *Quetzalcóatl*, y la forma absurda en la que entrega todo un imperio al conquistador.

Sin embargo, es difícil clasificar como perteneciente al teatro del absurdo, *E T R*, como en general los otros dos dramas fuentianos. Es claro que la influencia del absurdo en el escritor es importante, aunque esta influencia no convierte el drama en algo ni mejor ni peor de lo que en verdad es. Pero el absurdo, no es un elemento que aparezca en su obra porque sí; su función está ligada a la inherente ambigüedad de la condición humana con respecto a la percepción de la realidad y su afán de trascender esta realidad en forma de ilusiones, sueños, ensueños, y toda clase de recursos esperpénticos y

---

fantasmagóricos. La trágica historia de Donata y Duque, como la de Malinche, *Moctezuma* y su pueblo, sin olvidar a María y a Dolores, son las historias de todas las relaciones humanas aparentemente definidas y equilibradas, pero en efecto opuestas y confrontadas; son la historia de la búsqueda de la identidad mediante el dominio sobre otro ser humano; de hecho son la historia del hombre en su fundamental conflicto.

---

### 2.1 Antecedentes del Teatro del Absurdo.

---

Cuando Zaratustra bajó de las montañas se encontró con un ermitaño que habitaba en el bosque. El ermitaño invitó a Zaratustra a vivir con él en la soledad de su cueva, y trató de convencerlo para que no bajara a la ciudad, y así, evitar el contacto con los hombres. Cuando Zaratustra preguntó al anciano cómo pasaba su tiempo en esas soledades, el hombre contestó: "Hago canciones y las canto, y cuando las compongo, río, lloro y murmuro; y así alabo al Señor." <sup>6</sup> Al oír Zaratustra estas palabras se inclinó ante el anciano y, sin aceptar la invitación, siguió su camino. En la soledad del camino, Zaratustra se dijo así mismo: "¿Pero es posible? ¡Este santo varón aquí en su bosque, no se ha enterado todavía de que Dios ha muerto!" <sup>7</sup>

La insistencia de Nietzsche (1844-1900), en el autodinamismo y autocontrol creó en el hombre de finales de siglo la conciencia en una nueva fuerza vital que guiara su destino, que lo liberara de ataduras, haciéndolo consciente de su poder individual. Al mismo tiempo Nietzsche demostraba su preocupación por este mundo lleno de contradicciones, y de dudas: "¿Adónde nos movemos? ¿Lejos de los soles? ¿No nos estamos hundiendo continuamente? Dios está muerto. Dios permanece muerto. Y nosotros lo hemos matado." <sup>8</sup>

*Así habló Zaratustra* fue publicada en 1883; en ese momento la idea de Nietzsche, *Dios ha muerto* fue tomando sentido. Más aún, al concluir las dos guerras mundiales, la gente tuvo clara conciencia del significado real de estas palabras. ¿Por qué -se preguntaban- una guerra tan absurda?, si sólo querían una vida con mayor dignidad y paz. Se encontraban ante un universo desprovisto de valores en el que todo parecía falto de un propósito y, por tanto, absurdo.

El vacío de Dios provocó que el hombre se encontrara en el laberinto de su náusea existencial, en un mundo sin eje: "Consciente de la verdad que ha visto una vez, el hombre ahora ve en todas partes sólo horror o lo absurdo de la existencia; ...siente náuseas." <sup>9</sup> Estas ideas de Nietzsche, se pueden comparar con las de la literatura existencialista, en especial *La Nausée* (1938) de Sartre.

Jean-Paul Sartre y Albert Camus dieron las bases filosóficas del absurdo.

El primer autor dramático en seguir la dirección existencialista fue el escritor de origen sueco August Strindberg (1884-1912). En su obra se veía una tendencia hacia la abstracción, falta de lógica interna, manejo de tipos en vez de individuos, falta de nombres propios, imitación naturalista, y el uso de pantomimas y diálogos de contrapunto. El drama *Hacia Damasco* (1898-1907) marca el inicio del expresionismo en el teatro.

El escritor francés Alfred Jarry (1873-1907), cuya primera obra *Ubu Roi*, causó gran controversia en París, cuando al iniciar la obra el actor Fermín Gémier, que hacía el papel de Père Ubu, pronunció por primera vez en un escenario la palabra *merdre*. En esta obra se mezclan premonitorias alusiones satíricas al vínculo entre burguesía y autoritarismo político, en un sostenido clima de disparate, pleno de referencias satíricas y de un vocabulario inventado por él, pero con la idea de renovación.

La teoría dramática de Jarry, de que el escenario sirva como un espejo donde el público vea su propia imagen deformada y llena de defectos, se parece mucho a la expuesta años más tarde por don Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) en *Luces de Bohemia* (1920) y *Los cuernos de don Friolera* (1921). Esta teoría influyó a los integrantes del movimiento dadá, que se formó en Zurich

en 1916, movimiento artístico cuyos integrantes mezclan en sus trabajos lo fantástico y lo simbólico con formas expresionistas. El dadaísmo no tuvo gran impacto en el teatro, especialmente por tener una finalidad destructora y no creadora. En esencia, los dramas dadaístas se reducían a "poemas sin sentido en forma dialogada, acompañados por montajes y decorados, también ingenuamente sin sentido, y grotescas máscaras y figurines".<sup>10</sup>

El rumano Tristán Tzara (1896-1963), principal representante del dadaísmo y autor de los manifiestos dadá, intentó restaurar el poder mágico de la lengua mediante la yuxtaposición de palabras disparatadas e incoherentes. La palabra en el drama dadaísta pierde su valor convencional de comunicación para convertirse en instrumento que refleja la imposibilidad de comunicación racional, que llegarán a ser parte de la técnica del teatro del absurdo.

El teatro del absurdo es en esencia expresionista, por su tendencia a expresar las realidades interiores y objetivar pensamientos y sentimientos. Strindberg, creador del expresionismo, dio las líneas que seguiría el teatro alemán. Para Esslin, entre los dramaturgos expresionistas el que pertenece más fielmente a la tradición del absurdo por la forma en que sigue sus reglas, es Yvan Goll (1891-1950), quien perteneció al



círculo dadaísta en Suiza y fue influido no sólo por este movimiento, sino por Jarry y Apollinaire.

Bertolt Brecht (1898-1956), figura sobresaliente dentro del teatro expresionista alemán, tuvo una fuerte influencia de Piscator, productor que abogaba por un teatro propagandista y político, que movilizara a las masas, haciendo a un lado los valores estéticos y literarios. Piscator bautizó este tipo de teatro como *épico proletario*, nombre que más tarde tomaría Brecht para su teatro. Brecht se basa en las teorías dramáticas de Piscator, especialmente en lo que se refiere a la mecánica del escenario y a la idea de que el drama debía contener el pensamiento marxista, en donde lo más importante es el fondo social, histórico y político. Su técnica distanciaba al espectador de toda identificación emocional con los personajes y, por tanto, impedía la catástrofe trágica. Esa era la razón por la que utilizaba la ayuda visual por medio de pantallas de cine para destruir el elemento sorpresa que conducía a la catarsis<sup>11</sup> de tipo clásico.

Sus obras muestran una reacción radical contra las normas dramáticas establecidas. La filosofía dramática de Brecht tenía como fondo la idea de la *regeneración* del hombre, la formación del *nuevo hombre* inspirada en las filosofías de Nietzsche y Marx.

Guillaume Apollinaire introduce un neologismo que poco después marcará la teoría de uno de los principales

movimientos artísticos del siglo XX, el surrealismo: "Para caracterizar mi drama, he empleado un neologismo, [...] el adjetivo surrealista, [...] define una tendencia del arte que [...] no ha sido utilizada jamás para formular un credo, artístico y literario..."<sup>12</sup>

En el prólogo de su pieza escénica *Les mamelles de Tirésias*, (Los senos de Tiresias) Apollinaire declara:

Para intentar, si acaso con una renovación integral del teatro [...] debemos retornar a la naturaleza misma, sin tratar de imitarla a manera de los fotógrafos. Cuando el hombre trató de imitar la acción de caminar, creó la rueda, que no se asemeja en nada a la pierna. En ello se empleaba el surrealismo sin saberlo.<sup>13</sup>

En París, Apollinaire entró en contacto con el grupo nuevo de pintores cubistas -Picasso entre ellos- apoyando sus intuiciones y luego teorizando sus descubrimientos. El sentimiento de renovación de las artes abarcaba todas las manifestaciones artísticas. "La lucha por trascender el arte como verdadera mimesis, imitación de apariencias, se llevó a cabo en un frente muy amplio, y el Teatro del Absurdo, debe tanto a los collages de Picasso o Juan Gris, y las pinturas de Klee... como a la obra de sus antecesores literarios".<sup>14</sup>

Antonin Artaud (1896-1948), surrealista, fue expulsado del círculo de amigos de Bretón, para convertirse en la figura más importante del teatro moderno. Artaud representa la síntesis del teatro experimental o teatro de vanguardia de su época. Sus teorías dramáticas están

recogidas en un pequeño libro publicado en 1938, *Le théâtre et son double*, donde expone las bases de su nuevo teatro de la crueldad. Se opone al teatro que se apoya totalmente en el diálogo como principal medio de comunicación. Propone, en cambio, una vuelta a las formas dramáticas primitivas para volver a restaurar en el teatro, su aspecto mítico y mágico. Para Artaud, el lenguaje del escenario es más importante que el hablado, cada cosa que ocupa el escenario debe dirigirse ante todo a los sentidos del espectador. Califica este lenguaje como *poesía de los sentidos* en oposición a *poesía del lenguaje*. Lo principal de la obra no es el libreto, sino la puesta en escena. El teatro de la crueldad no debe asociarse con sadismo, matanza y violencia u horror. Para él significa el choque o conmoción, es decir más bien crueldad en un plano mental, la crueldad natural de la vida y la muerte. El drama debía penetrar hasta las entrañas del hombre mediante el exorcismo de la escena. El hombre debía encontrarse a sí mismo y de esta manera resumir su posición en la vida. La escena debía dar al público un sentido de creación-regeneración: el nuevo hombre en desarrollo. Sentido que da Fuentes a su drama

E T R.

La estructura física del escenario sufrió un cambio importante a partir de Artaud. El público se convirtió en el centro de la acción, el escenario lo rodeaba, las luces lo iluminaban tanto como a los actores y a la

---

escenografía. Todo era parte del lenguaje escénico que debía producir sensaciones y cambios en la mente del espectador.

---

## 2.2 Teatro del absurdo.

---

El teatro del absurdo nace como consecuencia de la fuerza predominante del mundo intelectual parisino de 1940 y 1950, el existencialismo. De acuerdo con Martín Esslin:

It is this striving for an integration between the subject-matter and the form in which it is expressed that separates the Theatre of the Absurd from the Existentialist theatre. <sup>15</sup>

Para los existencialistas, el absurdo es un tema y no una forma de expresión. Estos dramas exponen las situaciones lógicas y coherentemente (Sartre y Camus), punto fundamental cuando se compara con la secuencia disparatada del teatro del absurdo. Así expresa Esslin este concepto:

The Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought. While Sartre or Camus express the new content in the old convention, the Theatre of the Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the form in which these are expressed. <sup>16</sup>

El apogeo del teatro del absurdo inicia al final de los años cincuenta. París es el centro del movimiento del absurdo. El tema en los dramas de este teatro es generalmente de carácter existencialista, pero la

incoherencia que hay en su forma, hace que la crítica lo clasifique como absurdo. Los dramaturgos más representativos del teatro del absurdo son: Samuel Beckett, ganador del Premio Nobel en 1969, cuyas obras más significativas son: *En attendant Godot (Esperando a Godot)* (1952), y *Fin de partie (Fin de Partida)* (1957); Arthur Andamov con *La parodie (La parodia)*; Jean Genet con *Les bonnes (Las criadas)* y *Le balcon (El balcón)*; Luigi Pirandello, con su obra *Sei peronaggi in cerca d'autore (Seis personajes en busca de autor)* estrenada en París en 1923 Eugène Ionesco con: *La cantatrice chauve (La cantante calva)* estrenada en 1950, obra de protesta a los convencionalismos impuestos por la sociedad.

Los rasgos que presentan en común estos dramaturgos son: la falta de comunicación, el sentido de enajenación, la soledad y el aplastamiento; es decir todo lo relacionado con la angustia metafísica producida por la condición del hombre moderno. La realidad es vista por estos autores como una sucesión de hechos desarticulados, incoherentes, sin acción lógica. Los personajes se presentan sin contorno, deshumanizados y caricaturizados, son como títeres de rasgos grotescos. Esta es la manera como el teatro del absurdo llega a comunicar lo incommunicable.

---

**NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO**

---

- 1 Reeve, Richard, "Reseña del volumen *Los reinos imaginarios: Todos los gatos son pardos y el Tuerto es rey*", en Revista Iberoamericana, núm. 78 (enero de 1972), p. 170
  
- 2 Mildrovich, Mike, *El tuerto es rey*, en Latinamerican Theater Reviuw, Spring, 1972, p. 85-86
  
- 3 Fernández, Fernando, *En busca del tiempo de Carlos Fuentes, (Un retrato seguido de una entrevista)* en Viceversa núm. 2, México, 1993, p. 14-15
  
- 4 Lichtblau, Myron, *Teatralidad e ilusión en el Tuerto es rey*, en La obra de Carlos Fuentes una visión múltiple, Madrid: Pliegos, 1988, p. 311
  
- 5 Ibid. p. 312. Nota: Deseo aclarar que en esta cita hay un probable error, porque el nombre Godot pertenece al título de la obra de Beckett y no de Sartre.

- 
- 6 Nietzsche, Federick, *Así habló Zaratustra* en Obras completas (tr. del al. Eduardo Ovejero y Maury), Buenos Aires: Aguilar, 1965, p. 244.
- 7 Ibid.
- 8 Nietzsche, Federick, *La gaya ciencia*, en Obras completas op. cit. p. 158.
- 9 Nietzsche, Friedrich, El nacimiento de la tragedia, Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 78.
- 10 Esslin, Martín, El teatro del absurdo, Barcelona: Seix Barral, 1966, p. 276
- 11 Catarsis: Entre los griegos, purificación de las pasiones por la contemplación de las obras de arte, especialmente, la tragedia.
- 12 Esslin, Martín, El teatro del absurdo, op. cit. p. 274.
- 13 Ibid. p. 260.
- 14 Ibid. p. 261.

- 15 Esslin, Martin, The Theatre of the Absurd, New York: Anchor Books, 1961, p. 25. "este esfuerzo por integrar fondo y forma es lo que separa el teatro del absurdo del teatro existencialista". A partir de esta cita, las traducciones del inglés al español, fueron realizadas por la autora de esta tesis.
- 16 Ibid. p. 24. "el teatro del absurdo hace lo posible por presentarnos lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. Así Sartre y Camus, presentan este nuevo contenido ideológico valiéndose de la antigua convención escénica, mientras el teatro del absurdo va más allá y trata de lograr una unidad entre sus suposiciones básicas y la forma en que se expresan".



---

---

**SEGUNDA PARTE**

**ANALISIS DE LA OBRA DRAMATICA**

---

---

**METODOLOGIA**

---

## METODOLOGIA

---

Cuando se intenta el análisis de una obra literaria, se recurre a los diferentes métodos conocidos. Sin embargo, al tratarse del teatro, no pude encontrar, un método específico que me ayudara. Por ello, recurrí al método, que durante mis diez años de vida teatral lleve a la práctica. Son los actores y el director, dentro de lo que llaman el laboratorio teatral, los que después de varias lecturas, siempre bajo la supervisión del director, desmenuzan la obra, hasta descubrir los más pequeños detalles que la conforman, para que, al concluir el análisis, poder al fin llevarla a escena. En el caso de este trabajo, después de consultar métodos como el de Marta Portal en *Análisis semiológico de Pedro Páramo*; a Wolfgang Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria*; *El análisis estructural del relato* de Roland Barthes, y *S/Z* del mismo autor, elaboré mi propio método: dividí el texto en puntos, los cuales, de manera informal, condensé, descodificándolos, para descubrir los indicios, nudos, peripecias, conflictos y desenlaces que conforman una obra teatral. Me parece conveniente dar una breve definición de cada uno de estos elementos para la mejor comprensión del trabajo.

**Indicio:** Son los signos de la relación proxémica entre los actores, la gestualidad y la interacción de las miradas. Estos signos están vinculados a la presencia del actor, y al ritmo general de la representación. El indicio es el responsable de la narrativa.

**Nudo:** Es el conjunto de conflictos que obstruye la acción. El nudo, se opone al desenlace que lo libera.

**Peripecia:** Cambio imprevisto, cambio repentino de situación, punto decisivo de la acción. En el teatro clásico, se sitúa en el momento en que el destino del héroe toma un curso inesperado. Momento trágico que sigue a un acontecimiento imprevisto, aunque verosímil, en el contexto de la acción anteriormente expuesta, desvía la búsqueda del héroe y de la acción principal en una nueva decisión. En el teatro moderno, la peripecia no se vincula al momento trágico de la obra. Designa las vicisitudes de la acción, o al episodio que sigue al momento culminante de la acción.

**Conflicto:** Es lo característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes; visión del mundo o actitudes ante una misma situación. Combate moral o metafísico del hombre, contra un principio o un deseo que lo sobrepasa. (Dios, lo absurdo, la superación de sí mismo, etc..)

**Desenlace:** se sitúa al final de la obra, casi siempre antes de la peripecia, en el momento en que las contradicciones se resuelven y los hilos de la intriga son desenlazados. Elimina definitivamente los conflictos y los obstáculos.

**CAPITULO TERCERO**

**EL TUERTO ES REY**

---

## CAPITULO TERCERO

### EL TUERTO ES REY

---

---

#### 3. Argumento.

---

El conflicto dramático inicia con una dubitativa dialéctica entre Donata y su criado Duque, mientras aquella espera el regreso de su marido que se encuentra fuera por unos días probando fortuna en un casino de juego. La escena es un salón Segundo Imperio, viejo y deteriorado, situado en París. Los dos protagonistas son ciegos, y practican una especie de mutuo sadismo verbal y físico, desconociendo el uno la ceguera del otro. Los personajes transitan entre el viejo mundo y América. Los indicios, nudos y peripecias de la acción se van formando, al darse cuenta los personajes de que el Señor los ha abandonado, están completamente solos y sin dinero. Un tercer personaje hace acto de presencia, provocando los incontrolables celos de Donata. Se trata de Marina, -amante de Duque-. Duque toma la decisión de abandonar la casa del Señor, sin importarle Donata, y recuperar la libertad. La llegada del Señor, inicia el epílogo, peripecia que asistirá al final del drama, con la muerte del Tuerto a manos de los guerrilleros.

---

### 3.1 Estructura.

---

*El Tuerto es rey* está dividida en dos actos. El primer acto sucede al sexto día a partir, de cuando el Señor salió a probar fortuna y dejó a su esposa Donata y a su criado Duque esperando su regreso. El segundo acto da inicio en las primeras horas del séptimo día de la salida del señor. La acción del drama, se representa por medio de símbolos, el argumento se reduce al mínimo, y se elimina la progresión lineal -teatro del absurdo-.

#### Acto Primero

1 Diálogo entre Donata y su criado Duque. Hablan de sus sueños. Dice Duque: "El sentido es que el sueño de la señora se convierta en mi sueño y mi sueño en el de la señora." (E T R. 24) (Inicio del conflicto dramático).

2 Duque, a una pregunta de Donata sobre su esposo, le recuerda que el señor se encuentra fuera de casa por unos días -en Dauville- probando su suerte en un casino de juego. (Indicio).

3 Se escucha un ligero rumor de papel frotado. Duque abre un sobre imaginario, vacía su contenido sobre la cama. Avienta el sobre encima de una pila de periódicos. Donata: "¿No ha escrito mi marido?" Duque: "Ahora todo



está escrito, no espere usted más cartas." (Ibid. 27-28)  
(Indicio)

4 Donata no puede recordar los días que han pasado desde que su marido se fue. Duque asegura que son seis días. Donata: "Lleva bien las cuentas. Se fue hace cinco días." (Ibid. 30) (Indicio)

5 Duque percibe un olor a pelambre húmeda de lobo. Donata recuerda a Duque sus obligaciones. (Conflicto)

Donata: Te repito que tu deber es prestar una atención minuciosa a lo que sucede adentro, afuera, arriba abajo. Para eso se te paga. Duque: La señora interpreta las reglas a su antojo. La señora sabe bien que mi obligación es cuidarla... impedir... asegurar. (Ibid. 32)

6 Duque quiere salir al jardín, Donata no lo deja, teme que los vean. Duque: "Nadie puede vernos [...] Nadie creería que he regresado..." (Ibid. 36) (Indicio)

7 Donata y Duque están solos en la casa, el portero y el jardinero han sido despedidos. Duque: "Es la verdad en la casa sólo quedamos usted y yo." (Ibid. 38) (Nudo)

8 Donata hace ver a Duque que su marido y ella se hicieron cargo de él. Donata: "Olvidas que somos nosotros los que te recordamos. [...] Nos hicimos cargo de ti." Duque replica: "soy recordado por mi habilidad en la cocina, por haber inventado ciertos platos y por haber introducido ciertas plantas." (Ibid.) (Indicio)

9 Donata quiere dormir. Duque se lo impide; su cama: "Amaneció cubierta de tierra". (Ibid. 40) (Nudo)

10 Donata habla de sus pesadillas, su cama tenía diferente temperatura al resto de la casa. Duque: "Un lobo pasó el día echado en la cama. Es natural. La señora recordará que antenoche se moría de frío y me pidió que calentara la cama." (Ibid. 43) (Nudo)

11 Donata pide a Duque alcohol o seconal para poder dormir. El se lo niega, no quiere que la señora se destruya. Duque: "La señora se destruye a sí misma en círculos. El vicio es la corrupción del deseo de la señora". (Ibid. 44) (Conflicto)

12 Donata recuerda su llegada a tierra extraña cuando ella era hermosa: "Pisé la tierra extraña para hacerla mía y hasta mis enemigos gritaron vivas y lloraron. Yo fui la memoria y el presentimiento de todos, sólo esa vez. [...] Tú serás mi rey y mi siervo esta noche." (Ibid. 48) (Indicio)

13 Donata afirma que a ella como a Carlota, les falló la historia:

No imaginé. Creí que el placer era idéntico al destino. La historia se burló de mí y me demostró que cuando se cree que el placer iguala al destino el precio del placer es la locura. Y la locura es el destino sin destino. (Ibid. 50)

14 Duque dice a Donata, que han cortado la luz y el agua por falta de pago; el lechero ya no quiere dejar la leche, y el carnicero quiere que se le liquide. (Nudo)

Donata: ¿Por qué nos tratan como criminales? ¿Por qué no nos tienen confianza? [...] Siempre hemos pagado antes (Pausa) y ahora basta un pequeño retardo para que nos traten como... Duque: Criminales. Sí. La señora lo ha dicho. (Ibid. 55)

15 Dan las siete de la noche. Ella pide el aperitivo. El argumenta que de seis a ocho es su hora de descanso. Ella le suplica que se quede y le dé una copita.  
(Indicio)

Donata: "'Dad de beber al sediento'. Viene en el periódico".<sup>1</sup> (Ibid. 57)

16 Discusión acerca de la vida íntima de Duque fuera de la casa. El le habla de su novia, Marina. Ella enfurecida, lo insulta. Él no pierde el control.  
(Conflicto) Donata grita:

¿Alguna vez has seducido a una mujer eunuco, [...] ¿Alguien te ha querido a pesar de tu olor a cocina, a pesar de esos sudores que delatan tu baja ocupación, siempre al servicio de los demás? [...] Débil. Pusilánime. No te atreves a existir por tu cuenta. Estoy segura que hasta en brazos de tu señorita Marina estás imaginando que cumples nuestras órdenes, que hasta tu placer tu pecado tu indecencia son nuestros deseos... Eres realmente un criado.  
(Ibid. 58-61)

17 Duque enfurecido se ha dado cuenta que abrieron su armario y robaron la botella de vino y la comida que el Señor había dejado bajo su cuidado. La amenaza con irse.  
Duque: "Esos canapés y ese vino son como mi propia persona y al utilizarlos sin mi permiso la señora me ofende gravemente." (Ibid. 69) (Nudo)

18 Donata ordena a Duque que con la pila de periódicos divida la estancia, así podrán tener cada uno su espacio.  
Donata: "Soy el ama, pero te ofrezco la mitad de la sala. Tu del lado de los periódicos, yo del otro lado. [...]"

Recibe tus cartas. Invita a la señorita Marina, si quieres y revuélquense en el piso." (Ibid. 70) (**Nudo**)

19 Duque no acepta. Los periódicos sirven al señor para estar al día, y: "aplastarnos con su sabiduría". (Ibid. 70) Sólo con una confesión por escrito, él obedecería. Ella se niega. (**Indicio**)

20 Donata guarda en el armario al zorro, Duque aulla quedamente. (**Indicio**)

quise aprovecharme de ti... encerrarte... pero es que tú me tienes encerrada el día entero, todos los días [...] quiero ser tu carcelera sólo por unos minutos... tu me vigilas eternamente [...] Puedes salir.... No hagas ruido.... Absuélveme.

(Ibid. 74-76)

21 La presencia hasta ahora constante del lobo, la serpiente y el zorro son confirmadas por Donata. El miedo al señor va creciendo: (**Indicio**)

Duque huelo en esta casa un veneno encamado... Un jadeo insatisfecho... siento cerca de mí una piel viscosa... y una pelambre húmeda... digo lobo o serpiente... pero puede ser otra cosa... algo que él dejó aquí para que nos vigilara a los dos... no me atrevía a decírtelo a la cara... necesitaba una puerta de por medio para confesártelo... tengo miedo... Duque tengo miedo. (Ibid. 75)

22 Donata abre el armario. Duque se acerca a ella con una piedra ágata, la obliga a que se vea en ella, como en un espejo. (**Nudo**)

Donata: Te ordené que rompieras los espejos. Te escuché quebrarlos.

Duque: Y me obligó a caminar con los pies descalzos sobre las astillas. (Ibid. 77)

23 El espejo en el que los dos ciegos han de reflejarse desencadena uno de los *conflictos*, la identidad:

Duque: La señora no puede observarse y sin embargo el espejo refleja fielmente a la señora [...] La señora, sin el espejo, es inútil, carece de la identidad que le presta un objeto vivo, finalmente idéntico a lo que representa. [...] La señora se ha convertido en el presagio del espejo.

(*Ibid.* 79-80)

24 Donata golpea a Duque. Sin embargo, Duque la tranquiliza y le da de beber. Ella quiere que la trate como a la señorita Marina. Le pide que corra las cortinas para que no los vean. Duque camina hacia el proscenio, toma el telón y lo va corriendo. Al mismo tiempo se quita la barba postiza. (Duque deja de actuar, teatro dentro del teatro) (*Conflicto*).

#### Acto Segundo

1 Donata y Duque muestran señales de cansancio, han bebido y fornicado con desesperación. Vuelven a la preocupación inicial, el regreso del esposo. El séptimo día ha llegado. Donata: "Quiero ganar un día. Uno solo. ¿Es pedir demasiado?" Duque: "No hay tiempo. Ya llegó el domingo. Debemos seguir como siempre". (*Ibid.* 77) (*Nudo*)

2 Duque intenta arreglar el cuarto. Donata acusa a su marido de haberla desterrado en esa casa, después de prometerle que empezarían una nueva vida. (*Indicio*)

Donata: No tiene derecho. [...] Salió y nos abandonó en este muladar. Cree que va a encontrarlo todo igual... que sólo él puede divertirse en el mundo... condenarnos a esta soledad eterna... y encontrar su casa igual cuando regrese. No quiero. (Ibid. 85)

3 Donata describe las costumbres de su marido. Le hacía el amor los domingos, era un consumista, ordenado y monótono, hasta que se la llevó a vivir a esa casa alejada del mundo. (Indicio)

Donata: [...] mi marido era disciplinado y ambicioso [...] hasta que él dejó de escuchar la música y por eso regresamos aquí, él dice que la música viene de este jardín... que por eso hemos regresado... que yo nunca podré escuchar lo que él escucha... ver lo que él ve. Duque: Quizá todo es un gran equívoco. (Ibid. 87-88)

4 Marina es acomodadora en un cine. Donata está celosa piensa que Duque la puede abandonar en cualquier momento para regresar con Marina. Pero él ama a Donata, por ello, quiere hacerse cargo de ella, para salvarse de sí mismo. (Nudo)

Hay un gran abandono en el mundo. Como si todos quisiéramos irnos pronto de aquí. Como si no nos cupiera en el pecho el odio y el rencor de haber sido creados. Como si el semen de nuestros padres fuese un veneno y el útero de nuestras madres una cloaca. Como si quisiéramos destruirlo todo antes de destruirnos a nosotros. Si cada uno escogiera a una persona y se hiciera cargo, completamente, realmente, de ella... esa sería la salud. [...]Ya no tendríamos miedo ni de nuestros padres ni de nosotros mismos ni de los demás (Ibid. 90-91)

5 Donata recuerda su llegada a tierra extranjera, por el Golfo de México. Ella era una reina. (Llegada de Carlota y Maximiliano a México). Dice Donata: "La mujer

extranjera guiando al hombre barbado." (Ibid. 94)  
(Peripecia)

6 Donata y Duque investigan cómo terminó la aventura en México. En los periódicos mandan mensajes a Duque para que regrese. (Conflicto) "¿Por qué no regresas? [...] los médicos, después de exhaustivas consultas, decidieron que la señora está loca y debe ser encerrada para siempre en un castillo. (Ibid. 95)

7 Confusión en las imágenes de Maximiliano, Duque y el escultor. (Peripecia) Los tres son parte de la historia:

Duque: Si regresara dirían que no soy yo, verían en mí un usurpador, un doble.

Donata: Dijiste que les diste la vida y ellos te contestaron con la muerte.

Duque: Yo era un hombre y ellos eran estatuas. Yo los amaba con la vida: Ellos sólo podían amarme con la muerte. No pude hacer estatuas idénticas a mí; no quise hacerlas igual a mí; tenía que existir una diferencia entre ellas y yo... (Ibid. 98)

8 El señor quiere ser como sus criaturas. (Nudo) Dice Duque: "Te juro que bebo, fornico, robo, asesino y me humillo para perder la diferencia". Enfrenta al público: "Generación de serpientes. Sepulcros blanqueados. Engaño. Envidia. Estupidez. Ceguera. Quiero ser como cada uno de ustedes." (Ibid. 99)

9 Con las manos llenas de cenizas, Donata toma la piedra ágata y obliga al Duque a que mire su cuerpo en el espejo, son como gemelos creados a imagen y semejanza del Señor: "El más semejante y el más diferente. El cuerpo de

tu hermana. Tu primera mujer. La prostituta del templo."

