



5-2004

Reflexión sobre la realidad mexicana: Una mirada crítica de la Historia a través de la dramaturgia posmoderna de Juan Tovar.” (Reflexion on Mexican Reality: A Critical View of History through Postmodern Drama Plays by Juan Tovar)

Perla Xochitl Zamitiz Pineda
University of Tennessee - Knoxville

Follow this and additional works at: https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Recommended Citation

Pineda, Perla Xochitl Zamitiz, "Reflexión sobre la realidad mexicana: Una mirada crítica de la Historia a través de la dramaturgia posmoderna de Juan Tovar.” (Reflexion on Mexican Reality: A Critical View of History through Postmodern Drama Plays by Juan Tovar). " PhD diss., University of Tennessee, 2004. https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/2217

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Perla Xochitl Zamitiz Pineda entitled "Reflexión sobre la realidad mexicana: Una mirada crítica de la Historia a través de la dramaturgia posmoderna de Juan Tovar." (Reflexion on Mexican Reality: A Critical View of History through Postmodern Drama Plays by Juan Tovar)." I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in .

Oscar Rivera-Rodas, Major Professor

We have read this dissertation and recommend its acceptance:

Michael Handelsman, Nuria Cruz-Camara, Michael Logan

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Perla Xóchitl Zamítiz Pineda entitled "Reflexión sobre la realidad mexicana: Una mirada crítica de la Historia a través de la dramaturgia posmoderna de Juan Tovar." (Reflexion on Mexican Reality: A Critical View of History through Postmodern Drama Plays by Juan Tovar). I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Dr. Oscar Rivera-Rodas
Major Professor

We have read this dissertation
and recommend its acceptance:

Dr. Michael Handelsman

Dr. Nuria Cruz-Cámara

Dr. Michael Logan

Accepted for the Council:

Anne Mayhew
Vice Chancellor and Dean of
Graduate Studies

(Original signatures are on file with official records.)

REFLEXIÓN SOBRE LA REALIDAD MEXICANA: UNA MIRADA CRÍTICA DE
LA HISTORIA A TRAVÉS DE LA DRAMATURGIA POSMODERNA DE
JUAN TOVAR

A Dissertation
Presented for the
Doctor of
Philosophy Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Perla Xóchitl Zamítiz Pineda
May 2004

Copyright © 2004 by Perla Xóchitl Zamítiz Pineda
All rights reserved

Dedicatoria

A mis papás y hermano, con especial
cariño y gratitud.

Agradecimientos

Deseo agradecer a cada uno de mis profesores en la Universidad de Tennessee, Knoxville, por su contribución a mi formación profesional y por motivarme a buscar la excelencia en todo lo que hago. Quiero agradecer especialmente al Dr. Oscar Rivera-Rodas, por su invaluable apoyo durante mis estudios en el programa doctoral, recordando que gracias a él me fue posible ingresar a la Universidad de Tennessee, y así lograr esta meta tan importante para mí. De igual manera, agradezco a la Dra. Dolly J. Young su constante apoyo, no únicamente en lo académico, sino también en lo personal, por motivarme a brindar siempre lo mejor de mí. Mis más sinceros y profundos agradecimientos para mis papás y mi hermano, que siempre me han motivado a superarme en todo, dándome todo su apoyo y su cariño: gracias por permitirme venir a otro país para lograr una de mis metas.

Finalmente, agradezco a los amigos cercanos que he tenido durante todos estos años de estudio. Por cuestión de espacio, me es imposible mencionar sus nombres individualmente, pero sé que ellos se darán por aludidos. Deseo mencionar a dos personas especiales para mí: a Jesús, por su amor y fidelidad; y a Oscar, quien es especialmente importante en mi vida, mucho más que un amigo y de gran valor para mí: por tu amor para mí, gracias.

Abstract

The focus of this dissertation is the analysis of the Mexican History as a literary tool in the production of drama plays by Mexican playwright Juan Tovar, as well as the study of the technique known as Intertextuality. Both, History and intertextuality, are elements that have been identified by critics as a characteristic of literary Postmodernism. This work reveals that History is a part of Latin American literary production and as such, is what makes it different from the European-American Postmodernism and, still, it is a literature that belongs to this contemporary movement.

In order to show that History is viewed from a different perspective in postmodern drama, five plays by Tovar were chosen and analyzed. The result of this research shows that History is revised with a critical attitude and that the analytic thought of the playwright is revealed through out his plays, which are the place where he questions the Established History by adding parts of it that had been hidden. This is what I call 'the Hidden History' and both, the Established and Hidden Histories, become part of one same National History. As for the technique of Intertextuality, it complements the critical thinking of this postmodern epoch, and achieves what has been called the 'disappearance of the author'.

CONTENIDO

I. Introducción.....	1
II. Posmodernidad y Latinoamérica.....	4
II. 1. Posmodernismo: panorama general.....	6
II. 1. a. Origen del término ‘posmodernismo’.....	7
II. 2. La Historia y la intertextualidad según la crítica europea- estadounidense.....	10
II. 2. a. La Historia.....	10
II. 2. b. La intertextualidad.....	15
II. 3. La posmodernidad en Latinoamérica.....	18
II. 3. a. Posmodernidad y teatro en México.....	24
II. 3. b. Juan Tovar y su dramaturgia.....	30
III. Método de análisis y aparato crítico.....	35
III. 1. Conceptos sobre la genética literaria de Tovar.....	42
III. 2. Orden en que se presentan las obras analizadas.....	43
III. 3. <u>Coloquio de la rueda y su centro</u> : Puente entre la modernidad y la posmodernidad.....	44
III. 3. a. La intertextualidad.....	45
III. 3. b. La Historia Nacional.....	55
III. 3. c. La modernidad y posmodernidad en <u>Coloquio de la rueda y su centro</u>	57
IV. <u>Las adoraciones</u> : El origen del ser mexicano.....	61

IV. 1. La Historia Nacional.....	63
IV. 2. La intertextualidad.....	89
IV. 2. a. Modalidad explícita de la intertextualidad.....	90
IV. 2. b. Modalidad implícita de la intertextualidad.....	93
IV. 3. La posmodernidad en <u>Las adoraciones</u>	103
IV. 3. a. La crítica de la colonización.....	105
IV. 3. b. La presencia de conceptos postulados por Octavio Paz.....	110
V. <u>La madrugada</u> : El cuestionamiento del patrimonio nacional.....	118
V. 1. La Historia Nacional.....	119
V. 2. La intertextualidad.....	140
V. 2. a. Modalidad explícita de la intertextualidad.....	141
V. 2. b. Modalidad implícita de la intertextualidad.....	143
V. 3. La posmodernidad en <u>La madrugada</u>	150
VI. <u>El destierro</u> : La modernidad como antecedente de la “intemperie” de la posmodernidad.....	163
VI. 1. La Historia Nacional.....	164
VI. 2. La intertextualidad.....	168
VI. 2. a. Modalidad explícita de la intertextualidad.....	169
VI. 2. b. Modalidad implícita de la intertextualidad.....	175
VI. 3. La posmodernidad en <u>El destierro</u>	196
VII. <u>Huaxilán</u> : La definición de la posmodernidad.....	206

VII. 1. La Historia Nacional.....	207
VII. 2. La intertextualidad.....	224
VII. 2. a. Modalidad explícita de la intertextualidad.....	224
VII. 2. b. Modalidad implícita de la intertextualidad.....	225
VII. 3. La posmodernidad en <u>Huaxilán</u>	236
VIII. Conclusiones.....	258
IX. Bibliografía.....	265
Vita.....	273

I. INTRODUCCIÓN

El objeto de esta investigación es el estudio de obras teatrales de la producción literaria del dramaturgo mexicano Juan Tovar (1941-), la cual es propia de su época al ser modelo de lo que actualmente se ha denominado como la literatura de la 'posmodernidad'. Una de las características de la literatura posmoderna en Latinoamérica es que ésta utiliza el pasado histórico como herramienta integral del proceso creativo, por lo que adquiere una función diferente a la que solía tener en la historiografía literaria del pasado. Asimismo, la estructura de las obras dramáticas a analizar se caracteriza por la presencia de lo que se ha denominado 'la intertextualidad', rasgo que también define a la literatura de esta época. Para el presente trabajo, por lo tanto, se ha seleccionado un grupo de piezas dramáticas en las que se integran períodos específicos de la Historia de México y, al mismo tiempo, se integran otros textos, existiendo así una relación intertextual compleja.

El concepto al que se le dará un énfasis especial es el de 'Historia' (con mayúscula), el cual se refiere –por lo general, tanto por críticos como por historiadores- a lo que se considera la versión 'oficial' de hechos y eventos que corresponden al pasado histórico de un pueblo o nación, registrados y aceptados por las autoridades oficiales como 'verdaderos' y 'objetivos'. Este concepto de 'Historia' será revisado en esta investigación con la finalidad de definir su función dentro de la dramaturgia de Tovar, y revelar que esta función

demuestra que la Historia 'oficial' deja de ser confiable pues no refleja una verdadera Historia nacional.

Para lograr este objetivo se comenzará con un panorama general en el que se explicará lo que es la época posmoderna, con la finalidad de crear el contexto histórico e ideológico en el que se producen las obras a analizar en la presente investigación. Se hace necesario comenzar con el origen del posmodernismo –sobre el cual los críticos aportan diferentes fechas- hasta llegar a su presencia en Latinoamérica pues esto permitirá definir las diferencias y similitudes que existen respecto a este pensamiento contemporáneo, lo que es indispensable para resaltar los dos aspectos a analizar en las obras de Tovar – Historia e intertextualidad- y para abordar críticamente la literatura producida dentro de un contexto y una realidad mexicana.

En la dramaturgia de Tovar, se puede identificar un grupo de piezas que se caracterizan por la manera crítica de integrar ciertos períodos del pasado histórico de México, pasado que tiene la función de motivar a la reflexión analítica en torno a la Historia nacional en un intento por explicar la realidad mexicana – realidad contemporánea al tiempo en que Tovar escribe sus obras: finales del siglo XX. La reflexión sobre esa realidad abarca tanto la situación socio-política del país como la situación ontológica del mexicano como individuo, y surge a partir de esa mirada crítica hacia el pasado. De igual manera, se identifica en esas mismas piezas teatrales una densa intertextualidad, técnica estructural que –como se verá- tiene la función de apoyar el pensamiento analítico de los autores de esta época, por lo que ambos aspectos –Historia e

intertextualidad- se abordan como elementos complementarios en la dramaturgia de Tovar, la cual corresponde a la literatura posmoderna latinoamericana.

Juan Tovar nació en la ciudad de Puebla, México, en 1941. Sus obras literarias están integradas por cuentos, obras de teatro, guiones cinematográficos, ensayos y novelas. Sus piezas teatrales muestran una gran influencia de dramaturgos ampliamente reconocidos, tanto mexicanos como extranjeros, entre los cuales se puede citar a Rodolfo Usigli, Luigi Pirandello y Bertolt Brecht. Usigli es definitivamente una figura importante dentro de su obra, pues Tovar continúa la línea de teatro antihistórico que este dramaturgo inauguró en el teatro mexicano. Sin embargo, Tovar es uno de los varios dramaturgos que experimentó y modificó las técnicas originalmente establecidas por los dramaturgos de generaciones anteriores, dando como resultado una nueva visión y perspectiva de la Historia utilizada como herramienta en sus obras dramáticas.

II. POSMODERNIDAD Y LATINOAMÉRICA

A través de la historia se han dado diferentes fenómenos sociales y culturales que han manifestado un cambio de pensamiento en el transcurso de la misma, el cual se ha reflejado en la literatura producida durante estos períodos. En latinoamérica, estos cambios han sido provocados en su gran mayoría por las circunstancias históricas vividas en los diferentes países de habla hispana, los cuales surgen a partir de un anhelo por romper y cambiar lo establecido –o lo que se considera en determinado momento, como la tradición.

Durante el siglo XX, América Latina ha experimentado cambios que los críticos clasifican dentro del periodo denominado como la modernidad hispanoamericana: en el siglo XX se refleja el pensamiento de cada época a través de conceptos como el modernismo y el vanguardismo. Cuándo termina la modernidad hispanoamericana es algo que diversos críticos han tratado de definir y, obviamente, se dan variadas propuestas. El crítico Alan Rush cita algunas fechas como puntos de referencia: el año de 1942 (citando a Lyotard y Jameson, quienes toman como referencia la Segunda Guerra Mundial), o los años 60 y 70, fechas sugeridas por otros críticos posmodernistas¹ (Rush 8). Por otro lado, en su ensayo “*Ambigüedad de la novela*”, escrito en 1955, Octavio Paz señala esta fecha como la época en que está finalizando la “edad moderna” hispanoamericana y afirma que en esta época de transición “la conciencia

¹ Rush, Alan. “¿Existe la posmodernidad?”. En: Posmodernidad y latinoamérica. Valentié, María Eugenia y Alan Rush, Eds. Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, 1995.

aparece como la conquista última y más alta de la historia”² (657). De manera que la característica de este período –fin de la modernidad y principio de otra época- es la recuperación de la conciencia, esto es, un deseo por explicarse a sí mismo como individuo, por experimentar la realidad con una reflexión crítica, con un pensamiento analítico. Paz no sugiere, en este ensayo, una denominación para la nueva etapa histórica que percibe, sin embargo –como se verá más adelante-, esta etapa es la que los críticos han llamado ‘la posmodernidad’. Esta característica, que Paz llama ‘la recuperación de la conciencia’, lleva a los escritores hispanoamericanos posmodernos a crear obras literarias que reflejan el nuevo pensamiento en que son originadas.

Antes de pasar a la descripción de lo que es la posmodernidad latinoamericana, es preciso abrir un paréntesis y exponer el origen del término ‘posmodernismo’, así como su aplicación por parte de los críticos que se han dedicado al estudio de este movimiento actual. Con este propósito, se presenta a continuación un panorama general sobre el surgimiento del posmodernismo y, posteriormente, se pasa a la descripción de este movimiento en Latinoamérica, con la finalidad de definir el contexto en el que se producen las obras literarias estudiadas, las cuales reflejan una realidad específicamente latinoamericana.