(Ibid. 105) (Inicio del Clímax)

10 Duque y Donata en un mismo monólogo hablan de la Malinche, la mujer prostituta. En el clímax de la escena pelean por la comida, en una lucha con sus recuerdos.

(Conflicto)

11 Donata exige a Duque que le de el trato que se merece, ella es el ama. Lo golpea con el bastón. Lo amenaza. Donata: "Yo le diré a mi marido que me emborrachaste para poder violarme. Pero no le diré que tu verdadera ofensa consistió en ser el testigo piadoso de mi ridícula madurez" (Ibid 109) Le pide que le diga si es de día o de noche. Sospecha. (Nudo)

12 Donata pasa por los ojos de Duque el tejido. El no ve nada. Desolada se da cuenta que él también es ciego. Tira la mesa del té junto con la cabeza del lobo. Donata grita: "¡Ciego Cabrón!" (Ibid. 112) (Inicio desenlace)

13 Se rebela al saberlo ciego. Donata:

Escucharás mi voz cada vez más pequeña y alejada... extenderás tus brazos... pero yo ya no estaré allí [...] existes porque yo te nombro, yo te conduzco, yo te abandono,[...]invoco tu poder y me cago en tu sombra, te mato y te resucito... eres la criatura de mi capricho... crees que me cuidas... necio has venido al mundo para que yo te cuide. (Ibid. 115)

14 Donata decide apartarse de él, para iniciar sola una nueva vida: "Mi esperanza es que una vez que te nombre en público me olvide de ti y regrese a mi casa tranquila." (Ibid. 117) (Indicio)



15 Duque tranquilo sabe que ella lo necesita. Toma las tijeras y las apoya en el cuello de Donata. (Nudo) Pero ella, no se impresiona, arroja lejos las tijeras y le dice: "No seas pendejo. Si me matas morirás conmigo. Morirás para mí. Serás destruido por la desesperación de quien es olida y tocada y escuchada por ti." (*Ibid.* 120)  
(Desenlace)

16 Discusión sobre las cartas. Donata toca la cama. Al hacerlo, simultáneamente aparece la figura de un hombre desnudo, en postura de sueño o de muerte. (Continúa el desenlace)

17 Donata quiere destruir al hombre de polvo. Duque le pide que no lo haga. Donata agarra violenta uno de los brazos del hombre. Duque da un grito de dolor que es sofocado por el latido de un corazón. (Continúa desenlace)

18 Duque toma su brazo ahogando el dolor. Tambaleante avanza por el escenario hasta llegar a las ventanas del proscenio, las abre. Estruendoso ruido de la calle. Desciende a la platea y sale. (Clímax del desenlace)

19 Donata avanza a ciegas con el polvo entre las manos. Desesperada se da cuenta que Duque se ha ido:

Duque, ¿dónde estás? [...] Quieres asustarme. Quieres hacerme creer que te has ido. [...] Te cuidaré, Duque... ¿Me has entendido?... Tenemos que seguir adelante... No me abandones. (*Ibid.* 120)

20 Sale por el pasillo gritando: "¡No me abandones!"  
(Fin del desenlace) (Fin del conflicto dramático)

21 (Epílogo) Aparece en escena el Señor, el Tuerto, con un parche en el ojo izquierdo. Anuncia que ha ganado en la ruleta: "Querida. Queridita. ¡Hola! Ya regresé. Buenas noticias. Gané en la ruleta." (*Ibid.* 124)

22 Al no encontrar respuesta, increpa a Duque: "¡Duque! ¿No te prohibí que le dieras de beber? ¿Qué has hecho de tu hermana? [...] yo conozco su guarida, serpientes.. yo sí puedo ver, ciegos..." (*Ibid.* 125)  
(Peripecia)

23 Incrédulo llega hasta la cama y comprueba que han hecho el amor en ella. "¡Por Dios! ¡Marina! ¡Duque! ¡Qué significa esta cama... Dios mío... nuestro lecho... en nuestro lecho!" (*Ibid.* 125) (Fin de conflicto existencial)

24 Cinco Guerrilleros armados con ametralladoras, camuflados con pieles de serpiente rodean al Duque-marido. El comandante, envuelto en una piel de lobo, le exige que pruebe que esa es su casa. (Peripecia)

25 El Duque-marido, en su confusión, niega que esa sea su casa, pone como testigos a sus criados. "Mis criados pueden explicarlo todo... ¡Marina! ¡Duque! ¡Hijos míos! ¡Regresen! ¡Por favor!" (*Ibid.* 126-127) El comandante ordena que lo maten. (Desenlace del epílogo)

26 El comandante cierra el telón lentamente. La misma luz que cegaba los ojos de Duque al cerrar el telón, ciega ahora al guerrillero. (Fin de la acción dramática)

**Descripción de la estructura:** E T R, quedó dividida en veinticuatro puntos en el primer acto y veintiséis en el segundo. Después del análisis de los puntos en que se concentró el drama, encontramos que los indicios, nudos, y peripecias aparecieron en cada escena. Encontrándose en el punto veintiuno del segundo acto el epílogo.

**NUDO:** Punto nueve, acto primero: Donata quiere dormir. Duque se lo impide la cama está cubierta de tierra. Punto diez: Donata habla de sus pesadillas, su cama tiene diferente temperatura al resto de la casa. Hablan de la existencia de un lobo. Punto catorce: Han cortado la luz y el agua. El lechero no quiere dejar la leche, el carnicero la carne, por falta de pago. Punto diecisiete: Duque descubre que le han robado del armario, el vino y la comida del Señor. Punto dieciocho: Donata ordena a Duque que divida la estancia, con los periódicos del Señor. Punto veintidós: Duque obliga a Donata a que se vea en una piedra ágata que simula un espejo. Punto uno primer acto: Duque y Donata han bebido y fornicado con desesperación, siguen esperando al Señor. Punto cuatro: hablan sobre la identidad de Marina, la amante de Duque. Punto ocho: el Señor, Duque, quiere asemejarse a sus criaturas. Punto once: Donata amenaza a Duque con decirle al Señor que han tenido relaciones sexuales. Lo golpea con un bastón.

**CONFLICTO:** Punto número veintitrés acto primero: Los dos ciegos se reflejan en el espejo, esto desencadena el

---

conflicto de identidad. Punto veinticuatro: Donata golpea a duque ciega de celos. Le pide que la quiera como a Marina. Duque cierra el primer acto, quitándose la barba. Punto diez, segundo acto: Donata y Duque hablan de la Malinche, la mujer prostituta. Pelean por la comida, en una lucha con sus recuerdos.

PERIPECIA: Punto cinco, segundo acto: Donata recuerda su llegada a tierra extranjera, por el Golfo de México. Ella era una reina. Punto siete: confusión en las imágenes de Maximiliano, Duque y el escultor.

CLIMAX: Punto nueve, segundo acto: Con las manos llenas de cenizas, Donata toma la piedra ágata y obliga a Duque a que mire su cuerpo en el espejo, son como gemelos creados a imagen del Señor. Punto diecisiete: Duque toma su brazo ahogado de dolor. Tambaleante avanza ha decidido irse para recobrar su libertad.

---

### 3.2 Conflicto.

---

La trágica historia de Donata y Duque, relación bien definida, pero, "antitética y confrontante; es la historia de la búsqueda de la identidad" <sup>2</sup> En ella, el dominio de un ser humano por otro (conflicto fundamental del hombre), creación-destrucción de dos fuerzas antagónicas, -Donata y Duque-, que confronta a un ser ausente -el Señor, el Tuerto-. El conflicto de esta

pareja se hace más hondo, absurdo, inhumano, irrazonable, cruel y grotesco, al no entender, ellos por qué su creador, el Señor, los ha abandonado. Dice Donata:

Hay un gran abandono en el mundo. Como si todos quisiéramos irnos pronto de aquí. Como si no nos cupiera en el pecho el odio y el rencor de haber sido creados. Como si el semen de nuestros padres fuese un veneno y el útero de nuestras madres una cloaca. Como si quisiéramos destruirlo todo antes de destruirnos a nosotros. (E T R. 90)

Las sensaciones internas y los estados de ánimo de los personajes se expresan mediante símbolos externos y concretos; esencialmente, practican una forma de mutuo sadismo verbal, desconociendo el uno la ceguera del otro. Hablan y discuten de mil cosas, hacen el amor, se odian y se quieren a la vez, abusan el uno del otro, en un esfuerzo por dominar la voluntad y avasallar al segundo. Todo este inhumano combate ocurre en un ambiente de alta tensión emocional, que crece aún más por la próxima llegada del marido. La relación de esta pareja es a la vez, trágica y ridícula, "tan explosiva y cambiadiza que llega a lo absurdo", <sup>3</sup> como una manifestación de la acción deformadora del hombre, acción, que ellos llevan a la dependencia del uno por el otro, Donata espera la protección del criado, y él la de su ama. Esta mutua dependencia produce una tensión dramática y a la vez mantiene la situación absurda de una igualdad social que no existe. Faris dice que: "el nombre mismo de Duque sugiere la similitud entre ama y sirviente, y los dos buscan la comunicación y satisfacción emocional." <sup>4</sup> Su

actitud es totalmente teatral, pero ellos, están conscientes de su teatralidad, entonces actúan dentro de una dramatización que al mismo tiempo forma parte de otra a manera de juego escapista, teatro dentro del teatro, como una forma de huir de la realidad que los aprisiona y les produce angustia.

Donata: Puedo pensar libremente que tú te has ido...pienso que salgo al campo que nos rodea... a la primavera que ha llegado antes de tiempo...

Duque: La señora siente la fascinación del vacío.

(E T R. 53)

Ama y criado tienen sus juegos: juegos absurdos como el juego de la torre, el juego de cuidarse, el juego de pronombres, el juego de los sueños. El duque dice que su propio sueño no es de él, que sueña un sueño ajeno. Donata en cambio, afirma que cada vez que sueña inventa algo nuevo, mientras que el sueño de Duque "es una cárcel que gira sobre sí misma" (Ibid 24) Todo lo que dicen y hacen se convierte en un absurdo total. La violencia añade otra dimensión a la teatralidad, como cuando Donata, atormentada, se zafa fieramente del Duque, recoge su bastón y lo golpea en la espalda, cruel pleito de ciegos, que al no poder verse, las más de las veces, sólo golpean el aire. El combate moral, metafísico, de los personajes, creación-destrucción, culmina con la resurrección. Por ello, el drama violenta la realidad, la hace grotesca; deshumaniza a los personajes, convirtiéndolos en títeres esperpénticos e irrisorios, para que al asesinar al señor, el conflicto existencial

de la pareja inicie un cambio, que los conducirá al reencuentro con su identidad. El autor deja al espectador la posibilidad de resolver el conflicto, porque en el drama, como en la vida, nunca habrá final.

---

### 3.3 Sentido.

---

Donata y Duque, no sólo niegan a su Señor, sino que lo destruyen como único camino para encontrar la libertad. Dice Quackenbush "la negación teológica forma el armazón de este drama enigmático" <sup>5</sup> y esta negación es el sentido de la anécdota. Carlos Fuentes explica en el prólogo <sup>6</sup> de la obra, en donde ocupan una parte destacada los comentarios que el autor hace a los juicios y opiniones críticos de Octavio Paz, el camino que los personajes habrán de recorrer para lograr la conquista de la libertad.

La anécdota es una ambigua dialéctica entre Donata y su criado, el Duque, mientras aquélla espera el regreso de su marido, que se encuentra fuera de la ciudad probando fortuna en un casino de juego. El Señor, tema sobre el que gira el diálogo de los personajes y con el que están en desacuerdo, representa al dios de la religión. "Este desacuerdo con la aplicabilidad de la religión occidental a las funciones de la vida llega a ser una fuerza contradictoria y neutralizadora en *El tuerto es rey*." <sup>7</sup>

Fuentes ataca la falta de interés humano producto del dogmatismo religioso popular, que Donata y Duque representan con su actitud hacia el Señor, y se pregunta:

¿Quién es este señor que todo lo ve y todo lo sabe,  
este gran ausente que tan severamente fija las  
reglas de conducta de su casa y luego abandona a  
quienes la habitan a todas las tentaciones de la  
libertad? (E T R. 7)

Así plantea Fuentes, el sentido que tendrá la acción de los personajes: la búsqueda de la libertad perdida por el dominio de un amo intransigente, -la religión-, dominante y ausente. Este abandono lleva a estos dos seres a buscar por el camino del desorden y la promiscuidad la esencia de su propia individualidad. "La tentación y la caída vienen del conflicto humano, en lugar de un estímulo externo como el demonio." <sup>8</sup>

Fácilmente entendido para la mentalidad moderna. La solidaridad que nace entre Donata y Duque, producto de su propia voluntad los libra psicológica y físicamente de la culpa. De esto dice Octavio Paz: "podría verse en nivel teológico, como una nueva versión de la Caída". (E T R. 9) La historia se repite, Donata y Duque, al igual que Adán y Eva pecan contra el Señor, pierden su gracia, sólo que en la obra es el Señor el que abandona a sus hijos, por ello, dice Paz: "el Señor también es culpable del pecado de sus criaturas" (*Ibid.*) El los dejó sabiendo de antemano cual iba a ser la consecuencia de su abandono. Finaliza Paz: "todo en el Señor es falta..." (*Ibid.*) Por ello, el Señor tiene que morir.



La libertad, facultad del hombre para elegir su propia línea de conducta, de la que por tanto es responsable, es relativa para estos dos seres, ya que no pueden ejercerla. Viven en una cárcel. Actúan en forma contraria a lo que el Señor quiere, de ese modo, se revelan contra su autoridad, se hacen solidarios el uno del otro para sobrevivir. Pero hasta esta solidaridad les es negada: Dice Fuentes: "la solidaridad es negada al nivel del trabajo" (*Ibid.* 10), relación amo-esclavo de Donata y el Duque, negada al nivel de la política "pues los personajes viven en una polis final, desamparada, sin más colectividad que la pareja..." (*Ibid.*) Al final, se abandonan a sí mismos, Duque se va, y Donata lo pierde todo, niega el amor y la solidaridad. Deja libres sus pasiones y como en el tema mítico de *Tántalo*,<sup>9</sup> en un combate interior por la exaltación vana, que simboliza la magnificación de la caída, tiene la tentación de asemejarse al Señor y así su suplicio es proporcional a su falta, pierde totalmente el sentido de lo real, su imaginación impotente se ha vuelto alucinadora. En su impotencia la representación se desborda llegando al absurdo, la caída y después la muerte. Como dice Fuentes: "no hay creación sin caída; [...]El riesgo de representar es sólo la apuesta más audaz del riesgo de vivir." (*E T R.* 11) En la lucha de estos dos seres por la vida toma cada uno su camino y recobran su libertad al exterminar al Señor, justamente el séptimo día, día del descanso.

Aquí, "descanso puede equivaler al descanso de la muerte, la muerte de un dios dispensable." <sup>10</sup> Su creación quedó concluida, y funciona independientemente de su voluntad, del mismo modo que el drama quedó completo; "ha llegado el fin de un dios y el principio del hombre." <sup>11</sup> De este modo, Donata y Duque se escapan de su cautiverio y se lanzan al mundo antes desconocido, negando la vigencia de los preceptos establecidos por el Señor, adquiriendo para sí la condición de señores, y abandonando esa región de ciegos en la que el tuerto seguirá siendo rey.

---

#### 3.4 Personajes.

---

**Donata:** Significa donación. Como su nombre lo implica, sirve a la vez de dueña, señora y de donación al hombre. Mujer al fin, tiene como función, servir al Señor. Esto provoca en ella un constante estado de frustración y amargura. Impotente ante una vida que le ha sido impuesta, busca sus propias armas para defenderse del medio que la rodea. Se evade de la realidad por medio de las drogas, el alcohol y el sexo, que consigue manipulando y engañando a Duque, seduciéndolo. Para ello, adopta diferentes personalidades: la señora, el ama, la mujer. Ella es Eva, Marina, Penélope, Cherezada, Carlota, la amante, la hermana, la gemela de Duque. Mantiene un tono de superioridad y mando ante Duque, para esconder su

ceguera y el temor ante la posibilidad de ser abandonada por él. Cambia constantemente de estado de ánimo. Se muestra irascible, desconfiada, malhumorada, violenta, temerosa, a veces es dulce y maternal. La atormentan la vejez y el deterioro de su vida.

**Duque:** Su nombre simboliza nobleza. Personaje de enorme fuerza interior, tiene como tarea el cuidado de la señora. Al igual que ella adopta diferentes papeles en escena, mismos que lo llevan a ser un todo en la obra. Como Adán, Duque es la imagen del señor, "Duque representa al hombre Adán solo en el mundo, 'ciego' a su potencial, sin conocimiento de lo que lo rodea." <sup>12</sup> Simboliza al primer hombre, es la imagen de Dios, del Señor. Pero también es el hombre barbado, el conquistador. Como personaje de los sueños de Donata es Maximiliano, para que ella pueda ser Carlota, es Cortés para que ella pueda ser Marina. No sólo cuida de Donata, sino que se convierte en su tirano, su amo, su amante. Fuentes lo presenta como a "un hombre moreno" (E T R. 19), lo que indica que representa no sólo al personaje europeo, sino que a su vez es el mestizo, el nuevo habitante de América.

Sabe que está cumpliendo con su deber, por ello, mantiene un tono de seguridad y autoridad ante Donata. Como criado es obsequioso, servicial, digno ante las ofensas. Grosero cuando siente que se le avasalla. Violento al defender lo

que es suyo, o cuando Donata intenta ir contra las órdenes de su Señor. Lejano, cuando vive sus sueños, da la sensación de ser inalcanzable a Donata. Duque aún en los momentos de violencia y grosería, mantiene un tono amoroso y complaciente con Donata, es claro que, por encima de todo, la ama.

**El Señor, El tuerto:** Dueño de la casa y de los seres que en ella habitan, el ausente pero siempre presente. El drama gira alrededor de su presencia, es la fuerza causal que mueve a los personajes. Creador irresponsable, abandona su obra, arriesgándola al desastre espiritual. Su pecado es de omisión. El es culpable, por ello, se le aplicará la pena máxima, la muerte. Personaje que transita del tono autoritario, cuando regresa a casa seguro de que habrá de encontrar todo como lo dispuso, a la desesperación y el miedo, al no comprender lo que pasa. Impotente, ante la muerte, pierde totalmente su arrogancia.

**Los guerrilleros:** personajes que aparecen en este siglo, como los encargados de castigar la injusticia de la sociedad contra los débiles. En la obra, dan muerte al Señor. Se presentan ante él vestidos con la piel de lobo y camuflados como serpientes. Representando la vida y la muerte, el bien y el mal, lo europeo y lo americano..

---

### 3.5 Elementos teatrales.

---

**Música:** El autor deja al director de la obra la posibilidad de decidir el tema musical, que se escuchará al principio y al final de cada acto, al igual que un vals vienés para la escena de Carlota y Maximiliano. El *Aleluya del Mesías de Handel* imprimirá solemnidad a la escena de la agonía y muerte de Duque. En la escena final antes de cerrar el telón, el tango *Adiós muchachos*, cantada por Carlos Gardel, que seguirá escuchándose, aun después de haberse cerrado el telón.

**Sonido:** Más que la música, los sonidos son los que apoyan la acción de los personajes. Bombardeo, llamas, aviones en picada son sonidos constantes, que darán la sensación de desastre. El papel frotado que indica la presencia del sobre imaginario. Sonido de vidrios rotos que se recomponen como si el momento de la ruptura hubiese sido grabado en una cinta magnética que, en reversa, lo reconstruye. Un goteo persistente invade el ambiente, al mismo tiempo que el sonido de los vidrios rotos. Siete pitazos de sirena de niebla se oyen en el momento que Donata y Duque se dan cuenta de la soledad y el deterioro en que viven. El constante chillido de lobo que sale de la garganta de Duque. Ritmo monótono de los bastones

blancos que toca Duque para acompañar el monólogo de Donata. Sonido paralelo a la acción: rumor de hojas de zarzamora, cascabeleo de serpientes, aullido de lobos, acorde de un piano, *teponaxtles* indígenas, pulso de la electricidad, cláxones, sirena de nieblas, *jet*: estos sonidos, a veces juntos, a veces separados, presencia de la ciudad el siglo XX. Los sonidos en momentos se mezclan, al igual que las imágenes en una confusión de América con Europa, creándose la sensación de mestizaje. Ruidos de tránsito, voces de la multitud, ambulancias en el accidente de Duque. El latir sonoro de un corazón, al dar vida al hombre de polvo. Estruendo de metal, cuando entran los guerrilleros.

**Movimiento, mímica y gesto:** Donata y Duque son ciegos, por ello, su movimiento es torpe e inseguro, nunca se miran a la cara. Sin embargo, la fuerza interior que requiere el drama, los hace pasar del movimiento y el gesto agresivo y enérgico, al temeroso y turbado, consecuencia del pavor que tienen a lo desconocido. Las escenas eróticas son bosquejadas a base de movimientos corporales y mímica de los actores. La acción de los personajes refleja sus cambios internos, y es más intelectual que física. Por ejemplo: la representación de la cieguera, y las acciones imaginarias.

**Escenografía:** De espacios simultáneos en los que coincidan la representación y lo representado. La escenografía, como apunta Carlos Fuentes en el prólogo:

Espacios a un tiempo libres y envolventes  
-transparencia y opacidad gemelas- que deben  
encerrar el escenario realista, de viejos muebles  
del Segundo Imperio, dentro de un inmenso huevo de  
luz y polvo. (Ibid. 12)

De ahí la importancia de dar al escenario la idea de claustro, pero a la vez de espacio aéreo, en el que puedan transitar los personajes. Fuentes habla de dos rampas, una que comunica el escenario con las plateas, -el mundo exterior- en la otra reposa el mobiliario convencional, la vieja Europa, y en el centro se verá un círculo negro, lugar de introspección, en donde los personajes se encuentran a sí mismos. Unos periódicos dividen el escenario. Por la ventana se ve un jardín.

**Iluminación:** Un rayo de luz cegador aparece en escena apenas Duque abre el telón, y desaparece de golpe para quedar el salón ligeramente iluminado, dando a la estancia un efecto de opacidad. Un círculo negro se mantendrá en el medio del escenario. Al final del drama, una luz igual a la que aparece al inicio de cada acto, cae sobre el rostro del guerrillero I. Siempre que aparece esta luz el resto del escenario permanecerá en total oscuridad.

---

**Vestuario y Accesorios:** El espejo de piedra ágata en el que los dos ciegos se reflejan, sin poder verse. Los dos bastones blancos, que no sólo les sirven para apoyarse sino también, para pelear, golpear y encontrarse uno al otro. El zorro que sirve de estola a Donata cubre un traje oscuro de 1930, con olanes en el cuello y sobre el busto. Donata viste una capa elaborada con plumas blancas, cuando representa el papel de Carlota, y semeja, también, los penachos prehispánicos fabricados con plumas de aves exóticas. La barba rubia de Duque que se quita y se pone según el personaje que dramatiza; el jacquet, pantalón a rayas, cuello de paloma y corbata de plastrón que se transforma en una camiseta con la que semeja un payaso. El Duque-marido viste sombrero de copa, levita negra, pantalón crema, botines de charol. Carga una maleta del siglo pasado, bordada. Un parche negro cubre su ojo izquierdo. Los cinco guerrilleros armados con ametralladoras, tienen barba, visten uniformes de campaña, camuflados, semejantes a pieles de serpientes. El comandante, está envuelto en una piel de lobo.

---

### 3.6 Símbolo.

---

La escena es un salón *Segundo Imperio*, con sus *terciopelos raídos*, símbolo de lo viejo, lo deteriorado, imagen de Europa, el viejo mundo. Donata construye con



ellos un claustro que la protege del amo. Pero Donata pertenece al nuevo mundo, América: a la que nombra, a la que extraña, es su esperanza. Todo esto "dentro de un inmenso huevo de luz y polvo". (*Ibid*) El huevo está ligado al génesis del mundo es un símbolo universal, contiene el germen de la multiplicidad de los seres. Pero el huevo tiene un cascarón que lo cubre, por ello, participa del símbolo de los valores de reposo, como la cáscara, el nido, la concha, el seno de la madre, que actúan en la dialéctica del ser libre y del ser encadenado. Donata y Duque rompen el cascarón, vencen al Señor y encuentran la libertad.

Con el inicio de cada acto, un rayo de luz solar traspasará los ojos ciegos de los personajes, como una promesa de una nueva vida, que al pasar la prueba, renacen a la libertad. La luz, símbolo del primer aspecto del mundo informal, se pone en contacto con la oscuridad, del alma de Donata y Duque para simbolizar valores complementarios o alternantes de una evolución. A lo sombrío y oscuro de su vida, le seguirá la luz -el conocimiento de sí mismos- que los guiará para salir de las tinieblas de decadencia y descomposición en que viven.

Los periódicos y revistas del Señor, son objetos sagrados para Donata y Duque -el Señor ha prohibido que los toquen-; cuando ellos traspasan las leyes establecidas por el Señor, esparcen los diarios simbólicamente por la

estancia, algunos los queman para bailar descalzos sobre sus cenizas, como un símbolo de purificación. "Estas publicaciones pueden ser modelo de las *Sagradas Escrituras*, santificadas al Señor, que contienen su voluntad, y echadas por el escenario para significar la violación y la rebelión del hombre contra los mandamientos de Dios".<sup>13</sup> Donata y Duque *ciegos* tienen los ojos cerrados a la luz física para percibir la luz divina, luz interior que los llena y los ayuda a revelarse. Ambos desconocen su potencial y el del mundo que los rodea, por ello, luchan y se debaten hasta encontrar la sabiduría.

El *zorro*, simboliza la astucia mal entendida. Donata usa la astucia para confundir a Duque (igual que Eva tienta a Adán) y saciar su vicio -alcohol y sexo-. Donata como Penélope teje en tanto espera el regreso de su esposo. Pero Donata no es fiel. Ella teje una telaraña en la que Duque se enreda sin darse cuenta. Como en los cuentos en donde la zorra sirve de espejo a los pensamientos de los hombres, les revela sus más recónditos deseos y suscita en ellos la conciencia de la responsabilidad de sus actos, así, Duque tiene como tarea mostrar los errores de sus amos como su segunda conciencia.

La *serpiente* es una criatura fría, sin patas, ni pelos, ni plumas, cuyo largo cuerpo simboliza el esfuerzo genético del hombre. Pero es también su opuesto, su complemento, su rival. Hay algo de serpiente en el

hombre, especialmente en la parte en la que el entendimiento controla menos. C. G. Jung, médico psicoanalista ve a la serpiente como "un vertebrado que encarna la psique inferior, el psiquismo oscuro, lo raro, incomprendible, o misterioso".<sup>14</sup> El éxtasis casi permanente en Donata y Duque, los trances, las posesiones (insurrección de la serpiente del ser) aparecen en la obra como una revancha de la naturaleza sobre la ley, hija de la razón, que tiende a oprimirla. En suma, un retorno a la armonía por el exceso, al equilibrio por una locura transitoria.

El sueño, creador de símbolos, según la mitología clásica, es hijo de la Noche y hermano de la Muerte, habitaba las riberas tenebrosas del Océano occidental y anunciaba la verdad a los mortales. En el sueño del escultor -inicio del drama- es el inconsciente del personaje, el que aparece, y lo domina expresando sus deseos insatisfechos, sus represiones, anhelos y angustias. El sueño "debe restituir a la persona a su identidad propia, al descubrir el sentido de sus alienaciones."<sup>15</sup> Sueño totalizador, absurdo e irreal, el de Donata y Duque, que se mantendrá latente durante el drama.

El espejo símbolo de la ilusión, en E T R se usa con gran ironía ya que son dos ciegos, los que se miran en él. Ironía absurda en la que participan Duque y Donata "con una crueldad sadística y maquiavélica."<sup>16</sup> Primero, Donata

niega que haya espejos en la casa, porque su única felicidad es "repeler mi propia imagen sentirme imantada por el asco de un espejo cercano." (E T R. 78) Duque y Donata, usan el espejo en forma amenazante, pero su espejo es de piedra ágata, piedra en bruto, símbolo de libertad, sabiduría y perfección; piedra de agua, signo de una realidad espiritual, instrumento de una fuerza sagrada de la que es el receptáculo. Donata, en cuanto a espejo, refleja la belleza y la fealdad de su espíritu. Imagen deforme que ella, ciega, no puede ver. Dice Duque: "espejo indestructible [...] La señora se ha convertido en el presagio del espejo". (Ibid. 79-80). ¿Qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón, de la conciencia y, no en menor grado de la pureza. El espejo será el instrumento de la iluminación, el símbolo de la sabiduría y del conocimiento. El Señor, creador de las estatuas, se niega a vender su obra, por ello, es obligado por sus acreedores, a reflejarse en un espejo: "le demuestran que es de carne y hueso" (Ibid. 20) Cuando el señor se ve reflejado en él, destruye las estatuas, y abandona para siempre su casa. Nadie vuelve a saber de él. No resistió la verdad, él es igual a sus criaturas.

**El zumbido de avispas:** la avispa, señora del fuego purificador, recibe el fuego de Dios en el origen de los tiempos para transmitirlo al hombre. Este zumbido anuncia la purificación de los personajes y del espectador por

medio de la celebración del rito teatral. La avispa es también la insignia de los iniciados superiores y encarna el poder de sublimación que Donata y Duque llevarán a cabo, durante la crisis que antecede a la purificación.

El lobo, sinónimo de salvajismo y desenfreno, entraña dos aspectos: uno satánico y feroz, el otro benéfico, porque ve en la noche, es símbolo de luz. El aspecto luminoso del lobo lo presenta como símbolo solar. Estos dos aspectos simbólicos del lobo aparecen cuando la acción de los personajes es más desenfrenada y violenta (Duque llega a tomar el aspecto del lobo, aulla como lobo herido después de ser maltratado por Donata). "El lobo simbolizaba un obstáculo en la ruta del peregrino árabe y la loba en la de Dante." <sup>17</sup> Así Donata y Duque, descuartizan al lobo con un cuchillo de cocina, como un rito de sacrificio.

Maximiliano, emperador de México, junto a Carlota su esposa, simbolizan la absurda aparición de estos personajes históricos que mucho tuvieron de ridículos, y cuya falta de conocimiento del país al que pretendían gobernar los llevó, al primero, a la muerte y a la segunda, a la locura.

La sirena de niebla: pone fin a la escena de Carlota y Maximiliano simbolizando la destrucción del deseo, que la imaginación pervertida presenta como un sueño insensato, y no como un objeto real o una acción realizable.

El **tejido**: Donata teje y se consume en una lucha interior, una ida y venida en los laberintos de su ser como un símbolo de la muerte y de la renovación de su vida. El tejido de Donata es el símbolo de ese destino.

*Penélope*, símbolo de fidelidad, espera a su marido tejiendo. Donata no es fiel al marido que le impone este tejido, al contrario, tiene relaciones sexuales con Duque, su cómplice, su amante en esta aventura, pero doble del Señor.

El **polvo** como la ceniza, es símbolo de la fuerza creadora, se comparan a la simiente, al polen de las flores. No sólo se dice en el Génesis que el hombre está formado de polvo del suelo, sino que su posteridad se compara al polvo: "Tu descendencia se hará numerosa como el polvo del suelo, te desbordarás en el Occidente y en el Oriente, en el Septentrión y en el mediodía y todas las naciones del mundo serán bendecidas en ti y en tu descendencia".<sup>18</sup> Donata toma el brazo del hombre de polvo y Duque emite desde el fondo de sus entrañas un alarido de dolor. Como Adán, Duque despierta del sueño con la ayuda de Donata para enfrentar juntos un mundo que no reconocen. Dice Fuentes: "viajeros inmóviles, la señora y su criado son personajes latinoamericanos que transitan constantemente de la nostalgia a la esperanza, del recuerdo a la premonición de una América Hispánica de lodo a una Europa de polvo." (E T R. 12) Latinos y europeos, Donata y Duque reviven la lucha de dos razas,

dos civilizaciones, dos culturas, simbolizadas por la unión del polvo con el agua, que se convertirá en el lodo, de donde surgirá una nueva cultura.

Venus, (*Tlahuizcal-pantecuhtli* o Xólot) para las antiguas civilizaciones centroamericanas, especialmente para los mayas y aztecas. Simbolizaba a *Quetzalcóatl* resucitado en el Este tras su muerte en el Oeste. La serpiente emplumada se representaba en esta reencarnación como un arquero temido como portador de enfermedades o como dios de la muerte, con la cara cubierta con una máscara en forma de cabeza de muerto. Dualidad simbólica, muerte y renacimiento contenidos en *Quetzalcóatl* y en el sentido de la obra, *creación-destrucción*. "Pero Venus no se detiene [...] Estrella de la aurora y estrella del crepúsculo... Preciosa gemela de sí misma". (*Ibid* 85) Las apariciones del planeta, en los dos extremos del día, explica porque a la divinidad azteca -*Quetzalcóatl*- se le llama el *precioso gemelo*.

El jardín lo atendía un jardinero contratado por el Señor, que al abandonar su casa, ahora tiene que custodiar Duque. Dice Quackenbush: "como si él fuera Adán en el jardín del Edén." <sup>19</sup> Duque y Donata al final de la obra abandonan la casa (la huida del paraíso terrenal) e inician una nueva experiencia en el mundo.

El payaso simboliza la inversión de las propiedades regias, con sus atavíos, sus palabras y actitudes ridículas, la majestad queda sustituida por la bufonada y

la irreverencia; la soberanía por la ausencia de toda autoridad. Todas estas acciones llevadas al cabo por Duque van preparando al espectador para la muerte del señor, el rey, el amo. El señor de la obra es como el rey, que con su poder inspira el temor, sus designios son infalibles, sus juicios están impresos de justicia y bondad. Pero esta imagen -como sucede en la obra- puede pervertirse en la de un tirano, expresión de una voluntad de poder mal controlada. Ese es el error del Señor creado por Fuentes, que por la falta de responsabilidad para con su reino y por sus pecados de omisión, es culpable de mal manejo e indiferencia.

Los **guerrilleros barbudos**, símbolo de destrucción, desempeñan la función de vengadores de la sociedad. En la obra, dan muerte al Tuerto para vindicar a los protagonistas.



---

**NOTAS AL CAPITULO TERCERO**

---

- 1 Pavis, Patrice, Diccionario del teatro, México: Paidós, 1980. p. 272
- 2 Lichtblau, Myron, I., *Teatralidad e Ilusión en el Tuerto es rey*, Sycause University, en La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple, Edición: Ana María Hernández de López, Madrid: Pliegos, 1988. p. 316.
- 3 Ibid.
- 4 Faris, B., Wendy, *Carlos Fuentes*, New York: F. Ungar Publishing Co., 1983. p.83.
- 5 Quackenbush, Louis, H, *La desavenencia religiosa: una clave a El tuerto es rey, de Carlos Fuentes*, en Interpretación de textos literarios, v. IV, no. 1 p. 75-87.
- 6 La palabra prólogo está compuesta por la raíz de "logos", discurso, y el prefijo "pro": ante, delante, proponer. En el teatro griego y latino era el discurso que se recitaba antes de la presenta-

ción de una obra, pidiendo benevolencia, o como una explicación a la misma. Es usual que el prólogo este escrito por una persona distinta al autor, con comentarios referentes a la obra misma, y a veces al autor. En este caso, Carlos Fuentes saliéndose de lo usual, decidió dar una explicación de *E T R.*, probablemente por lo complicado del tema, y por lo difícil del texto, que como hemos visto, más que una obra teatral es un texto literario, que lleva al espectador más a la reflexión que a provocar la emoción por la acción teatral.

- 7 Quackenbush, Louis, H, en *La desavenencia religiosa: una clave a El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes, *op. cit.* p. 83.
- 8 Ibid.
- 9 El tema mítico de Tántalo simboliza la elevación y la caída. Tántalo invitado al banquete de los dioses tiene la tentación de hacerse su igual. Para igualarse a ellos ha querido ofrecer bienes a los dioses, como si viniesen de él mismo, llega al grado de ofrecer a su propio hijo. Los dioses al darse cuenta devuelven la vida a Pélope, pero lanzan a su padre a los suplicios.

- 
- 10 Quackenbush, Louis, H, en *La desavenencia religiosa: una clave a El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes, *op. cit.* p. 85.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 Jung, C .G, *L'homme á la découverte de son ame; Structure et fonctionnement de l'inconscient*, (prefacio y traducción por R. Cahen-Salabelle), 2a ed., revisada y aumentada, Ginebra 1946. p. 237.
- 15 Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain, Diccionario de los símbolos, Barcelona: Herder, 1991, p. 962.
- 16 Lichtblau, Myron, I., *Teatralidad e Ilusión en el Tuerto es rey*, Sycause University, en La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple, *op. cit.* 314.
- 17 Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain, Diccionario de los símbolos, *op. cit.* 653.
- 18 La Biblia de Jerusalén, primera edición ecuménica, 3 vol., Edición Planeta, París: 1965-1966. Génesis 28,14.

- 19 Quackenbush, Louis, H, en *La desavenencia religiosa: una clave a El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes, *op. cit.* p. 85.

**CAPITULO CUARTO**

**TODOS LOS GATOS SON PARDOS**

---

CAPITULO CUARTO  
TODOS LOS GATOS SON PARDOS

---

---

---

4. Argumento.

---

Un hombre de tez blanca, de pelo rojo y abundante, llega desde el oriente, sobre el mar, entre soldados llevando armas desconocidas cuyos ruidos y llamas recordaban el trueno, con numerosos compañeros cabalgando animales extraños. Moctezuma emperador de los aztecas se persuade que su dios Quetzalcóatl ha regresado de su largo exilio para traerles la felicidad. Cortés el hombre barbado, aprovecha la confusión de Moctezuma y con la ayuda de la Malinche, emprende la conquista de México. De ese modo, se enfrentaron dos mundos.

---

4.1 Estructura.

---

La estructura de *Todos los gatos son pardos* está dividida en diez escenas, la última, epílogo del drama, es totalmente visual. Para mayor claridad en el análisis, se especificará la situación geográfica de cada escena, y los indicios, conflictos, desenlaces, peripecias y clímax de la obra.

Escena 1

1. *Malinche* se interroga sobre su identidad y la de sus hijos, clama por su pueblo, anuncia la tragedia que se avecina. (Indicio)

Malintzin, Marina, Malinche: yo fui la partera de esta historia, porque primero fui la diosa que la imaginó, luego la amante que recibió su semilla y finalmente la madre que la parió. Diosa, Malintzin; puta, Marina; madre, Malinche. (T G P, 14)

Escena 2: (*México-Tenochitlán, 1519. Afuera del Palacio de Moctezuma.*)

1. Un pastor y un mercader hablan sobre el sueño premonitorio que ambos tienen acerca del regreso del dios *Quetzalcóatl*. (Indicio)

2. La imagen del zopilote aparece. (Indicio) Comenta el mercader: "*Dicen que los zopilotes son como los dioses: devoran la inmundicia para purificar los campos.*"

(Ibid. 18)

Escena 3: (*En una de las salas del palacio, Moctezuma con el coro de augures.*)

1. *Moctezuma*, cubierto sólo con un taparrabo, barre lentamente. Como en la tragedia griega hay un coro de cinco augures, <sup>1</sup> envueltos en blancas mantas fosforescentes. Estos personajes, además de anunciar la tragedia, se transforman en su momento en los diferentes dioses aztecas, que son la conciencia de *Moctezuma*.

2. El coro de augures recuerda a *Moctezuma* la llegada de sus antepasados a *México-Tenochtitlán* para fundar el Imperio azteca, guiados por la estrella del crepúsculo.

(Indicio)

3. Como emperador, *Moctezuma* tiene en sus manos el poder del Imperio, y la obligación de defenderlo. Sus consejeros no entienden porqué teme. (Nudo)

4. El augur uno se transforma en el dios guerrero *Huitzilopochtli*. *Moctezuma* pregunta al dios ¿qué debe hacer? "Apacigua mi sed, *Xocoyotzin*, o el sol huirá para siempre y la noche reinará sobre lo que fueron tus dominios. Constrúyeme un templo, *Moctezuma*, para que todo el pueblo sepa a cuál dios debe adorar." (T G P 27)

(Indicio)

5. El augur dos se convierte en el dios educador *Quetzalcóatl*, la serpiente emplumada, el dios creador, que un día, al jugar con su pene de oro, brotó de él un chorro de semen que al chocar con las piedras dio nacimiento al hombre. (Peripecia) Dice *Quetzalcóatl*:

El polvo se animó y así nacieron los hombres; y los hombres que antes no existían, me agradecieron que yo les diera vida. [...] yo inventé a los hombres en el amor y para el amor, en la luz y para la luz.

(Ibid. 28)

6. El augur tres, *Tezcatlipoca*, dios de la noche, arranca el falo de oro a *Quetzalcóatl*, para llevar a sus hijos al reino de las tinieblas y de ese modo apoderarse de sus sueños. (Nudo)



7. Los hijos de *Quetzalcóatl* aprenden de él a sembrar, cosechar, tallar, pulir, tejer... -dice *Quetzalcóatl*- "Pero de noche, cuando estaban fatigados, no podían también cultivar sus sueños; el sueño los alejaba de mí." (Ibid. 29)

8. *Tezcatlipoca*, para hacer caer a *Quetzalcóatl*, le envía como regalo su propio falo de oro que en la parte de atrás era un espejo. *Quetzalcóatl* refleja su imagen en él: (Indicio)

Lo que vi me espantó. Mi rostro no era como el de los hombres. Si mi creación era divina, yo era un monstruo. Si yo era un dios, mis hijos, tan distintos a mí, eran infernales. (Ibid. 30)

9. Desesperado *Quetzalcóatl* quiso parecerse a sus criaturas, entonces se emborrachó. *Quetzalcóatl* introduce violentamente el falo a una mujer desnuda a la que hace el amor, pero se da cuenta que es su propia hermana, y que el acto lo realizó un hombre con su propia carne. (Conflicto) Dice *Tezcatlipoca*:

Y porque un dios fue un hombre, los hombres se sintieron libres y poderosos, pero culpables de su libertad y de su fuerza, porque para tenerla debían compartir la luz con las tinieblas; porque para desear la libertad, antes debían perderla. (Ibid. 31)

10. *Moctezuma* pregunta a *Quetzalcóatl* qué hacer con su Imperio. Éste contesta: "Limpia de impurezas tu reino, *Moctezuma*; abandona el culto criminal del sacrificio y de la guerra; [...] la tierra no puede ser conquistada por nadie porque es de todos" (Ibid. 34) (Indicio)

11. El augur *Quetzalcóatl*, sale del escenario significando su huida hacia el oriente, esto lo convirtió en un exiliado, un viajero, un héroe que se fue y prometió regresar. (Conflicto)

12. *Huitzilopochtli* -augur uno- encolerizado increpa a *Moctezuma* sobre la dualidad de su conducta: "Actúa como el rey y el astro que eres; no reflexiones como mujer o esclavo". (Ibid. 34) (Nudo)

13. *Moctezuma* duda. De nada sirven las palabras de *Cihuacóatl*, el gran sacerdote vestido de mujer. (Nudo)

Cuando las mujeres dejaron de officiar el culto supremo, nuestros antepasados juzgaron peligroso que se conociera un cambio en el ritual acostumbrado. A fin de durar, las cosas no deben cambiar. Cambió, de hecho, la sustancia; pero el pueblo sólo ve las formas y se conforma con ellas.

(Ibid. 38-39)

14. Muchos son los súbditos de *Moctezuma* que sueñan lo que va a acontecer. Por ello, *Moctezuma* quiere destruirlos, piensa que al eliminar el sueño, eliminará el presagio. *Cihuacóatl* le dice: "El poder sólo lo conservan los mediocres, no quienes dudan o sueñan".

(Ibid. 46) (Indicio)

15. Los consejeros de *Moctezuma* han soñado el mismo sueño: el regreso de la serpiente emplumada. *Tzompantecuhtli* enfrenta a *Moctezuma* a la verdad: su Imperio está dividido y su pueblo en contra del soberano azteca. (Nudo)

16. *Tzompantecuhtli* junto con su familia es mandado asesinar por *Moctezuma*, que no encuentra otro camino para

silenciarlo. (Conflicto) *Tzompantecuhtli* lo increpa: "Desventurada ciudad, tributaria del sueño; desventurado país, donde la duda de los poderosos no conoce más solución que el crimen." (*Ibid.* 55)

17. El emperador alarmado recibe de manos de uno de sus súbditos el cadáver de un ave, que entre sus alas esconde un espejo. Al mirarlo, Moctezuma ve reflejadas en él las imágenes de hombres y animales extraños, blancos y barbados, a los que confunden con *Quetzalcóatl*. (Nudo)

Escena 4: (La costa del Golfo de México. Marina y Cortés hacen el amor. En su Palacio *Moctezuma* sigue barriendo.)

1. Después de la entrega, ambos relatan su vida. Marina es un obsequio más que los caciques de Tabasco dan a Cortés; él les regala a cambio, una imagen de la Virgen con el niño en brazos. Los indígenas la llaman la Gran *Teciguata*. Los indios no entienden el misterio de la virgen madre. (Indicio)

2. Marina se convierte en la protectora de Cortés, en su mujer, "Yo sólo soy la lengua" -dice Marina. (*Ibid.* 64)  
(Conflicto)

3. Marina, al igual que los demás, cree que Cortés es un dios, o por lo menos un príncipe. Cortés la saca de su error: "no somos nadie. [...] Hay que ser un Don Nadie para cambiar las dulzuras de España por las penurias y peligros de estas tierras desconocidas". (*Ibid.* 65)  
(Indicio)

4. Pedro de Alvarado, Gonzalo de Sandoval y Alonso Hernández Portocarrero, capitanes de Cortés, saben que los indios a pesar de ser más numerosos, le temen a la ballesta el cañón y el falconete, piensan que el fuego es algo mágico, no conocen la rueda, y jamás habían visto un caballo, pero sobre todo, piensan que son dioses. (Indicio)

5. Marina ahora entiende que Cortés es sólo un hombre. No le importa traicionar a su pueblo (Conflicto)

Guardaré tus secretos, señor; te contaré los de mi patria. Tú, por mi boca, todo lo sabrás de ella; ella no sabrá de ti sino la mentira que asegure tu victoria. Eres plebeyo y mortal; serás por mi boca, dios e inmortal. (Ibid. 72)

6. *Malinaxóchitl* nombre de la diosa a la que había heredado Malinche, fue la: "sacerdotisa del alba, encantadora de las bestias feroces que utilizaba para tiranizar a los hombres y doblegarlos a su voluntad de amor, feroz amor, eterno amor, esclavizado amor, diabólico y nocturno amor". (Ibid. 73) (Indicio)

7. *Huitzilopochtli* al vencer a la diosa *Malinaxóchitl*: "cesó el dominio de la mujer sobre la tierra". (Ibid. 73) Por ello, Marina quiere restaurar el poder de la diosa y transforma en su dios al hombre blanco al que acompaña: "¿Será mi destino el de restaurar el poder perdido del amor y la mujer, acompañando las victorias del hombre blanco?" (Ibid. 73-74) (Conflicto).

8. Los españoles quieren oro, saben por Marina que *Moctezuma* lo tiene y, después de fundar la Villa Rica de la Vera Cruz parten hacia *Tenochitlán*. (Indicio)

9. Cortés manda a Portocarrero con el oro y los presentes obtenidos hacia España para ofrecerlo al rey Carlos. Para este puñado de hombres ya no habrá retirada. Portocarrero se lleva la última nave. (Nudo)

Escena 5: (Una sala del Palacio de *Moctezuma*.)

1. *Moctezuma* ya no duda, está convencido de que el hombre barbado es *Quetzalcóatl*, el día del signo *Ce Acatl* ha llegado y con él la serpiente emplumada. (Conflicto)

2. *Moctezuma* lamenta la muerte de los soñadores y de su aliado de Texcoco, el valeroso *Tzompantecuhtli*. Arrepentido los sahuma con copal. (Indicio)

3. *Moctezuma* decide construir un templo a *Quetzalcóatl* y olvidarse del templo que había prometido al dios de la guerra *Huitzilopochtli*. (Conflicto) De nada sirven las recomendaciones de *Cihuacóatl*:

Señor: dos mundos sin contacto ni comparación se han encontrado: Ni nuestros dioses son los de ellos, ni los de ellos son los nuestros; no hay ideas comunes en esta contienda, y al no haberlas, sólo habrá eso: contienda. Prepárate para ella.

(Ibid. 94)

Escena 6: (Campamento cerca de Cempoala. Los conquistadores elaboran su plan de campaña.)

1. Los soldados españoles aprovechan los espejos y chucherías que han traído de España para conquistar a las

mujeres indígenas, que en su inocencia se entregan a ellos pensando que son dioses. (Indicio)

2. Marina pone al tanto a Cortés acerca de los secretos que envuelven esa tierra misteriosa. "Has llegado a una nación construida como una pirámide". (Ibid. 97)

(Indicio) De la pirámide dice Octavio Paz:

La pirámide tiempo petrificado, lugar de sacrificio divino, es también la imagen del estado azteca y de su misión: asegurar la continuidad del culto solar, fuente de la vida universal por el sacrificio de los prisioneros de guerra. [...] Para los herederos del poder azteca, la conexión entre los ritos religiosos y los actos políticos de dominación desaparece pero [...] el modelo inconsciente siguió siendo el mismo: la pirámide y el sacrificio.<sup>2</sup>

3. Marina sabe que el símbolo de esa gran nación de la que es hija, es la pirámide. (Indicio) La naturaleza fue la encargada de darle esa forma:

asciende desde las altas costas húmedas y ardientes por la dulce terracería de valles y lomas fértiles, hacia las ásperas montañas, los blancos volcanes y la alta árida meseta: allí está la cima de la pirámide, y su nombre es la ciudad de México-Tenochitlan. (T G P 97)

4. También su organización social era piramidal: el pueblo formado primero por los esclavos, los maceguales, los cargadores, para seguir con los artesanos, recaudadores, mercaderes y maestros de oficio, que sostenían con su trabajo a la clase sacerdotal y guerrera hasta llegar a la cúspide donde sólo había cupo para un solo hombre. Pero lo más importante, era el espíritu de

ese pueblo, que vivía entre la tierra y el cielo.

(Indicio) Dice Marina a Cortés:

Has llegado a una nación construida como una pirámide. [...] las pirámides que pueblan esta tierra son la arquitectura de nuestro espíritu, de nuestro anhelo y de nuestro temor; queremos tocar el cielo, [...] queremos mantener el cielo, pues le tememos: estamos demasiado cerca, demasiado cerca, señor. (Ibid. 97)

5. Todos los temores de ese pueblo afloran por la boca de Marina, "la lengua", que los da a conocer al conquistador. Pero él duerme y no oye, sólo sueña con alcanzar el poder y el oro. (Indicio)

6. Marina enseña a Cortés el secreto que lo llevará a lograr sus sueños: Tendrá que aparecer ante los suyos como un *teul*. Le dice: "*Hay que desear antes de tener. Señor: sólo serás dueño de lo que has deseado.*" (Ibid. 101) (Conflicto)

7. Fray Bartolomé de Olmedo escucha la conversación de ambos y acusa a Marina de ser la mala conciencia de Cortés; pero está dispuesto a no reparar en lo que han dicho, siempre que no perjudiquen los intereses de su patria: "*primero, extender con la espada el imperio de España; segundo, extender con la cruz el dominio de Dios.*" (Ibid. 103) (Nudo)

8. Los conquistadores, sin futuro en el viejo mundo, han encontrado un paraíso. Cortés se dispone a conquistar esas tierras en el nombre de Dios para dar gusto a Olmedo, a su conciencia y a su rey. (Conflicto) A quien dice:

Cortés: Nosotros los que nada somos sino polvo y estiércol [...] Ahora tenemos una nueva meta en la tierra: el Nuevo Mundo. Este es nuestro cielo y a veces, también, nuestro infierno. Éste es nuestro más allá. Aquí podemos ser señores. Aquí no hay límite para nuestra imaginación, voluntad y fortuna. Hemos encontrado el paraíso muy real y tocable que antes era sólo una resignada quimera.  
(Ibid. 104)

9. El apetito de riqueza de los conquistadores los lleva, a confundir la ciudad de *Cempoala*, blanca y brillante por la cal de sus paredes, con una ciudad bañada en plata: "No todo lo que brilla es plata en el reino de México", dice Marina, (Ibid. 109) (Indicio)

10. Aparece el cacique gordo de *Cempoala*, su gordura es tal, que le es imposible moverse. Cortés confirma el odio que todos los pueblos tributarios de *Moctezuma* tienen contra él, y convence al cacique para que se una a los *tlaxcaltecas* y los demás pueblos sojuzgados para juntos vencer al tirano. (Nudo)

11. *Moctezuma* manda a sus recaudadores a *Cempoala*, con presentes para Cortés, pero éste les corta las manos y los regresa a *Moctezuma*. (Peripecia)

12. Marina trata de convencer a Cortés de que no asesine a su pueblo, que tome sus riquezas y unidas a las de su pueblo, forme un nuevo imperio más poderoso aún. (Nudo)

Cortés... Cortés... Cortés... [...] Tu rostro anterior no cuenta: México te ha impuesto la máscara de *Quetzalcóatl*, el dios desesperadamente esperado, el principio de la unidad creadora; el dios educador, no el dios asesino. [...] No devastes este jardín... Toma... toma, señor, los frutos de mi tierra...  
(Ibid. 118-119)



Escena 2: (Una sala del palacio de *Moctezuma*. Diálogo entre *Moctezuma* y los magos.)

1. *Moctezuma*, víctima del miedo, recurre a los magos de la corte. Guías y consejeros del *tlatoani*, intérpretes de sus sueños, hechiceros, adivinos, que pretendían conocer el futuro y el destino de su pueblo al que transmitían el mensaje de los dioses. (Indicio)

2. Para impedir la entrada de los dioses, los magos deberán poner un hilo de lado a lado del camino. El hilo que simbólicamente atará para siempre a estas dos civilizaciones. (Indicio)

3. *Moctezuma* había cometido un grave error, jamás había salido de su palacio e ignoraba el sentir de su pueblo, al que gobernaba con arbitrariedad. (Indicio)

4. Cortés, mientras tanto, recorría palmo a palmo esas tierras convenciendo al pueblo para que se unieran a él, contra del emperador. (Indicio)

5. *Moctezuma* dominado por la duda y el miedo, rechaza el poder que los dioses le han conferido. (Conflicto)

*Cihuacóatl* su conciencia lo confronta:

Quién rechaza el poder es rechazado por el poder.  
Estos extranjeros quieren lo que tu rechazas: no sólo representar el poder, sino usarlo para cambiar el rostro de nuestra tierra. (Ibid. 123)

6. *Moctezuma* no quiere darse cuenta que el conquistador es humano y no divino. La crueldad de Cortés la ve como cosa divina, y la relación carnal con Marina la compara a la de *Quetzalcóatl* con su hermana. (Indicio)

7. Para no enfrentarse a Cortés, busca entre su corte un gemelo de sí mismo que lo represente. (Indicio)

8.- *Cihuacóatl* quiere que desista, a Cortés no le interesa conocer su cuerpo, sino su espíritu. (Nudo)

9. Regresan los recaudadores sin manos. Aseguran a *Moctezuma* que Cortés no es un dios, ya que prefirió los refrigerios humanos a las ofrendas divinas. (Peripecia)

10. *Moctezuma* exclama: "Cortés tiene que ser dios; yo necesito que sea dios para que el drama previsto se cumpla. Estaba escrito, estaba escrito..." (*Ibid.* 126) (Indicio)

11. Los presagios son sagrados y deben cumplirse: (Nudo)

Que se cumpla el drama fuera de mí, impuesto a mí por la fatalidad y el presagio divino, por la naturaleza misma. Soy la tierra: el mar me rodea totalmente; soy la playa: la marea se acerca y se aleja de mí fatalmente; soy la mazorca de maíz: fatalmente amarilla; el zopilote, fatalmente negro; la luna, fatalmente blanca. (*Ibid.* 12)

12. La vida de *Moctezuma* está regida por la fatalidad, el único camino digno que le queda es morir ante Cortés: "Pero si mi destino es la muerte, debe ser la muerte ante los dioses, sólo ante los dioses" (*Ibid.* 127) (Indicio)

13. *Moctezuma* recibe a *Cuauhtémoc* -su sobrino- y a *Cuitláhuac*, su hermano. Los príncipes intuyen que los hombres blancos a los que han de enfrentar han logrado penetrar en sus secretos y debilidades. (Peripecia)

No, señor; estos hombres venidos por la inmensidad de las aguas sólo nos han tomado por sorpresa; ésa es su ventaja. Pronto han averiguado lo que nos atemoriza y derrota. Por ejemplo: van directo hacia el comandante del escuadrón, lo matan y le

arrebatan el pendón. Con ello, nuestros guerreros huyen despavoridos, pues la muerte del jefe es como la del representante de los ancestros y aun de los dioses. (Ibid. 128-129)

14. *Cuauhtémoc*, el más joven, se deja llevar por la pasión y presagia: "Si estos hombres nos vencen, destruirán nuestro mundo... Pero si nosotros somos los vencedores... cuidémonos, cuidémonos, señor, de no destruirlo nosotros mismos..." (Ibid. 134) (Indicio)

15. *Moctezuma*, se niega a perder el poder, no conoce el significado de la derrota. (Nudo)

Escena 8: (Cholula)

1. Un joven, artesano de la pluma, va a ser sacrificado a los dioses. No entiende por qué tiene que morir, cuando ama su trabajo y la vida; se resigna ante las palabras del sacerdote: (Indicio)

Eres un don: a cambio del orden del universo, a cambio de la luz misma del sol, te ofrecemos a ti, semejante, por tu sacrificio, a un dios. Eres un don, una ofrenda. [...] alguien muere para que los demás vivan. (Ibid. 138-139)

2. Llegan los españoles acompañados por Marina. El horror se refleja en sus rostros, pero sobre todo en el del fraile que se acerca con la cruz y la coloca sobre la piedra de los sacrificios. (Nudo)

3. Artesanos, gente del pueblo, algunas mujeres con comida, se acercan con curiosidad al Cristo. Niegan a los conquistadores la comida, los dioses no tienen necesidad de comer. Los conquistadores temen, no quieren seguir, saben que son ordenes de *Moctezuma*. (Conflicto)

4. Los soldados sólo buscan el poder y dinero, poco les importa España, el rey o Dios. El único camino que le queda a Cortés es aprovechar la codicia de su gente, para seguir adelante. (Indicio)

5. El doble de Moctezuma se presenta ante Cortés, que descubre el engaño. Enfurecido ordena la destrucción de los ídolos. Exige a los sacerdotes que renuncien a su religión. Dice Cortés a sus soldados: "Esperabas a los dioses. Los dioses han llegado. Las máscaras han caído. Ya no tienes que esperar más. ¡Derrumben los ídolos!" (Ibid. 149) (Peripecia)

6. Los sacerdotes se niegan y son muertos por la espada de Cortés. (Clímax)

7. A los mancebos los marcan con un hierro encendido en la frente. El pueblo huye, despavorido, pero son alcanzados por las espadas, no importa quien sea, sacrifican lo mismo a hombres que a niños, a las mujeres las hierran en la frente con la G de la guerra. Cortés grita a Olmedo: "El día ha sido ganado para la fe. [...] ¿Eso querías, padre?" (Ibid. 151-152) (Clímax)

8. Marina pide a Cortés se compadezca de su pueblo: "Pregúntate señor: ¿qué hubiera sido de esta tierra si en vez de asesinarla le permites vivir y con ella vives?" (Ibid. 154) (Conflicto)

9. Cortés sabe que no puede dar marcha atrás, porque si lo hace los demás no tendrán compasión de él. Su lucha no es la de un hombre contra un imperio, es la del imperio

español contra el mexicano... Marina, lo sabe y por eso, le dice: "y ése es tu problema: vencer a nuestro imperio, pero no ser vencido por el tuyo." (*Ibid.* 158) (**Conflicto**)

10. Para Marina, por encima de su pueblo está Cortés, al que se entrega con violencia. (**Peripecia**)

11. Aparece el *augur/Tezcatlipoca*, lleva en la mano el falo espejo: (**Peripecia**)

Los dioses fueron hombres y los hombres se sintieron libres, pero culpables de su libertad, porque para tenerla debían compartir la luz con las tinieblas; porque para desear la libertad, primero debían perderla. ¡La libertad! ¡El amor!