² Paz, Octavio. “Ambigüedad de la novela”. Los novelistas como críticos, vol. 2. Norma Klahn y Wilfrido Corral, Eds. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

II. 1. Posmodernismo: panorama general

Entre los críticos y pensadores posmodernos que han sido grandemente destacados en esta época se encuentra el francés Jean-François Lyotard, con su obra The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (1979), en donde expone su teoría de que esta época posmoderna se caracteriza por la destrucción de lo que él denomina 'las grandes narrativas'. Lyotard ha sido uno de los pensadores que han definido el fundamento para el estudio de esta condición posmoderna. Stuart Sim explica a Lyotard de la siguiente manera:

Lyotard's plea that we should reject the 'grand narratives' (that is, universal theories) of Western culture because they have now lost all their credibility seems to sum up the ethos of postmodernism, with its disdain for authority in all its many guises.³ (Sim 1)

La posmodernidad rompe, por lo tanto, con la tradición establecida para buscar nuevas formas de expresión y maneras de definir la realidad: existe una nueva definición del ser contemporáneo, una nueva percepción de concebir el mundo y la vida en general. Sobre esta nueva condición, la crítica Linda Hutcheon afirma: "Postmodernism manifests itself in many fields of cultural endeavor (literature, film... etc.). In general terms it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement"⁴ (Politics 1).

³ Sim, Stuart. Critical Dictionary of Postmodern Thought. New York: Routledge, 1999.

⁴ Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. New York: Routledge, 1989.

II. 1. a. Origen del término 'posmodernismo'

Se han sugerido diversas fechas como punto de origen en cuanto a cuándo se comienza a usar el término 'posmodernismo'. La crítica Iris Zavala dice lo siguiente:

Although [the term 'postmodernism'] has been traced back to Arnold Toynbee in the 1940's, and to the Spanish critic Federico de Onís in 1934, the term has recently been given currency, above all, by sociologists and theoreticians of culture in the United States and France. As such, it denominates a type of analysis of contemporary life today (since the 1960's).⁵ (84)

El término 'posmodernismo' que se estudia en el presente trabajo, refiere a lo que Zavala describe como el que se utiliza para explicar las características de finales del siglo XX. Sin embargo, como ella misma señala, este término se ha utilizado principalmente en países como los Estados Unidos y Francia. Más adelante, se retomará este aspecto pues, como se verá, el posmodernismo existente en Latinoamérica no es igual al que se puede identificar como 'europeo-estadounidense'.

Otra crítica, probablemente la más reconocida por sus estudios sobre la posmodernidad, es la canadiense Linda Hutcheon. En su primer libro, *A Poetics of Postmodernism* (1988), Hutcheon establece los fundamentos de lo que es esta nueva época denominada como posmodernidad:

⁵ Zavala, Iris. "On the (mis)uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited." Ensayo que se encuentra en el libro *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, de Theo D'haen y Hans Bertens, eds. Amsterdam: Rodopi, 1988.

... postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges –be it in architecture, literature, painting, sculpture, film, video, dance, TV, music, philosophy, aesthetic theory, psychoanalysis, linguistics, or historiography.⁶ (Poetics 3)

Hutcheon explica que la posmodernidad no es un término que pueda usarse como sinónimo de lo contemporáneo, así como tampoco se le puede considerar un fenómeno internacional en la cultura mundial, pues –como ella también afirma-, este es un fenómeno que surge en Europa (Poetics 4). Al igual que Zavala, Hutcheon explica que la década de los años sesenta fue crucial para el desarrollo del pensamiento posmoderno que existe en el presente: “The 1960s were the time of ideological formation for many of the postmodernist thinkers and artist of the 1980s and it is now that we can see the results of that formation.” (Poetics 8)

En cuanto a la posmodernidad y su relación con la modernidad, Hutcheon observa que existe una relación de rechazo y, al mismo tiempo, de continuidad:

Postmodernism challenges some aspects of modernist dogma: its view of the autonomy of art and its deliberate separation from life; its expression of individual subjectivity; its adversarial status *vis-à-vis* mass culture and bourgeois life.... But, on the other hand, the postmodern clearly also developed out of other modernist

⁶ Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.

strategies: its self-reflexive experimentation, its ironic ambiguities, and its contestations of classic realist representation. (Poetics 43)

Por lo anterior, al analizar la posmodernidad en cualquiera de las áreas sociales o culturales, se encuentran marcadas diferencias pero también similitudes con la modernidad, pues se trata de un fenómeno que continúa algunos de los elementos modernos y que revierte o modifica otros, lo cual también se clarificará posteriormente en este trabajo.

En cuanto a la posmodernidad literaria, los críticos identifican varios de los elementos que caracterizan este fenómeno en las otras áreas socioculturales: la auto-referencialidad discursiva, por ejemplo, la presencia del pasado o el uso de elementos extra-literarios que se incluyen en determinado proyecto. Iris Zavala ha mencionado algunas de las características propias de esta posmodernidad literaria, entre las cuales menciona la auto-referencialidad discursiva, la desaparición del autor, la visión fragmentada de la historia (una visión no-lineal), y la razón crítica, entre otras (Zavala 85); conceptos que son confirmados por otros críticos como Silvio Gaggi, por ejemplo, quien dice que la auto-referencialidad es un aspecto central de la posmodernidad no sólo en la literatura sino en todas las artes⁷ (13), o Christine Kiebuszinska, quien explica que la desaparición del autor

means the liberation of the texts from the authority of presence behind it, releasing texts from the constraints of a monologic

⁷ Gaggi, Silvio. Modern / Postmodern. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

reading, and thus making the text available for the production of polyglot, plural, contradictory, and indeterminate readings.⁸ (26)

Kiebuszinska plantea que la intertextualidad es una técnica cuya aplicación conlleva a la desaparición del autor en un texto (26), por lo tanto, es una de las características que surgen en la literatura moderna y que continúa en la literatura posmoderna dando como resultado la anulación de una autoría como máxima autoridad creadora del texto.

II. 2. La Historia y la intertextualidad según la crítica europea-estadounidense

Estos aspectos se presentan aquí según las consideraciones que de manera generalizada se han dado por los críticos del llamado posmodernismo que surge en Europa, primeramente, y en los Estados Unidos –posteriormente. Esta exposición es necesaria para posteriormente pasar a una definición de lo que es la posmodernidad en Latinoamérica.

II. 2. a. La Historia

Existen varias perspectivas sobre el papel de la Historia en la posmodernidad, en las cuales se debate si este período es ahistórico o no; es decir, si es un período donde existe una ausencia total de la Historia o uno que

⁸ Kiebuszinska, Christine. Intertextual Loops in Modern Drama. New Jersey: Associated University Press, 2001.

la incluye. Para esta investigación, se concuerda con la opinión de la crítica

Linda Hutcheon:

Despite its detractors, the postmodern is not ahistorical or dehistoricized, though it does question our (perhaps unacknowledged) assumptions about what constitutes historical knowledge. Neither is it nostalgic or antiquarian in its critical revisiting of history. (Poetics xii)

Hutcheon enfatiza esta característica al definir lo que para ella es la posmodernidad: "... is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political" (Poetics 4). De manera que se concluye que la Historia sí es parte clave del fenómeno posmoderno. A esta característica, Hutcheon la llama simplemente "la presencia del pasado":

[Postmodernism] suggests no search for transcendent timeless meaning, but rather a re-evaluation of and a dialogue with the past in the light of the present. We could call this, once again, "the presence of the past" or perhaps its "present-ification".... It does not deny the *existence* of the past; it does question whether we can ever *know* that past other than through its textualized remains.

(Poetics 19-20)

Sobre esta presencia del pasado, Hutcheon explica que en ninguna manera se presenta la Historia como algo que inspira nostalgia, sino que se adquiere una nueva actitud crítica ante ese pasado:

...the postmodernist ironic rethinking of history is definitely not nostalgic. It critically confronts the past with the present, and viceversa... it returns us to a re-thought past to see what, if anything, is of value in the past experience. But the critique of its irony is double-edged: the past and the present are judged in each other's light. (Poetics 39)

Por lo tanto el pasado en la posmodernidad adquiere una nueva perspectiva: "The past is always placed critically –and not nostalgically- in relation with the present" (Poetics 45). Esta nueva perspectiva viene en gran parte del cuestionamiento que el pensar posmoderno hace de todo lo que se consideraba como absoluto; la posmodernidad "questions the very bases of any certainty (history, subjectivity, reference) and of any standards of judgement" (Poetics 57).

Los escritores de la posmodernidad vuelven al pasado pero con una perspectiva diferente a los escritores de la modernidad o anteriores a ésta. Es aquí donde se aplica un análisis crítico y un razonamiento nuevo. Hutcheon dice que la historia (la historia escrita, considerada 'oficial') y la literatura son ahora consideradas dentro de un mismo nivel discursivo: "... both constitute systems of signification by which we make sense of the past" (Poetics 89). Este concepto de la Historia como producto humano establecido a través del discurso escrito ha sido apoyado por la nueva crítica literaria, como es el caso de Claire Colebrook quien dice lo siguiente: "We may acknowledge that all history takes

some form of narration and that history is also style, metaphor and text...”⁹ (4-5).

Sin embargo, para Hutcheon la Historia no se clasifica como un simple texto sin significado en el presente: “History is not made obsolete: it is, however, being rethought –as a human construct.” (Poetics 16)

La producción literaria en la posmodernidad tomará entonces el discurso ‘oficial’ histórico y lo cuestionará. Hutcheon ha propuesto el término ‘ex-céntrico’ para describir la situación posmoderna: “... the ex-centric, the off-center. Postmodernism questions centralized, totalized, hierarchized, closed systems: questions, but does not destroy” (Poetics 41). Al ser la Historia considerada un discurso creado por el ser humano, su contenido es cuestionado pues no existe la autoridad que antes tenía como ‘verdad absoluta y objetiva’, y problematiza el concepto que se tenía de lo que era el ‘conocimiento histórico’ homogéneo (Poetics 89). Hutcheon cita a Umberto Eco para ubicar el papel de la Historia dentro de la posmodernidad:

The posmodern reply to the modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence [the discovery of modernism], must be revisited: but with irony, not innocently. (Poetics 90)

Se deduce, a partir de la crítica, que la Historia oficial y los conceptos establecidos en el pasado no son totalmente destruidos en la posmodernidad, sino más bien son re-pensados y cuestionados. La característica que sobresale,

⁹ Colebrook, Claire. New Literary Histories. New Historicism and Contemporary Criticism. Manchester: Manchester University Press, 1997.

por lo tanto, es la actitud crítica que los escritores –y el ser humano en general- muestran en esta época, y esta reflexión crítica lleva a la abolición de las antes consideradas ‘verdades absolutas’:

... the reinstalling of memory is not uncritical or reactionary, and the problematization of humanist certainties does not mean their denial or death. Postmodernism does not so much erode our “sense of history” and reference..., as erode our old sure sense of what both history and reference meant. It asks us to rethink and critique our notions of both. (Poetics 46)

Al continuar con la noción de la Historia en la literatura, Hutcheon aclara que existen dos tipos de posmodernismo dentro de la crítica actual: uno que es antimimético y ‘ultra-autónomo’, y otro que está en comunicación constante con la Historia por lo que es ‘problemáticamente referencial’ (Poetics 52). Hutcheon se inclina por el segundo tipo de posmodernidad literaria –el que dialoga con la Historia-, y lo define de la siguiente manera:

What I want to call postmodernism in fiction paradoxically uses and abuses the conventions of both realism and modernism, and does so in order to challenge their transparency, in order to prevent glossing over the contradictions that make the postmodern what it is: historical and metafictional, contextual and self-reflexive, ever aware of its status as discourse, as a human construct. (Poetics 53)

Hutcheon propone el término de “metaficción historiográfica” para describir a las obras literarias en la posmodernidad que son auto-reflexivas e incluyen personajes y eventos tomados de la Historia (Poetics 5). La literatura siempre ha sido un lugar en donde se han presentado los cambios ideológicos a través de la historia, y en la posmodernidad no es la excepción, pues se usa la literatura como el lugar donde se produce el cuestionamiento del conocimiento que se tiene del pasado: “Literature is often seen as a privileged site where the determinism of history is disrupted, questioned or opened” (Colebrook 2).

Como se verá, los dos tipos de posmodernismo propuestos por Hutcheon –uno ‘ultra-autónomo’ y otro ‘problemáticamente referencial’-, reflejan a grandes rasgos el posmodernismo europeo-estadounidense y el latinoamericano, respectivamente. Sin embargo, la referencialidad histórica en la literatura latinoamericana se enfrenta no sólo a un texto ‘objetivo’ de los hechos pasados, sino cumple una función más profunda que la descrita por Hutcheon, lo cual se retomará más adelante.

II. 2. b. La intertextualidad

La técnica de la intertextualidad es sólo una herramienta que se utiliza en la época posmoderna –dentro del proceso creativo de las obras literarias- para apoyar los conceptos que han surgido en esta época. Este recurso apoya la idea del cuestionamiento de las grandes narrativas y, al mismo tiempo, el concepto de la ‘desaparición del autor’. Según Christine Kiebuszinska, esta técnica literaria tiene una doble función:

As an approach, intertextuality calls attention to the extent that any given text is created out of a corpus of texts that preceded its appearance. At the same time an intertextual approach creates a modification in the manner in which all the texts intersecting each other are read. (21)

Esta nueva perspectiva de que la obra literaria es producto de una pluralidad de textos ya existentes es lo que lleva al concepto de la 'desaparición del autor', y Kiebuszinska afirma que esto otorga al nuevo texto la cualidad de crear una multiplicidad de nuevas lecturas, no sólo de ese nuevo texto sino de los otros que han sido integrados en él. Ella define el término de 'intertextualidad' como "the transposition of one or more systems of signs into another text" (21). El término que ella usa es también el mismo que el crítico Gérard Genette ha estudiado extensamente, por lo cual él ha propuesto otro término para facilitar el estudio detallado de esta técnica literaria:

Intertextuality is perhaps the term that is more frequently used to designate relationships between texts; however, Genette adds another term to the vocabulary of textual relations, that of literature as a palimpsest... (31)

En la presente investigación se utilizarán los términos propuestos por Genette, por ser éste el crítico más reconocido en cuanto a sus estudios de análisis literarios, por lo que estos conceptos se explican en detalle en la sección dedicada al método de análisis y aparato crítico de esta investigación. Por el

momento, se presentará el papel que la intertextualidad –como herramienta- tiene en la posmodernidad literaria.