(*Ibid.* 159)

**Escena 9:** (Sin localización.) (Toda esta escena forma parte del desenlace de la obra)

1. En escena, los tres personajes principales de la obra. *Moctezuma*, Marina y Cortés se encuentran, cada uno, dentro de un círculo correspondiente a una zona de iluminación, en el escenario.

2. En un círculo negro, a la izquierda, *Moctezuma*, vestido con el taparrabo de la primera escena, sigue barriendo. Escucha el coro de los búhos y el bramido de las bestias. Desesperado, exclama: "En esta casa se crían hormigas [...] Malditas hormigas... Malditas hormigas..." (*Ibid.* 160) (**Indicio**)

3. *Moctezuma* clama a los dioses, pero sabe que es demasiado tarde. Mira la batalla encarnizada entre españoles e indígenas sin poder hacer nada. (**Peripecia**)

4. Moctezuma sabe que Cortés habrá de decidir su muerte. Pero es el pueblo, que lo ha desconocido, el que lo ejecutará a pedradas. (Desenlace)

5. Marina en el centro de la escena, dentro de un círculo blanco, clama por sus hijos, los nuevos mexicanos. Anuncia el mestizaje producto de la unión de dos sangres, la española y la india. (Desenlace)

Oh, sal ya, hijo mío, sal, sal, sal entre mis piernas. [...] Sal, hijo de la traición [...] habla quedo hijo mío, como conviene a un esclavo; inclínate, sirve, padece y ármate de un secreto odio para el día de tu venganza [...] mata, hijo de puta, para que no te vuelvan a matar a ti; [...] todos quieren lo mismo: la sangre, el trabajo y el culo de los hombres oscurecidos por el sol; [...] contra todos deberás luchar y tu lucha será triste porque pelearás contra una parte de tu propia sangre. Tu padre nunca te reconocerá, hijito prieto; nunca verá en ti al vástago, sino a su esclavo; [...] algún día, hijo mío, tu espera será recompensada y el dios del bien y la felicidad [...] reaparecerá si desde ahora te preparas para reencarnarlo tú, tú mismo, mi hijito de la chingada; [...] tú eres mi única herencia, la herencia de Malintzin, la diosa, de Marina, la puta, de Malinche, la madre... (Ibid. 173-174-175)

6. Dentro del círculo blanco se encuentra *Cihuacóatl*, en andrajos, ciego, cubierto de viruela. Gira con los brazos extendidos. Un fraile franciscano, a sus espaldas, lo toma del brazo, y lo invita a unirse a él. Los dos son sacerdotes, los dos son mendigos. *Cihuacóatl*, contagiado de viruela, -la enfermedad europea- se niega a aceptar nada que venga de los conquistadores. Sin embargo, comprende que no le queda otro camino que aliarse a ellos; le da la mano al fraile y se marchan juntos a formar la nueva raza. (Desenlace)

7. Marina intenta que el sacerdote se dé cuenta del engaño en que ha caído su pueblo. Del discurso nace la nueva palabra que a ella misma sorprende: "Mexicanos... seamos ruinas, y de ellas renazcamos". (*Ibid.* 178)  
(Peripecia)

8. El círculo rojo se encuentra del lado derecho del escenario. Acompañado por tres oidores reales, Cortés, sentado de espaldas sobre una silla curul, da la espalda al público. A sus pies se encuentra un enano de la corte de *Moctezuma*, con una pelota de goma entre las manos. Los oidores, como los augures, son el coro de la tragedia, los que juzgan a Cortés: "se despoja a Fernando Cortés de la gubernatura de la Nueva España y se le condena a vivir desterrado lejos de esta ciudad de México." (*Ibid.* 182)  
(Peripecia)

9. Cortés, ahora un hombre viejo, ha sido traicionado por los suyos. Con dignidad habla a su rey. (Desenlace)

Quiero regresar a México, señor; en México quiero morir [...] ¡No pido más que una partecica del mundo que conquisté! [...] Ingrata España, miserable madrastra, vieja tacaña... te regalé un mundo [...] le diste la espalda al mundo que nosotros te conquistamos [...] y mi propio imperio me aplastó a mí, un hombre que nada tiene. Marina... Marina... perdí tu tierra... y no gané la mía. [...] Moctezuma, mi gemelo ciego... Moctezuma, señor todopoderoso, mira a tu conquistador: míralo... No fuimos sino hombres que lucharon... hombres... (*Ibid.* 183-184-185)

Escena final Epílogo: (El escenario vacío se va llenando. Epoca actual.)

1. Penitentes de rodillas, con pencas de nopal sobre el pecho.
2. En sentido opuesto, una banda de mariachis canta *Soy puro mexicano*.
3. Propaganda iluminada: Ford, Coca Cola, Pan Am, Hilton, Kotex, Yardley, etc. Anuncios comerciales, que visten las calles de la ciudad en la actualidad.
4. El mercader y el pastor, vestidos con huaraches y overoles, cargando fardos.
5. Los sacerdotes cholultecas, vestidos como mozos de restaurant.
6. El mensajero: vestido modernamente, lleva una pancarta del PRI.
7. Soldados, magos recaudadores, emisarios, y cazadores: reaparecen vestidos de granaderos. Los augures: vestidos de policías.
8. El rey de Texcoco: es un veterano de la Revolución cargado de medallas.
9. *Tzompantecuhtli*, antiguo consejero de *Moctezuma*: un intelectual moderno con libros bajo el brazo.
10. *Cuitláhuac*: vestido como general del ejercito mexicano.
11. *Cihuacóatl*: un limosnero ciego.
12. El padre Olmedo es el Arzobispo de México.
13. El cacique gordo vestido como diputado o pistolero mexicano.



14. Sandoval, Alvarado, Olid, Ordás y Portocarrero llevan cartapacios y van vestidos como modernos hombres de negocios.
15. Marina es una fichadora de cabaret.
16. Cortés: General del Ejército de los Estados Unidos.
17. El Marinero con uniforme de infantería de la marina norteamericana.
18. *Moctezuma* vestido de negro, con la banda presidencial mexicana sobre el pecho.
19. *Cuauhtémoc*: es un joven a la moda.
20. Las doncellas de *Moctezuma* vestidas con minifalda.
21. Una banda de rock, los *Rolling Stones*, tocando *Let it bleed*, vence a la música del mariachi.
22. Un grupo de jóvenes baila.
23. Enanos, albinos y jorobados de la corte vestidos de payasos de carpa, hacen cabriolas y bailan.
24. El joven sacrificado de *Cholula* vestido como estudiante universitario.
25. *Quetzalcóatl* la serpiente emplumada, aparece por primera vez en escena.
26. Zopilotes muertos que caen como lluvia de lo alto del escenario.

**Descripción de la estructura:** Después del análisis de los puntos en que se concentró el drama, y con el fin de investigar las propiedades específicas de la estructura del mismo, encontramos los indicios, nudos, y peripecias

de cada una de las escenas, hasta llegar al clímax, que se encontró en la escena ocho, con la matanza de los gobernantes aztecas y la humillación al pueblo, al que marcan los conquistadores con la G de la guerra, exterminando después, a la mayor parte de ellos. Sin embargo, a diferencia de las otras dos piezas analizadas, E T R y Q L L en las que el desenlace se halló casi al finalizar el drama, en T G P, el desenlace está básicamente contenido en la escena nueve, con la entrega de Marina a Cortés, en la que se gestará el nuevo mexicano. De este análisis se desprende la acción que dará inicio con Marina. Ella se interroga acerca de su identidad y la de sus hijos los mestizos, producto de sus amores con Cortés. *Moctezuma*, el gran emperador azteca, también se pregunta a sí mismo, y a sus consejeros, sobre el regreso del dios *Quetzalcóatl*. Por otro lado, Cortés, que ha arribado a Veracruz, planea como llegar hasta el emperador azteca. Cortés recibe como regalo a Marina que por ser bilingüe le servirá de intérprete, y lo enterará de los secretos del emperador y del imperio, con lo que dará inicio la conquista de México. Al morir *Moctezuma*, Cortés, que ha sido traicionado por los suyos, se presenta ante el Rey de España que no reconoce sus méritos. En la escena final, -epílogo o compendio de la obra- los personajes sufren una metamorfosis que los transformará en los mexicanos de la época actual. El único que no cambia es el pueblo, igual de pobre y

---

explotado con *Moctezuma*, con Cortés, que con los gobiernos que los sucedieron. Para la raza mexicana, la diferencia estriba sólo, en el lenguaje y el color de su tirano.

---

#### 4.2 Conflicto.

---

El conflicto de T G P es el de la enajenación. El diccionario describe esta palabra como "transmisión de dominio".<sup>3</sup> *Moctezuma* cede a Cortés el dominio de su reino, para que, a su vez, éste lo ceda a la corona española. Esta enajenación sólo pudo darse por la fatalidad ya que para el soberano azteca Cortés era el dios *Quetzalcóatl* que regresaba. *Quetzalcóatl* debía regresar el año 1 Acatl y Cortés llegó a México en 1519, precisamente el año 1 Acatl. Dice Paz: "México pertenece a Cortés no por derecho de conquista sino de propiedad original: viene a recobrar su herencia."<sup>4</sup> De esta manera la enajenación ha hecho del mexicano un ser encerrado en sí mismo, cubierto con la máscara y el subterfugio, como dice Paz: "máscara el rostro y máscara la sonrisa."<sup>5</sup> que lo protege del otro pero sobre todo de sí mismo. Fuentes afirma en el prólogo:

Sólo decimos la verdad en secreto. Y aun cuando hablamos en voz alta, seguimos hablando en voz baja; dulce dejo indígena, dicen algunos; voz de esclavo digo yo, voz de hombre sometido que debió aprender la lengua de los amos y dirigirse a ellos con elaborado respeto, rezo y confesión,

circunloquios, abundantes diminutivos y, cuando el señor da la espalda, con el cuchillo de la mentada.  
(T G P. 5)

El primer personaje de la obra que se interroga sobre su identidad es Marina, "voz del inconsciente colectivo mexicano", <sup>6</sup> fuerza antagónica que une dos personalidades, -*Moctezuma* y Cortés-, el "puente" (T G P. 6) que logra la enajenación al dar vida al nuevo mexicano, el mestizo, que al buscar su identidad, encierra al fantasma del otro -el español o el indígena- y los reprime, no queriendo reconocer en él un deseo de identidad que emana del otro. En esta obra, tanto *Moctezuma* como Cortés son víctimas de sus respectivos imperios y del inconsciente colectivo de éstos, simbolizado por la fatalidad en el caso azteca y por la voluntad en el hispano. "La enajenación surge entonces de la división que brota entre el sujeto y su casualidad, y que lo obliga a elegir, o sea, a eliminar uno de los dos términos aparentemente antagónicos." <sup>7</sup> La enajenación de *Moctezuma*, por la pérdida del poder. *Moctezuma* sabía que tenía que escoger entre defender a su pueblo o entregarlo al usurpador, y escogió lo segundo, porque en el fondo, el emperador sabía que él era también un usurpador del imperio Tolteca (los mexicas negaban su origen chichimeca, sinónimo de bárbaro). Por ello exclama:

Porque yo sí conozco tanto la legitimación  
moral como la práctica aberrante. ¡Qué  
imposibilidad! ¡Servir a dos dioses antagónicos!  
¿*Huitzilopochtli*? ¿*Quetzalcóatl*? ¡Ojalá se  
fundiesen en uno solo!  
(T G P. 36)

*Huitzilopochtli*, supuesto centro de la cosmografía del quinto sol y sustento del culto solar, no era sino un dios tribal, un advenedizo entre las antiguas divinidades de Mesoamérica, al igual que los mexicas, que antes de la fundación de México habían sido una banda de fugitivos fuera de la ley. Esta enajenación dio nacimiento al imperio azteca. Lucha dual entre poder y religión. Enajenación, que en Cortés, como en *Moctezuma* se repite al servir a los mismos amos, la religión y el poder.

El conflicto de la obra, es un círculo dramático que paraliza a *Moctezuma* y envilece a Cortés. El uno es el complemento del otro. *Moctezuma* como principio pasivo, femenino; Cortés el activo, masculino, y la encargada de unir estas dos mitades es Malinche: "Tú, mi hijo, serás mi triunfo: el triunfo de la mujer!" (*Ibid.* 176) la que dará a luz al mestizo, en un acto de rebeldía y de amor. Por ello, le grita a *Cihuacóatl*, símbolo en ese momento del indígena conquistado:

No creas más en los dioses, imbécil. ¡Obliga a los dioses a creer en ti! ¡Desenmascara a los dioses, imbécil, y detrás de cada máscara encontrarás el rostro de un opresor! No le pidas más el cielo a los dioses; exígele la tierra a los opresores! [...] ¡Ladrones: roben lo que les fue robado! Mexicanos... (Se detiene, sorprendida por la novedad de la palabra.) Mexicanos... somos ruinas, y de ellas renazcamos (*Ibid.* 177-178)

De ese modo, Fuentes redime a *Malinche*, al integrar la mitad indígena y la mitad hispana del mexicano. "Volveré

a ser diosa: la puta será pura; los hijos de la puta purificada serán hombres" (Ibid.)

Fuentes -al convertir el teatro en ritual- quiere rescatar, pero más que eso, reintegrar al mexicano, para que pueda recobrar su verdadero rostro, su nombre, su tierra, su libertad; y él sabe que la única forma de recuperar la libertad es por medio de la palabra, porque como dice Fuentes: "en México la palabra pública, también desde las cartas de relación de Cortés hasta el penúltimo informe presidencial, ha vivido secuestrada por el poder, y el poder en México es una operación de amnesia" (Ibid. 5) Sólo la unión de los contrarios, de las clases sociales antagónicas y de las razas, pondrá fin al conflicto. Dice la Malinche: "Destino en y de la muerte, el sueño, la rebelión y el amor [...] Lo más fácil, entre nosotros, será morir; un poco menos fácil, rebelarse; difícilísimo, amar." (Ibid. 6) Etapas que el mexicano tendrá que recorrer para conquistar su original enajenación, porque por el trauma de la conquista, y por el drama de una España que, al cerrarse a la Reforma y al resto de Europa, explica Fuentes: "se cierra y nos encierra" (Ibid. 8) México permaneció mucho tiempo enclaustrado, y aunque, en la actualidad ha logrado abrir sus fronteras a naciones más industrializadas y tecnológicamente más avanzadas, no es sino una forma más de coloniaje. Por ello, Fuentes, reitera:

---

Mientras México no liquide el colonialismo, tanto el extranjero como el que algunos mexicanos ejercen sobre y contra millones de mexicanos, la conquista seguirá siendo nuestro trauma y pesadilla históricos: la señal de una fatalidad insuperable y de una voluntad frustrada. (*Ibid.* 8)

Enajenación que, al no ser resuelta por el mexicano, convertirá en eterno, el conflicto de T G P.

---

#### 4.3 Sentido.

---

T G P nació de dos inquietudes de Carlos Fuentes. Dice el autor en el prólogo <sup>8</sup> al drama:

Arthur Miller me decía [...] que lo que le había fascinado en la historia de la conquista de México era el encuentro dramático de un hombre que tenía todo -Moctezuma- y de un hombre que nada tenía -Cortés-. Más tarde, leyendo los escritos sobre el análisis estructural de Jacques Lacan, encontré esta frase: "El inconsciente es el discurso del otro". [...] de estas dos sugerencias nació *Todos los gatos son pardos*. (T G P. 5)

En estas dos ideas se halla el sentido de la obra: El inconsciente: el discurso del otro, como una búsqueda de la identidad, del yo real, del otro yo, que configura al mexicano; y el encuentro de dos personalidades contrastadas: *Moctezuma* y *Cortés*, representantes de dos culturas, igualmente poderosas, que da como resultado la conquista de la que surge el mexicano, un ser que de las cenizas de sus abuelos y de la presencia imponente de un padre al que no conoce, intenta encontrar en su propia esencia, en su inconsciente, al otro yo que lo compone, y que descubre en la herencia que le dejara su madre. Esta

herencia es la lengua, la palabra. Gracias a la palabra, el mexicano ha podido recuperar su historia y con ella la identidad. Pero la identidad del mexicano va unida al poder: "Moctezuma o el poder de la fatalidad; Cortés o el poder de la voluntad [...] Marina, que con las palabras convierte la historia de ambos poderes en destino." (*Ibid.* 6) Pero el destino y la historia de México están envueltos en la tragedia. La tragedia de Moctezuma al ser vencido, y la tragedia de los vencedores contaminada por los vencidos. La conquista de México, no fue una revolución cultural provocada por un mundo en crisis, fue la destrucción llevada a cabo por la colonización que envileció tanto al colonizador como al colonizado. Pero la tragedia, para serlo, debe tener como ingrediente la fatalidad: la fatalidad del pueblo indígena que esperaba -justo el día en que llegaron los conquistadores- el regreso del dios Quetzalcóatl, imagen usurpada por hombres sanguinarios e incultos, que eran portadores de una nueva idea renacentista de la voluntad. Fatalidad para los conquistadores que al desplazar a los reyes y a los nobles: "son frustrados por las jerarquías impersonales a las que representan: la Iglesia y el Imperio." (*Ibid.* 8) De este modo, el Imperio de Moctezuma, que había sido también un Imperio de colonizadores, es sustituido por el poder absoluto de los Austrias; esto provoca un enclaustramiento a la colonia



---

que tendrá que buscar en sus nuevos hijos, los mestizos, la invención de proyectos que definan el México de hoy.

T G P es una pieza de teatro histórico, con implicaciones sociopolíticas, pero también es un drama psicoanalítico, cuyo sentido es la enajenación y que, descartada la escena final, podría formar parte del repertorio universal. En esta obra, Fuentes intenta encontrar una solución a los problemas del mexicano, "más allá del personalismo, del caudillismo y del compadrazgo." <sup>9</sup>

Fuentes inicia el drama con una cita de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, que dice:

*Andrea*  
*¡Desventurado el país que tiene héroes!*  
*Galileo*  
*No. Desventurado el país que necesita tener héroes*

Quizá algún día México llegue a ser como ese utópico país que no necesita de héroes, en donde todos los gatos son pardos.

---

#### 4.4 Personajes.

---

**Moctezuma:** Último emperador azteca, *Moctezuma Xocoyotzin*, nace en 1466 y muere en México-Tenochtitlan el 29 de junio de 1520. Noveno rey azteca, fue hijo de *Axayácatl*. Gobernó por 18 años la Gran *Tenochtitlan* del 10 *Tocohtli*-1502 a 2 *técpatl*-1520. *Moctezuma* vivía en una magnífica ciudad en la montaña. Se decía que sus ejércitos,

alineados en un campo, lo cubrían como las olas del mar. Treinta reyes vasallos le rendían obligado tributo. *Moctezuma* era un emperador comparado con el sol, cuyo rostro estaba vedado a sus súbditos. Poseedor del título de "*Tlatoani* que significa 'el que habla bien', -por extensión- 'gran señor, príncipe, gobernante." <sup>10</sup> Hombre inteligente, sensible, con sentido estético, -era sacerdote- amante de la naturaleza y de la poesía. Como gran sacerdote, esperaba la llegada de *Quetzalcóatl*, el dios barbado. El sabía que sólo era un guardián, un custodio de la herencia tolteca, un intruso en su reino. *Moctezuma* creía que el dios debía regresar a restablecer el orden sagrado del quinto sol, interrumpido por la caída de Tula. A la llegada de Cortés a México, *Moctezuma* contaba con 53 años, edad avanzada para aquella época; en su juventud había sido un magnífico guerrero, en su consagración, como una prueba de sus dotes militares, triunfó en la batalla de *Nopalla* e *Icpactepac*, con un botín de cinco mil hombres. Fue vencedor en la guerra sagrada de *Atlixco* y sometió el poderío mixteca de *Achiutla*. Sorprende pues, que no estuviera en condiciones, en ese momento, de ser un militar político, que decide y actúa para dirigir un enfrentamiento armado como el que se avecinaba. Temeroso ante los presagios surgidos por la supuesta llegada de *Quetzalcóatl*, no tuvo el valor -al comprobar que Cortés no era el dios esperado- de luchar contra los usurpadores, y dejándose

engañar, les entregó su reino. *Moctezuma* es un personaje dual, la duda fue su principal error, solitario en la punta de la pirámide, desde donde ejercía el poder político como *tlatoani* del imperio azteca. Fatalista, dubitativo, injusto, bondadoso y cruel al mismo tiempo, dominaba por medio del terror a su pueblo, sobre quien descansaba esta pirámide de poder. Personaje trágico, símbolo de la fatalidad mexicana.

**Marina:** *Malinalli* ve la luz en *Painala*, región de *Coatzacoalcos*, Ver., entre 1498 y 1505. Hija de príncipes, nace "bajo el signo de *Ce Malinalli*, que es el signo de la mala fortuna, de la revuelta, de la riña, de la sangre derramada y de la impaciencia". (T G P 62) Huérfana de madre al nacer, su padre la vende a unos mercaderes de *Xicalanco*, que a su vez la enajenaron a otros de *Putunchan*, capital del cacicazgo mayense de *Chocan-putunu*, actual estado de *Tabasco*, los que la dan como obsequio a *Cortés*. De este modo, se cumplió el designio del oráculo, y *Malinalli*, -*Marina* en castellano- se convirtió en "mi lengua", ya que *Cortés* la hizo su intérprete y amante, madre de su primogénito, *Martín*. Al llegar *Cortés* a *Veracruz*, el soldado *Jerónimo de Aguilar*, que había sido rescatado en *Yucatán*, advirtió que *Malintzin* hablaba con los indios en otra lengua, que era el náhuatl, y como ella sabía el maya como él, formóse una combinación de intérpretes: *Cortés* hablaba con

Aguilar en castellano, éste en maya con *Malintzin* y ella en náhuatl con los indios. Mujer inteligente, pronto aprendió el nuevo idioma, hasta hacerse indispensable a Cortés. Pero, su náhuatl, no provenía de la zona central, en donde se hablaba mexicana. Entonces, ¿hasta que punto pudo comprender cabalmente, lo trascendental del momento, y su quehacer como intérprete de Cortés?

Bernal Díaz del Castillo la describe como mujer de "buen parecer y entremetida y desenvuelta".<sup>12</sup> Así Marina, se convierte en un personaje tipo: representa el alma mexicana, símbolo de la traición, de la entrega del país a un poder extranjero, de la violación, de la mujer rajada, de la madre, la chingada. Como diría Paz: "La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza".<sup>13</sup> *Malintzin* se presenta en el drama, como una mujer inteligente, activa, ambiciosa, rebelde y dominante, sabe lo que quiere. Es seductora, suave, amorosa, inseparable y fiel con el conquistador. La unión de Cortés y Marina llegó a ser indivisible para la mente indígena: las dos figuras se concebían juntas, actuando siempre unidas, e inspirando al mismo tiempo temor y odio, respeto y admiración. "A Cortés lo llamaron los indios 'Señor Malinche', es decir, 'el hombre de Malinche o *Malintzin*', la india."<sup>14</sup>

Cortés: Nace en Medellín en la provincia de Extremadura, el año de 1485. Hombre de escasa cultura, pero de gran ambición y sagacidad, emprende la hazaña de conquistar el

Imperio azteca. Sale de Cuba, con once navíos que a bordo llevaban 506 soldados, 16 caballos y varias piezas de artillería. En la primavera de 1519 Cortés ancló sus barcos frente a la costa del Golfo y fundó la ciudad de Veracruz, en nombre del emperador Carlos V. Aprovechando que los aztecas habían conquistado la mayor parte de los pueblos de la América central, y que estos pueblos consideraban a los aztecas como enemigos, logra conseguir una alianza con ellos para combatir al tirano y derrotarlo. Después de la conquista, Cortés favoreció la encomienda en una carta dirigida a Carlos V, esto fue el inicio de su mala fortuna. Al regreso de una campaña a Honduras, el gobierno de México había sido tomado por funcionarios de la corona que le abren un juicio, acusándolo de: robar el tesoro de *Moctezuma*; estrangular a su esposa Catalina Juárez, a la que había traído de Cuba a vivir consigo a México; defender la nobleza de los indios, protegiéndolos del trabajo servil; financiar y encabezar la expedición a Honduras, y asesinar a sus rivales a la gubernatura de México con quesos ponzoñosos. De ese modo, Cortés, al igual que Moctezuma, no ganó la partida final. Su decisión personal, y un poco de buena suerte, lo llevaron a cambiar su destino de hombre común por el poder, la riqueza y la gloria, para, al final, como su antagonista perder toda su fortuna ante la incomprensión de la propia Corona española. Cortés es un personaje inteligente, valiente, decidido, arrogante,

ambicioso, cruel, que representa al conquistador, al extranjero. Por ello, Fuentes, en la última escena, lo transforma en un general del ejército estadounidense haciendo de él otro personaje tipo.

**Quetzalcóatl:** *Serpiente-pluma preciosa o Serpiente emplumada.* Uno de los grandes dioses mexicanos, símbolo de la religión misma, del arte de la escritura, de la gran civilización. Su historia mítica es la muerte y la resurrección. Toma diversas formas: el viento (*Ehécatl*), el sol (*Nanahuatzin*), el planeta Venus (*Tlahuizcalpantecuhtli* o *Xólotl*). Su culto estaba extendido por todo el antiguo México. Los mayas lo veneraban con el nombre de *Kukulkán*, Serpiente *Quetzal*. Su figura se confunde con la "del sacerdote-rey de Tula cuyo nombre era *Topiltzin Ce Acatl Quetzalcóatl*: 'Nuestro Señor', 1 Caña (fecha de su nacimiento, 947)." <sup>15</sup> De la mezcla de ambas tradiciones, la mítica de la *serpiente emplumada* y la histórica del sacerdote-rey surgieron los mitos y leyendas, que contaban los hechos de este extraño ser. Aparece siempre como ente benéfico y héroe cultural: a él se le atribuye un papel decisivo en el nacimiento de los sucesivos soles; es el creador de la humanidad y el defensor de una moral basada en el autoconocimiento, la paz, el amor y la unidad, por tanto, opuesta a los sacrificios humanos. Sobre la figura de este personaje gira la obra. Su presencia es constante, unas veces

tácita, otras, aparece en escena representado por uno de los augures. *Quetzalcóatl* regresa para dar fin a la obra.

*Huitzilopochtli*: Colibrí de la izquierda, es decir, el guerrero resucitado del Sur. Dios de la guerra y del sol en el cenit; es la divinidad tribal de los aztecas de México. "artífice de la guerra y de la muerte. Tan importante para el mundo indígena como Prometeo o Ulises para el mundo mediterráneo, o Moisés para la cultura judeocristiana." <sup>16</sup> Este dios fue quien guió a los aztecas en su camino hacia la gran *Tenochtitlán*. Dios opuesto a *Quetzalcóatl*, pide a Moctezuma que le construya un templo en donde se le adore: "Apacigua mi sed, *Xocoyotzin*, o el sol huirá para siempre y la noche reinará sobre lo que fueron tus dominios." (T G P. 27) Le aconseja conquistar la tierra con la ayuda de sus guerreros, para después servirse de ella.

*Cihuacóatl*: "Mujer serpiente o, mejor, según las leyes de la composición azteca, *Serpiente mujer*, también la llamaban *Tonátzin*, que quiere decir "nuestra madre." <sup>17</sup> Fuentes la presenta con aspecto de mujer pero con voz de hombre: ya que decían que esta diosa "daba cosas adversas como pobreza, abatimiento, trabajos; aparecía muchas veces, como una señora compuesta con unos atavíos como usan en palacio." <sup>18</sup>

---

Diosa terrestre. Consejero de Moctezuma; sacerdote vestido de mujer como la diosa. Mesurado, sabio, paciente, fiel y leal al emperador, permanece a su lado hasta el último momento. Voz de la conciencia de Moctezuma y del pueblo.

*Tezcatlipócatl, Espejo humeante.* Gran dios de los aztecas. Tiene como atributo distintivo un espejo de obsidiana que a menudo reemplaza a su pie mutilado. Dios del norte, de la noche, de la guerra, y del viento nocturno, patrono de los jóvenes guerreros. El que provocó -con su astucia- la tragedia de *Quetzalcóatl* y la del pueblo mexicana.

*Tzompantecuhtli, Tzompan:* Señor de *Xaltocan*, se rebeló contra el rey de *Acolhuacan, Techotlala*. En la obra, consejero de *Moctezuma*, se rebela contra la forma de gobernar del monarca, al tratar de crear conciencia al pueblo, en forma pacífica, pero en voz alta, (prohibido por las leyes aztecas, y ahora por las mexicanas) de lo que va a acontecer. *Moctezuma* manda darle muerte junto con su familia.



---

#### 4.5 Elementos teatrales.

---

**Música:** El autor no indica el tema musical de la obra, deja al director la posibilidad de elegir, aunque hace varias indicaciones, tales como: en algunas escenas se oye música tocada por pequeña orquesta indígena: *chirimías, atabales y teponaxtlis*. En el cuadro número tres se oye el canto de un viejo romance castellano y cánticos religiosos interpretados por los conquistadores. En la escena final, se repiten estos cánticos sólo que preferentemente dedicados a la Virgen de Guadalupe. Música de mariachi, también en la escena final, con la canción: *Soy puro mexicano*, al mismo tiempo música de rock, *Let it bleed*, cantada por los Rolling Stones que vencerá a la música de los mariachis.

**Sonido:** Sonido de una escoba que barre. Jadeo erótico, la unión de Marina y Cortés o de una indígena y un conquistador. Bramido de una bestia feroz, el charreo de un ave, un hacha cortando leña, un coro de búhos, el croar de ranas, el chillido de las ratas. Todos estos sonidos indicarán la mala suerte azteca. Campanillas y cascabeles. Chillido de pavo- reales. Gemidos. Llantos y alaridos del pueblo moribundo. Pisadas de caballos. animales desconocidos hasta entonces en América. Choque

de pendones castellanos y banderas de pluma. El lejano rumor de silbos, conchas y tambores indígenas. Sonidos que indican una noche tropical. Zumbido de langostas. Murmullo de soldados.