Primeramente, la intertextualidad apoya lo que el crítico francés posmoderno ha llamado ‘la destrucción de las grandes narrativas’, lo cual es señalado por la crítica Kiebuszinska:

Intertextuality functions as a mechanism for challenging and subverting, in Jean-François Lyotard’s words the “grand narratives,” for the introduction of the other texts serves the ultimate purpose of calling into question the privileged status of canonical literary texts by implicitly integrating all the texts into unstable relationships. What results is a sort of amalgamation that is in constant motion and, therefore, potentially capable of an infinite reinvention of meaning. (34)

Además de cuestionar y subvertir los textos clásicos establecidos por el canon literario, la intertextualidad conlleva a una serie de características existentes en esta época posmoderna; características que no se habían dado en otras épocas anteriores y que a continuación se exponen. Kiebuszinska cita a Susan Suleiman quien dice que:

The appropriation, misappropriation, montage, collage, hybridization and general mixing-up of visual and verbal texts and discourses, from all the periods of the past as well as from the multiple social and linguistic fields of the present is probably the

most characteristic feature of what can be called the postmodern style. (35)

Las características mencionadas por Suleiman (citada por Kiebuszinska) de 'collage' y mezclas de discursos son recursos utilizados con frecuencia por los escritores de la posmodernidad y son, asimismo, explicados en detalle por Gérard Genette en su obra Palimpsests (1982) la cual, como se ha dicho, se retomará más adelante en una sección aparte.

A continuación, se exponen las diferentes opiniones que han surgido en torno a la posmodernidad enfocada específicamente a la región de Latinoamérica, con el propósito de –como se ha dicho antes- confrontar esta crítica regional nuestra con la que se ha expuesto hasta ahora, a la que podemos denominar 'europea-estadounidense'. Esto se hace con la finalidad de definir esta época en base a la realidad latinoamericana.

II. 3. La posmodernidad en Latinoamérica

Volviendo ahora a lo que es el posmodernismo latinoamericano, se define éste recurriendo a críticos latinoamericanos de varios géneros literarios,¹⁰ con el fin de intentar unificar el concepto de 'posmodernidad' dentro de esta región. Los críticos posmodernos latinoamericanos han llegado a la conclusión de que en esta área geográfica, la posmodernidad comparte algunas de las características

¹⁰ El género que mayor crítica ha recibido en cuanto a la presencia de la posmodernidad es el de la narrativa, por lo cual, se cita en esta investigación a algunos de estos críticos aplicando las mismas características al género dramático que, como se verá, comparte los mismos aspectos posmodernos identificados por los críticos en la narrativa.

atribuidas al posmodernismo europeo-estadounidense, sin embargo, también se han identificado grandes diferencias. Uno de los aspectos que se comparten – según los críticos- es la de la abolición de las ‘grandes narrativas’, como lo señala Salvador C. Fernández: “The concept of postmodernism in Latin America... signifies the end of metanarratives, as French philosopher Jean-François Lyotard has indicated” (109).¹¹ Por otro lado, en cuanto a las diferencias, Zavala afirma que –sin duda alguna- el posmodernismo en los países capitalistas es diferente al de las sociedades hispanas (86), lo cual corrobora y apoya lo que Linda Hutcheon ha dicho de que la condición de la posmodernidad se da en todos los ámbitos sociales, no únicamente en el cultural o –en este caso- el literario. En este estudio, se profundizará en la diferencia existente entre el movimiento europeo-estadounidense y aquel que se percibe en países latinoamericanos.

Primeramente, es necesario hacer notar la diferencia entre los diversos movimientos literarios que surgen en Latinoamérica y que han sido referidos con términos similares a los de movimientos europeos, es decir, el movimiento del modernismo versus el período de la modernidad. El crítico Oscar Rivera-Rodas ofrece una clara definición sobre este aspecto:

En términos generales, la Modernidad se inicia hacia 1880 y concluye hacia la mitad del siglo XX. Abarca dos períodos muy importantes ya descritos por la historiografía literaria: “modernismo”

¹¹ Fernández, Salvador C. Gustavo Sainz: Postmodernism in the Mexican Novel. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1999.

y “vanguardismo”. La Postmodernidad, por su parte, se inicia hacia 1950 en un desarrollo que aparentemente no termina a finales del siglo XX.¹² (447-48)

Esta delimitación temporal es la usada por otros críticos literarios, como Iris Zavala, quien propone fechas aproximadas a las mencionadas anteriormente y afirma que la modernidad hispanoamericana “is the symptom and the result of a cultural crisis, and one general ideology can be ascribed to the entire period (roughly 1880-1930)...: a reactive stance, a resistance to various forms of authority and oppression” (89). Es esta crisis la que marca un límite entre la modernidad y la posmodernidad en Latinoamérica, y los movimientos anteriores. Rivera-Rodas señala acertadamente que “[l]a Modernidad y la Postmodernidad constituyen una experiencia radical de la crítica al pensamiento tradicional provocando la crisis del mismo. Un nuevo modo de pensar y entender el mundo determina la literatura de esta época” (447). De ahí que se pueda afirmar que la literatura es el reflejo del pensamiento intelectual de una sociedad en un determinado punto temporal.

Como señala Rivera-Rodas, la modernidad en Latinoamérica comprende los movimientos literarios conocidos como ‘modernismo’ y vanguardismo’, por lo que se ha generado una polémica en cuanto al término ‘posmodernismo’. Sobre las diferencias entre estos términos latinoamericanos, los críticos John Beverly y José Oviedo explican lo siguiente:

¹² Rivera-Rodas, Oscar. “Modernidad y Postmodernidad literarias en hispanoamérica”. Ensayo que se encuentra en Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes. Alberto Vital (Ed.) México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996.

The not quite identical Spanish equivalent of modernism is *vanguardismo*, not *modernismo*, so that by the logic of the Anglo-European narrative, postmodernism as a stylistic concept should be *posvanguardismo*. *Posmodernismo* designates, in Spanish American literary history, a short-lived and transitional movement in poetry around 1910 in reaction to the hegemony of *modernista* aestheticism... But, *posmodernismo* in the Anglo-European sense is now coming into general usage in both Spain and Latin America.¹³ (2)

De manera que, el término ‘posmodernismo’, se adjudica a dos movimientos literarios de épocas diferentes en Latinoamérica. Para evitar confusiones, diversos críticos –como Rivera-Rodas, entre otros- han decidido denominar ‘posmodernismo’ al movimiento de corta duración que sobrevino al modernismo en las primeras décadas del siglo XX; y ‘posmodernidad’ al período presente, el cual no se limita a ser un movimiento únicamente literario sino, como lo ha establecido Hutcheon –entre otros críticos-, es un movimiento que comprende todos los ámbitos culturales y sociales. De esta manera, queda clara la diferencia entre los términos ‘modernismo’ y ‘posmodernismo’, ‘modernidad’ y ‘posmodernidad’ latinoamericanos. Sin embargo, existen críticos que, siguiendo la tendencia anglo-europea explicada por Beverly y Oviedo, adoptan el término ‘posmodernismo’ para denominar la época actual. En tales casos, al tratar con

¹³ Beverly, John, Michael Aronna and José Oviedo, Eds. [The Postmodernism Debate in Latin America](#). Durham: Duke University Press, 1995. p. 2.

ambos términos en la presente investigación, se hará notar a qué período se refiere determinado crítico y su función dentro de este estudio.

Al indagar en el pasado literario latinoamericano, la crítica Beatriz Risk intenta establecer los orígenes de la posmodernidad.¹⁴ Al hacerlo, ella explica que: “El llamado a lo “autóctono”, a lo nativo, a lo popular de la vanguardia (o las vanguardias), en general, es uno de los puntos afines de la misma con el actual posmodernismo” (134). Más adelante, ella confirma esto al decir que después de la vanguardia aparece la “pos-vanguardia”, término que es “otro de los múltiples nombres con que se identifica al posmodernismo” (141), y concluye que: “Es indudable que la práctica de la intertextualidad, íntimamente ligada a los recursos estilísticos vanguardistas, será también la regla general en la producción posmodernista” (144), característica que se retomará en detalle más adelante.

Entre las características que se le han dado a la posmodernidad literaria latinoamericana se encuentran la de “self-referential discourse, death of the author, non-lineal view of history, critique of reason”, entre otras, según Zavala (85). ¿Cuál es la diferencia, entonces, entre la modernidad y la posmodernidad en Latinoamérica? Es el enfoque y la intención que el autor plasma en sus obras

¹⁴ Rizk es una de las críticas que utiliza el término ‘posmodernismo’ en el sentido anglo-europeo para referirse realmente a lo que llamaremos ‘posmodernidad’, la época actual. La diferencia que ella hace de ambos términos se caracteriza por el uso de un guión que distingue al movimiento de principios del siglo XX (pos-modernismo), y la omisión del mismo para referir a la época presente (posmodernismo). En: Risk, Beatriz J. Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI. Madrid: Iberoamericana, 2001. p. 133

al utilizar las técnicas mencionadas para su creación literaria. Rivera-Rodas lo expresa de la siguiente manera:

La Modernidad se había distanciado, elitista, de la cultura de las masas, mientras la Postmodernidad se involucra con ella. En la Modernidad se advierte cierta ausencia de compromiso con la realidad social y con la historia, inclusive con el efecto pragmático de sus propios textos sobre los lectores porque sus autores prefieren aislarse en la subjetividad de la experiencia. La Postmodernidad muestra obviamente su compromiso con su sociedad y su historia, y el abandono de la subjetividad le permite abrir la participación pragmática con el lector. (467)

Otra crítica que coincide en lo anteriormente dicho por Rivera Rodas, es Rosa María Ravera, quien dice que la modernidad se caracteriza por la “negación y borradura” de la Historia, pero que este hecho permite su renovación, dando paso “al rescate del pasado” en esta época posmoderna (Ravera 115).¹⁵ La Historia vuelve, por lo tanto, a ser parte importante de la obra literaria. Sin embargo, su uso adquiere una perspectiva diferente a las anteriores. Este es uno de los aspectos que diferencian la posmodernidad latinoamericana de la europea o estadounidense, como bien señala Zavala, quien critica el hecho de que Lyotard se oponga a lo que denomina ‘la conciencia histórica’, la cual es “indispensable to the Third World” (86). De manera que, en Latinoamérica, el

¹⁵ Ravera, Rosa María. “Proyecto y memoria en torno al eje moderno/posmoderno”. En: Toro, Alfonso de; ed. Postmodernidad y Postcolonialidad. Madrid: Iberoamericana, 1997; vol 11.

uso de la Historia dentro de la posmodernidad literaria es un medio de reflexión y de análisis, un intento por comprender y aún explicar a la sociedad e individuos latinoamericanos –tema que se retomará posteriormente con mayor profundidad. De ahí que la Historia se convierta en materia prima de la creación literaria, en una herramienta para la manifestación de un pensamiento analítico y crítico-reflexivo, lo cual caracteriza a la posmodernidad hispanoamericana.

II. 3. a. Posmodernidad y teatro en México

En cuanto a la posmodernidad mexicana, los críticos la han identificado principalmente dentro de la narrativa, como es el caso del crítico Salvador Fernández. Él dice lo siguiente:

Although the beginning moments of the postmodernist period may still be in debate, many scholars recognize that one of the first cultural expressions associated with the postmodernist phenomenon in Mexican culture is the Onda. This literary movement emerges with the narrative of José Agustín, specifically *La tumba* (1963) and *De perfil* (1966), and Gustavo Sainz's *Gazapo* (1965). Margo Glantz, a writer and a critic, was the first to characterize and define this new literary movement which is primarily centered on Mexico City and its inhabitants. (3)

A partir de esta cita, se deduce que la manifestación posmoderna en la literatura se reconoce a partir de la década de los años 60, lo cual es importante enfatizar en este estudio porque es la época en que el dramaturgo Juan Tovar inicia su

producción literaria. Los eventos que surgen en esta década son especialmente importantes, pues conformarán un aspecto que los dramaturgos de esta época tendrán en común, como ha sido señalado por el dramaturgo y crítico mexicano Felipe Galván, quien ubica a Juan Tovar en la generación “surgida entre los últimos años de los sesenta y la década de los setenta” (105).¹⁶ Galván explica que debido a que el teatro de esta época abordaba críticamente los sucesos históricos recientes, éste fue un teatro subyugado, que como consecuencia sufrió los ataques y la opresión de la censura gubernamental (121).

La inclusión de la historia dentro de una obra literaria, es una característica que Linda Hutcheon ha denominado ‘metaficción historiográfica’. Según Salvador Fernández, este concepto de Hutcheon

...oscillates between the past and the present, the fantastic and the real, the fictional and the historical, as well as between the official and the apocryphal. The author employs “transworld characters”, as well as historical and political figures, to contrast their historical representation. This historical distortion of characters functions as a parody or farce of the “true” historical characters, and in turn, criticizes and supersedes the official story.” (8-9)

El uso de personalidades reales como políticos o figuras históricas es uno de los aspectos fundamentales en algunas piezas dramáticas de Juan Tovar, por lo

¹⁶ Galván Rodríguez, Felipe de J. Los jóvenes de los cincuenta, la generación intermedia y Los ícaros. Tesis de Maestría. Puebla, México, 2001.

que sus obras adquieran esta característica de posmodernidad literaria, de lo cual se hablará en detalle más adelante.

La función de este mecanismo literario es cuestionar lo que se había tomado como 'verdad absoluta' en el pasado. En palabras de Salvador Fernández,

Postmodernist fiction questions the official and authoritative sources used to document historical events. It also challenges the objectivity of historical representation by revealing the existence of traditional and literary approaches used to chronicle them.

Postmodernist historical representation recognizes and integrates all forms of narrative expression, including oral histories, personal, and extra-textual sources. (109)

Como la Historia Latinoamericana es parte esencial de su literatura, las obras producidas en esta época tienen una marcada connotación política: "a characteristic of Latin American postmodernist fiction –explica Fernández- is its presentation as a literary practice with political implications" (110). Los sistemas políticos de gobierno son presentados en la literatura, la cual cuestiona, denuncia e intenta explicar las condiciones socio-políticas de la época presente, como afirma Armando Partida Tayzán: "La línea a una dramaturgia posmoderna la encontramos en la negación ideológica de la comprensión de la historia nacional..." (93).¹⁷ De ahí que comience el surgimiento de piezas dramáticas de

¹⁷ Partida Tayzán, Armando. "Aspectos formales en la escritura dramática mexicana." Latin American Theatre Review 31 (1997): 91-97.

gran contenido histórico y, sin embargo, de profundo análisis y cuestionamiento a su veracidad y objetividad.

Sobre este aspecto, la crítica teatral Kirsten Nigro establece que “la desmitificación del discurso histórico positivista” y “la ruptura del binomio verdad /ficción” son “elementos comúnmente señalados como posmodernos” en la literatura latinoamericana (31).¹⁸ En el caso de las obras mexicanas que presentan estas características, los autores las utilizan “to desmystify and undermine socio-political Establishment and canonical discourses” (Fernández 87). La aparición de este afán por desmitificar la versión oficial de la Historia, comienza probablemente en los años sesenta. Bixler afirma que:

It is no secret that since the 1960's, and particularly since the deadly October of 1968, Mexico's writers –Berman, Leñero, Ibarguengoitia, and Krauze, among others- have defiantly questioned the “master narrative” of Mexican history. (46)

Lo que Bixler resalta, es el hecho de que en la década de los sesenta, los dramaturgos –y escritores en general-, comienzan a cuestionar esa Historia establecida por el cánón. Los dramaturgos mencionados –Berman y Leñero, por ejemplo- pertenecen a dos generaciones diferentes según se les ha clasificado por los críticos; sin embargo, se unen al mismo pensamiento posmoderno que comienza a manifestarse en los años sesenta.

¹⁸ Nigro, Kirsten F. “Un revuelto de la historia, la memoria y el género: expresiones de la posmodernidad sobre las tablas mexicanas.” *Gestos* 17 (1994): 29-41.

Una de las herramientas que los dramaturgos utilizan en la posmodernidad, y que muchas veces apoya el cuestionamiento de la Historia, es la que se conoce como 'intertextualidad', la cual aparece de diferentes maneras en muchas de las piezas dramáticas posmodernas. En el estudio que Bixler hace sobre el teatro de Berman, por ejemplo, la crítica encuentra una especie de 'pastiche' al encontrar en las obras una combinación de elementos variados, como "mariachis, chorus, narrators, corridos, indigenous dances, and various languages" (53). Estos elementos no son exclusivos de la producción dramática de Berman, sino se encuentran en diversas obras de autores posmodernos, contemporáneos de esta dramaturga, entre los cuales se incluye a Juan Tovar. Además del 'pastiche', existe una vez más la presencia de la 'parodia',¹⁹ y al igual que Hutcheon, Bixler le adjudica gran importancia:

A key player in postmodern representation, parody is inherently political in the challenges it presents to the conventional and the authoritative. Its own ideology lies in its duplicity, in the difference between the original historical referent and the parody. (54)

La parodia, entonces, será otra variación intertextual común que se encontrará en el teatro posmoderno mexicano. Sin embargo, este aspecto de la intertextualidad ha existido en épocas anteriores a la posmodernidad, y al igual que la perspectiva histórica, tiene diferencias en cuando a la nueva función que

¹⁹ Los términos aquí introducidos –'pastiche' y 'parodia'– serán explicados en más detalle en la sección dedicada a la intertextualidad, en la que se emplearán los términos propuestos por Gérard Genette.

desempeña en la posmodernidad. Rizk intenta definir estas diferencias citando a Carlos Rincón:

... aspecto interesante desde la perspectiva actual... es comprobar, como señala perspicazmente C. Rincón, la diferencia en el uso de las citas y las alusiones por parte de los autores “modernos” y los “posmodernos”, en cuanto a que los primeros lo hacían para invocar “un deseo de continuidad” mientras que los segundos, ... utilizan estos “procedimientos intertextuales” justamente para subrayar lo contrario, o sea, el deseo de discontinuidad. (78)

La función de la intertextualidad en la posmodernidad –al igual que la Historia-, tiene una función de llevar al espectador/receptor de una obra a un análisis crítico. Sólo a través de la crítica, el público verá esa “discontinuidad” que se quiere dar a la Historia oficial establecida a través del uso de diversos intertextos. Salvador Fernández apoya esta función al hablar de lo que él denomina “paratextual conventions”, es decir, la relación intertextual existente en las obras posmodernas. Estas convenciones paratextuales “have a particularly important role in postmodern narratives that challenge the authority and objectivity of “official” histories” (106). De ahí que el uso de otros textos – intertextualidad- se convierta en característica esencial de la producción de obras literarias posmodernas, resultando en la producción de obras complejas, caracterizadas por la ausencia de un autor absoluto.

II. 3. b. Juan Tovar y su dramaturgia

Los dramaturgos mexicanos contemporáneos, dentro de esta posmodernidad hispanoamericana, se caracterizan por su heterogeneidad en cuanto al estilo de sus creaciones literarias. Muchos de ellos han tomado lineamientos de generaciones anteriores y los han modificado al experimentar con técnicas que les han permitido desarrollar una nueva dramaturgia. Este es el caso del dramaturgo Juan Tovar. A este respecto, Ludwik Margules describe a Tovar como el “heredero y descendiente y a la vez opositor” de escritores que le precedieron, como “Rodolfo Usigli, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña” (Margules 57).²⁰ Cabe explicar por qué es ‘heredero’ y también ‘opositor’. Tovar sigue la escuela de quien ha sido uno de los grandes dramaturgos en la historiografía literaria mexicana: Rodolfo Usigli. Este dramaturgo inauguró lo que hoy se reconoce como ‘teatro antihistórico’, el cual consiste en utilizar un determinado período como base o contexto para una pieza dramática. Tovar utiliza este mecanismo en sus obras, pues en varias de ellas, se identifican períodos específicos de la Historia de México. Sin embargo, Tovar ha modificado las técnicas utilizadas en su producción literaria, lo que las diferencia de aquéllas producidas por su maestro. Al mismo tiempo, la función de la Historia adquiere una nueva perspectiva analítica, lo cual no existía en la

²⁰ Margules, Ludwik. “Un corrido para Pancho Villa”. *Crítica* 52 (1993): 57-63.

modernidad –a la que pertenece Usigli. Rizk ofrece una explicación en cuanto a las obras dramáticas de ambas épocas:

Es de notar en estos paradigmas históricos que, a diferencia de un buen número de autores “modernistas” (o sea del período anterior al ahora llamado posmodernista) que buscaban connotaciones de tipo evolucionista al enfrentarse al discurso histórico heredado, los autores estudiados [en la posmodernidad] los utilizan, al contrario, para profundizar y develar las razones por las cuales el natural desarrollo de un supuesto pensamiento democrático y liberal “progresista” se estancó neutralizando sus instituciones. (71)

El profundizar e indagar en la Historia vuelve a definirse como característica de esta época que se rige por lo que Paz ha llamado ‘la recuperación de la conciencia’. Esta es la característica ausente en las obras de la modernidad, y se ha señalado –igualmente- por otros críticos, entre ellos Partida Tayzán y Priscilla Meléndez. Partida estudia este aspecto al comparar a los grandes dramaturgos de la modernidad con uno de la posmodernidad (Jaime Chalbaud), y expresa lo siguiente:

Si el drama histórico mexicano de Usigli a Leñero, alentaba la reconsideración de nuestro pasado cercano y remoto, como una forma de hacernos conscientes de nuestra propia historia, para fundamentar nuestro nacionalismo, en la obra de Jaime Chalbaud (1960), nos encontramos que ésta sólo ha sido una historia de traiciones y de negaciones de la propia nacionalidad. (93)

Claramente se aprecia que la intención de integrar la Historia en las obras dramáticas de la modernidad era una de continuar con la tradición, con la oficialidad establecida a lo largo de los años y, como dice Partida, para seguir alimentando un 'nacionalismo' fabricado por los creadores de esa Historia oficial. Por otro lado, Meléndez enfatiza que "el propósito de [Usigli] es el de rectificar la interpretación historicista y limitada de los mismos, poniendo los acontecimientos históricos al nivel del espectador, para que éste los recree ayudado por la 'poesía dramática" (36).²¹ Como se puede observar, la obra de Usigli tenía una intención didáctica, que el espectador recreara ciertos períodos para poder conocer mejor su Historia, y al mismo tiempo, continuarla.

En la posmodernidad, las obras dramáticas que incluyen la Historia tienen una intención más profunda: el hacer que el espectador tenga una mente crítica activa, por lo que se le lleva a cuestionar lo que siempre ha creído, a indagar – junto con el dramaturgo- en ese pasado que ahora no es tan perfecto como se creía. Juan Tovar plasma esta intención en sus obras que incluyen ciertos períodos históricos y, como se verá, conjuga una serie de técnicas intertextuales que –junto con la Historia- apoyan este afán de provocar una reflexión analítica por parte del receptor.

A Juan Tovar se le clasifica como a un autor dentro de la 'nueva dramaturgia' por Ronald Burgess,²² sin embargo, el mismo crítico dice que "[i]n

²¹ Meléndez, Priscilla. La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.

²² Burgess, Ronald. The New Dramatists of México, 1967-1985. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991. p. 32.

many ways the work of Juan Tovar is atypical of his generation. He adapted prose works, collaborated with other writers, and used historical settings for his drama” (44). La razón por la cual Burgess afirma que Tovar es diferente, es porque los dramaturgos de su generación, es la época de los sesenta, se enfocaban en otros temas que no incluían –como prioridad- la Historia como materia prima en las obras literarias. Sin embargo, al explicar las características que Burgess adjudica a la siguiente generación, la obra de Tovar encaja perfectamente: The themes moved from a relatively narrow view of the problems of Mexico and its teenagers, as seen from their point of view, to a focus on Mexico’s past” (61). Es aquí, en los setentas –según Burgess-, que se comienza a generalizar el cuestionamiento de la Historia. Tovar mismo ha explicado en diversas entrevistas, que él inició su carrera dramática cuando contaba aproximadamente con cuarenta años de edad, de manera que su producción teatral coincide más con aquella generación posterior a él, uniéndose al mismo pensamiento posmoderno que él ya venía ejercitando con sus obras anteriores a los años setenta y ochenta.

Otra clasificación que es, quizá, más acertada, es la que hace el dramaturgo y crítico Felipe Galván, quien propone tres generaciones en lo que él denomina “el inicio del “boom” dramático en México”: los jóvenes de los cincuenta, la generación intermedia, y ‘los ícaros’.²³ En esta investigación,

²³ Esta propuesta la presenta en lo que fue su tesis de maestría, por publicarse aún, la cual lleva como título las tres generaciones citadas, y como subtítulo, “el inicio del ‘boom’ dramático en México”. Galván, Felipe. *Los jóvenes de los cincuenta, la generación intermedia y Los Ícaros*. Puebla, México; 2001.

Galván dice que *Los ícaros* son una generación que surge “entre los últimos años de los sesenta y la década de los setenta” (105), en la cual incluye a Tovar, diciendo que de esta generación, Tovar “es el teórico más brillante y uno de los acuciosos buscadores de preceptivas teatrales” (142). Sobre su relación con el teatro de Usigli, añade lo siguiente:

[Tovar] se transporta al origen usigliano, reincorporando sus preceptos para lo que el maestro mismo denominó *Teatro antihistórico*, para introducirse en ellos con una visión poco a poco madurada y profundamente analizada, lo que nos presenta a un autor que crea como en reposo de añejamiento, por temporadas, lentamente. (142)

Tovar muestra en sus obras las influencias de sus maestros, pero, a diferencia de ellos, incorpora la característica del análisis crítico presente en la posmodernidad literaria.

III. MÉTODO DE ANÁLISIS Y APARATO CRÍTICO

Para facilitar la lectura y el análisis de la presente investigación, es preciso clarificar los términos críticos que se utilizarán. Debido a la presencia de la Historia en las obras dramáticas de Juan Tovar, es pertinente profundizar en lo que se considera Historia y, además, su relación con los textos literarios. En su libro Relato: historia y ficción (1994), Paul Ricoeur señala que “a pesar de las diferencias evidentes entre relato histórico y relato de ficción, existe una *estructura* narrativa común, que nos autoriza a considerar el discurso narrativo como un modelo homogéneo de discurso” (18).¹ Más adelante, también señala que por “historicidad... entendemos el hecho fundamental y radical de que nosotros hacemos la historia, que nosotros estamos en la historia y somos seres históricos” (18). De manera que la Historia es un producto humano, es decir, registra los eventos realizados o provocados por seres humanos y esto nos hace seres históricos. Los textos literarios son, igualmente, productos humanos, por lo que Ricoeur señala que al estudiar la relación entre Historia y la obra ficcional, existen “dos dimensiones referenciales” para cada uno de estos discursos (18).² Estas referencias aluden a acciones humanas, sin embargo, la referencia de cada una se hace “sobre la base de dos pretensiones referenciales diferentes (94). Según esto, la referencia del discurso histórico es el ‘mundo real’, y el de la ficción –por consecuencia- es el opuesto, es decir, un mundo irreal:

¹ Ricoeur, Paul. Relato: historia y ficción. México: Dosfilos editores, 1994.

² Estas dos dimensiones referenciales recuerdan el concepto de Hutcheon con respecto al segundo tipo de posmodernismo que ella propone, el cual es “problemáticamente referencial”.

... la referencia de la ficción a lo irreal no es sino la contrapartida negativa de su referencia productiva o, por decirlo en otras palabras, la supresión de una referencia de primer orden – que hemos llamado, por convención, la “descripción” del mundo. Una obra literaria, me parece, no es una obra sin referencia, sino una obra con referencia *desdoblada*... (94)

Esta descripción de la Historia como “la descripción del mundo, de lo real” opuesto a la referencia “desdoblada” de la ficción, es decir, lo irreal, es la clasificación que se acepta generalmente al intentar señalar la diferencia entre Historia y obra literaria. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando la obra literaria tiene como referencia, no lo irreal, sino lo real? Pues, como se ha visto, la literatura posmoderna latinoamericana ha vuelto la mirada a su pasado histórico. Por lo cual su referencia no es una ‘desdoblada’ –en términos de Ricoeur-, sino la descripción de lo real.

Sobre esta problemática, se han dado algunos estudios por parte de críticos latinoamericanos, críticos conscientes de la característica única de la producción literaria de esta región geográfica. Uno de ellos es el cubano Roberto Fernández Retamar, quien decide aplicar los conceptos propuestos por el mexicano Alfonso Reyes. Según Reyes, era necesario “establecer los límites entre la literatura y otras producciones humanas: la historia, la ciencia de lo real,

Los conceptos propuestos por Ricoeur clarifican esta problemática y ayudarán a definir la función de la Historia dentro de la posmodernidad literaria latinoamericana.

la matemática, la teología” (Fernández Retamar 70).³ También propone en su obra El deslinde (1944) que existen en la literatura dos vertientes: la de “agencia pura o sustantiva” y la “adjetiva o ancilar” (70). La literatura ‘pura o sustantiva’ equivale a las obras literarias que describe Ricoeur, las cuales tienen un referente ‘desdoblado’ o, en otras, palabras, un referente que se opone a lo real. La literatura ‘adjetiva o ancilar’, por lo tanto, es aquella que tiene como referente lo real, y que según Reyes, tiene la función de servir a la sociedad. Fernández Retamar corrobora las reflexiones de Reyes y cita a otro crítico cubano –José Antonio Portuondo- que, veinte años después, también concuerda con Reyes: “El carácter dominante de la tradición novelística hispanoamericana... es... la preocupación social, la actitud criticista que manifiestan las obras, su *función instrumental* en el proceso histórico de las naciones respectivas...” y añade que la característica de la historia cultural en Latinoamérica es el “carácter predominantemente instrumental –Alfonso Reyes diría “ancilar”- de la literatura, puesta, la mayor parte de las veces, al servicio de la sociedad...” (Fernández Retamar 73).