**Movimiento, mímica y gesto:** *Moctezuma* inicia varias salidas a escena barriendo, dolorosa mímica de la penitencia que se ha impuesto; escupe con asco, ante los motivos de esta penitencia. Su gesto es el de un hombre vencido por la duda y el miedo, acobardado y temeroso. Gesto frágil y de airado imperio ante la supuesta traición de sus vasallos. Imperioso y prepotente cuando actúa como emperador, o al imponer el castigo a sus súbditos. Tranquilo y sonriente cuando cree que por fin ha de regresar *Quetzalcóatl*. Cariñoso con los animales, no así con sus súbditos. Místico, poeta, sensible, se siente incomprendido por los suyos.

**Marina:** se muestra segura porque sabe que es la única que puede dar a Cortés los secretos que lo llevarán a la conquista del imperio azteca. Es amorosa con el conquistador y con sus hijos. Sensual; movimientos y gestos eróticos en su relación amorosa con Cortés, ante él se muestra débil y desprotegida para conquistarlo. Desconfiada con los soldados, especialmente con el sacerdote español. Solemne, cuando representa a Cortés. Inconmovible, ante los de su raza. Impasible ante

Moctezuma. Se retuerce y gime simulando los dolores del parto.

**Cortés:** soberbio, altivo, inhumano con los indígenas, pero logra enternecerse en momentos. Enérgico con sus soldados, a los que sabe guiar y dirigir para llevar a cabo sus propósitos, pero iracundo y colérico cuando no obedecen sus órdenes. El deseo sexual que siente por Marina lo manifiesta en sus movimientos y gestos. Mantiene una extraña mezcla de ternura, dolor, decisión, pasión y amargura. Frente a Olmedo mantiene una cazurra resignación. Ante el fracaso: abatido, llora, ríe amargamente, trata de guardar la dignidad.

**Los augures:** su acción fantasmagórica se revela en su riqueza gestual; saltan se deslizan, se arrastran; en general se muestran sabios, inteligentes, hablan a Moctezuma al oído o le gritan desde los extremos del escenario, denotan amor al emperador y a su pueblo. Se hincan, gimen, se abrazan, en la escena del parto de Marina, *Cihuacóatl*, ciego, gira con los brazos extendidos. Se muestra abatido y triste.

**Los soldados:** mantienen un gesto de avaricia y prepotencia hacia los indígenas a los que consideran seres inferiores. Frente a Cortés, sumisos y obedientes, a sus espaldas, se muestran rebeldes, sanguinarios. Su único fin, conseguir el oro, por poseerlo son capaces de traicionar y hasta matar. A los indígenas los sacrifican, los marcan en la frente con el hierro. Atraviesan con la

espada a mujeres y niños. Algunos hacen el amor con las indígenas, otros las violan.

**Fray Bartolomé de Olmedo:** Movimiento, mímica y gestos del sacerdote: reza, bendice; hincado, con los brazos abiertos semejando una cruz, hace penitencia. Actúa como representante de Dios en la tierra, del papa y del rey. Lejano ante el sufrimiento de los indígenas. Indignado, se encoleriza ante sus costumbres y religión que no comprende y le producen asco. Conciliador y tolerante con Cortés y sus soldados. Su obligación es imponer su religión a los indígenas, la que está convencido es la verdadera.

**El cacique gordo de Cempoala:** gesticula, aletea, a causa de su obesidad. Ladino, complaciente y sumiso con Cortés, se alegra de la tragedia de los enviados aztecas. Es cruel y despiadado con su pueblo, al que trata como esclavo.

**Escenografía:** El autor deja al escenógrafo y al director, la libertad para escoger la escenografía. Deben tomarse en cuenta los lugares que él especifica: el Palacio de *Moctezuma*. La acción se lleva a cabo en una de sus salas, en sus alrededores, y el templo donde se ejecutan los sacrificios humanos. La escena final podría tener como fondo, la Plaza de Tlatelolco.

**Vestuario y accesorios:** *Moctezuma* al inicio de algunas escenas, se cubre con un taparrabo, y barre con una

escoba. En las ceremonias sus ornamentos son los del monarca azteca, usa penacho. Fuentes no aclara cuáles son sus atavíos, pero deben ser los que marcan los códices. En la escena final, viste un traje negro, con la banda presidencial mexicana (verde, blanco y rojo; el escudo del águila y la serpiente) sobre el pecho.

**Marina:** con túnica o huipil blanco, de franjas bordadas como la ilustraron los códices. Porta el pendón con la cruz, y la inscripción IN HOC SIGNO VINCES, cuando presenta a Cortés con Moctezuma. Desnuda cuando hace el amor con Cortés. En la escena final su indumentaria es la de una fichadora de cabaret.

**Cortés:** blusa blanca, calzas negras, el traje del guerrero castellano del siglo XVI, casco y armadura. Cuando viejo, con la cabellera y barba blancas, lleva una túnica negra, tocado con un bonete de terciopelo. En la escena final viste como general del ejército de los Estados Unidos.

**Los indígenas:** el mercader hábito sencillo: túnica y sandalias; el pastor: taparrabo de piel, pecho desnudo. En la última escena cambian por el overol del trabajador, usan huaraches y salen cargando fardos.

**Las huestes aztecas:** penachos, rodela, mazos, lanzas enarboladas, flechas, cascabeles y banderas de pluma. En la escena final, llevan el uniforme de granaderos.

**Los augures:** mantas blancas fosforescentes de las que se despojan para convertirse en los diferentes dioses. En la última escena visten como policías.

**Huitzilopochtli:** penacho de plumas amarillas de guacamaya, las caderas atadas con mallas azules, campanillas y cascabeles, las piernas pintadas de azul, sandalias de oro. Porta un escudo, un haz de flechas, una bandera de plumas. Orejeras de pájaro azul y en la frente un soplo de sangre.

**Quetzalcóatl, la serpiente emplumada:** largo penacho de plumas azules y blancas hasta el suelo, túnica escamada. Una blanca máscara sin facciones le cubre el rostro. Bajo la túnica muestra entre las piernas un gigantesco falo de oro.

**Tezcatlipoca:** aparece envuelto en trapos negros, con la cara pintada de negro y una mueca feroz.

**Cihuacóatl:** se adorna con el atuendo de una lujosa sacerdotisa. En la última escena se presenta en andrajos, ciego, cubierto de viruela.

**Tzompantecuhtli:** En la escena final viste como un intelectual moderno, traje y corbata.

**Las doncellas de Moctezuma:** atuendos, sandalias y un gran penacho. En algunos momentos utilizan un velo para tapar a la mujer que escoge Moctezuma para hacer el amor. En la última escena aparecen en minifalda, moda de los setenta.

**El rey de Texcoco:** con un atuendo elegante y sencillo; sostiene un báculo.

**Fray Bartolomé de Olmedo:** lleva puesto el hábito de mercedario, túnica blanca y capa negra. Carga un enorme crucifijo de Jesús sangrante, cuando se presenta ante Moctezuma. En la escena final usa la vestimenta del Arzobispo de México.

**Los capitanes de Cortés:** con brillantes armaduras y cascos, Espadas, arcabuces, pendones, durante las escenas de guerra. Blusa blanca, calzas negras, en los momentos de descanso.

**El cacique gordo de Cempoala:** luce capa de plumas sobre los hombros. Usa abanico. En la escena final viste como diputado.

**Los mancebos indígenas:** vestidos y pintados como mujeres.

**Los sacerdotes indígenas:** túnicas negras, largas cabelleras negras, embadurnadas con sangre de los sacrificios.

**Un enano de la corte de Moctezuma:** porta una pelota de goma.

**Tres oidores reales:** vestidos de negro, con gorgueras, quevedos y altos sombreros. Traen unos pergaminos en la mano. Atrás un globo terráqueo.

**Iluminación:** Una súbita y cegadora iluminación cae sobre la rampa entre el escenario y las plateas. Es la luz que irradia Moctezuma como el *tlatonani*, el máximo poder azteca. La luz parda baja, cuando *Moctezuma* dudoso ante los presagios barre; y también para acompañar la imagen

fantasmagórica de los augures. Las luces se concentran en el falo de oro de *Quetzalcóatl* cuando este aparece en escena. Después de lo ocurrido, las luces vuelven a ser bajas. El escenario se llena de luces parpadeantes, como base a la escena de la lucha entre españoles e indígenas. Se apagan las luces al producirse la derrota indígena y el triunfo castellano. Al final de las escenas tres, cuatro y cinco se hace oscuridad total, para reaparecer la luz crepuscular. La entrada de Fray Bartolomé de Olmedo se da en un rincón mal iluminado del escenario. Luz de día ilumina diversas partes del mismo al aparecer el pueblo. Se apagan lentamente las zonas iluminadas para mantener la luz baja en la conversación de *Moctezuma* con *Cuauhtémoc* y *Cuitláhuac*. En la novena escena habrá tres círculos correspondientes a tres zonas de iluminación en el escenario. A la izquierda un círculo negro; al centro uno blanco; a la derecha, uno rojo. Al principio del cuadro oscuridad. En seguida breve iluminación del primer círculo; los otros dos permanecen en la oscuridad. Al finalizar la acción del actor al que corresponde el círculo iluminado, se apagan las luces y se ilumina el círculo siguiente. El escenario permanece vacío un instante, el autor no aclara el tono que se deberá usar en este momento, pero se entiende que permanece la luz crepuscular, dando la impresión de que el día va naciendo, para que al finalizar la obra, todas las luces converjan en el punto en donde aparece *Quetzalcóatl*.



---

#### 4.6 Símbolo.

---

Las últimas dos escenas son totalmente visuales, y en ellas se encuentra el climax del simbolismo de la obra. Después del desenlace, en estas escenas las dos razas, la prehispánica y la española, se funden dando origen a la raza mestiza, y con ella al nacimiento del mexicano moderno. Es significativo que el autor imagine la acción en la Plaza de Tlatelolco, como si los hechos contemporáneos fuesen una metáfora de ese pasado que es un presente enterrado. La relación de la antigua Plaza de Tlatelolco y la Plaza mayor de México-Tenochitlan reaparece en conexión con la nueva Plaza de las Tres Culturas, en donde habrá de renovarse el rito del sacrificio. El sincretismo de la escena final, hace que los personajes sufran una metamorfosis, y el anacronismo de la misma, mezcla del tiempo prehispánico y del tiempo actual, fortifica el símbolo. Por ello, se partirá de estas dos escenas para el análisis del símbolo.

Los tres personajes principales de la obra -Moctezuma, Marina y Cortés- se encuentran, cada uno, dentro de un círculo.

El primer círculo, a la izquierda, que simboliza la dirección del infierno, la de los condenados, pero también el pasado sobre el cual el hombre no puede

influir, no está iluminado, es negro, símbolo de la muerte. En él se encuentra Moctezuma, en taparrabo, barriendo. Esta acción de barrer, recuerda a *Quetzalcóatl*, dios de los vientos y polvos, que decían que barría los caminos a los dioses de la lluvia, para que vinieran a llover los campos. De la misma manera, Moctezuma barre para preparar la llegada del dios *Quetzalcóatl*, como una penitencia que limpiará su espíritu. *Moctezuma* escucha el coro de los búhos, cuyo canto simboliza los malos presagios; y el bramido de las bestias, fieras de la montaña, bramido que anuncia la muerte y la destrucción de su imperio. Desesperado, exclama: "En esta casa se crían hormigas... Malditas hormigas... Malditas hormigas" (T G P. 160) Símbolo de la pequeñez de lo viviente, las hormigas, también son emblema de la actividad, previsión y economía. Por eso las mata, como una imagen de un pueblo laborioso al que él, incapaz de defender, ayudará a destruir. Y como fondo, el croar de las ranas, símbolo de la "tierra fecundada por el agua" <sup>19</sup> como lo era *Tenochtitlan* rodeada de agua. Elío Ecdicos ve en las ranas el símbolo de "los pensamientos fragmentarios y dispersos que importunan a los meditadores aún ligados a las preocupaciones materiales del mundo" <sup>20</sup> tal como los pensamientos de Moctezuma, que ante la tragedia que se avecina, clama a los dioses en busca de ayuda. Pero es demasiado tarde, la dualidad de su pensamiento no lo dejó anteponer su

bienestar al de los suyos. Ahora sólo espera la muerte vil que le dará el conquistador, por medio del pueblo, que lo ha desconocido.

Marina, al centro de la escena, dentro de un círculo iluminado de blanco. El color blanco del Oeste, es el color mate de la muerte que absorbe el ser y lo introduce al mundo lunar, frío y hembra; conduce a la ausencia, al vacío nocturno, a la desaparición de la conciencia y de los colores diurnos. El blanco del Este, es el del retorno: es el blanco del alba, cuando la bóveda celeste reaparece vacía aún, pero rica del potencial de manifestación que ha recargado al microcosmos y al macrocosmos, cual pilas eléctricas, durante su estancia en el vientre nocturno, fuente de toda energía. Uno desciende del brillo a la matidez, otro sube de la matidez al brillo. En sí mismos, esos dos instantes, esas dos blancuras están vacías, entre ausencia y presencia, entre la luna y el sol, entre las dos caras de lo sagrado, entre sus dos lados. Blanco es también en castellano sinónimo de intermedio o entre acto en las funciones teatrales. Y es, en ese círculo donde se encuentra Marina, en el intermedio entre la vida y la muerte, donde dará a luz al nuevo ser mexicano:

Oh, sal ya, hijo mío, sal, sal, sal entre mis piernas... Sal, hijo de la traición [...] cae sobre la tierra que ya no es mía ni de tu padre, sino tuya.... sal, hijo de las dos sangres enemigas [...] ve si puedes recuperar tu tierra y tus sueños, hijo mío, blanco y moreno, ve si puedes

lavar toda la sangre de las pirámides y de las espadas y de las cruces manchadas que son como los terribles y ávidos dedos de tu tierra...

(T G P. 173)

Más tarde, dentro del mismo círculo blanco aparece *Cihuacóatl* en andrajos, ciego, cubierto de viruela. Un fraile franciscano, lo toma del brazo, lo invita a unirse a él. *Cihuacóatl* comprende que no le queda otro camino, y de la mano marchan los dos sacerdotes, como símbolo de la fusión de las dos religiones, la católica y la indígena. Marina al ver esta escena trata de hacerle ver a *Cihuacóatl* el engaño en que han caído y en su discurso nace la nueva palabra que a ella misma sorprende: "Mexicanos seamos ruinas, y de ellas renazcamos".

(Ibid. 178)

El círculo rojo se ilumina. Rojo color de fuego y de la sangre es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Color ambivalente es el rojo profundo de la sangre, color recóndito que es la condición de la vida. Cuando se derrama significa la muerte. Círculo que además se encuentra en el lado derecho del escenario. En la tradición cristiana de Occidente, la diestra posee un sentido activo, significa el porvenir; posee también, un valor benéfico, el que Cortés ha perdido. Dice la *Biblia* "Si miro a la derecha, veo/ que no hay quien me conozca. /No hay para mi escape.[...] Me rodearán los justos en corona" <sup>21</sup> allí está Cortés mirando del lado del defensor; como lo está el sitio de los elegidos en el juicio final;

la dirección del paraíso. En este círculo, Cortés es acompañado por tres oidores reales que juegan el mismo papel que el de los augures, y forman parte del coro de la tragedia, que lo juzga: "se despoja a Fernando Cortés de la gubernatura de la Nueva España y se le condena a vivir desterrado lejos de la ciudad de México..." (T G P. 182) Cortés, al oír esto da la cara al público transformado en un viejo. Un enano de la corte de Moctezuma, lo acompaña. El enano personifica las manifestaciones incontroladas del inconsciente. Por su pequeña talla y a veces una cierta deformidad (jorobado) hace que se los asimile a los demonios. Simboliza no sólo lo inconsciente, sino un fracaso o un error de la naturaleza. Cortés ha sido traicionado por sus soldados, y por España, su patria. Ha fracasado, no le queda nada, sólo amargura. Secuencia que simboliza el retorno cíclico al punto de partida. Cortés regresa a sus inicios:

Ingrata España, miserable madrastra, vieja tacaña... te regalé un mundo [...] y mi propio imperio me aplastó a mí, un hombre que nada tiene... Cortés víctima de dos poderes: el derrotado y el victorioso. Marina... Marina... perdí tu tierra... y no gané la mía.  
(Ibid. 183-184-185)

El pueblo, siempre sujeto a los símbolos religiosos, ha cambiado los ídolos por la Virgen de Guadalupe -Tonatzin- a la que ve como a su madre, y a la que ofrece en sacrificio la penitencia de sí mismo, cubriendo su cuerpo con pencas de nopal. Octavio Paz afirma: "El sacrificio y la idea de salvación, que antes eran colectivos, se

vuelven personales." <sup>22</sup> Los cantos y sacrificios, ahora son para el Dios cristiano, al que sobreponen a sus antiguos dioses, porque para la sociedad indígena, la necesidad de sacrificio era un hecho indudable, no sujeto a discusión o a escepticismo de cualquier tipo. Pero dentro de este ambiente religioso, lo pagano para el mexicano está en la fiesta. Como afirma Octavio Paz: "Ella nos lanza al vacío, embriaguez que se quema a sí misma, disparo en el aire, fuego de artificio." <sup>23</sup> en la que el mariachi es un elemento fundamental. Compañero de farra del mexicano, su música, triste, desgarradora y violenta, le sirve de instrumento para desahogar sus frustraciones y miedos. El mariachi canta *Soy puro mexicano* fondo musical que acompaña la aparición de algunos anuncios iluminados con productos extranjeros que el pueblo prefiere: FORD, PAN AM, COCACOLA, KOTEX, YARDLEY, etc. y que simbolizan la lenta pero segura penetración extranjera, versión moderna de la conquista.

El mercader y el pastor: representan al trabajador, al obrero, con los sacerdotes cholultecas, que ahora aparecen como mozos de restaurante, junto con los campesinos, como base de la pirámide del poder mexicano, sobre la que descansan las siguientes capas sociales. El mensajero, vestido modernamente, lleva una pancarta del Partido Revolucionario Institucional (PRI). <sup>24</sup> Mensajero al fin, ahora es el vocero del partido dominante, antes, mensajero del poder totalitario azteca; hilo invisible de

continuidad, hilo de la dominación. Asegura Octavio Paz: "la tradición azteca-castellana, centralista y autoritaria." <sup>25</sup> Los soldados, magos (los magos simbolizaban el espíritu en medio de las guerras), recaudadores, emisarios y cazadores reaparecen como granaderos. <sup>26</sup> El rey de Texcoco, segundo en poder en el imperio azteca, brazo armado y encargado de preparar a los guerreros, sufre una metamorfosis, que lo transforma en un revolucionario cargado de medallas. Los revolucionarios intentaron en una lucha fratricida, dar al pueblo igualdad y democracia, lucha que se sigue dando hasta nuestros días. *Tzompantecuhtli*, consejero de Moctezuma, símbolo del padre de familia es en el presente un intelectual, voz del pueblo, conciencia del gobernante:

Tú has hecho que el poder se vea en el espejo del crimen. [...] tú, que condenas a la pena capital aun funcionario que se aventura en una sala prohibida de tu palacio, a un danzante que se equivoca en un paso ritual [...] Has empequeñecido a la muerte, señor. [...] Arruinarás a tu pueblo y ofenderás al cielo. (T G P. 53-54)

*Cuitláhuac* o *Cuitlahuatzin*: hijo del rey *Axayácatl*, fue primero señor de Iztapalapa y después rey de México, como antiguo guerrero ahora es un general del ejército mexicano. El padre Olmedo cambió de dignidad, hoy es el Arzobispo de México aunque su poder sigue siendo el mismo. Al cacique gordo de Cempoala, Fuentes lo transforma en un diputado <sup>27</sup> o pistolero mexicano. Sandoval, Alvarado, Olid, Ordas y Portocarrero buscaron

incansables el tesoro azteca, ahora son los hombres de negocios modernos, poseedores del poder económico de México.

Malinche, la que traicionó a los suyos al servir de lengua al conquistador y descubrir los secretos de su pueblo; la puta, la mujer independiente; la que se entregó a Cortés libremente; la mala mujer. Asevera Paz: "la 'mala mujer' casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. [...] es dura, impía, independiente, como el 'macho'".<sup>28</sup> Fuentes la transforma en una fichadora de cabaret. El mito de la Malinche además de la madre primordial violada, representa en el alma mexicana el símbolo de la traición, del ceder el país a un poder extranjero, la convierte en una traidora mitológica. Sin embargo, en la obra Fuentes la redime por medio del amor, el sentimiento más auténtico del ser humano, al integrar la mitad indígena y la mitad hispana del mexicano, dice Malinche: "Volveré a ser diosa: la puta será pura; los hijos de la puta purificada serán hombres." (T G P. 176) de ese modo, pasa a desempeñar una función simbólica de paraíso y regeneración. Malinche o Marina, la mujer, como el vehículo de acceso a una realidad superior es el principio que permite la regeneración de México. De ese modo, Fuentes la convierte "en una verdadera figura arquetípica portadora de los principios de 'origen' y 'sabiduría'. Se trata de la Gran Madre o Madre Tierra."<sup>29</sup>



**Cortés**, general del ejército de los Estados Unidos. Antes, el conquistador del siglo XVI; ahora del siglo XX, acompañado por el infante de marina norteamericano, instrumento del coloniaje. México para Fuentes, se halla en un momento importante de su historia, similar en cierto modo al que precedió a la conquista: es dueño de amplios recursos naturales que atrae el interés de nuevos conquistadores.

El mexicano corre el peligro de entregar de nuevo el país, ahora en manos del capital norteamericano que aparece recubierto con la doble faz de *Quetzalcóatl-Cortés*: con su máscara de dios benefactor promete el bienestar material, el progreso y la felicidad; pero detrás de estos señuelos se esconde la rapiña de Cortés y sus acompañantes y el deseo de apoderarse del nuevo oro de México.<sup>30</sup>

El nuevo oro no es otro que la reserva petrolera mexicana, principal interés de los Estados Unidos por ser el camino más fácil para controlar la situación estratégica de México y perpetuar su hegemonía económica.

**Moctezuma**, que no compartía el poder ni siquiera con los dioses, como Presidente de México, sigue siendo el gran *tlatoani*: "en México el poder se ejerce verticalmente y lo ejerce un solo hombre. No hay lugar para más de uno en el pináculo de la pirámide mexicana".<sup>31</sup>

**Cuauhtémoc**: "águila que cae"<sup>32</sup> es un héroe mítico para los mexicanos. El fue el que tomó el lugar de *Moctezuma* al iniciarse el sitio de México-*Tenochtitlan*, para caer de inmediato, sacrificado por los conquistadores. Dice Paz:

"Es un guerrero pero también un niño. [...] héroe caído, aún, espera su resurrección. [...] antes que una figura histórica es un mito. [...] Encontrarlo significa nada menos que volver a nuestro origen, reanudar nuestra filiación, romper la soledad. Resucitar".<sup>33</sup>

El joven actual habrá de encargarse de resucitar, en el México moderno, la raíz de nuestro pasado indígena. Acompañan al joven las doncellas de *Moctezuma*, vestidas con minifalda. Esta obra se escribe durante los años setenta, cuando estaban de moda el *rock and roll* y las minifaldas. El país abría sus puertas a la nueva música y a la moda que llegaban de los Estados Unidos y Europa. La música de los *Rolling Stones* vence a la de los mariachis, como símbolo de la trascultura que se ha llevado a cabo en el país. Todo el mundo baila, y se inclina ante el público, no falta ninguno de los personajes de la corte de *Moctezuma*. Entonces del fondo del auditorio corre hacia el escenario, jadeante, perseguido, el joven sacrificado en *Cholula*; va vestido como estudiante universitario; sube por la rampa los granaderos y los policías disparan contra el joven que cae muerto a los pies de *Moctezuma* y Cortés, como una remembranza de la matanza del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, a la que los mexicanos siguen llamando Plaza de Tlatelolco. Tlatelolco rico en historia, fue un centro gemelo de *México-Tenochtlán*. Nunca perdió su autonomía, después de un conato de rebelión reprimido por *Axayácatl*, dependía del poder central. Era el centro de reunión de los mercaderes y su gran plaza rodeada de templos, tenía

un célebre mercado descrito con admiración por Cortés y por Bernal Díaz del Castillo. Durante el sitio español, ofreció una fuerte resistencia y fue el último puesto azteca que se entregó. Dice Octavio Paz:

Tlatelolco es una de las raíces de México: [...] Tlatelolco. No es accidental esta preferencia por el antiguo nombre mexicana: el 2 de octubre de Tlatelolco se inserta con aterradora lógica dentro de nuestra historia, la real y la simbólica.<sup>34</sup>

La masacre del 2 de octubre en Tlatelolco realizada por el ejército sobre jóvenes estudiantes mexicanos, fue como en los tiempos aztecas un rito de sacrificio cuya diferencia estriba que en 1968, los jóvenes murieron por razones meramente políticas, y los sacrificios humanos en la época prehispánica se hacían siempre por razones religiosas. Octavio Paz afirma:

La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí [...] El sacrificio poseía un doble objeto: por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando los dioses, simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por la otra, alimentaba la vida cósmica y la social, que se nutría de la primera.<sup>35</sup>

La escena del joven sacrificado y la de los sucesos del sesenta y ocho, simbolizan los sacrificios humanos. El espíritu indígena, sigue demandando en forma misteriosa un periódico tributo de sangre, que en opinión de Fuentes: "no ha de ser negado, sino comprendido y asumido como parte integrante del mexicano mestizo."<sup>36</sup> Este es el México eterno, que reclama, por encima del tiempo y las transformaciones la sangre y el sacrificio.

La fichadora de cabaret se hinca junto al joven muerto, le acaricia la cabeza, luego mira fijamente, intensamente, hacia un punto del auditorio... En esta imagen la cabaretera, la puta, toma el lugar de la madre -Malinche-. Ella fue la que parió simbólicamente al primer mestizo fruto de sus amores con Hernán Cortés. Madre del primer mexicano, del primer niño de sangre española e indígena, con el hijo muerto recargado en su regazo (simulando una piedad, misma imagen que se verá en Q L L), mira al punto donde aparece *Quetzalcóatl*, el dios benefactor de la cultura náhuatl descendiente de la tolteca. *Quetzalcóatl*, el dios esperado traicionó a su pueblo, cuando después de haber pecado huyó prometiendo que regresaría, y nunca lo hizo. Esta escena final simboliza la traición del dios, que provocó la muerte de un imperio. Los zopilotes muertos, caen del cielo como una lluvia que acompaña al dios. El pastor avisa en una de las primeras escenas lo que ha de suceder: "Dicen que los zopilotes son como los dioses: devoran la inmundicia para purificar los campos". (T G P. 18) El zopilote negro, ave rapaz, expresa la pasividad absoluta, el estado de muerte consumado, el duelo que ya había nacido en el alma de *Moctezuma*, y de su pueblo. En este caso los zopilotes al igual que los dioses han muerto, ya no habrá quien limpie la inmundicia. "Inmundicia y pureza. Pureza e inmundicia" (Ibid. 18) Y con la caída de los zopilotes, llega a su fin el drama.

La obra contiene símbolos individuales que por su importancia quisiera mencionar:

La **pirámide** es símbolo del túmulo (catafalco) con que se recubría el cuerpo de los difuntos; es un túmulo de piedra, gigantesco, perfecto, que eleva al máximo las garantías mágicas esperadas de las ceremonias funerarias. Símbolo ascensional, tanto por su forma exterior, particularmente cuando sus gradas se llaman la escalera, como por sus pasillos interiores generalmente muy inclinados. Las aristas de la pirámide y la misma inclinación de sus pasillos interiores pueden igualmente representar los rayos del sol tal como los vemos bajando a la tierra por un desgarrón de las nubes. Todas estas disposiciones simbolizan el poder del rey difunto de subir al cielo y de volver a bajar de él a su albedrío. Convergencia ascensional, conciencia de síntesis la pirámide es también un lugar de encuentro entre dos mundos: un mundo mágico ligado a los ritos funerarios de retención indefinida de la vida o de paso a una vida supratemporal; un mundo racional que evoca la geometría y los modos de construcción. El crecimiento vivo es quizá la palabra que expresa mejor el simbolismo global de la pirámide. Ella tiende a asegurar la apoteosis del sacerdote asimilando el difunto al dios Sol, término supremo y eterno de crecimiento.

La **mazorca de maíz** en las culturas mexicanas y en las afines es la expresión del sol, del mundo y del hombre.

En el *Popol-Vuh*, la creación del hombre no se alcanza sino después de tres pruebas: el primer hombre, destruido por una inundación, estaba hecho de arcilla; el segundo disuelto por una gran lluvia, estaba hecho de madera; sólo el tercero es nuestro padre, está hecho de maíz. Pero esta mazorca, ya estaba amarilla, color que toma como en los vegetales, nuestra piel cuando se acerca la muerte. En la cosmología mexicana, el amarillo de oro es el color de la nueva piel de la tierra al comienzo de la estación de las lluvias, antes de que ésta reverdezca. Está pues asociado al misterio de la primavera. En la estación *Xipe Totec*, Nuestro Señor el desarrollado, divinidad de la lluvias primaverales, es también el dios de los orfebres. En las fiestas primaverales sus sacerdotes se vestían con las pieles pintadas de amarillo de las víctimas que se destinaban al suplicio para conciliar a esta divinidad temible. *Moctezuma* creía que era él la víctima que exigían los dioses barbados.

La luna para los aztecas simbolizaba la renovación periódica, tanto sobre el plano cósmico como sobre el terrestre y vegetal, animal y humano. Representaba a los dioses de la embriaguez *los cuatrocientos conejos*, ya que el borracho que se duerme y despierta habiéndose olvidado de todo, expresaba -según ellos- la renovación periódica. La luna es hija de *Tláloc*, dios de las lluvias, asociado igualmente al fuego. En la mayor parte de los códices

mexicanos la luna se representa con una suerte de recipiente en forma de mediana luna, lleno de agua, sobre el cual destaca la silueta del conejo.

El sacrificio en el mundo prehispánico era un hecho indudable en la sociedad indígena, no sujeto a discusión o a escepticismo de cualquier tipo. Para los antiguos americanos, las fuerzas del universo eran una fuente constante de peligro, pero al mismo tiempo eran la fuente misma de la supervivencia que amenazaban. Esta ambigüedad se resolvió con el sacrificio, un hecho incuestionable para la sociedad indígena. Por ello, era su costumbre sacrificar a un joven hermoso en honor a los dioses. Antes del sacrificio, durante un año, se le llenaba de lujo, comodidad y mujeres, sus más mínimos caprichos le eran concedidos, para, al llegar el día señalado, sacarle el corazón y ofrendarlo a los dioses.

El espejo: uno de los atributos distintivos de *Tezcatlipoca* se convertirá en uno más de los símbolos culturales de la filosofía y de la religión de los antiguos pobladores del Valle de México. Los sabios y los *tlamatinime* van a tener como especial misión la de colocar un espejo delante de los demás para enseñarles su cara, reflejo para ellos de la identidad profunda del ser humano. León Portilla señala en este sentido, que buena parte del ideal educativo se sustentaba en la idea de "dar un rostro" <sup>37</sup> al hombre; los maestros, dice Portilla

---

"tratan de hacer tomar una cara a los otros; se empeñan en ponerles un espejo para hacerles cuerdos y cuidadosos".<sup>38</sup> Para este autor, tal concepto conecta "con un pensamiento común a los griegos y los pueblos de la India: la necesidad de conocerse a sí mismos; el *gonothi seauton*, 'conócete a ti mismo' de Sócrates".<sup>39</sup>



---

**NOTAS AL CAPITULO CUARTO**

---

- 1 Augur: (Del lat. "augur" de donde "augurium", or. de "agüero"): Sacerdote que en la antigua Roma predicaba la adivinación por el canto y el vuelo de los pájaros.
- 2 Paz, Octavio, Posdata, México: Siglo veintiuno, 1970, p. 119-121.
- 3 Moliner, María, Diccionario del uso del español, v. 1 Madrid: Gredos, 1990, p. 1091.
- 4 Paz, Octavio, Posdata, op. cit. p. 39.
- 5 Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, México: FCE/SEP, 1984. p. 26 (Lecturas, Mexicanas 27)
- 6 Lemaitre, J. Monique, *Enajenación y revolución en Todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes*, Revista Iberoamericana v. 46 No. 112-113 (July-Dic. 87) p. 557.
- 7 Ibid. p. 557.
- 8 Es usual que el prólogo sea escrito por una persona distinta al autor, con comentarios referentes a la

---

obra misma, y a veces al propio autor. En este caso, Carlos Fuentes como una forma de protesta, o como dice él mismo en el prólogo del E T R: "Respuesta a mí mismo y contestación a México." escribe este drama épico, para que la memoria no olvide los sucesos que en 1968 bañaron en sangre y cubrieron de vergüenza al país.

- 9 Lemaitre, J. Monique, *Enajenación y revolución en todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes*, op.cit. p. 561.
- 10 Simeón, Remi, Diccionario de la lengua Náhuatl, México: Siglo veintiuno, 1977, p. 674.
- 11 Fuentes, Carlos, El espejo enterrado, México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 119
- 12 Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, México: Fernández Editores, 1961, p. 73.
- 13 Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, op. cit. p. 72.
- 14 Enciclopedia de México, México: Ciudad de México, v. VIII, 1978, p. 467.

- 
- 15 Soustelle, Jacques, El universo de los aztecas, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 76.
- 16 Fuentes, Carlos, El espejo enterrado, *op. cit.* p. 115.
- 17 Sahagún, Bernardino, Historia General de las cosas de la Nueva España, México: Porrúa, t. I, 1981, p. 46.
- 18 Ibid, p. 46.
- 19 Chavalier, Jan y Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, Barcelona: Herder, 1991, p. 869.
- 20 Ibid. p. 869.
- 21 Sagrada Biblia, *Versión directa de las lenguas originales*, por Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O.P., México: Librería Parroquial, 1975. Salmo 142, 5. p. 810
- 22 Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, *op. cit.* p. 50.
- 23 Ibid. p. 48

- 24 El Partido Nacional Revolucionario fue fundado por el general Plutarco Elías Calles el año de 1929. El PNR fue la asociación de jefes militares y grupos políticos que se unieron para dar fin al conflicto armado posrevolucionario. Este partido se transformó en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y posteriormente en 1946 en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), nombre con el cual perdura hasta nuestros días. En su etapa como PRM, incluye un sector militar que desaparece con el PRI al dar inicio al período civil con los sectores obrero, campesino y popular.
- 25 Paz, Octavio, Posdata, op. cit. p. 154
- 26 El cuerpo de granaderos nace por los años cincuenta durante el sexenio del presidente Ruiz Cortines. Su función como grupo policiaco es mantener el orden.
- 27 Diputados: son los integrantes de la cámara legislativa correspondiente quienes, como representantes populares, tienen además de la función de legislar, la de ser gestores en nombre de sus distritos. En el período posrevolucionario, algunos jefes militares y caciques regionales lograron ser electos diputados, y dirimían sus diferencias mediante el uso de las armas. Este

---

folclorismo en la cámara de diputados terminó durante la década de los cuarenta. Es probable que Fuentes se haya inspirado en esa costumbre, para representarlos en T G P, como caciques y pistoleros.

- 28 Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, op. cit.  
p. 35.
- 29 Ortíz, Francisco Javier, El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, México: Universidad de León, 1987, p. 197
- 30 Ibid. p. 217.
- 31 Fuentes, Carlos, El espejo enterrado, op. cit.  
p. 119.
- 32 Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, op. cit.  
p. 75
- 33 Ibid. p. 78.
- 34 Paz, Octavio, Posdata, op. cit. p. 148-149.
- 35 Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, op. cit.  
p. 49

- 36    Ortíz, Francisco Javier, El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, op. cit. p. 201.
- 37    León Portilla, Miguel, La Filosofía Náhuatl, México: UNAM, 1979, p. 79.
- 38    Ibid. p. 79.
- 39    Ibid. p. 69.

**CAPITULO QUINTO**

**ORQUIDEAS A LA LUZ DE LA LUNA**

---

CAPITULO QUINTO  
ORQUIDEAS A LA LUZ DE LA LUNA

---

---

5.    Argumento.

---

Un día cualquiera en los años ochenta, María y Dolores dejaron México, atraídas por los Estados Unidos, y obsesionadas por la ilusión de alcanzar el dorado mundo de Hollywood. En su ilusión piensan alcanzar el éxito instantáneo de la riqueza, de la juventud, de la belleza eternas, y del renombre universal, al convertirse en estrellas de cine. Pero las dos mujeres angustiadas, desesperadas, al haber fracasado en sus tentativas de lograr una carrera cinematográfica en México, fracasan una vez más. Empobrecidas, socialmente rechazadas, oprimidas por una Madre poderosa e invisible, se quedan sin remedio al margen de su sueño filmico. Sin embargo, es tan fuerte el poder que ejercen sus ilusiones cinematográficas, que llegan a convencerse de que en verdad son las dos estrellas más famosas del cine mexicano, Dolores del Río y María Félix, a las que han adorado desde su juventud. Las chicanas, tratan de convencerse a sí mismas, al Fan misterioso y amenazante que las visita inesperadamente, y a los asistentes al espectáculo, de que ellas son las verdaderas estrellas, las diosas de la pantalla. Por su elaborada e incesante



identificación con los numerosos papeles desempeñados por la Del Río y la Félix, las dos chicanas buscan con obsesión la inmortalidad. Sin embargo, las ilusiones cinematográficas sólo les sirven para torcer y reprimir su personal talento artístico, y para enajenarlas tanto del mundo exterior como de sí mismas. Las dos hermanas se dejan enredar y finalmente son destruidas por el mito de celuloide. Sacrifican todas las posibilidades de establecer, entre sí, una relación verdadera, humana, y no de intercambio obsesivo de meras ilusiones al mundo del cine. Esta obsesión fanática, crea en ellas una incapacidad para comunicarse, que finalmente lleva a María al suicidio, y a Dolores la convierte en asesina, cuando decide poner fin a la vida del Fan para defender sus sueños.

---

#### 5.1 Estructura.

---

*Orquídeas a la luz de la luna* consta de un solo acto. Para mayor claridad, la estructura de la pieza se ha dividido en puntos de acción, que servirán para marcar los indicios, nudos, conflictos, climax, peripecias y el desenlace de la obra:

1. Dolores no ha sido reconocida por el público que llena la sala. Dolores: (Inicio del conflicto existencial)

identificación con los numerosos papeles desempeñados por la Del Río y la Félix, las dos chicanas buscan con obsesión la inmortalidad. Sin embargo, las ilusiones cinematográficas sólo les sirven para torcer y reprimir su personal talento artístico, y para enajenarlas tanto del mundo exterior como de sí mismas. Las dos hermanas se dejan enredar y finalmente son destruidas por el mito de celuloide. Sacrifican todas las posibilidades de establecer, entre sí, una relación verdadera, humana, y no de intercambio obsesivo de meras ilusiones al mundo del cine. Esta obsesión fanática, crea en ellas una incapacidad para comunicarse, que finalmente lleva a María al suicidio, y a Dolores la convierte en asesina, cuando decide poner fin a la vida del Fan para defender sus sueños.

---

### 5.1 Estructura.

---

*Orquídeas a la luz de la luna* consta de un solo acto. Para mayor claridad, la estructura de la pieza se ha dividido en puntos de acción, que servirán para marcar los indicios, nudos, conflictos, clímax, peripecias y el desenlace de la obra:

1. Dolores no ha sido reconocida por el público que llena la sala. Dolores: (Inicio del conflicto existencial)

2. María cuida de Dolores como si se tratara de una niña, la viste y planea en que ocupará el día. (Indicio)
3. Viven en un apartamento en Venice, suburbio de Los Angeles, California. (Indicio)
4. A Dolores le gusta caminar descalza. María besa el pie de Dolores y le ayuda a calzar unos botines. Hacen planes para salir. Dice María: "Primero prométeme que no volverás a salir descalza. No eres una india de Xochimilco. Eres una señora respetable." (Q L L. 14) (Indicio)
5. Dolores insiste en que el público no la reconoce. María trata de convencerla de que no es importante. Recuerdan sus anteriores éxitos, los vestidos y joyas que vistieron, en sus películas. Dolores: "Es que no nos dan el trato de antes, no nos reservan los asientos de honor, nada..." María: "Te digo que no importa." (Indicio)
6. Entre tantas ilusiones convierten la monótona Venice en la romántica Venecia. Miran por la ventana ven el Gran Canal, y el paisaje veneciano. Dolores: "El gran canal, sí, el paso de las góndolas y las lanchas motor, aquí desde nuestro apartamento en Palazzo Moceningo." (Ibid 17) (Indicio)
7. María constantemente se cambia de ropa, camina como modelo profesional. Dolores muestra una especial atracción por sus pies, los que mira con embeleso en un espejo. (Indicio)

8. Dolores pregunta a María quién le regaló las joyas que acaba de ponerse en las que predomina el tema serpiente. (Indicio) "¿Quién te regaló esas joyas? ¿Tu amante o tu marido?" María (*desplante supremo*): "Los dos." (*Ibid.* 19)

9. Dolores deja caer el espejo en el que se veía los pies. El espejo se rompe. María reacciona: "Siete años de mala suerte. Que bueno que no los viviremos. Aunque esta sería la mala suerte: seguir aquí juntas siete años más." (*Ibid* 20) (Indicio)

10. Asustada por el hecho, Dolores le pide el periódico a María, se quiere cerciorar que no hay nada que pueda delatarlas ante su madre. (Conflicto) Dolores: "Eres muy descuidada. Dejas el periódico olvidado en cualquier parte, en el excusado, entra Mamá a... entra Mamá y lo lee." (*Ibid* 20)

11. Dolores, al saber de la muerte de uno de sus amantes, le pide a María un par de algodones para cubrir sus ojos. Se recuesta en un diván a descansar. Hablan de los métodos que han usado para verse siempre jóvenes. (Indicio)

12. María duda de que es la Félix, pero Dolores la convence de lo contrario. María adopta de inmediato la imagen de la célebre actriz, enumerando con orgullo los diversos papeles que representó en la pantalla. María: "Yo, la devoradora, yo, la bandida, yo, la monja alferez, yo, la china poblana, yo la cucaracha." (*Ibid* 24) (Indicio)

13. Dolores le implora a María, que del mismo modo, ella también la afirme como Dolores del Río, le hable de sus películas y éxitos en Hollywood. Dolores: "Dime, ahora dime tu a mí todo lo que yo fui en Hollywood, ave del paraíso, Carmen... Madame Du Barry." (Ibid 24-25) (Indicio)

14. María viste de luto va a acompañar a Dolores al entierro de su amante. Reanudan la discusión sobre la madre. (Indicio)

15. María le echa en cara a Dolores que nunca tuvo un hijo para no perder su figura. María: "La señora no tiene un hijo, nunca ha parido, no tiene panza como flan, ni las nalgas como chongos zamoranos." (Ibid 26) (Indicio)

16. Dolores le hace ver lo difícil que es triunfar en Hollywood: "ser una latina en Hollywood, luchando contra el prejuicio primero, la edad que avanzaba en seguida, ¿por qué te ríes de la edad?, es la trepadora, la lepra visible de una actriz" (Ibid 27) (Indicio)

17. Acusan a algunos directores de sus películas de haberlas usado de diferentes maneras pero sobre todo en el aspecto sexual. (Indicio)

18. Estos recuerdos hacen que María lllore de rabia. Insulta a Dolores, la enfrenta a la realidad. Dolores, no es la que quisiera ser, la actriz Dolores del Río. María, tampoco es María Félix. (Nudo)

19. Confusa pregunta María: "¿Quihubo pues? ¿Vivimos en la vida o en la pantalla?" (Ibid 32) (Indicio)

20. Toman el te. María habla en español con acento afrancesado, Dolores con acento inglés. Mientras, María simula estar en Venecia y Dolores la recrimina por haberle echado cenizas en su té. (Indicio)

21. El temor por la madre ausente, pero siempre presente, es latente. La asocian con la muerte y con la juventud perdida. (Nudo)

María: ¡Sí! En cuanto tuvimos la primera regla, dejó de hablarnos, tú lo sabes. Nos odió porque crecimos, porque envejecimos, porque no fuimos siempre sus niñas, sus bebés.

María: nos odia porque ya no somos sus niñas con listotones color de rosa y calzones con olanes, con olanes pero sobre todo sin manchas! (Ibid 39-40)

22. María envuelta en velos negros baila como Salomé fúnebre, mientras hablan de la muerte, de su muerte. María simulando un zopilote, cae sobre Dolores y la envuelve entre los velos. (Indicio)

23. María sabe que su madre no quiere verlas, pero las vigila. (Indicio)

María: ¡Estúpida! ¿No te das cuenta de que no nos quiere ver más... mientras vivamos?

Dolores: Pero... pero entonces no le va a importar si morimos.

María: Sí, sí le va a importar. (Ibid. 40)

24. Dolores le echa en cara a María, su ignorancia y mala educación, aunque acepta que tiene más intuición que ella. (Indicio)

25. Mientras María desaparece de la escena, Dolores se dirige sigilosa hacia el teléfono blanco que está encima de la tapa del excusado. (Indicio)

26. María la presiona con preguntas sobre el director de *Volando a Río*, Dolores, descuelga el teléfono y se lo lleva a la boca. No recuerda nada de lo que María pregunta. María: "¿Tú eres Dolores del Río, y no recuerdas esto, no?" (Indicio)

27. Dolores distraída habla de las anécdotas de la película. Mientras, María sale vestida con la ropa que usó Dolores en *Volando a Río*. Dolores suelta el teléfono. María, se da cuenta de ello, pero disimula, la toma del talle y bailan. (Indicio)

28. El teléfono suena insistente apoderándose de la escena. Dolores se convierte en una estatua. (Nudo)

29. María la recrimina, el teléfono es "como la manzana en el Paraíso: como una tentación. La primera que haga una llamada, se la lleva... la madonna." (*Ibid* 43) (Indicio)

30. Dolores para defenderse, le pregunta a María por su hijo, sabe que esto le duele. La acusa de haber sido una mala madre. Dolores le dice: "¿Cuántas veces lo viste de niño? ¡Dime! ¿A qué jugaste con él? [...] Una madre fría, trastornada por el éxito, egoísta, perversa, una mexicana que putas vendía." (*Ibid* 45) (Indicio)

31. Dolores aprovecha la sorpresa de María para marcar el teléfono y convertirse en la imagen prosaica de una de las indias de sus películas. (Indicio)

32. María cuelga el auricular con violencia. Habla del valor que tuvo para tener un hijo. Dolores se defiende

contando su propia historia. Ella también tiene un hijo, y tuvo que prostituirse para mantenerlo. Dolores: "Para que mi hijo pudiese ir a la escuela, me tiré a las calles, fui mariposilla nocturna, huila de cabaré, le hice al taconeo, ¿recuerdas?" (Ibid 46) (**Indicio**)

33. Siguen lastimándose una a la otra, se echan en cara sus fracasos. No han sido aceptadas ni en México ni en Estados Unidos. Cuando salieron de México, en la frontera, las despidieron con desprecio. Recuerda Dolores: "El policía se acercó, me empujó, me dijo aquí no es tu sitio, rucasiana, a pelar camotes, vieja viernes, largo de aquí, órale." (Ibid 48) (**Conflicto**)

34. María despiadada quiere romper con las ilusiones de las dos. (**Indicio**)

Dolores: ¡María! Yo te dije María... (*Implorante*): Yo no me acerqué con alfileres a los globos de tu ilusión, yo te dije María, no que eras una...

María: Lo mismo que yo. Una chicana retirada viviendo en un mugre suburbio de L. A...

(Ibid 48)

35. Pero tampoco en Hollywood encontraron lo que buscaban. Sólo son dos viejas chicanas. (**Nudo**)

María: como dos elefantes en busca de un cementerio. [...]¿Chicanas viejas, viejas movie star? Al basurero. Todo aquí es un basurero. Nada debe servir más de dos soles."

Dolores: "Orquídeas a la luz de la luna..."

(Ibid 50)

36. Entristecidas cantan: *Que lejos estoy del pueblo donde he nacido*. Un golpe brutal, las hace reaccionar. Asustadas elucubran si será su madre, o el amigo de Dolores. (**Nudo**)



37. María abre la puerta, es un admirador de Dolores que vino a buscarla después de haber reconocido su voz por el teléfono. (Peripezia)

38. El hombre entrega un ramo de flores a Dolores. Él conoce de memoria todas sus películas. (Indicio)

39. Dolores va representando uno a uno, los personajes de sus principales películas, mientras su admirador las enumera. Fan: "Ramona, 1927; Ave del Paraíso, 1932; Volando a Río, 1933; ¡Madame Du Barry, 1934!" (Indicio)

40. María se mantiene desconfiada aunque el hombre la haya reconocido y trate de ensalzarla. María: "¿Usted? ¿Quién carajos es usted? ¿Cómo llegó aquí? ¿Quién le dio nuestra dirección?" (Ibid 69) (Indicio)

41. María trata de hacer entrar en razón a Dolores, debe entender que ella es la única que la quiere como es, y que ese hombre es sólo un admirador más, un chantajista, que se esconde detrás de la oscuridad. María: "Te quiero por ti misma, hermanita, no porque eres estrella y tienes un público." (Ibid 69) (Nudo)

42. María interroga al admirador y descubre que es un periodista que escribe notas necrológicas en el periódico. Ha muerto Orson Welles, y quiere saber cuál es la reacción de Dolores ante la noticia. María: "Es un periodistilla que se pasó de listo para conocer tu reacción el día de la muerte de Orson Welles." (Ibid. 77) (Peripezia)

43. Dolores está agradecida con el admirador porque él sí la reconoce como Dolores del Río, cuando los demás, sobre todo su madre, la tildan de loca. Dice: "¡Mamá tampoco, Mamá dice que estoy loca... que las dos estamos locas, las dos: María tú y Dolores yo!" (*Ibid.*) (Conflicto)

44. María y Dolores representan anécdotas de la vida de Orson Welles. Mientras el admirador prepara el proyector. El diálogo las lleva a hacer un recuento de sus vidas. (Indicio)

Dolores: Una vez me casé a los cincuenta y mi marido tenía cuarenta. [...] Cuando el juez le preguntó su edad, él contestó muy serio: "Cuarenta años". Cuando me preguntó la mía, yo le contesté muy risueña: "Veinte años". María: A mí cuando me lanzaron, me fabricaron una biografía oficial que no era la mía. Ni mis orígenes, ni mis matrimonios, ni mi hijo. Nada. La leí asombrada. Yo era otra. Mi vida se había esfumado. (*Ibid.* 82-83)

45. El admirador, proyecta una película pornográfica en la que actuó María cuando era muy joven. Mientras en un juego de luces, el admirador toma con violencia a María, y hacen la parodia del acto sexual. (Nudo)

46. María se defiende e insulta al fan, lo golpea y lo tira al suelo, mientras Dolores aterrada, canta. (Indicio)

Dolores: "No me platiques ya, déjame imaginar que no existe el pasado y que nacimos el mismo instante en que nos conocimos."

María (al fan): ¿Sólo tu puedes ser dueño de tu cuerpo, cabrón macho?, ¿una mujer, no? (Grita.)  
¿¿¿¿¿Una mujer, no?????iiiiii (*Ibid.* 188-189)

47. Dolores en actitud extraña trata de calmarlos. El admirador aprovecha el momento para proponerle matrimonio

a Dolores. Fan: "La quiero para mí. [...]Quiero casarme con ella." (*Ibid.* 91) (**Nudo**)

48. El admirador, al no encontrar respuesta, las presiona, amenazándolas con sacar a la luz la película pornográfica que hiciera María. (**Peripecia**)

49. Dolores acepta, ante la sorpresa y el dolor de María. Toma la alcancía de barro, se cubre la cabeza con el rebozo, y asume un sonsonete indígena. (**Peripecia**)

Dolores: Ay, nuestro marranito, Lorenzo Rafáil, que no nos quiten a nuestro marranito... es lo único que tenemos... No me dejes sola. No haré nada malo. Es mejor matar nuestro marranito. Al cerdo.

(*Ibid.* 96-97)

50. Al salir Dolores, María toma del altar el marranito y lo estrella violentamente contra el piso. María (*mimica*): "No tenemos otra cosa en el mundo, Lorenzo Rafáil". (*Ibid.* 97) (**Indicio**)

51. María marca el teléfono, planea un banquete en el que habrá toda clase de platillos mexicanos. (**Indicio**)

52. María prepara su muerte, toma varias pastillas. Ante la mesa del banquete, aparece vestida como Cleopatra. Junto a ella las ESCLAVAS NUBIAS, dos hermosas muchachas vestidas como Aida en la ópera de Verdi le dan de comer en la boca, mientras cantan estrofas de zarzuela *La corte del faraón*. En contrapunto con los mariachis que ahora tocan "Las ola de la laguna". (**Clímax**)

53. Suena el teléfono. Con la muerte reflejada en la cara María contesta, es Dolores, le avisa que va a regresar. (**Peripecia**)

María: Que me lleven a la tierra del sol a enterrar.... Que digan que estoy dormida y que me...

Dolores: Voy a colgar.... voy....

María: Dolor... Dolor... es.... que no me quiero morir, mi amor... (Ibid. 105)

54. María no quiere morir, intenta vomitar, pero es inútil. Muere con la cabeza dentro del retrete.

(Desenlace)

55. Dolores encuentra a María muerta. Ya no hay peligro, el admirador ha muerto, Dolores se deshizo de él. María no entendió el mensaje. (Desenlace)

56. María y Dolores componen una piedad femenina. Se inicia la ceremonia fúnebre. Dolores recita el soneto de Luis Sandoval y Zapata, "A una cómica difunta.":

*Aquí yace la púrpura dormida;  
Aquí el garbo, y el gracejo, la hermosura.  
La voz de aquel clarín de la dulzura  
donde templó sus números la vida...*

(Ibid. 107)

57. Dolores prepara a María, y va narrando como dio muerte al Fan. (Continua desenlace)

Dolores: Rompí la botella, se rió, con el cuello de vidrio rajado de su botella de champagne imbebible le rajé el cuello para que sólo bebiera su propia sangre... "La representación de la vida airosa..." El ya no reirá más. (Ibid. 108)

58. Dolores se da cuenta que el Fan dejó el proyector.

Lentamente se dirige hacia él diciendo:

¿La cámara, María? ¿La cámara es nuestra salvación?  
¡En la cámara de cine se reúnen nuestras oraciones,  
la cámara es nuestro altar común, mi amor?

(Ibid. 109)

59. Dolores despide a María, enumerando las películas en las que trabajaron. Las imágenes de sus películas se

apoderan del escenario; María y Dolores como una sola.  
(Fin de la acción dramática)

**Descripción de la estructura:** el drama, fue dividido en cincuenta y nueve puntos en los que se dieron diferentes indicios dramáticos establecidos por el diálogo y la relación emocional de los actores (gestos, miradas, acciones internas), que dan como resultado los nudos, las peripecias, los conflictos, el climax y el desenlace. De estos puntos se desprenderá la acción.

**Nudo:** Punto dieciocho: Dolores y María, no son María Félix y Dolores del Río, las dos actrices, son sólo dos chicanas. Punto veintiuno: el teléfono que al sonar las sitúa entre la realidad y la fantasía que ellas han creado para poder sobrevivir. Punto veintisiete: la madre ausente pero siempre presente, testigo y juez de sus actos, y de su edad. Punto cuarenta y dos: el admirador proyecta una película pornográfica, que María hiciera en su juventud. Punto cuarenta y siete: El admirador, ofrece matrimonio a Dolores.

**Conflicto:** punto treinta y dos, y treinta y tres, las dos fuerzas antagónicas, -los personajes y su identidad- se confrontan: en la frontera, María y Dolores, no son aceptadas ni como mexicanas, ni como mujeres, pero tampoco lo son en Hollywood. Se inicia el primer combate moral. Punto cuarenta y tres: Dolores, emocionada reconoce que el admirador es la primera persona que las

acepta como Dolores del Río y María Félix, cuando los demás, pero sobre todo la Madre, tildan a las dos hermanas de locas.

**Peripecia:** María descubre que el Fan es sólo un periodista que escribe notas necrológicas en el periódico. Punto cuarenta y ocho y cuarenta y nueve: ante la amenaza del Fan, de sacar a la luz la película pornográfica de María, Dolores acepta casarse con el admirador.

**Clímax:** la acción llega al clímax, punto cincuenta y dos, con la muerte de María y el regreso de Dolores, que después de haber matado al admirador, ante lo inevitable, se encierra en su casa para seguir con la ilusión de que ella es Dolores del Río, y como tal, se propone la tarea de mantener viva la imagen de su hermana, María Félix.

**Desenlace:** Punto cincuenta y tres, María decide terminar con su vida. Dolores después de dar muerte al Fan, avisa a María que va a regresar, pero ya es demasiado tarde, la encuentra muerta.

---

## 5.2 Conflicto.

---

El conflicto de Q L L es el de la desmitificación. El mito, señala Cassirer: "es una forma de pensamiento particular, diferente de los mecanismos 'lógicos' de la mente".<sup>1</sup> Carlos Fuentes se propone en este drama crear

un superhumano cuya base mítica, al final, destruye sin misericordia. En este caso, Fuentes se concentra en dos mitos cinematográficos, María Félix y Dolores del Río. Exalta el mito de la fábrica de sueños, de la riqueza fabulosa, y de la perpetua juventud, que Hollywood representa para las chicanas, sólo para destrozarlo más tarde, en las hirientes palabras de Dolores a María:

Dolores: ¿Qué sabes de esas cosas? Tú no sabes lo que era Hollywood, ser una latina en Hollywood, luchando contra el prejuicio primero, la edad que avanzaba en seguida, ¿por qué te ríes de la edad?, es la trepadora, la lepra visible de una actriz y las que tenían hijos los tenían que esconder o negar y los odiaban, les pegaban, una estrella con un hijo que crecía y la delataba, treinta años, cuarenta años. (Q L L 26-27)

María más práctica, busca frenar las ilusiones de Dolores, quiere evitar que cuando la angustia de su existencia se vuelva insoportable caiga en el mundo de sueños de Q L L. María, menosprecia la atractiva forma de ser de Dolores del Río, personalidad que la hermana adopta como suya. Ante esto, María se propone convencerla de que ella la ama por sí misma y no por la imagen mítica, la identidad cinematográfica de la que ha pretendido apropiarse. Pero la misma María, se mantiene ambivalente, hacia su propia imagen. En momentos, intenta salirse del papel de la Félix, y otras veces, alienta a Dolores a que la ayude a confirmarse como la imperiosa Doña en *La devoradora de hombres*, película en la que María Félix hace el papel de la poderosa y castrante Doña

*Bárbara*, producción mexicana dirigida por Fernando de Fuentes en 1943. Dice María a Dolores:

María: ¿Recuerdas? El terror del llano, la bellísima y tremenda Doña Bárbara...

Dolores: "Dicen que es una mujer terrible, capitana de una pandilla de bandoleros, encargados de asesinar a mansalva a cuantos intenten oponerse a sus designios." (Ibid. 24)

María en su ambivalencia, no acepta participar en el juego de Dolores. En respuesta, Dolores le asesta golpes bajos, quisiera demoler el mito del superhumano que María ha adoptado y que Dolores a su vez detesta, dirigiéndose a María sarcásticamente como una "idevoradora de chilaquiles y enfrijoladas!" (Ibid. 60)

Las ilusiones cinematográficas, tienen un efecto paradójico en la vida de los personajes principales, son tanto satisfactorios como devastadores, porque al vivir incesantes momentos de la larga carrera de la Félix y de la del Río, en la mente de las dos mujeres se da un desequilibrio que las lleva a la destrucción del mundo de ilusiones que habían construido. Así, Dolores llega al extremo de asesinar al Fan, en forma tan violenta, (rajándole el cuello con una botella de champagne de tercera) en lugar de enfrentar la verdad de su humillación, y María decide suicidarse antes que encarar la realidad sin Dolores. La creación-destrucción del mito en *O L L*, no concierne sólo al mito cinematográfico, sino también al mito de la Madre que acosa a las dos mujeres con su omnipresencia casi divina como "rather reminiscent



of the powerful and terrifying deities of the Aztec pantheon which appear throughout in the fictional universe of Fuentes." <sup>2</sup> Madre misteriosa, que nunca aparece en el escenario y cuyo impacto en las dos mujeres, que viven temerosas de ella, es casi tangible. La presencia invisible de la madre parece aumentar su poder. Esta terrible mujer, se apodera de la identidad de sus hijas al querer mantenerlas siempre jóvenes y virginales, como un medio de lograr su propia inmortalidad. Cada día, la Madre, buscaba en los obituarios de los periódicos a aquéllos que habían muerto más jóvenes que ella, y se vanagloriaba de haberlos sobrevivido. María sabe, que si su Madre sobrevive gracias a la muerte de los demás, con la muerte de ellas renacerá:

María: ¡Estúpida! ¿no te das cuenta de que no nos quiere ver más... mientras vivamos?