A partir de estas reflexiones, Fernández Retamar concluye que la literatura ‘pura’, la que toma como referencia lo opuesto a lo ‘real’, es aquella literatura creada en lo que se consideraba las grandes metrópolis, por ejemplo, la literatura europea. Señala asimismo que hay autores latinoamericanos que “calcan o trasladan estructuras y tareas de las literaturas de las metrópolis –

³ Fernández Retamar, Roberto. “Algunos problemas teóricos de la literatura latinoamericana.” En: Lectura crítica de la literatura americana. Saúl Sosnowski, Ed. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1996 Pp. 61-96.

como es habitual en el colonizado” pero, que existen aquéllos que no siguen los estatutos establecidos según otros países, que son quienes “suelen realizarse como escritores realmente creadores” (Fernández Retamar 73). Es por esta razón que él comienza su artículo afirmando que –en cuanto a nuestra literatura- “cada vez es más evidente la incongruencia de seguir abordándola con un aparato conceptual forjado a partir de otras literaturas” (61). Esto podría aplicarse a la crítica que ha surgido alrededor de la posmodernidad literaria, pues –como se ha mencionado- es un término que surge en Europa y en los Estados Unidos, es decir, en las grandes metrópolis. Sin embargo, a falta de un mejor término para clasificar las obras de nuestro tiempo –las cuales tienen características que no había en el pasado de la historiografía literaria-, se continúa utilizando el término de ‘posmodernidad’, a reserva de profundizar más en el análisis de este término en las conclusiones de la presente investigación, en donde se tomarán en cuenta las reflexiones de intelectuales mexicanos aplicados al estudio de las obras dramáticas de Tovar, con el fin de identificar una ‘posmodernidad’ mexicana.

Mientras tanto, al analizar la Historia en las piezas teatrales, me referiré a ella a partir de tres clasificaciones que propongo para este estudio. Se usará el concepto de Historia Nacional –con mayúsculas- para referencias de la Historia de México en su totalidad, es decir, la Historia que comprende tanto los eventos registrados como los no registrados textualmente, pero que sucedieron y

pertenecen a la Historia del país.⁴ Los otros dos términos, tomando en cuenta que la Historia es parte de una realidad nacional, los he adaptado de los conceptos que Octavio Paz propone al reflexionar sobre la ‘mexicanidad’ en su obra Itinerario (1993): “México es una invención que, como todas las invenciones, tiene dos aspectos o dos caras: una es una realidad oculta, no visible a primera vista; otra es un diseño, un proyecto” (204).⁵ A partir de estos conceptos, transfiero los términos de Paz para proponer dos nuevas clasificaciones dentro del concepto de Historia Nacional: la cara de México que es un diseño, un proyecto, es la Historia escrita y establecida como ‘oficial’. Por esta razón, propongo el término de ‘Historia Establecida’ para referirme a este tipo de registro histórico. Por otro lado, y también transfiriendo el término de Paz sobre una realidad oculta e invisible mexicana, propongo el término de ‘Historia Oculta’ para denominar el tipo de Historia que se ha rechazado y ocultado –ya sea por una manipulación intencional o por una selección de eventos a registrarse textualmente en el discurso oficial-, Historia que se ha ocultado por parte de las autoridades pero que ha prevalecido a través de la oralidad y de lo popular. Se puede visualizar estas clasificaciones en la Figura 1.

En cuanto a los términos a utilizarse para el estudio de la intertextualidad, se aplicarán los conceptos propuestos por el crítico francés Gérard Genette en su obra Palimpsests (1982). A continuación, se presentan algunas definiciones

⁴ Se usará, por lo tanto, tanto el término de Historia Nacional, como los de Historia de México o Historia mexicana, como sinónimos, pues ellos comprenden una ‘totalidad’ en sí al referirse a la nación.

⁵ Paz, Octavio. Itinerario. México: Fondo de Cultura Económica: 1993.

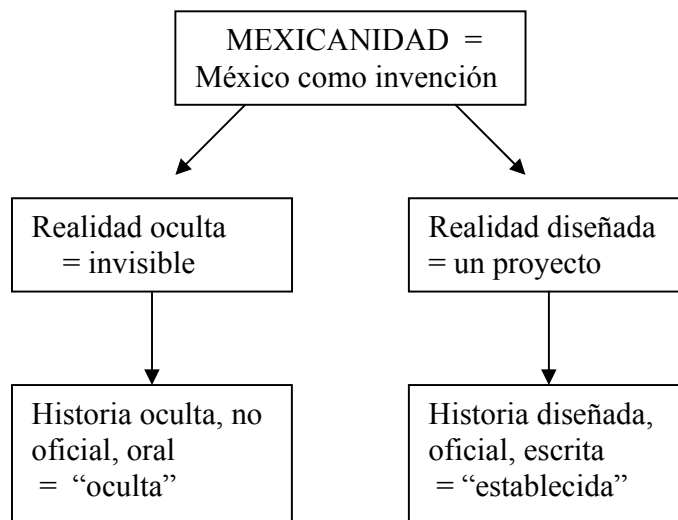


Figura 1. Conceptos de Paz en *Itinerario* (1993), adaptados para este estudio.

de los conceptos básicos propuestos por Genette y que serán utilizados en esta investigación. Se utilizan sus conceptos con el propósito de facilitar la identificación de la intertextualidad en las obras a estudiar.

El término que Genette utiliza de manera general es del de "*transtextualidad*", al cual define como: "the textual transcendence of the text", transcendencia que él explica como "all that sets the text in a relationship,

whether obvious or concealed, with other texts” (Palimpsests 1).⁶ Genette menciona que existen cinco tipos de relaciones transtextuales, las cuales ha denominado como ‘intertextualidad’, ‘paratextualidad’, ‘metatextualidad’, ‘architextualidad’ e ‘hipertextualidad’ (1-5). Se definen a continuación tres de estos cinco tipos de transtextualidad, por ser éstos pertinentes a la presente investigación:

Intertextualidad. Genette la define como “a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and typically as the actual presence of one text within another” (1-2). Dentro de esta clasificación, él menciona que se encuentran las *citas* directas de otro texto, el *plagio* y la *alusión* a otros textos. Como se verá, en las obras de Tovar se pueden identificar citas directas, así como alusiones a otros textos las cuales generan una relación intertextual.

Paratextualidad. Genette dice de este tipo de intertextualidad que :

is the generally less explicit and more distant relationship that binds the text properly speaking, taken within the totality of the literary work, to what can be called its *paratext*: a title, a subtitle, intertitles... and many other kinds of secondary signals, whether allographic or autographic. (3)

⁶ Todas las referencias a la intertextualidad según Genette, se toman de su libro Palimpsests. Traducción de Channa Newman y Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

En las piezas dramáticas de Tovar, existen epígrafes, subtítulos, etc. que permiten la relación intertextual de la paratextualidad, como se verá más adelante.

Hipertextualidad. Genette define este concepto como “any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary” (5). Este concepto tiene, para Genette, una aplicación más universal, pues como él mismo explica más adelante en su libro “there is no literary work that does not evoke (to some extent and according to how it is read) some other literary work, and in that sense all works are hypertextual” (9). El hipertexto puede crearse a partir de su hipotexto por medio de lo que Genette llama ‘transformación’ o ‘imitación’. Dentro de la categoría de ‘transformación’, Genette ubica los conceptos ya conocidos de ‘parodia’ y ‘pastiche’, entre otros (7-10).

Como se verá en esta investigación, las obras de Tovar tienen como fuente textos diversos, por lo que en términos de Genette esa característica resulta en un hipertexto con diversos hipotextos. Dicha relación se crea en función de la intertextualidad presente en cada obra.

III. 1. Conceptos sobre la genética literaria de Tovar

Como se ha mencionado, la intertextualidad ha dado como resultado lo que en esta época posmoderna se denomina “la desaparición del autor”. Esto significa, como se apreciará en los análisis que siguen, que el autor como creador absoluto de una obra deja de existir. Por lo tanto, no se puede hablar de

la “creación” de una obra literaria, pues tiene elementos “creados” por otros autores de obras ya existentes que vienen a integrarse a una nueva obra. Se propone el término “producción” literaria para usarse en referencia a las piezas teatrales de Tovar analizadas en esta investigación, pues Tovar produce obras dramáticas conformadas de diversos textos, los cuales tienen diferentes autores. La aplicación de estos términos se clarificará durante la lectura del presente trabajo.

III. 2. Orden en que se presentan las obras analizadas

Las obras seleccionadas para esta investigación, se presentarán siguiendo el orden de la cronología histórica, y no el orden de su producción. El orden presentado tiene el objetivo de exponer cómo el dramaturgo percibe la Historia de México y, a la vez, el de analizar la pragmática de la recepción de las piezas teatrales. Esto llevará a una conclusión sobre la función de la Historia en la literatura mexicana dentro de la posmodernidad latinoamericana y, al mismo tiempo, concretará las características del teatro posmoderno de Juan Tovar.

Las obras se presentan en el orden siguiente: Las adoraciones (1983), La madrugada (1979), El destierro (1982) y, finalmente, Huaxilán (1997). A manera de introducción –para ejemplificar el método de análisis y aparato crítico explicado en este capítulo-, se anexa a continuación la primera obra de Tovar, titulada Coloquio de la rueda y su centro (1969), con la finalidad de exponer en ésta –su primera obra dramática- los rasgos que vendrán a caracterizar su

producción teatral y, en consecuencia, características de un teatro que refleja una posmodernidad latinoamericana.

III. 3. Coloquio de la rueda y su centro: Puente entre la modernidad y la posmodernidad

Esta pieza teatral titulada Coloquio de la rueda y su centro (1969) es la primera obra dramática que Tovar produce y, como él mismo señala, lo hace como un ejercicio dramático bajo la guianza de su profesor, Emilio Carballido. Como se verá, este ejercicio revela lo que en el futuro será una característica presente en sus obras: la presencia de la Historia Nacional. Sin embargo, la obra pionera de Tovar también da inicio a un proceso que se irá desarrollando en cuanto a la estilística dramática del autor, pues las técnicas y la reflexión crítica presentadas en las piezas se irán revelando de maneras diversas a lo largo de la producción teatral de Tovar durante su carrera como dramaturgo.

Coloquio de la rueda y su centro es, como Tovar mismo la denomina, una 'adaptación':⁷ la obra se basa en la vida de Santa Catalina de Alejandría, según aparece en el texto titulado La Legende Dorée, de Jaques de Vorágine (1266). Tovar transforma esta obra del género narrativo a una obra de género dramático, y decide incluir en su obra referencias de la situación histórica en la que México se encontraba, aludiendo indirectamente al movimiento estudiantil de 1968.

⁷ Este término se explicará más adelante, en la sección dedicada a la intertextualidad en este capítulo.

A diferencia de las obras que se analizarán en esta investigación, inicio mi exposición con el elemento de la intertextualidad en primer plano, por ser esta obra la única ‘adaptación’ incluida en la presente investigación y, posteriormente, se pasará a la presencia de la Historia Nacional en la obra.⁸

III. 3. a. La intertextualidad⁹

En esta pieza, Tovar decide señalar de manera explícita los textos utilizados para la producción de la obra, por lo que en un aparte –antes de indicar el reparto requerido para la pieza- se encuentran los títulos de las obras utilizadas:

Fuente: Jacques de Vorágine, *La Legende Dorée*.

Se citan: San Juan 3,8; Epicuro según Diógenes Laercio; John

Donne adaptado libremente.¹⁰ (Coloquio 2)

De La Legende Dorée, Tovar toma la trama principal: Catalina es una joven noble que decide confrontar al emperador de Alejandría con el fin de

⁸ En las obras que siguen, se presentará primeramente el aspecto de la Historia, seguido del elemento de la intertextualidad y, finalmente, la presencia de la posmodernidad en cada pieza teatral.

⁹ Se utilizará este término para designar la sección dedicada a la presencia de otros textos en las obras de Tovar, con el propósito de mantener el término que es más usado en los estudios sobre las características de la posmodernidad literaria. Sin embargo, cabe aclarar que según el crítico Gérard Genette -mencionado anteriormente-, la ‘intertextualidad’ es uno de los cinco tipos que existen de ‘transtextualidad’ (término que equivale al usado en este título). Para el estudio de la intertextualidad/transtextualidad en las obras, se utilizarán los términos de Genette, por lo cual se especificará que al usar el mismo término del título dentro de esta sección, se referirá al tipo transtextual así denominado por Genette, en el cual se incluyen tanto citas directas como alusiones a otros textos.

¹⁰ Todas las referencias a esta obra se toman de Coloquio de la rueda y su centro; México, 1969. (Se desconocen los datos bibliográficos completos de esta obra, pues se publicó –según el autor- primero en un Cuaderno de Poesías en la ciudad de Monterrey, México. Posteriormente, se publicó en un periódico capitalino. Su publicación, pues, ha sido limitada.)

convertirlo, juntamente con su imperio, al cristianismo. Ella es muy joven – cuenta tan solo con dieciocho años- por lo que, inicialmente, el emperador no la toma en serio. Mientras transcurre el tiempo, Catalina debate con los sabios del imperio quienes no pueden refutar sus argumentos, ella es encarcelada y, finalmente, asesinada por orden el emperador. Sin embargo, antes de su muerte ella logra la conversión de la emperatriz y de un gran número de soldados, los cuales sufren la misma suerte al ser asesinados antes que Catalina por causa de su nueva fe, lo que los convierte en mártires.¹¹ Catalina fue una personaje real en la Historia de Alejandría, quien “suffered under the tyrant Maxentius, or Maximinus, whose reign began around AD 310...” (De Vorágine 338)

A partir de esta trama, Tovar construye su pieza dramática –conformada de un ‘Acto único’- añadiendo personajes y diálogos dramáticos aportando así de su propia creatividad dramática. Los personajes que se toman de la obra original de De Vorágine son: Catalina, el Emperador, la Emperatriz y el Capitán de la guardia imperial. A estos personajes, se añaden en la pieza dramática un Recitador, Músicos, el Primer Ministro, el Jefe del ejército y un Demonio. Aparecen también unos Sabios, Soldados y Guardias, los cuales son aludidos en La Legende Dorée sin explicitar su número, o bien, aparecen en la pieza teatral en número diferente a la obra original, modificaciones que se aclararán más adelante.