Dolores: Pero... pero entonces no le va a importar si morimos

María: Sí, si le va a importar. (O L L. 40)

Así, el drama llega al clímax cuando María se suicida y Dolores entierra su cuerpo tan rápido como le es posible, para mantener en secreto su muerte, y de ese modo, evitar que la Madre se entere. Como una estatua, la Madre se mantiene estática, confinada a una silla de ruedas. En contraste, Dolores y María están en constante movimiento (María incesantemente cambia tanto sus costumbres como su ropaje), desafiando a la siniestra presencia. Igual que la Madre, María desde un principio se ve afligida por un impulso tanático de hacerse imprescindible, "So also does

the Mother loom as an expressionistic extension of their own 'filicidal' characteristics." <sup>3</sup>, de las que Dolores es la receptora. Constantemente agredida, pone como pretexto al hijo de su hermana y la ataca por su egocentrismo:

Dolores (*Aún más agresiva*): ¿Cómo se llama tu hijo? ¡Pronto!

Dolores: ¿Cuántas veces lo viste de niño? ¡Dime! ¿A qué jugaste con él? ¿Alguna vez jugueteaste a gatas con tu bebé? ¡Dime! [...] Una madre fría, trastornada por el éxito, egoísta, perversa, una mexicana que putas vendía, su coño de ciruela, su chabacano y sus sandías. (O L L. 45)

Dolores renuncia a la maternidad, la imagen cinematográfica lo compensa todo. Se opone, nulifica los reclamos de María de devoción a su vástago real, con una larga declaración de su autonegación y autosacrificio como una falsa madre -madre cinematográfica- al dar una convincente representación del papel de Dolores del Río en *Las abandonadas*:

Dolores: Te contaré mi historia. Para que mi hijo pudiese ir a la escuela, me tiré a las calles, fui mariposilla nocturna, huila de cabaré, le hice al taconeo, ¿recuerdas? [...] mi niño de la niebla iba a entrar a la sociedad mexicana gracias a mi sacrificio, María, yo vi la boda desde la calle, en las Lomas de Chapultepec, bajo la lluvia, yo puta, yo prieta, yo jodida [...] yo la última de las abandonadas, mirando a mi hijo casarse con una poblana de origen irlandés. (*Ibid.* 47)

Dolores y María representan a las míticas estrellas que eliminan su instinto maternal, no porque ellas lo deseen, sino porque el sistema del estrellato, demanda la supresión del humano para poder trascender. Dice María con resentimiento:

María: el público. Los productores. Todos ellos. Se pusieron de acuerdo: La mujer sin alma no podía tener un hijo. Sería un contrasentido. La devoradora se comió primero a su hijo. (Ibid. 82)

A María Félix y Dolores del Río, como a tantas otras estrellas del cine, tanto mudo como sonoro, se les exigía sacrificar su vida familiar para cumplir con la ley de los estudios; debían por obligación permanecer aisladas, glorificadas, ajenas a las humanas obligaciones domésticas. María se queja de que su vida fue dirigida por los directores de los estudios y por los escritores oficiales de biografías. Fuentes multiplica la ironía presentando un simulacro de María Félix quejándose de que le estaban quitando su propia vida, otro mero simulacro que satisface la incansable maquinaria de publicidad del estudio:

María: A mí, cuando me lanzaron, me fabricaron una biografía oficial que no era la mía. Ni mis orígenes, ni mis matrimonios, ni mi hijo. Nada. La lei asombrada. Yo era otra. Mi vida se había esfumado. [...] Mis esposos... mi hijo... mis amantes... habían sido escondidos, sacados de las fotos en las que aparecía con ellos. (Ibid. 83)

Ella escoge el mundo de sueños cinematográficos al abandonar a su hijo, y ser más tarde afligida por sentimientos de culpabilidad y remordimientos. Dice a Dolores: "No tienes porque herirme así. Yo tuve el valor de tener un hijo. He reparado mi olvido. He purgado mi culpa." (Ibid. 46)

Alejadas de su identidad humana -por una sociedad indiferente, por una madre opresiva y por su propia

pasividad, no queda nada para las dos frustradas estrellas más que el sueño. La imagen fantasmagórica que ellas constantemente evocan y hasta consagran, transforma la prosaica o adversa realidad. Se autoconvencen de que el ruinoso curso del tiempo puede ser burlado. En el cine encuentran la oportunidad de perpetuarse. Las imágenes que refleja la pantalla están vivas y muertas al mismo tiempo; ellas presentan un ser vivo convertido para siempre en celuloide y aún restringido, moviéndose, hablando y existiendo en un reino tan grande como la vida. Dice María:

Sí, porque ahora tenemos que ser olvidadas Lolita, para que nuestras películas tengan que ser recordadas. Nuestras películas como que no tienen tiempo, ¿tú sabes?, son eternas. (Ibid. 84)

Dolores, para calmar la ansiedad que le provoca la Madre por la que siente terror, sabiendo que va a tomar represalias porque se atrevió, por fin, a rebelarse contra su autoridad, entra a la fantasía para protegerse y redimirse, mientras María mantiene la misma actitud cínica del principio. Sólo después de la muerte de su hermana, Dolores parece asumir la desafiante personalidad de María, y adopta una actitud de resistencia contra la Madre, al esconder el cuerpo de su hermana, "*in order to cheat 'Coatlícue' of her triumph.*"<sup>4</sup> Pero Dolores, no puede vivir sola, y así como se escondía dentro del atractivo mundo de *Volando a Río* ahora encuentra consuelo y trasciende en la poesía de Luis Sandoval y Zapata,

poeta mexicano del siglo XVII: *A una cómica difunta*. Dolores ve a María triunfante, actuando ante la misma muerte; no sabe si esta fingiendo la muerte o sufriendo en realidad. Ella la percibe entre la fantasía del siglo XVII y la fantasía cinematográfica del siglo XX.

*Tan bien fingiste -amante, helada, esquivada,  
Que hasta la muerte se quedó dudosa  
si la representaste como muerta  
O si la padeciste como viva... (O L L. 104)*

En forma irónica, Fuentes resuelve con la muerte el conflicto entre María y Dolores; único camino para lograr el entendimiento, la reconciliación y aún más, la unión. Mientras ellas vivieron juntas no pudieron unirse y rebelarse contra su Madre, el Fan o su propia vida mediocre. Y es aún más irónico, que tanto en la vida como en la muerte, esta unión, no esté basada en la realidad sino en el mito, poderosamente representado por el correr de los trozos de película de las dos actrices, que Dolores ahora confiada presenta:

Dolores: Que corran para siempre nuestras películas, sin interrupción, que Mamá nos oiga en el piso de arriba, que oiga nuestras voces y muera poquito a poco, en su silla de ruedas, vestida de china poblana, la vieja atroz, creyendo que puede quitarnos la vida porque nos dio la vida, la cortesana santurrón más vieja que todos los muertos, que se muera de rabia oyéndonos y creyendo que seguimos vivas, representando, viviendo la vida airosa, María de los Angeles, amante helada, esquivada, que hasta la Muerte se quede dudosa si la representas como muerta o si la padeces como viva.  
(Ibid. 112)

La letanía de películas de las dos actrices, que recita Dolores amorosamente empieza y termina con la película

*Resurrección*, actuada por Dolores del Río bajo la dirección de Raoul Walsh en 1927. El título se refiere al renacimiento que como un cambio de piel dentro de la inmortalidad de la pantalla alcanzan María y Dolores. Fuentes, como regalo, antes de que el drama concluya, hace un homenaje a las diosas y al poder fascinante que ejercen sobre el público, en una escena en donde las figuras cinematográficas se apoderan del espectador. Así, la presencia de Dolores se minimiza opacada por la gigantesca imagen sin tiempo de las estrellas, que engloba y llena la pantalla detrás de ella, destrucción del superhumano que dominaba la mente de las chicanas. Fuentes lleva la desmitificación aún más lejos, en la figura de la Madre, porque derrite a su vez, "the consecration of the powerful mother figure in México, to whom there is an immense Monumento a la Madre a twentieth century emanation of Coatlicue/Tonantzin."<sup>5</sup> De ese modo, renacen las dos mujeres de las cenizas del mito.

---

### 5.3 Sentido.

---

*Q L L* es un drama de gran complejidad en el que el problema de la identidad forma parte del sentido de la obra. Fuentes, dice Gyurko, presenta la identidad bajo diferentes niveles al mismo tiempo: "the individual and the national, the self and the cinematic. Other, the real

and the fantastic, the historical and the mythic, and the living and the supernatural planes". 6 Demuestra cómo las ilusiones, en este caso las poderosas fantasías cinematográficas, de los papeles que María Félix ha interpretado como *Doña Bárbara* y *Doña Diabla*, como *La enamorada* y *Juana Gallo*, así como los muchos papeles que Dolores del Río protagonizó: la india victimada por un pueblo en *María Candelaria*, la sacrificada revolucionaria en *Flor silvestre*, la mujer brasileña de alta sociedad, atractiva y sofisticada en *Volando a Río*, como tigresa en los amores de *Carmen*, o la elegante y escandalosa *Madame Du Barry*, todas ellas, se ven reflejadas en las monótonas y alienadas vidas de dos chicanas, que al no haber podido encontrar el éxito en México, hacen un intento por entrar al dorado mundo de Hollywood, en el que también fracasan. Sin embargo, se protegen del fracaso, construyendo dentro de sus imaginarias e ilusorias mentes, el romántico y fantástico hecho teatralizado antes de llevarlo a la escena, "elemento metateatral por medio del cual se nos presenta la usurpación de personalidad". 7 Teatro dentro del teatro, las protagonistas recrean las escenas y los diálogos de las películas de sus heroínas, actuando tanto para la audiencia de *O L L*, como para ellas mismas. Mantienen enfermedad y muerte por las insensatas afirmaciones de su imaginación, al bailar juntas el tango *Orquídeas a la luz de la luna*, una de las escenas más románticas de la película *Volando a Río* en la que actuara

Dolores del Río. Se identifican tan fuertemente con los personajes de la Félix y la del Río, que en sus ilusiones toman la identidad de las diosas de la pantalla. Por ello, intentan convencerse a sí mismas, al *Fan*, y al público que presencia el drama, de que ellas no son ellas mismas, sino las seductoras y deslumbrantes divas. "Esta variación de imágenes de las actrices mexicanas y la de las protagonistas de su obra, es una de las estrategias a las que recurre Carlos Fuentes para presentar la complejidad que encierra la identidad nacional, que en este caso es la identidad mexicana." <sup>8</sup> Desde el inicio del drama, Dolores sufre porque el público no la reconoce como Dolores del Río, "No me reconocieron." (Q L L. 12). Primero éste, de una serie de actos que marcarán el problema de identidad que culmina con la llegada del admirador que es el encargado de confirmales su identidad. De este modo, cumplen con su más hondo deseo, el de ser María Félix y Dolores del Río. Pero, igual que las dos chicanas son un mero simulacro, también el *Fan* es un impostor, no ha venido a adorarlas sino a chantajear a María con una copia de una película pornográfica en la que participó, en la silenciosa época de sus inicios, y a demandar la posesión de Dolores, que en su fanatismo se aferra a la ilusión y no revela al *Fan* que ellas, sólo están interpretando los papeles de las dos actrices. Desesperada al ver que su mundo se tambalea, en un intento por salvarlo, asesina al admirador, pero su



victoria llega demasiado tarde, ya que no logra salvar a su compañera, a la que encuentra muerta. Las alucinaciones unen, pero también dividen a las dos mujeres que van del plano viviente real, al sobrenatural. María, enloquecida no se da cuenta que Dolores acepta al admirador, no para someterse a él, sino para vengarse de él. Está tan obsesionada con sus ilusiones cinematográficas, que no ve a su hermana sino a Dolores del Río en el papel de víctima o autosacrificada pueblerina, papel que la hiciera famosa en la pantalla. Por lo que al verla partir, piensa que la abandona para siempre.

En O L L, una vez más, "Fuentes continues his preoccupation with identity, and the terror of identity which he has stated in an interview is one of his basic themes".<sup>9</sup> En este drama, significativamente, las identidades nacionales, latinoamericanas y mexicanas son constantemente evocadas desde afuera. Dolores refleja poca memoria de su pasado mexicano; María es principalmente la que al final deja las pretensiones y acepta su origen. Las chicanas, lo mismo que el pachuco, se niegan a renunciar a su ser mexicano. Dice Octavio Paz: "El pachuco no quiere volver a su origen mexicano; tampoco -al menos en apariencia- desea fundirse a la vida norteamericana"<sup>10</sup> Ellas, exiliadas voluntarias, saben que nunca podrán regresar a su tierra natal, por ello, buscan proteger el valor de sus ideales contra la

existencia del *Fan*. Como afirma María antes de suicidarse:

¡Si ellas nos hubieran visto, defendiéndolas a ellas del chantaje, si hubieran visto cuando Dolores le dijo al cerdo, ¡cuánto, cuánto por las copias?! En nombre de ellas aferradas a ellas, a sus películas, por que sin ellas no tenemos manera de volver allí, a la tierra que perdimos, Dolores... (Q L L.103)

México, para María se ha convertido en una memoria nostálgica que recuerda con fervor que al final, ya no será acompañada por el tango *Orquídeas a la luz de la luna*, sino por el autóctono ritmo de los mariachis:

María: ¡Oh tierra del sol, suspiro por verte, ahora que lejos yo vivo sin luz sin amor, y al verme tan sola y triste cual hoja al viento, quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento. (Ibid.)

María, en este breve y simbólico regreso a sus orígenes ordena una elaborada comida de delicadezas mexicanas en *La Fonda La Luz del Día* de Pancho Cáceres para celebrar un irónico y solitario banquete que será como la última cena, un acto de sacrificio, donde llevará a cabo un último ritual de identificación consigo misma, cuando revela el que supuestamente es su verdadero nombre, Maclovia:

María: ¿Bueno? ¿La Fonda La Luz del Día? Habla Maclovia [...] ¡Patroncito! Mire, esta es una ocasión muy especial... (Ibid.98)

Esta confesión es una máscara cubriendo otra máscara, otra imagen cinematográfica con la que María se cubre en su desamparo (una alucinación del papel que María Félix

---

interpretó en la pantalla en la película *Maclovía*). Como diría Octavio Paz:

máscara el rostro, máscara la sonrisa. [...] entre la realidad y su persona establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, [...] El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos también de sí mismo. <sup>11</sup>

Búsqueda agónica de su ser mexicano, María resuelve con la muerte su crisis de identidad, tema predominante de este drama que hace evidente que la complejidad de sus personajes es un reflejo de la complejidad de la identidad mexicana.

---

#### 5.4 Personajes.

---

**María:** Mujer de edad madura, mexicana que al no lograr tener una vida plena en México decide ir a vivir a los Estados Unidos para probar fortuna. Tiene una hermana, Dolores, con la que vive en Venice, California. De carácter fuerte y decidido es la que organiza la vida de las dos. Se encuentra en un estado emocional alterado, transita entre la realidad y la irrealidad, adoptando en momentos la personalidad de la actriz María Félix. Pasa por estados de ánimo diferentes, de la ternura al sarcasmo, la crueldad, el odio, el miedo y la desesperación. En la primera parte de la obra es segura, decidida y activa, sabe lo que conviene a las dos. Ella es la que recuerda las fechas y los nombres de películas

y directores con los que trabajaron las actrices. Disfruta de organizar la vida de Dolores, es su guardiana, el custodio de la casa. Prefiere morir a vivir sin su hermana.

**Dolores:** Hermana de María, aparenta ser más débil que ella, de la que depende para todo, estableciendo una relación de amor-odio, esclavo-amor que la mantiene en un estado latente de temor. Su obsesión es que el público la reconozca como la actriz Dolores del Río. La primera parte de la obra, hasta la llegada del Fan, se manifiesta dócil, asustadiza, pero caprichosa como niña, tiene arrebatos de enojo en los que llega a ser cruel y sarcástica con su hermana. Después de la llegada del Fan, su comportamiento cambia notablemente. Ahora es una mujer fuerte, que toma la decisión de irse con su admirador. Elabora un plan para engañarlo, le hace creer que lo acepta en matrimonio para después matarlo. La muerte de María, la hace consciente de su identidad. Por ello, se da a la tarea de perpetuar el nombre de las actrices para de ese modo, trascender ellas.

**La Madre:** Personaje tácito muy importante en la obra. Su presencia permanece latente como un misterio. María y Dolores, la ven como un ser despótico y ausente, cruel y despiadado al que nunca podrán acceder. Esto crea una atmósfera de angustia, y temor en escena, junto con el

sentimiento dual de amor-odio, que las hace sentirse culpables. La Madre, castra a sus hijas, impide que crezcan y vivan su propia vida, las quiere niñas siempre, de ese modo ella nunca envejecerá.

**El admirador, o Fan:** Joven periodista, se dedica a escribir las notas necrófilas en el periódico *Los Angeles Times*. Es un personaje que transita en escena de la timidez de su primera aparición, a la lascivia y crueldad del acto sexual con María, hasta convertirse en un macho demandante, carente de toda moral. La amenaza con descubrir la película pornográfica que filmó María en los inicios de su carrera, si Dolores no acepta casarse con él. Personaje antagonista que provoca la crisis del conflicto. Es el invasor.

---

### 5.5 Elementos teatrales.

---

**Música:** El tema musical de la obra es el tango: *Orquídeas a la luz de la luna*. Tema también de la película *Volando a Rio*, filmada en 1933, en la que Dolores del Río fuera la estrella. La música escrita por Vincent Youmans, hasta nuestros días se la identifica con la película, recordada por haber sido una de las primeras comedias musicales hechas en Hollywood en la que se combinaba la comedia, el baile y el canto con las nuevas técnicas del cine, lo que

la convirtió en un gran éxito de cartelera. Además, Fuentes propone musicalizar el drama con la marcha *El Trovador* de la Opera *Carmen* de Bizet; área *Conosca il Sacrificio*, de la *Traviata* y fragmentos de *Aida* ambas óperas de Verdi. Música de la canción hawaiana *Ramona*; estrofas de la zarzuela *la Corte del Farón*. Canciones interpretadas por mariachis: *Las olas de la laguna, México lindo y querido, La canción mixteca, Las Golondrinas*.

**Sonido:** Los sonidos indicados por Fuentes son recursos de gran efectividad dramática. Dolores se da golpes sobre el pecho que se amplifican y se vuelven sólidos, de manera que el público siente dentro de sí, con más fuerza, el temor de Dolores. El ruido que hace la puerta cuando la cierran, es el de una puerta de prisión metálica. Se escucha el 'clang' y hasta una insinuación de cadenas y cerrojos inviolables. Rumor de aplauso creciente, vivas bravos, ovaciones. Ruido de goznes que rechinan al abrir la puerta. Diálogo que va creciendo en volumen con las voces de María Félix y Dolores del Río en alguna de sus películas. En la obra funcionan en forma experta el naturalismo y la fantasía romántica: el sonido de la pala llena de arena lanzada sobre el féretro de María -naturalismo- es eliminado por la recurrente melodía de *Orquídeas a la luz de la luna*, que se mezcla a su vez,

con los diálogos de las películas de las divas, en una fantasía romántica al estilo de Hollywood.

**Movimiento, mímica y gesto:** Dolores: Gestos de incredulidad, asco, resignación, voluntad de sacrificio, actitud cómica de joven virgen y de diva del cine internacional sobre todo de la época del cine mudo. Sus movimientos van de la indiecita a los de mujer elegante y sofisticada.

María: tensión contenida, pragmatismo, frecuentemente fría y orgullosa, sarcástica. Baila y canta imitando a Dolores del Río o a María Félix en sus diferentes películas. Se enfurece con la actitud del Fan al que llega a golpear. Al final, cae vencida, se deja llevar por la tristeza que la orilla al suicidio. El espectador ve sólo una habitación durante todo el drama, efecto necesario para dar la impresión de que los personajes están dentro de una cárcel. Sin embargo, el desarrollo de la obra, lleva a imaginar los espacios de sus películas. Movimientos que simulan un acto sexual desproporcionado y violento entre María y el Fan, parece una violación. El movimiento de María cambia de una pantera al de una serpiente, dando así gran fuerza al personaje.

**Tono:** Dolores: tonos suaves y elegantes. Cuando llega al enojo grita pero sin caer en la vulgaridad. Habla con sarcasmo y con crueldad pero su actitud y voz son.

contenidos. Parece ridícula cuando habla como niña, pero inmensamente dulce y amorosa cuando ve en peligro a su hermana. Sonsonete indígena que imita a Dolores del Río en *María Candelaria*.

María: mantiene tonos fuertes y vulgares. En sus enojos pierde por completo la compostura. Habla con sorna, con crueldad, con odio, con sarcasmo, con ironía, tristeza y miedo.

**Escenografía:** El espacio escénico, deberá simular un refugio, pero a la vez una cárcel por ello se verá una puerta de aspecto metálico. Dentro este espacio cerrado se encuentra casi en el centro, un teléfono. Dos altares votivos a los lados del escenario, uno pertenece a María y el otro a Dolores como un homenaje de las hermanas a las actrices. En ellos, se verán fotografías y artículos personales de las divas, sin olvidar el marranito de Dolores. Un excusado con tapa, en donde descansará el teléfono. Tanto el teléfono, como el excusado serán blancos. El departamento decorado con muebles rústicos mexicanos en la parte que ocupa Dolores. El espacio de María será más cosmopolita, y en él predominará el color blanco y los espejos. En este espacio se verán como parte de la escenografía la colección de vestidos que fueron utilizados por María Félix y Dolores del Río en sus películas. La pared decorada con espejos servirá para reflejar los constantes cambios de vestuario de María. En



la escena final, el espacio escénico en su totalidad se vestirá al estilo mexicano, con una mesa al centro, decorada con detalles que semejen un banquete de pueblo. Una pantalla de cine de gran tamaño, además de un proyector que reproducirá las películas de las estrellas.

**Iluminación:** La escena se inicia con un círculo de iluminación sobre Dolores, que desaparecerá al entrar María, para mantener la habitación iluminada durante la obra, en tonos tenues que deberán dar la impresión de lo cerrado, casi claustrofóbico, como una cárcel. Cuando María se inclina para vomitar sobre el excusado, las luces irán disminuyendo al igual que la vida de María. Tanto en la escena final como cuando el Fan conecta el proyector, la luz que emana el proyector ciegara al público, convirtiéndolo en el foco de la acción dramática (actor).

**Vestuario y Accesorios:** Dolores utiliza el espejo; el marranito de barro; las flores de papel; el rebozo y las sandalias indígenas. Los accesorios de María son: brazaletes, anillos y collares en forma de serpiente, signo importante de la personalidad agresiva de la actriz, el puro y los velos negros. El inmenso guardarropa que contienen todos los elaborados disfraces llevados por María Félix y Dolores del Río en sus muchas películas, en Hollywood y en México, en España y en

---

Francia, dominan el escenario, como parte de la escenografía.

---

#### 5.6 Símbolo.

---

Dos figuras míticas del cine nacional, María Félix y Dolores del Río inspiran a Carlos Fuentes para escribir un drama, en el que dos chicanas, María y Dolores viven diversos momentos de la vida de las actrices, que acompañan con actos rituales de muy diferente simbología, y que surgen como auténticos factores creadores de un ambiente que transita de la fantasía hollywoodense a la irrealdad mexicana, de la mano de la mítica figura de la Madre "trasunto de la Mujer concedora de los secretos del mundo." <sup>12</sup>

Las chicanas viven en Venice, California, que transforman en Venecia, Italia, cambiando así, el brillante sol californiano por el fantasma de una Venecia brumosa, húmeda y romántica como si salieran de una película de Hollywood. Ellas se integran a la atmósfera, dando la impresión de que sus cuerpos, saltaran de la realidad a la fantasía como fantasmas que estuvieran esperando el momento para renacer.

Dolores muestra una especial atracción por sus pies, por ello, los mira constantemente en un espejo. María, cómplice de su hermana, se los besa. El pie humano, que

toca el polvo del suelo -a Dolores le gusta andar descalza-, simboliza la servidumbre voluntaria, que Dolores asume al apropiarse de la imagen cinematográfica de Dolores del Río, que en la etapa de mayor éxito del cine mexicano se convirtió en el símbolo de la mexicana del campo, la indiecita descalza, la abnegada mujer mexicana. El espejo en el que Dolores mira sus pies, la hace recordar fantasmas anteriores: "No... otra vez... ¿otra vez?... No... tú no..." A lo que María contesta: "Tienes razón. Cuando me veas vestida de negro, es que no vamos a un entierro." (O L L. 19) Símbolos el espejo y el negro, el espejo aparecen en los sueños antes de la individualización, cuando es necesario encontrarse a sí mismo -dice Aeppli- "Más no todos resisten su propia mirada. Unos pocos, al igual que el Narciso del mito, 'se extravían', contemplando su imagen reflejada en el agua. Otros, a su vez, no vuelven en sí hasta no haberse mirado en el espejo".<sup>13</sup> Dolores, como Narciso, extraviada busca en el espejo su imagen, pero no se atreve a ver su rostro, sólo sus pies, "símbolo infantil del falo"<sup>14</sup> para los psicoanalistas, que, tanto para Dolores como para María, parece ser una fijación. El negro símbolo de la muerte y el duelo acompaña a las dos mujeres amenazadas por la constante presencia de una Madre que se niega a morir, y de la muerte que hace acto de presencia en todo momento. El espejo se cae y se rompe. María se violenta, pero actúa, esa es su profesión: "Siete años de mala

suerte. Qué bueno que no los viviremos. Aunque esa sería la mala suerte: seguir aquí juntas siete años más". (O L L. 20) Relación sado-masoquista, odio-amor, junto al símbolo del espejo roto que anuncia el inicio de la tragedia.

Dolores descubre que María ha echado el puro dentro de su taza de té; fuera de sí le reclama: "¡Te odio! ¡Cenizas en mi desayuno! ¡Esa eres tú! ¡Cenizas disfrazada de llama!" (Ibid. p. 35) La ceniza -dice Eisenhofer- simboliza "la caducidad de las criaturas." <sup>15</sup> Seres caducos quisieran, simbólicamente, unir la ceniza al fuego que lleva a "la renovación, a la fertilidad" <sup>16</sup> y con la llama, símbolo de purificación, de iluminación y de amor espirituales, renacer de la cenizas en una nueva imagen que las haga trascender, como lo harán sus ídolos en la ceremonia posterior en la que tendrá lugar "la fertilidad no de la Naturaleza o del ser humano, sino del Espíritu, que nacerá a una vida superior y a un estrato más elevado del conocimiento." <sup>17</sup> con la muerte de María. En su sentido opuesto, la relación de estas dos mujeres se vería bajo el símbolo peyorativo y nocturno de la llama pervertida, en la chispa de la discordia, el soplo ardiente de la revuelta, el tizón devorador de la envidia, la brasa consumidora de la lujuria, que como explosión mortal hace presa de ellas, hasta fundirlas en la llama de la resurrección.

María y Dolores, siguiendo los dictados silenciosos de la Madre llevan a cabo la negación de su yo. Este no yo les es hostil en razón del temor que la Madre les inspira, y del dominio inconsciente que sobre ellas ejerce. Por ello, su venganza será morir antes que ella. María afirma: "Para ella morimos apenas nos salió el primer pelo en el sobaco". (Q L L 38) Los sentimientos explotan como cohetes en la escena: temor, amor, odio, culpabilidad, un gran desamparo, soledad: "Nos odió porque crecimos, porque envejecimos, porque no fuimos siempre sus niñas, sus bebés". (Ibid. 39) En el símbolo de la madre, se encuentra la misma ambivalencia que en el del mar y la tierra: la vida y la muerte son correlativas. Nacer es salir del vientre de la madre; morir es retornar a la tierra. La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y el alimento; es también por contra, el riesgo de opresión a causa de la estrechez del medio y al ahogo por una prolongación excesiva de la función de nodriza y de guía: "la *genitrix* devorando al futuro *genitor*, la generosidad tornándose acaparadora y castradora." <sup>18</sup> como la tremenda Madre de Dolores y María, a la que Fuentes desmitifica.

El teléfono blanco, símbolo de lo moderno, de la comunicación, será el detonador que desencadenará el conflicto. Blanco mate el teléfono, simboliza la muerte que absorbe el ser y lo introduce en el mundo lunar, frío y hembra, del departamento de Venice, "conduce a la

ausencia, al vacío nocturno, a la desaparición de la conciencia." <sup>19</sup> de las chicanas. El teléfono se convierte en personaje, cuando Dolores intenta acercarlo a su oído, pero el miedo la mantiene paralizada. Sabe que al usarlo todo ese mundo de ilusiones fabricado por ellas se puede esfumar, y tiene miedo de romper el pacto. Están incomunicadas por su propia voluntad: "Sabes que el teléfono está ahí como la manzana en el Paraíso: como una tentación" [...] se rompe la ilusión, ya no estamos en donde estamos, sino en" (O L L. 43-44) el mundo negado por ellas. El zumbido del teléfono se apropia de la escena. Mientras esto sucede se escucha el tango *Orquídeas a la luz de la luna*, que las dos bailan con frenesí, ceremonia de despedida de las dos orquídeas, que como en la película *Volando a Río*, que Fuentes parece haber seleccionado, de todas las películas en las que trabajó Dolores del Río, precisamente por ser tan tremendamente fantástica, "a film extravaganza that gives free and exuberant reign to the imagination." <sup>20</sup> con una visión de alocada diversión "wonderously escapist vision of Latin America, but one that is in perfect harmony with the escapist fantasies of the two chicanas, a film that lifts them out of the tedium of their alienated and otherwise inconsequential lives.", <sup>21</sup> de la misma manera que ellas, las chicanas, fabrican ese mundo de fantasía, que las libra de una realidad que les repugna.