¹¹ El resumen y las referencias a esta obra se toman de: Jacobus de Vorágine, The Golden Legend: Selections, New York: Penguin Books, 1998. Traducción al inglés de Christopher Stace.

La Legende Dorée se integra en la pieza de la siguiente manera: la obra inicia con un monólogo del Emperador, quien es interrumpido por Catalina cuando él está a punto de hacer un sacrificio a sus dioses:

CATALINA. Te vanaglorias de un templo que no es nada, y si tus dioses se conforman con esto bien pobres deben ser.

EMPERADOR. ¿Qué es esto? ¿Quién eres? ¿Por qué interrumpes la ceremonia? (Coloquio 4)

Esta interrupción es el inicio de una serie de encuentros que se darán entre el Emperador y Catalina, interrupción que se registra igualmente en el texto de De Vorágine, pues según ese texto, Catalina interrumpe una ceremonia al ver los sacrificios que el emperador ordenaba se debían realizar: “There she saw many Christians giving away to their fear of death and offering sacrifice. This pierced her to the quick, and she boldly confronted the emperor” (De Vorágine 333). Inmediatamente después de la interrupción por parte de Catalina en la pieza teatral, se inicia un cuestionamiento por parte del Emperador, quien pregunta a Catalina por qué no respeta el templo que él mismo ha construido para el pueblo:

CATALINA. Y a ti ¿por qué te parece gran cosa? Tu templo no es sino una parte insignificante del templo de mi dios. ¿Te admiran estas columnas? Mira los bosques de toda la tierra. ¿Esta bóveda? Mira el cielo. ¿Estas lámparas? Mira el sol, la luna, las estrellas. ¿Las estatuas? Mira a todas las criaturas vivientes. Luego

compara: el templo de tus dioses, el templo de mi dios. (Coloquio
5)

Tovar continúa tomando la trama de La Legende Dorée, pues según ese texto, Catalina explica al emperador la grandeza de su Dios para contrastar lo vano de los ídolos que él adora:

You admire this temple, which was built by the hands of workmen; you admire precious ornaments that in time will be blown like dust before the wind. You ought rather to wonder at the heavens and the earth, the sea and all that is in them; wonder at the ornaments of heaven, the sun, the moon and the stars, wonder at their constant labour on our behalf; how, since the beginning of the world, they have run both night and day to the west and then returned to the east, yet are never wearied, nor will be till its end. Consider this, then ask yourself who is mightier than they. (De Vorágine 333)

Un poco más adelante, en la obra dramática, el Emperador continúa preguntando a Catalina sobre su identidad, dándose una vez más información tomada del texto de De Vorágine:

CATALINA. Me llamo Catalina.

EMPERADOR. Eres noble, seguro. Las muchachas nobles desocupadas son las que se aficianan a este tipo de cosas. Y tus padres ¿qué dicen?

CATALINA. Nada. No tengo padres. No tengo sirvientes. No tengo a nadie.

EMPERADOR. Debes estar muy sola.

CATALINA. No. He renunciado a todo por servir a Dios. Lo tengo a él. (Coloquio 5)

Esta respuesta que revela la identidad de Catalina sigue la información dada por Jaques de Vorágine, pues él registra que ella responde al emperador lo siguiente: "I am Catherine, only daughter of King Costus, and though I was born in the purple and received a good education in the liberal arts, I have renounced everything and taken refuge in the Lord Jesus Christ" (De Vorágine 334).

Después de este enfrentamiento entre Catalina y el emperador, La Legende Dorée señala que ella tuvo un debate sobre su fe ante cincuenta sabios del imperio –los más sabios–, quienes fueron reunidos por el emperador para avergonzarla por sus creencias (De Vorágine 334). En la pieza dramática, Tovar usa este motivo y evento en su obra, sin embargo, decide cambiar el número de sabios, por lo que en obra teatral aparecen únicamente cinco.¹²

Después del debate con los sabios, el emperador se indigna por haber sido avergonzado al no poder ellos debatir los argumentos de la joven:

JEFE: Es una traición. Merecen un castigo ejemplar.

EMPERADOR. Cierto, general. ¿Alguna proposición?

JEFE. Quemarlos vivos.

¹² El número de sabios se señala en la lista del reparto de personajes al inicio del texto dramático (p. 2), y también más adelante, cuando se presenta la escena del debate entre ellos y Catalina (pp. 9-10).

MINISTRO. Este hombre siempre tiene magníficas ideas dentro de su especialidad. Castigos ejemplares y además espectaculares – para mayor beneficio del pueblo.

EMPERADOR. Proposición aceptada. Una gran pira en la plaza principal. Y anunciar la ejecución por todas las calles. (Coloquio 13)

La condena que sufren los sabios también es información registrada en el texto de De Vorágine, quien señala que “the emperor flew into a wild rage and ordered them all to be burnt in the centre of the city...” (336). En cuanto a Catalina, “he ordered her to be stripped, scourged with scorpions, thrown into a pitch-black dungeon, and left there with nothing to eat for a period of twelve days” (De Vorágine 336), información que Tovar transfiere a su obra dramática, pues Catalina es sentenciada a “pasar doce días encadenada en una cueva, sin más compañía que alimañas diversas, sin más alimento que un poco de agua” (Coloquio 15). En la pieza teatral, el motivo de este encarcelamiento cambia, pues el Emperador desea casarse con Catalina (e igualarla a la emperatriz, su esposa). El Emperador le da estos doce días de aislamiento para pensar en la propuesta o ser condenada a muerte sin poder cumplir su misión de convertir el imperio al cristianismo (15). Durante su encarcelamiento, la emperatriz y algunos soldados la visitan, lo cual se toma del registro del texto original, La Legende Dorée, y es ahí donde ellos se convierten al cristianismo. En el texto de De Vorágine, sin embargo, la opción que se registra para Catalina antes de ser

enviada a prisión es la de adorar a los ídolos y ofrecerles sacrificios o morir al término de su aislamiento (De Vorágine 337).

Más adelante, el Emperador –en la pieza teatral- decide matar a Catalina, y para su ejecución, el personaje Jefe ofrece una idea:

JEFE. Si me permite, señor, he ideado un pequeño aparato. [...]

Una rueda que gira en un sentido; la otra, colocada junto, en sentido contrario. Ambas llenas de cuchillos. (Coloquio 18)

La idea del invento de tortura es también obtenida del registro del texto de De Vorágine:

... one of the emperor's captains suggested the following plan to his furious master: in two or three days he could have four wheels made –wheels with iron saws and razor-sharp nails projecting from their rims- and he could tear the girl into shreds with this ghastly device, and, by making an example of her, put fear into the hearts of all the other Christians. (De Vorágine 337)

En ambos textos, la aplicación de este aparato fracasa al estallar antes de dañar a Catalina. De Vorágine registra que fue resultado de la oración a Dios (337), y en la pieza teatral, Tovar sólo explica que el aparato estalla antes de herir a la personaje (19). En ambos textos, el accidente hiere a muchos soldados, pero no a Catalina.

El intertexto bíblico que aparece en la obra se presenta a través del personaje Recitador, en una escena donde el Emperador ha descubierto que

muchos de sus soldados se han convertido al cristianismo, por lo que lo compara a un cáncer. El Recitador entonces interviene y dice:

RECITADOR. Como un gusano, como un cáncer, como el viento: el viento a donde quiere sopla y oyes su sonido, pero no sabes a dónde va ni de dónde viene. (25)

Estas frases sirven de transición entre la sentencia a muerte que declara el Emperador para todos los que han creído a Catalina y la ejecución de los mismos. El texto bíblico reza lo siguiente: “El viento sopla de donde quiere, y oyes su sonido, pero no sabes de dónde viene ni a dónde va.”¹³

El resto de la información que aparece en la obra dramática y que ha sido tomada del texto de De Vorágine, aparece de manera más general: se descubre que la emperatriz y muchos soldados se han convertido al cristianismo, por lo que el Emperador ordena la muerte de todos ellos, para, finalmente, matar también a Catalina, quien muere decapitada.¹⁴

Aplicando a esta obra los conceptos propuestos por el crítico francés Gérard Genette en su libro Palimpsests, se tiene que esta obra es una ‘transposición’, término que él utiliza “to designate serious transformations” realizadas a partir de un primer texto originando la creación de otro (28). Este término de ‘transposición’, entonces, equivale al de ‘adaptación’ que Tovar ha

¹³ Referencia al texto que se encuentra en el libro bíblico de Juan 3.8, el cual describe –como indica el final de este versículo- a los que son ‘nacidos del Espíritu Santo.’

¹⁴ En La Legend Dorée, se registran más detalles. Por ejemplo, que el capitán de la guardia, llamado ‘Porphyrius’ (Porfirio, en español), fue uno de los primeros en convertirse, y le siguieron muchos de los soldados que estaban bajo su autoridad. También se describe la tortura de la emperatriz antes de ser asesinada por órdenes de su esposo. En el texto dramático, Tovar omite los nombres personales de los personajes involucrados, y sólo se señala que varios soldados se convirtieron. Se omite también la tortura de la emperatriz.

utilizado para designar a sus obras provenientes de un texto literario anterior.

Dentro de esta categoría de las transposiciones, Genette desarrolla subclasificaciones que permiten el estudio detallado de la intertextualidad en una obra determinada: Existe, dentro de la trasposición de una obra, lo que Genette llama 'transmodalización': "I designate as transmodalization... a transformation bearing on what has been termed, since Plato and Aristotle, the mode of presentation of a work of fiction, which can be *narrative* or *dramatic*..." (277).

Según esto, la transformación realizada en un género transpuesto a otro, sería una 'transmodalización', lo cual es el caso de Coloquio de la rueda y su centro, al ser esta una obra dramática cuyo hipotexto es una obra narrativa, La Légend Dorée. A su vez, dentro de esta trasmodalización, Genette encuentra que hay variaciones, entre las cuales existe lo que él llama una transformación 'intermodal', "involving a shift from one mode to another" (277). Es en esta transformación intermodal que puede darse "the shift from the narrative to the dramatic, or *dramatization*..." (277-78). Esta modificación intertextual es descrita por el crítico como sigue:

The dramatization of a narrative text, which generally goes with an amplification..., is to be found at the fountainhead of our theater: i.e., in Greek tragedy, which almost systematically borrows its subjects from the mythic-epic tradition. This practice has persisted along the course of history, with the medieval Mystery Plays (based on the Bible) and Miracle Plays (based on the lives of the saints), the Elizabethan theater, neoclassical tragedy, down to the

modern device of dramatic “adaptation” (mostly filmic nowadays) of popular novels, including those “self-adaptations” so often practiced in the nineteenth century...and again in the twentieth century... (278)

La pieza teatral de Tovar, aparentemente, concuerda con lo que Genette refiere como ‘Mystery Plays’, las cuales se basan en la vida de un santo. Esto es debido a que el hipotexto de la obra dramática es, efectivamente, una obra hagiográfica.

Sin embargo, para el estudio intertextual del hipertexto (es decir, la obra resultante del primer texto), Genette dice que se dan transformaciones internas que modifican la obra original, a las cuales las denomina ‘transformaciones semánticas’: “The substitution of a motive, or transmotivation, is one of the major procedures of semantic transformation” (324). La ‘transmotivación’ refiere a la intención del autor que se refleja en la nueva obra, una característica que no puede ser la misma intención del autor del hipotexto. Un ejemplo que da Genette es el de la obra dramática escrita por Oscar Wilde, Salomé (1892):

Oscar Wilde is said to have written his *Salomé* (1892) after reading Flaubert’s tale. And yet he is in no way indebted to him. Beyond the shift to the dramatic mode, his purpose is quite different; his practice... is that of transmotivation, or one motivation displacing another... (270)

Al igual que el ejemplo de Wilde, la obra de Tovar tiene un propósito diferente al de De Vorágine, por lo que adquiere un nuevo significado semántico. La trasmotivación realizada en la pieza teatral de Tovar es la que la clasifica dentro

de lo que sería denominado el pensamiento posmoderno: la motivación de Tovar es denunciar un evento histórico en México, con el propósito de motivar al receptor a realizar su propia reflexión crítica del momento histórico contemporáneo. Mientras que De Vorágine tenía como propósito, simple y sencillamente, el inspirar a su lector católico del siglo XIII presentándole una serie de relatos hagiográficos que le ayudarían con su vida moral o espiritual.

Esta ‘transmotivación’ es la que se relaciona directamente con la historia contemporánea de Tovar al escribir su obra dramática, la cual se desarrolla a continuación.

III. 3. b. La Historia Nacional

De manera indirecta, Tovar refleja –a través de las técnicas, tema y personajes de su pieza dramática- uno de los eventos de más violencia que se han dado en la Historia de México: el movimiento estudiantil de 1968 –evento en un pasado muy inmediato al tiempo en que Tovar escribe esta obra.¹⁵ La Historia registra que: “la República se vio sacudida por un movimiento estudiantil que expresaba sobre todo el descontento de las capas medias de la población” (Brom 308).¹⁶ Este movimiento se da durante el período presidencial de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), cuyo gobierno abarca desde finales de 1964 a finales de 1970. Del movimiento de 1968 se sabe lo siguiente:

¹⁵ Tovar considera que la vida de Santa Catalina es una alegoría apropiada para denunciar la violencia del pasado reciente en el México de los sesenta: una joven que sabe más que las autoridades del lugar donde ella vive, pero que finalmente es silenciada por medio de la violencia, solución utilizada por las autoridades con prepotencia. Según Tovar, “era un tema

El dos de octubre, un mítin estudiantil en Tlatelolco (ciudad de México) fue disuelto violentamente por el ejército con un saldo de muertos estimado, por las autoridades, en una treintena, mientras los líderes estudiantiles hablaron de cerca de un millar y distintos observadores lo calcularon en aproximadamente trescientos.