La aparición misteriosa del Fan puede ser símbolo del extremo celo de las dos mujeres de destruirse la una a la otra. En el caso de María, la obsesión y, el impulso tanático de hacerse imprescindible a Dolores, la que a su vez pretende convertirse en víctima o mártir. En el drama, la angustia del éxito se refleja en la denuncia de Dolores, ella, que lo que más deseaba era ser reconocida y adorada por el público, enfatiza la naturaleza destructora del éxito:

María: El público... Nuestro público... Nuestro público nos llorará... Escúchalo...  
 Dolores: (grita): ¡No! ¡Qué se callen! ¡El aplauso no! ¡El aplauso nos persigue como un fantasma! ¡El aplauso es peor que un aullido, un susurro o un rumor de cadenas! ¡El aplauso es nuestro Frankenstein: nos creó, María, y nos mató!

(Q L L. 80)

Esto es lo mismo que el Fan intentará hacer con ellas. Primero dará la oportunidad de *resurrección* a Dolores, para después, buscar la destrucción de las dos. Al final del drama, Dolores ve la cámara de cine como un icono, imagen religiosa de salvación:

¿La cámara María? ¿La cámara es nuestra salvación?  
 ¿En la cámara de cine se reúnen nuestras oraciones,  
 la cámara es nuestro altar común, mi amor?

(Ibid. 109)

La cámara que simboliza el proceso cinematográfico por medio del cual ellas se mantendrán por siempre jóvenes, por siempre bellas, y por el que lograrán trascender el tiempo, y renacer con cada proyección.

María y Dolores, simbolizan las bellas y frágiles orquídeas del título, orquídeas cuyo nombre es símbolo de

la perfección y de la pureza espiritual, símbolo de fecundación y fertilidad, que renacen a su ser mexicano, del mismo modo que las míticas actrices María Félix y Dolores del Río lograron trascender artísticamente, uniendo culturalmente a México con el mundo. Pero, por otro lado, el drama de Fuentes expone la falsedad del mito y aun fragmenta las ilusiones cinematográficas gracias a que representa las trágicas consecuencias de una sublimación de la fantasía. Así, O L L termina en un aislamiento permanente, locura y muerte violenta.



## 5.7 Cuadro.

<b>DOLORES DEL RÍO</b>	<b>MARÍA FÉLIX</b>
Durango, México	Sonora, México
Aristócrata	Clase Media
Colegio Francés, viajes	Autodidacta
Actriz	Actriz
Exito en el cine	Exito en el cine
Exito en el teatro	No hizo teatro
Televisión	Televisión
Varios matrimonios	Varios matrimonios
Sin hijos	Un hijo
Imagen de mujer elegante y sofisticada	Imagen de mujer indómita
Cine mudo en Hollywood 1925-1942	No hace cine mudo
Cine sonoro en Hollywood 1934-1942	Filma: España y Francia
Cine mexicano 1943-1977 52 películas	Cine mexicano 1943-1970 47 películas
Símbolo de la mujer mexicana triunfadora	Símbolo de la mujer mexicana triunfadora
Imagen Internacional Estados Unidos y Europa	Imagen Internacional Francia y España
Falleció el 11 de abril de 1983	Radica lo mismo en Francia que en México

Dolores del Río y María Félix más que actrices son figuras míticas del cine Mexicano, representantes de la mujer mexicana triunfadora que logró traspasar las fronteras de nuestro país al dar a conocer al mundo las costumbres y cultura de un México desconocido hasta entonces en el extranjero. Símbolo de una nación emergente, valiéndose de su magnética personalidad proclamaban un propósito de belleza y nobleza mexicana. La belleza física de estas dos mujeres, el talento artístico de que estaban dotadas, además de la inteligencia con la que supieron administrar su carrera y su vida personal, ha hecho de ellas, dos figuras que brillarán por sí mismas en el mundo del cine.

---

**NOTAS AL CAPÍTULO QUINTO**

---

- 1 Ordiz, Francisco Javier, El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, México: Universidad de León, 1987, p. 9
  
- 2 Nota: La traducción que se hace del inglés al español, es mía.  
"Una reminiscencia de las poderosas y terroríficas deidades del panteón azteca que aparece en el universo ficticio de Fuentes."
  
- 2 Gyurko, Lanin, A., Cinematic Myth and Demythification in Fuentes, Orquídeas a la luz de la luna, Ibero-Americanisches, Archiv v. II, New series, no. 1 (1985), p. 9
  
- 3 Ibid. "Así también lo hace la Madre volviéndose una extensión expresionista de sus propias características filiales."
  
- 4 Ibid. "Para esconderle a la 'Coatlícue' su triunfo."
  
- 5 Ibid. "La consagrada figura de la poderosa madre en

- México, para quien hay un enorme monumento, como una emanación en el siglo veinte de la Coatlicue/Tonatzin."
- 6 Ibid. "La identidad vista bajo diferentes niveles al mismo tiempo: la realidad individual y la nacional, el yo individual, y el otro cinematográfico, lo real y lo fantástico, lo histórico y lo mítico, y los planos vivientes reales y sobrenaturales."
- 7 Chiu-Olivares, M, Isela, Utah State University, *Orquídeas a la luz de la luna y la identidad mexicana*, en La obra de Carlos Fuentes una visión múltiple, Madrid: Pliegos, 1988. p. 306.
- 8 Ibid. p. 308
- 9 Gyurko, Lanin, A., Cinematic Myth and Demythification en Fuentes, Orquídeas a la luz de la luna, op. cit. p. 7  
"Fuentes mantiene su preocupación por la identidad, y el terror de la identidad que como él ha afirmado en una entrevista, es uno de sus temas básicos."
- 10 Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, México: FCE/SEP, 1984, p. 13 (Lecturas mexicanas 27).
- 11 Ibid. p. 26

- 12 Chiu-Olivares, M, Isela, Utah State University, *Orquídeas a la luz de la luna y la identidad mexicana*, en La obra de Carlos Fuentes una visión múltiple op. cit. p. 177
- 13 J. A. Pérez Rioja, Diccionario de los símbolos y mitos, Madrid: 1984. p. 197
- 14 Chevalier, Jeany y Gheerbrant, Alain, Diccionario de los símbolos, Barcelona: Herder, 1991. p. 827
- 15 J. A. Pérez Rioja, Diccionario de los símbolos y mitos. op. cit. p. 122
- 16 Chevalier, Jeany y Gheerbrant, Alain, Diccionario de los símbolos, op. cit. p. 271
- 17 Ordíz, Francisco Javier, El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, op. cit. p. 178
- 18 Chevalier, Jeany y Gheerbrant, Alain, Diccionario de los símbolos, op. cit. p. 674
- 19 Ibid. p. 190
- 20 Gyurko, Lanin, A., Cinematic Myth and Demythification en Fuentes, Orquídeas a la luz de

la luna op. cit. p. 29.

"Una película extravagante que da libertad y exuberancia a la imaginación."

- 21 Ibid. p. 29 "para olvidar la realidad de Latino América, pero una visión de las fantasías escapatorias de la realidad de las dos chicanas, una película que las saca del tedio de su alienada y de otra forma poco congruente vida."

**CONCLUSIONES**

---

## CONCLUSIONES

---

En un instante más estaré llegando al final de este viaje literario, y como sucede después de una aventura predomina el recuerdo de los momentos bellos, para olvidar aquellos instantes de cansancio, dolor, duda, en que me sentía intrépida e irresponsable al intentar sumergirme dentro de grutas literarias tan misteriosas para mí, pero que al fin, me ha llevado al gozo de concluir esta empresa.

Profundizar en la obra dramática de Fuentes conduce de inmediato a la pregunta, por qué el teatro en un autor tan orientado a la narrativa como lo es Carlos Fuentes. La importancia del teatro en su obra no debe descartarse, pues este ha sido hasta nuestros días, vocero fiel del devenir de la historia del hombre, y es en estos momentos, cuando se aproxima el nuevo siglo y ante la crisis en la que el mundo se debate, que cobra mayor importancia. Con el correr de los años, como consecuencia de la evolución natural de las prácticas e ideas, el teatro, pretende una participación, si no con la acción, sí en el conocimiento y en el impulso. Un teatro, ha de ser un lugar de emoción y de verdad, al mismo tiempo que un laboratorio radiológico, donde los potentes aparatos de penetración que son los medios de expresión de los actores revelen, después de una minuciosa exploración y



estudio, el ancho y profundo cuerpo de la humanidad. El teatro ha de servir para tomar conciencia, por medio de la manifestación del pensamiento, la denuncia y la polémica; que su lenguaje exprese el sentimiento de un pueblo que demanda de sus creadores el camino para poder transmitir libremente su sentir. Sí es así, estamos ante un teatro político, acorde a las circunstancias de su tiempo. Y es que el teatro fuentiano lucha por revelar la realidad cuyas raíces se encuentran entrelazadas en el presente y el pasado de la historia de un país que aún no se descubre, que sigue en la búsqueda de su identidad. Por ello, este teatro, que moviliza las fibras más profundas del ser mexicano tiene una connotación distinta de aquel que sólo cumple la función de entretener. Este teatro valiente contrarresta las tendencias de las clases privilegiadas, que en el arte teatral, evaden su compromiso. En sus obras, Fuentes deja traslucir ese sentimiento de disconformidad con el estado de la sociedad contemporánea, cuyo final ve cercano y necesario para generar un mundo nuevo y distinto. "La nueva utopía que propone Fuentes se basa en el desenmascaramiento del hombre, su liberación total de la alienación a que es sometido por los centros de poder, y el descubrimiento del valor sagrado del amor como forma suprema de realización humana." <sup>1</sup>

Fuentes sabe que la liberación del hombre se encuentra en sí misma, en lo que le da expresión, por ello, primero

---

que nada descubre un nuevo lenguaje, más propio, que elimine el colonialismo lingüístico del continente:

El hispanoamericano no se siente dueño de su lenguaje, sufre un lenguaje ajeno, el del conquistador, el del señor, el de las academias. [...] La historia de América Latina es la de una desposesión de lenguaje. <sup>2</sup>

Rechaza los cánones establecidos y busca nuevas formas lingüísticas propiamente americanas, y neologismos que manifiesten una particular preocupación por la expresión artística. Demanda que tanto el lector como el espectador dejen de ser el individuo pasivo que recibía una historia lineal y poco comprometida para convertirse en un auténtico cocreador de la acción, que más tarde se reflejará en una apertura permanente y crítica, forma rebelde y creativa de la libertad.

Todos estos factores hacen que su teatro caiga a menudo en un intelectualismo en ocasiones excesivo que pareciera pensado "para iniciados o snobs", <sup>3</sup> dificultad a la que tendrá que someterse todo aquel que se enfrente con su obra. La obra dramática de Fuentes, muestra una notable complejidad. Influido por autores contemporáneos, tales como los representantes del Teatro del Absurdo, pintores como Picasso o Juan Gris y cineastas como: Bergman y Buñuel. Experimenta con la estructura del drama, la distorsiona, juega con ella, se niega a presentar sus obras en forma tradicional, para impedir que el drama se convierta en un teatro cómodo a la clase burguesa; desea impresionar al espectador y hacerlo moverse de su

---

asiento, que asista con él al espectáculo y juntos lo elaboren, para que cada uno saque sus propias conclusiones y enseñanzas e incluso como en E T R, sea el mismo espectador, como un cuarto creador, el que imagine el final del drama que encuentre más acorde a sus propias experiencias. De esta manera Fuentes está manifestando su oposición a la obra comercial cerrada, que intenta demostrar una imagen aparentemente real del mundo, y que expresa sólo un mundo relativo y falso, que visto en forma subjetiva lo que provoca es alejar a la concurrencia de la realidad.

En los temas que el autor afronta, manifiesta una serie de preocupaciones que aparecen en forma insistente y obsesiva. Uno de ellos es el problema de la identidad mexicana que se convierte en el tema fundamental de sus tres obras. Así, trata de manera individual a cada personaje, lo convierte en parte de la historia, para más tarde, crear un proceso de identificación en el que el espectador se reconocerá a sí mismo. No resulta ajena la denuncia social y política de la situación en que viven las clases menos favorecidas de México, que puede verse más claramente en T G P, en donde el clamor de la Malinche es una amonestación del sacrificio al que ha sido sometido el pueblo hasta nuestros días. En Q L L, la advertencia es más moderna, ya que todos sabemos de la dolorosa migración de mexicanos, que en la búsqueda de algo más digno para vivir, van a entregar al imperialismo

el fruto de su trabajo. Fuentes, sin embargo, ha sido criticado por su forma de vida, que pareciera no estar acorde con sus escritos. Se le acusa de llevar una vida lujosa y cómoda, de codearse con la élite intelectual y económica mundial, lo que contradice lo que muchos llaman, "sus ideas izquierdistas", <sup>4</sup> por la defensa incondicional que hasta ahora ha hecho de líderes con estas tendencias ideológicas. Sin embargo, la polémica en torno a la figura de Fuentes, -más que en torno a su literatura- está dividida, por los que no aceptan sus virtudes y los que lo celebran sin recato, pero que a pesar de todo reconocen en él a uno de los más célebres narradores de la literatura hispanoamericana. En el teatro de Fuentes, al haber sido creado por un escritor más dedicado al arte narrativo que a la dramaturgia, encontramos que el lenguaje, sobre todo en E T R, contiene un alto grado de dificultad. Es un texto en el que se entretajan tradiciones clásicas y textos pertenecientes a la cultura occidental. Presenta una visión, una imagen metafísica o mitológica, una experiencia irracional humana, en la que puede verse una afinidad de lenguaje entre los diferentes mitos y el folklore en la medida en que todos, a grados distintos, contienen ideas "como el paso, la mediación, o la destrucción organizados todos en torno a una misma matriz formal: la difracción de la identidad." <sup>5</sup> En general, en sus dramas los mitos se multiplican y se cruzan para

llegar todos hacia la problemática de la representación y de la identidad. El ser del mexicano se presenta bajo un sistema simbólico que en el E T R, por ejemplo, recae en la figura del doble, Duque-criado, Duque-marido, Duque-tuerto, Duque-ciego, etc.

En T G P, hace una crítica latente al estado del México posrevolucionario, donde para Fuentes se siguen manejando las mismas estructuras dictatoriales del pasado, enmascaradas bajo la fachada del estado democrático. Una de estas formas es el presidencialismo al que el autor ha atacado con más fuerza tanto en su obra como en sus declaraciones públicas. Míticamente simbolizado en lo que Fuentes llama el sistema PRI-presidente, aparece en T G P, bajo la figura de *Moctezuma el gran Tlatoani*, emperador de *Tenochitlán* cuyo rostro estaba vedado a sus súbditos, y, que más tarde encarnará al presidente de México. Este presidencialismo ha generado, la "concentración del poder en manos de verdaderas dictaduras constitucionales." <sup>6</sup>, al formar una red de instituciones auxiliares al propio estado cuya función principal ha sido ampliar y consolidar el dominio presidencial. El sistema mexicano ha ejercido en forma hegemónica el gobierno por más de seis décadas, poder central ejecutado por un hombre: el Presidente de México, que irá perdiendo, como *Moctezuma*, el poder conforme envejece. Dice Fuentes: "quedó comprobada la incapacidad del sistema pri-presidente para dar respuesta política a

nuestros problemas políticos." <sup>7</sup> De esta idea se deriva el tono pesimista y el determinismo que destila en general este drama, al que Fuentes pone fin con la muerte del estudiante y la caída de los zopilotes muertos, bajo la mirada indiferente de *Quetzalcóatl*.

México es un país mestizo en el que conviven formas copiadas del mundo consumista occidental y aspectos del pensamiento indígena prehispánico, aún vivo, y latente en el subconsciente mexicano. El problema es que este mestizaje no ha sido aceptado por los habitantes del país, que aún no ha podido superar el trauma que dejara la conquista. De ahí que el mexicano rechace de igual manera las dos ramas culturales que conforman su ser y ha vivido marcado por el estigma de la violencia simbolizada en la traición de la Malinche, la *chingada*. Es así que Fuentes presenta en *T G P*, cómo la dinámica de la violencia y la opresión se han mantenido siempre bajo distintas apariencias y circunstancias, y el mexicano ha seguido negándose a sí mismo entregándose en brazos de la imitación extranjera. En un principio fue España, más tarde Francia, y, en la actualidad, de Estados Unidos, de donde se están tomando las pautas que rigen la estructura económica y social y las formas de vida del país, con el riesgo de llegar a una total despersonalización del mismo.

De los tres dramas, *Q L L* es el que contiene una mayor teatralidad. El texto es ágil y rico en imágenes de fácil

---

comprensión. Está inspirada en hechos directos de la vida y de los problemas de la existencia de dos seres desarraigados. Además, el tema resulta ser más atractivo, al acercar al público a la supuesta historia de dos luminarias del cine, que forman parte de la vida mítica del mexicano, como son María Félix y Dolores del Río. Es por medio del mito de estas dos estrellas, que Fuentes intenta llegar a la cuna de nuestros orígenes para descubrir la cara escondida de la identidad.

El uso del tiempo es una clave en los tres dramas: mantiene la secuencia temporal y pareciera como si el tiempo se cruzara, en un viaje de la mitología a la historia.

El teatro de Fuentes es dentro de toda su obra, como un pequeño legado, en donde el autor, en forma natural y humana hubiera dejado la síntesis de su pensamiento, como una herencia cultural. El autor da soluciones a los problemas planteados en su obra. Esta solución "descansa en la utopía de la unidad: el mexicano ha de superar todos los factores que dividen su personalidad, ha de eliminar las imitaciones foráneas y entregarse a una profunda labor de introspección con el fin de averiguar su propia identidad." <sup>8</sup> y esto sólo se podrá lograr al asimilar la historia, que es la que contiene todos los secretos que darán al mexicano la posibilidad de no volver a caer en los mismos errores, pero sobre todo poder crear un proyecto congruente con la idiosincrasia

mexicana, que dé fin a los males que hasta hoy acosan al país. Los dramas de Fuentes contienen un estudio profundo del ser nacional, que teatraliza por medio de símbolos y mitos y los convierte en un vehículo para comunicar sus inquietudes. De ahí la importancia de este teatro, que como se ve, no pretende divertir o entretener sino hacer consciente al espectador de su realidad, de su identidad. Por ello, la importancia de llevar a escena este teatro que enriquecerá la dramaturgia mexicana, y dará la oportunidad al público de acercarse a la obra de un escritor distinguido en el mundo literario por su indudable calidad artística como lo es Carlos Fuentes.



NOTAS A LAS CONCLUSIONES

---

- 1 Ordiz, Francisco Javier, Mito en la obra narrativa de Fuentes, México: Universidad de Nuevo León, 1987, p. 32.
- 2 Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, México: Joaquín Mortiz, 1980, p. 20.
- 3 Ordiz, Francisco Javier, Mito en la obra narrativa de Fuentes, México: Universidad de Nuevo León, op cit. p.21
- 4 Ibid.
- 5 Mohssine, Assia, Las prácticas discursivas y sociales en "El Tuerto es rey" de Carlos Fuentes, (Universidad de Clemont Ferrand, Francia), en el Teatro mexicano visto desde Europa, México: Citru CRILAUP, 1994, (Colección Etudes). p. 188.
- 6 Suárez Francisco, Normas y prácticas del liderazgo en México: de la élite política a la tecnocracia, en Ramírez, Juan Manuel, Normas y prácticas morales y cívicas en la vida cotidiana, México: Centro de

Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades,  
UNAM/Miguel Angel Porrúa, 1990, p. 27.

- 7 Fuentes, Carlos, Ceremonias del alba, México: Siglo veintiuno, 1991, p. 7.
- 8 Ordiz, Francisco Javier, Mito en la obra narrativa de Fuentes, México: Universidad de Nuevo León, op cit. p. 232-233.

**BIBLIOGRAFIA**

---

## BIBLIOGRAFIA

---

### OBRAS DEL AUTOR

#### **Teatro**

Fuentes, Carlos, El tuerto es rey, México: Joaquín Mortiz, 1991. 127 p. (Año de publicación 1970)

- Todos los gatos son pardos, México: Siglo veintiuno, 1987. 187 p (Año de publicación 1970)

- Orquídeas a la luz de la luna, México: Seix Barral, 1982 111 p. (Año de publicación 1982)

- Los reinos originarios, Barcelona: Seix Barral, 1971, 197 p. (Con este título se publicaron El Tuerto es rey y Todos los gatos son pardos).

- Ceremonias del alba, México: Siglo veintiuno, 1991. 197 p.

#### **Novela y cuento**

- Pastel rancio, *Mañana*, XXVI, 326 (26 Nov. 1949), p. 226-227 (Cuento)

- Pantera en jazz, *Ideas de México*, 1,3 (Enero-Febrero 1954), p. 119-124 (Cuento)

- Los días enmascarados, México: Los presentes, 1954. (Cuento)

- El muñeco, *Revista de la Universidad de México*, X,7 (Marzo,1956), p. 7-8. (Cuento)

- 
- Trigo errante. *Revista de la Universidad de México*. XI, 1 (Sept., 1956), p. 8-10. (Cuento)
  
  - La región más transanparente, México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
  
  - Las buenas conciencias, México: Fondo de cultura Económica, 1959.
  
  - Aura, México: ERA, 1962.
  
  - La muerte de Artemio Cruz, México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
  
  - Cantar de ciegos, México, Joaquín Mortiz, 1964, (Cuentos)
  
  - Zona sagrada, México, Siglo veintiuno, 1967.
  
  - Cambio de piel, México: Joaquín Mortiz, 1967.
  
  - Cumpleaños, México: Joaquín Mortiz, 1967.
  
  - Obras completas, v. I, Madrid, Aguilar, 1971.
  
  - Cuerpos y ofrendas, Madrid: Alianza Editorial, 1972. (Incluye fragmentos de *Los días enmascarados*, *Cantar de ciegos* y *Terra nostra*, además de las novelas *Aura* y *Cumpleaños*).
  
  - Terra Nostra, Barcelona: Seix Barral, 1975
  
  - La cabeza de hidra, México: Joaquín Mortiz, 1978.
  
  - Una familia lejana, México: ERA, 1980.
  
  - Obras completas, v. II, México, Aguilar 1980.
  
  - Agua quemada, México: Fondo de Cultura Económica, 1981. (Cuentos).
  
  - Gringo viejo, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
  
  - Obras completas, v. III, México: Aguilar, 1992.

- 
- Cristóbal Nonato, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
  - Constancia y otras novelas, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
  - El naranjo y los círculos del tiempo, México: Alfaquara, 1993.
  - Diana o la cazadora solitaria, México: Alfaquara, 1994.

*Ensayo*

- París la revolución de mayo, México: ERA, 1968.
- Lineas para Adami, México: Siglo veintiuno, 1968.
- El mundo de José Luis Cuevas, México: Galería de Arte Misrachi, 1969.
- La nueva novela hispanoamericana, México: Joaquín Mortiz, 1971.
- Casa con dos puertas, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Tiempo mexicano, México: Joaquín Mortiz, 1978.
- Cervantes o la crítica de la lectura, México, Joaquín Mortiz, 1976
- Valiente mundo nuevo, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- La campaña, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- El espejo enterrado, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Geografía de la novela, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

- 
- Tres discursos para dos aldeas, México: Fondo de Cultura Económica, 1994. (Disertación)
  - Nuevo tiempo mexicano. México: Aguilar, 1994.

*Estudios sobre la obra de Carlos Fuentes*

Acker, Bertie, El cuento mexicano contemporáneo. Rulfo, Arreola, y Fuentes, Madrid: Playor, 1984.

Blanco Aguinaga, Carlos, Sobre la idea de la novela en Carlos Fuentes, en De mitólogos y novelistas, Madrid: Turner, 1975.

Chiu-Olivares, M, Isela, Utah State University, Orquideas a la luz de la luna y la identidad mexicana, en La obra de Carlos Fuentes una visión múltiple, Madrid: Pliegos, 1988.

Durán, Gloria, La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes, México: UNAM, 1976.

Jansen, Andre, Todos los gatos son pardos o la defensa de la mexicanidad en la obra de Carlos Fuentes, Sacramento, California: California State University. p. 83-95

Lichtblau, Myron, Teatralidad e ilusión en el Tuerto es rey, en La obra de Carlos Fuentes una visión múltiple, Madrid: Pliegos, 1988, 383 P.

Mohssine, Assia, Las prácticas discursivas y sociales en "El Tuerto es rey" de Carlos Fuentes, (Universidad de Clemont Ferrand, Francia), en el Teatro mexicano visto desde Europa, México: Citru CRILAUP, 1994, (Colección Etudes). p. 177-189.

Ordiz, Francisco Javier, El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, México: Universidad de León, 1987. 246 p.

---

Hemerografía

Dolores el rostro del cine mexicano, en Somos, México: Año 5. núm. 111, (Enero de 1995).

Faris, B., Wendy, Carlos Fuentes, New York: F. Ungar Publishing Co., 1983. p.83-89.

Fernando Fernández, *Un retrato seguido de una entrevista*, en Viceversa, núm. 2, (enero-febrero de 1993) p. 14-17.

- *En busca del tiempo de Carlos Fuentes, (Un retrato seguido de una entrevista)* en Viceversa núm. 2, México, 1993, p. 14-15.

Filer, Malva, E., *Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes*, Revista Iberoamericana, 50. 127 (1984), p. 121-131.

Gyurko, Lanin, A., Cinematic Myth and Demythification in Fuentes, Orquídeas a la luz de la luna, Ibero-Americanistics, Archiv v. II, New series, No. 1 (1985). p. 3-24.

Lemaitre, J. Monique, Enajenación y revolución en todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes, Revista Iberoamericana v. 46 No. 112-113 (July-Dic. 87) p. 557.

Mildrovich, Mike, *El tuerto es rey*, en Latin American Theater Review, Spring, 1972, p. 85-86.

Osorio, Manuel, "Entrevista con Carlos Fuentes: No escribo para leer en el metro", en Cuaderno para el diálogo, núm. 197 Madrid: 1977.

Oviedo, José Miguel, *Reseña sobre: Orquídeas a la luz de la luna*, en Vuelta No. 84, México: 1983, p. 46-47.

Quackenbush, Louis, H, *La desavenencia religiosa: una clave a El tuerto es rey, de Carlos Fuentes*, En Interpretación de textos literarios, v. IV, No. 1. p. 75-87.

Reeve, Richard, "Reseña del volumen *Los reinos imaginarios: Todos los gatos son pardos y el Tuerto es*



rey", en Revista Iberoamericana, núm. 78, (enero de 1972).

Sosnosviski, Saúl, An Interview with Carlos Fuentes, Hispanoamérica, 9, 27, 1980.

**Obras de carácter general**

Bajtín, M, M, Estética de la creación verbal, México: Siglo veintiuno, 1990.

Barthes, Roland, S/Z, México: Siglo veintiuno, 1980.

- et al, Análisis estructural del relato, México: Premia Editora, 1988.

Bentley, Eric, La vida del drama, México: Paidós, 1992. (Studio 23)

De Torre, Guillermo, Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid: Guadarrama, 1965.

Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, México: Fernández Editores, 1961.

Donoso, José, Historia personal del "boom", Barcelona: Anagrama, 1972.

Entrevista con Eugéne Ionesco, en Movimientos literarios de Vanguardia, Barcelona: Biblioteca Salvat de grandes temas, 1974.

Esslin, Martín, El teatro del absurdo, Barcelona: Seix Barral, 1966.

Esslin, Martín, The Theatre of the Absurd, New York: Anchor Books, 1961.

Garibay, Angel María, Historia de la literatura Náhuatl, t. I y II, México: Porrúa, 1987.

Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, v. III, Barcelona: Labor, 1988.

Jung, C.G, *L'homme à la découverte de son ame; Structure et fonctionnement de l'inconscient*, (prefacio y traducción por R. Cahen-Salabelle), 2a ed. revisada y aumentada , Ginebra 1946.

Kaiser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid: Gredos 1985.

León Portilla, Miguel, La Filosofía Náhuatl, México, UNAM, 1979.

Meyerhold, V., Emilievic, Teoría teatral, Caracas: Fundamentos, 1975.

Mounin, Georges, Claves para la lingüística, Barcelona: Anagrama, 1978.

Nietzsche, Federick, Así habló Zaratustra en Obras completas (tr. del al. Eduardo Ovejero y Maury), Buenos Aires: Aguilar, 1965.

- El nacimiento de la tragedia, Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, México: FCE/SEP, 1984, (Lecturas mexicanas 27).

- Posdata, México: Siglo veintiuno, 1970.

- In/mediaciones, México, Seix Barral, 1981.

Portal, Marta, Análisis semiológico de Pedro Páramo, Madrid: Narcea, 1981.

Ramón, David, Historia de un rostro, México: CCH, plantel Sur, UNAM, 1993.

Sagrada Biblia, Versión directa de las lenguas originales, por Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O.P., México: Librería Parroquial, 1975.

Sahagún, Bernardino, Historia General de las cosas de la Nueva España, México: Porrúa, t. I, 1981.

Soustelle, Jacques, El universo de los aztecas, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Suárez, Francisco, *Normas y prácticas del liderazgo en México: de la élite política a la tecnocracia*, en Ramírez, Juan Manuel, Normas y prácticas morales y cívicas en la vida cotidiana, México: Centro de Investigaciones Inter- disciplinarias en Humanidades, UNAM/Miguel Angel Porrúa, 1990.

Taibo I, Paco Ignacio; María Félix 47 pasos por el cine, México: Joaquín Mortiz, 1985.

Talens, Jenaro, et. al., Elementos de una semiótica del texto artístico, Madrid: Cátedra, 1993.

Zalacain, Daniel, Teatro absurdista hispanoamericano, Valencia: Albatros Hispanófila, 1985.

Wellwarth, George, E., Teatro de protesta y paradoja, Madrid: Alianza Editorial, 1973.

### ***Enciclopedias y diccionarios***

Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain, Diccionario de los símbolos, Barcelona: Herder, 1991, 1104 p.

Enciclopedia de México, México, Ciudad de México, v. VIII, 1978.

Moliner, María, Diccionario del uso del español, v. I Madrid: Gredos, 1990.

Pérez Rioja, J. A, Diccionario de los símbolos y mitos, Madrid: 1984.

Pavis, Patrice, Diccionario del teatro, México: Paidós, 1990.

Simeón, Remi, Diccionario de la lengua Náhuatl, México: Siglo veintiuno, 1977.