(Brom 326)

La violencia que se usó para reprimir esta manifestación de estudiantes fue ocultada por el gobierno, el cual modificó los números de las víctimas e intentó acallar las denuncias de los mexicanos ante los hechos perpetrados. Sobre los responsables de la masacre, se registra lo que sigue:

La opinión pública responsabilizó a Días Ordaz de la matanza pero, al mismo tiempo, hubo muchas personas que culparon al entonces secretario de Gobernación, Luis Echeverría, de haber dado la orden al Ejército. (Vázquez-Gómez 225)¹⁷

En la Historia Establecida –usando los términos propuestos para esta investigación-, no se revela quién fue el responsable de los asesinatos, pero hubo graves consecuencias, pues “fueron aprehendidos numerosos maestros y estudiantes... muchos de los cuales fueron liberados años después y un número indeterminado siguió desaparecido” (Brom 326). Este evento es, así, ocultado ante la cercanía de los juegos olímpicos que se realizarían ese mismo año en

perfecto ‘sesentayochoero’”. (Declaración que Juan Tovar realizó durante la entrevista concedida para esta investigación en junio de 2003.)

¹⁶ Brom, Juan. Esbozo de Historia de México. México: Grijalbo, 1998.

¹⁷ Vázquez-Gómez, Juana. Diccionario de gobernantes de México, (1325-1997). México: Nueva Imagen, 2000.

México, de modo que se quiso evitar que la prensa internacional conociera el método represivo del gobierno contra los estudiantes universitarios. La Historia registró que, a pesar de esta masacre estudiantil, “[s]e realizaron los juegos olímpicos en la ciudad de México, considerados como uno de los mejores” (Vázquez-Gómez 225).

Este movimiento estudiantil de 1968, especialmente la masacre del dos de octubre, marcó a todo el pueblo mexicano, pero de manera especial a los escritores e intelectuales de la época, quienes comenzaron a escribir registrando este evento, y denunciando la violencia utilizada por el gobierno mexicano en contra de los estudiantes.¹⁸

III. 3. c. La modernidad y posmodernidad en Coloquio de la rueda y su centro

En esta obra se comienza a percibir el ejercicio del pensamiento analítico del autor en torno a la Historia Nacional. Aunque la pieza teatral se presenta como lo que podría considerarse un formato tradicional, es obvio que la intención del dramaturgo es la de transmitir un análisis crítico de su situación contemporánea. Por estas razones, esta obra puede considerarse entre la modernidad y la posmodernidad literarias latinoamericanas: Por un lado, sigue el lineamiento tradicional de las piezas teatrales históricas, en donde se toma un hecho ubicado en otro tiempo y en otro espacio geográfico con el fin de

¹⁸ Entre los escritores que han escrito sobre este evento se encuentran Elena Poniatowska, con su obra titulada La noche de Tlatelolco (1971), la cual es una obra de “testimonios de historia oral.”

denunciar una situación nacional, técnica utilizada principalmente en países donde se establecieron dictaduras o sistemas de gobierno opresivos. Por otro lado, como se ha mencionado, la pieza teatral no es una simple denuncia, sino una reflexión: el gobierno mexicano es uno de retroceso, que en la segunda mitad del siglo XX aplica los métodos utilizados por gobiernos que existieron siglos atrás, cuando las formas de pensar se basaban en sistemas tradicionales que ahora se pueden calificar de limitantes y aún opresivos.

En la pieza teatral, se aprecia la reflexión crítica del dramaturgo a través del personaje Recitador, quien además de tener la función de narrador –pues interviene en algunas escenas ofreciendo información adicional al receptor-, también es quien inicia y finaliza la obra teatral manifestando reflexiones en torno a lo que se percibirá y se ha percibido en la pieza. Al inicio, por ejemplo, la música es la herramienta que Tovar usa para crear el ambiente de violencia que se aproxima; según las acotaciones:

Música alegre a la que tras unos momentos se entreteje un ruido ominoso de percusiones: gestación de un estallido que al fin se produce y acalla los otros instrumentos. Empieza a repetirse la gestación. (Coloquio 3)

En este ambiente que crea la música, hace su aparición el personaje Recitador, y comienza la obra teatral con las siguientes palabras:

RECITADOR. Cuando todo parece más seguro –el poderío más firme, el trono mejor protegido, los enemigos conciliados, las arcas rebosantes, la tranquilidad en torno- entonces hay que tener

cuidado. Es el mejor momento para que todo se desplome, para que todo salte en pedazos. (3)

Estas palabras, como el receptor comprende después, refieren a la situación política de México en 1968, pues se encontraba en aparente estabilidad bajo el gobierno del partido oficial. Sin embargo, Tovar manifiesta que es en este ambiente cuando se pueden producir revoluciones o, en este caso, manifestaciones en contra de las injusticias perpetradas por un gobierno específico.

Más adelante, en el mismo monólogo inicial del Recitador, se ofrece la explicación del título:

... Somos parte de un equilibrio recóndito, de ahí que nuestra condición natural sea la incertidumbre y nuestro impulso más sensato el de buscar la raíz de ese equilibrio, el centro que permanece inmóvil mientras hace girar todo. (3)

Al mencionarse aquí el concepto de la 'incertidumbre' como "condición natural" del hombre, se alude al cambio de pensamiento que se origina en la modernidad hispanoamericana, donde ya no hay estabilidad en las creencias religiosas ni en sistemas tradicionales que por años habían regido a la sociedad. El personaje continúa su monólogo y lo termina como sigue: "Hay muchos caminos para llegar al centro –si queremos llegar, si no amamos demasiado esta periferia incierta que a veces –mal hecho- podemos creer firme" (3). Este concepto de permanecer en una periferia es también resultado de un pensamiento analítico, pues Tovar percibe que la sociedad –el ser humano en general- no puede

permanecer pasivo ante los hechos que suceden a su alrededor, no puede permanecer en esa periferia, lo cual fue lo que sucedió en el movimiento estudiantil de 1968.

Esta pieza representa, por estas razones, un primer escalón en la producción literaria de Tovar, quien en sus producciones futuras – de las cuales se presentan cuatro a continuación- desarrollará y reflejará un pensamiento cada vez más analítico y más crítico, a través del cual se intenta encontrar una explicación a la situación nacional e individual del México de la segunda mitad del siglo XX.

Después de esta introducción y ejemplificación del método crítico mostrando la primera obra dramática de Tovar, se pasa a las siguientes obras seleccionadas comenzando con la que presenta la época de la Colonia en México, para después continuar –como se ha dicho- con las que presentan otros períodos históricos posteriores que también refieren a la cronología histórica mexicana.

IV. LAS ADORACIONES: EL ORIGEN DEL SER MEXICANO

Las adoraciones (1983, estreno) es una obra que Tovar ubica en la época de la Colonia, cuando los españoles están ya establecidos en tierra mexicana y la sociedad se encuentra en un proceso de transición: los indígenas están perdiendo su organización social y religiosa para dar paso a la ideología imperante en nombre de la corona española. De esta pieza dramática existen dos versiones. La versión original es de considerable extensión, por lo que no se consideró apta para su puesta en escena, lo cual llevó a Juan Tovar a modificarla y crear una versión más abreviada, con el fin de hacerla asequible al mundo del teatro.

Originalmente, la idea para la producción de esta obra surgió del director teatral José Caballero, quien deseaba una pieza dramática en la cual se presentara a un 'Hamlet mexicano'.¹ Con las modificaciones hechas a la versión original, esta idea del personaje mexicano hamletiano desaparece; sin embargo, quedan reminiscencias de la intertextualidad de la obra de Shakespeare, como se verá más adelante.

Para el presente estudio de la obra Las adoraciones se utilizará la versión más reciente, considerada 'versión definitiva' por su autor, que añadió esta frase aclaratoria inmediatamente después del subtítulo de su pieza dramática: *Tragedia de don Carlos, cacique de Tezcoco*. La estructura de esta

¹ Esta afirmación se encuentra en la sección de 'Créditos' en la antología donde aparece la versión original de esta obra: Las adoraciones, México: Joaquín Mortiz, 1987. p. 235.

versión definitiva consiste de dos jornadas. Cada jornada se integra de varias escenas, precedidas de un cuadro que enmarca el tema a desarrollarse en cada jornada. Esos cuadros son denominados por Tovar como 'Preludio' (para iniciar la primera Jornada) e 'Interludio' (para iniciar la segunda Jornada). De esta forma, la estructura de la obra tiene dos divisiones principales (jornadas), cada una de las cuales se conforma de una escena introductoria seguida de las tradicionales escenas dramáticas –que en la obra se identifican con números romanos.

La pieza dramática se ubica en dos lugares geográficos: México y Tezcoco. En el pasado estos lugares eran considerados como regiones independientes una de la otra; sin embargo, en el presente se han fusionado en lo que hoy es la ciudad de México. De manera que, 'México' en la obra –en la primera mitad del siglo XVI-, corresponde a la ciudad de Tenochtitlán (hoy ciudad de México), y Tezcoco era un reino independiente con sus propios líderes y organización socio-política (de esto se hablará en más detalle en la sección dedicada a la Historia). El tiempo en que la obra se ubica es el año de 1539, y aparecen en la obra como personajes dramáticos algunas de las personalidades históricas reales que tuvieron gran importancia en esta época específica: Hernán Cortés, Fray Juan de Zumárraga, Fray Alfonso de Molina y Fray Bernardino de Sahagún, entre otros.

El subtítulo de la obra es el de "Tragedia de don Carlos, cacique de Tezcoco", el cual presenta la idea general de la trama en esta pieza: En ella se narra la experiencia de uno de los líderes principales en la sociedad indígena de

la colonia, don Carlos Mendoza –quien fue también un personaje histórico real. Este personaje –don Carlos- aparece convertido al catolicismo por los conquistadores, pero se rebela contra la ideología impuesta por los españoles. Su rebelión ocasiona que los representantes eclesiásticos le aprehendan, le juzguen por sus creencias religiosas indígenas, y le condenen a muerte en la hoguera.

A continuación, se presenta la Historia Nacional que sirve de tema a esta obra, luego el análisis de la intertextualidad y, finalmente, el análisis de la obra desde el punto de vista de la posmodernidad en que se ha escrito.

IV. 1. La Historia Nacional

Los tres personajes de Las adoraciones están registrados en la Historia de México como personas importantes de esa época (México en 1539) en que el clero decidía la organización socio-política de los pueblos conquistados: Fray Juan de Zumárraga, Fray Bernardino de Sahagún y Fray Alonso de Molina. Al primero, Zumárraga, se le adjudica un papel importante en la Historia al ser el primer arzobispo de México (Vasconcelos, Breve historia 168).² Junto con su nombramiento, se le dio también el de “protector de los indios”:

... considerando la poca o ninguna resistencia que de su parte los indios tienen para defenderse de los que sin temor de Dios los quisieren agraviar y maltratar, S. M. los proveyó de un protector que volviese por ellos y por sus causas, los amparase, y este fue el

² Vasconcelos, José. Breve historia de México. México: Cia. Editorial Continental, S.A., 1956.

santo primer obispo de México, D. Fr. Juan de Zumárraga, a quien para ello dio su real provisión en Burgos en diez de enero, año de veinte y ocho, despachándolo de primera instancia para su obispado.³ (Mendieta 75)

Sin embargo, como Mendieta mismo señala, los indios continuaron siendo explotados, por lo que “ellos quedan necesitados y pobres” (75).

Además, a Zumárraga se le reconoce una participación activa en la creación de las primeras escuelas para los mexicanos: “En 1535 el Arzobispo Zumárraga creó una Escuela de Artes y Oficios para indígenas” (Vasconcelos, Breve historia 128). Por otro lado, también se registra que su participación durante ese tiempo resulta negativa, como lo muestra Luis Nicolau D’Olwer al citar a Torquemada sobre la desaparición de pinturas y registros indígenas:

...porque los religiosos y obispo primero don Juan de Zumárraga los quemaron, con otros muchos, de mucha importancia para saber las cosas antiguas de esta tierra, porque como todas ellas eran figuras y caracteres que representaban animales racionales y irracionales, hierbas, árboles, piedras, montes, aguas, sierras y otras cosas a este tono, entendieron que era demostración de superstición idolátrica, y así quemaron todos cuantos pudieron haber a las manos, que a no haber sido diligentes algunos indios

³ Mendieta, Fray Gerónimo de. Historia eclesiástica indiana. Madrid: Colección Rivadeneira, 1973. Vol. 2.

curiosos en esconder parte de estos papeles y historias, no hubiera de ellos ahora aun la noticia que tenemos.⁴ (23-24)

Como se ve, Zumárraga es un personaje histórico controversial debido a su conducta.

El segundo personaje histórico es Fray Bernardino de Sahagún. De éste se dice que “dedicó sesenta años a la educación de los indios aprendiendo sus dialectos y su historia. Cumbre de sus tareas es el Diccionario de la Lengua Mexicana que compuso así como su Historia General de la Nueva España” (Vasconcelos 126-27). Sahagún es también conocido como instructor en el primer colegio creado para la formación de maestros en México, en 1536:

El Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, en efecto, aspiraba a ser, y lo fué en sus buenos tiempos, una escuela superior, donde niños que ya poseían la enseñanza elemental impartida en otras escuelas, profundizaban el latín y estudiaban retórica, lógica, filosofía y aun medicina. ... Tratábase, en suma de un “Colegio de indios caciques”, donde se formaría la clase directora de la nueva generación, ya asimilada. (D’Olwer 31-32)

El tercer personaje histórico, Fray Alonso de Molina, desempeña también un papel primordial en el establecimiento del dominio español. Cuando los primeros frailes llegan a México, sin conocer el idioma, se ven en la necesidad de buscar un intérprete, y en su búsqueda localizan a una viuda española con

⁴ D’Olwer, Luis Nicolau. Fray Bernanrdino de Sahagún (1499-1590). México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1952.

dos hijos que sabían náhuatl como resultado de su participación en juegos infantiles con niños indígenas:

Cortés aprobó que pidieran a la viuda uno de sus hijos, y el niño vino al convento de Texcoco para servir de “Samuel en el templo” en su versión del siglo XVI. Fue el primero en poder explicar los misterios de la fe cristiana a los indios, en su propia lengua, traducir para los frailes y enseñarles el náhuatl. Trabajando a la vez en el monasterio y fuera de él, aquel joven fue maestro de indios y de frailes.

El niño (que más adelante entró en las órdenes como Fray Alonso de Molina) fue el primer intérprete español, y sin duda el último, que tuvieron los primeros misioneros en su trabajo; desde aquel momento.⁵ (Heath 40-41)

A Molina se le reconoce también el haber escrito el primer vocabulario ‘mexicano español’. Estos tres personajes –Zúmmarraga, Sahagún y Molina- son los que aparecen como personajes dramáticos en la pieza de Tovar, la cual inicia presentándolos en una escena considerada común en los años treinta del siglo XVI: las inquisiciones y persecuciones de los indígenas por prácticas religiosas fuera del catolicismo.

La pieza inicia con un ‘Preludio’ (en la primera Jornada) en donde se ve a los personajes Zumárraga, Sahagún y Molina interrogando a dos indios

⁵ Heath, Shirley Brice. La política del lenguaje en México: de la colonia a la nación. México: Instituto Nacional Indigenista, 1972.

principales (Alonso y Melchor) sobre adoraciones a los dioses indígenas que al parecer continúan en la región, y los frailes exigen una identificación de los indios que siguen sus tradiciones ancestrales. Zumárraga es quien preside el interrogatorio y lo inicia con las siguientes palabras: “Responded al tribunal: ¿habéis rendido culto a los ídolos? ¿Habéis invocado al demonio?” (Las adoraciones 9).⁶ Ante esto, los dos indios principales responden negativamente afirmando que son buenos católicos, y continúa el diálogo que intenta obtener información sobre estas prácticas ‘paganas’, en espera de que los indios delaten a otros indígenas que sí practican su religión original y rechazan la española. Los indios responden que fueron enviados a cierto lugar donde encontraron una estatua del dios Tláloc, por lo que continúa el interrogatorio revelándose que, además del interés de los frailes por estas prácticas religiosas, existe otra motivación más:

ZUMÁRRAGA. ¿Habéis hallado oro? ¿En qué cantidad?

ALONSO. Oro no hemos hallado ninguno, reverendísimo padre; ni tepuzque siquiera.

ZUMÁRRAGA. Decid la verdad, Alonso.

ALONSO. Ésa es la verdad, señor. Yo no sé otra cosa.

ZUMÁRRAGA. Responded, Melchor: ¿dice Alonso la verdad?

MELCHOR. Alonso miente. Alonso no es sincero con vuestra reverencia. Cuando deshicimos al ídolo, hallamos en la cabeza

⁶ Todas las referencias a la pieza Las adoraciones se toman de la edición más reciente considerada la versión definitiva: Tovar, Juan. Las adoraciones. México: Ediciones El Milagro – CONACULTA, 2001.

siete pedazos de oro y tres de tepuzque, de a jeme cada uno, y se los trajimos al gobernador, que ahí ha de tenerlos, con todo lo demás que ha aparecido.

ZUMÁRRAGA. ¿Qué otra cosa hallasteis en el ídolo? ¿Turquesas, esmeraldas?

MELCHOR. No hallamos sino lo que he dicho. Yo no sé otra cosa.

ZUMÁRRAGA. Ya lo veremos. ¿Y quiénes eran los que adoraban al ídolo en la sierra? (10)

En este diálogo, aparecen dos tipos de actitudes que reflejan la personalidad de los dos estratos sociales que se muestran aquí: el clero y los líderes indígenas. Los frailes, por un lado, indagan sobre indígenas que no han aceptado la religión católica pero, detrás de este interés simplemente religioso, se revela el interés económico que los puede beneficiar: el oro y piedras preciosas que los indígenas ofrendan a sus dioses. Por otro lado, se observa que los mismos frailes que interrogan a los indígenas, cuestionan la veracidad de la información obtenida. Esto se ve a través del personaje Zumárraga, quien al preguntar si se encontraron más objetos de valor y obtener una respuesta negativa dice: “Ya lo veremos”.

Por otra parte, también se revelan actitudes de los indios principales en cuanto a su interacción con otros indígenas, no sólo con los españoles. Como se observa a través del diálogo anterior, si uno de ellos miente a las autoridades eclesiásticas el otro lo contradice y explica que sí hallaron oro. Los mexicanos se denuncian entre sí, y esto se confirma también más adelante en la conversación,

cuando los dos indígenas revelan algunos nombres de los que siguen adorando ídolos prehispánicos. En esta sección denominada 'Preludio' se presenta la interacción españoles-indígenas y se denuncia una desconfianza de los unos para con los otros. Es una sociedad dividida tanto social como ideológicamente, en la que no existe confianza y, por lo tanto, no hay unidad. La desconfianza no sólo existe en la interacción de los mexicanos con los españoles, sino también entre ellos mismos: los que se convirtieron al catolicismo delatan a los que aún no adoptan la religión española.

Al final de este interrogatorio, los indios principales delatan a los de Tezcoco, específicamente al cacique don Pedro, y a su hermano don Carlos Mendoza, "por mal nombre Ometochtzin" (11), por lo que el personaje Zumárraga indaga sobre él:

ZUMÁRRAGA. ¿Qué podéis decirnos de su piedad y devoción?

ALONSO. Poca cosa, señor. La verdad, yo nunca he sabido que sea muy piadoso ni devoto. Rara vez lo veo por la iglesia.

MELCHOR. Yo jamás lo he visto, o fue hace tanto que ya se me olvidó.

ALONSO. Pero es cristiano bautizado, de los primeros que hubo aquí. Don Hernando Cortés fue su padrino de pila.

ZUMÁRRAGA. Sí. Ya veo la veta. Ya estoy viendo que tendremos que inquirir a fondo, y con el debido espacio, todo el historial de este don Carlos. (12)

El 'Preludio' sirve de marco para el inicio de la trama que Tovar desea presentar, la cual se centra en don Carlos Mendoza. Hasta este punto, se presenta a las autoridades eclesiásticas como inquisidoras y autoritarias, pues es la conducta que mostraron durante la conquista para convertir a los indígenas a su religión – conducta que no es siempre mencionada en los registros oficiales sobre esta época. Según la Historia de México, el año de 1539 fue especialmente importante para la iglesia católica debido a la persecución que se desató contra los indígenas en contra de sus prácticas religiosas indígenas (D'Olwer 38-39).

Después del 'Preludio', se pasa a la escena I, la cual es una analepsis que presenta el bautismo de don Carlos. Según las acotaciones, Hernán Cortés es el padrino que acompaña al indígena que va a convertirse de su religión indígena al catolicismo de los españoles. En esta escena ocurre un cambio de idiomas, pues con la excepción de las líneas finales en boca del personaje Cortés, toda la escena se presenta en latín: la lengua utilizada por la iglesia católica en sus prácticas rituales religiosas. El ritual del bautismo se realiza y se cierra la escena con el siguiente argumento final:

CORTÉS. La vida eterna, Carlos: no es poca cosa, y desde ahora te pertenece; para que veas que la Madre España, si con una mano quita, con la otra sabe dar. Si el reino de tu padre se perdió, tuyo es ahora el reino de los cielos, y tu padre el rey de reyes. No olvides nunca este día, muchacho, que es el de tu salvación.
(*Yéndose.*) Estudia tu catecismo y pronto comulgarás. (15)

Esta escena presenta la forma en que de la conquista espiritual es realizada por los españoles sobre los indígenas mexicanos: es un proceso en el que los indígenas no tienen parte ni entendimiento. En el bautismo de don Carlos, el personaje Cortés es quien responde a todas las preguntas hechas en la ceremonia y, por supuesto, tanto las preguntas como las respuestas se hacen en latín. El personaje don Carlos, representando en la pieza a los hijos de indígenas principales, tiene un papel de pasividad y sumisión absoluta ante un evento del cual él no entiende ni una palabra. Lo dicho al final de la escena por Cortés es, entonces, una gran ironía que se convierte en crítica a los métodos usados por los conquistadores españoles para “convertir” y “salvar” a los mexicanos.

La Historia Nacional registra que tanto Hernán Cortés como los frailes católicos adoptaron como misión el realizar la conversión de los mexicanos. De Hernán Cortés –y los conquistadores en general- se dice lo siguiente:

... en las instrucciones que se daban a conquistadores y colonizadores, se les exigía cumplir con lo convenido en las Bulas de referencia. Así, a Hernán Cortés, en las instrucciones que le diera Diego Velázquez en 23 de octubre de 1518, se le exigía en la cláusula número catorce “Y cuidado mucho de doctrinarlos en la verdadera fe, pues ésta es la causa principal porque sus altezas permiten estos descubrimientos”. ... El capitán español fue un gran

cumplidor de los deseos de los monarcas españoles para catequizar a los naturales...⁷ (Gurria Lacroix XXIV)

López de Gomara narra la historia de la conquista y, al mismo tiempo, anota sus juicios personales, por lo que en su obra –al tocar el tema de las conversiones– se aprecia la perspectiva española al hablar de los mexicanos: “¡Oh, cuanto deben a Fernando Cortés, que los conquistó!” (López de Gomara 361)

Existen también registros donde se revela el uso del latín por parte del clero durante la conversión de los indígenas:

Su meta fue convertir a los indios en buenos católicos, y si había un idioma no indio que podía representar alguna utilidad tal idioma era el latín, no el español. Enseñaron y predicaron en idiomas vernáculos; emplearon el latín para las oraciones, la observancia de los sacramentos y las recitaciones de memoria. (Heath 37)

Sobre el uso del latín, Mendieta registra que esta lengua se utilizó para instruir a los hijos de los caciques indígenas, primeramente: “Lo primero que en las escuelas les comenzaron a enseñar fue lo que al principio se enseña a los hijos de los cristianos: conviene a saber, el signarse y santiguarse, rezar el Pater noster, Ave María, Credo, Salve Regina, todo esto en latín (por no saber los religiosos su lengua ni tener intérpretes que lo volviesen en ella): lo demás que podían, por señas (como mudos) se lo daban a entender... (Mendieta 133). La escena I presenta, de esta manera, parte de la Historia de la conquista espiritual,

⁷ Palabras de Jorge Gurria Lacroix en su prólogo al libro Historia de la conquista de México, de Francisco López de Gomara. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1979.

pero lo hace con un toque de ironía al poner en boca del personaje Cortés las palabras que intentan infundir admiración y gratitud al indígena que, sin comprender el ritual realizado ante él, ha 'recibido' la salvación a través del catolicismo.

Al terminar esta escena, se da una transición que da paso a la escena II, en la cual don Carlos reacciona de la pose en que quedó después de su bautismo: se encuentra arrodillado rezando y, repentinamente, reacciona y comienza a despojarse del velo puesto sobre su cabeza para la ceremonia bautismal. Una vez despojado del velo, se ubica al personaje un tiempo diferente y comienza un monólogo que abarca toda la segunda escena. Al inicio, don Carlos informa que la escena de su bautismo recién presenciada sucedió veinte años atrás, por lo que se deduce que la escena anterior es una analepsis. Lo primero que se presenta es el tema del olvido a través de las primeras palabras de don Carlos: "Olvidar: como si eso fuera posible" (16). El personaje manifiesta que su pasado es real –para él y su gente-, y que no puede ser borrado por la conquista española a pesar de la nueva identidad que se le ha impuesto al tener un nombre español: "... aunque ahora me traten de don, el nombre que entonces me impusieron sigue allí, aquí, en mí, conmigo, como una marca al rojo eternamente vivo, una llaga incurable en el alma" (16). La identidad del mexicano atravesando por el proceso de colonización se convierte en el punto central reflejado en el personaje de don Carlos, quien en este monólogo se debate entre su herencia indígena y su nueva –e impuesta- identidad pseudo-española.

Al continuar con su monólogo, don Carlos habla directamente al público – según las acotaciones- y aporta información personal en cuanto a su identidad:

Carlos Mendoza, señor, a sus órdenes. Indio principal de Tezcoco, hijo de Nezahualpilli, ahijado de Hernán Cortés: aquí nomás para lo que su merced guste y mande. Indio bueno, señor, catequizado, bautizado, confirmado, confesado y casado por la iglesia, remidido por entero del error de mis ancestros. (16)

La identidad del personaje se presenta de manera ambigua presentándose con su nombre español, aludiendo a su identidad biológica como descendiente de Nezahualpilli y a su identidad espiritual como ahijado de Hernán Cortés. La actitud de don Carlos, como se puede observar, es de humildad y sumisión. Sin embargo, más adelante en su monólogo él recuerda conversaciones que ha tenido con su hermano Pedro, quien es el cacique de Tezcoco (o el señor principal de esa zona):

Porque fijate, Carlos, me decía: nuestro padre Nezahualpilli, nuestro abuelo Nezahualcóyotl fueron grandes hombres, poetas, gobernantes ejemplares. ¿Cómo voy yo a creer que en resumidas cuentas valieron para pura chingada? ¿Cómo voy a convencerme de que sus almas se perdieron, si las miro resplandecer en la memoria? Cuando ocupes mi lugar, Carlos, me decía, vas a ver que no está fácil guardar la ley española y a la vez la costumbre de la gente. (16-17)

En esta sección de su monólogo, don Carlos expresa la opinión del cacique de esa región, quien también se debate entre su origen indígena y la obligación de cumplir con los nuevos estatutos españoles. La información histórica revelada aquí es la importancia y grandeza de Tezcoco antes de la llegada de los españoles: Los reyes indígenas comenzando por Nezahualcáyotl hasta el sistema del cacicazgo representado en el personaje dramático de don Carlos. Se presentan tres generaciones: el rey Nezahualcáyotl, sucedido por su hijo Nezahualpilli, y éste a su vez sucedido por su hijo don Pedro, hermano de don Carlos en la obra.

Nezahualcáyotl (1402-1472) es uno de los personajes históricos más admirados por su poesía y habilidades gubernamentales. Miguel León-Portilla dice que este señor Nezahualcáyotl, “además de sabio y poeta”, fue también “gobernante supremo de Tezcoco y consejero por excelencia de Tenochtitlán” (Nuestros poetas 34),⁸ y lo denomina “poeta, arquitecto y sabio en las cosas divinas” (33). Asimismo, afirma que Nezahualcáyotl tenía “plena conciencia de un legado intelectual milenario” (35), por lo que Tezcoco se caracterizaba por su ambiente intelectual. Debido a esto, aún los españoles colonizadores reconocieron la alta calidad cultural de este lugar.⁹

⁸ León-Portilla, Miguel. Nuestros poetas aztecas. México: Editorial Diana, 2003.

⁹ Uno de los primeros frailes que llegaron a territorio mexicano, Fray Pedro de Gante, se propuso aprender el idioma de los indígenas para poder comunicarse con ellos en su misión de evangelización. Para lograr su propósito, “Fue a Tezcoco, centro intelectual del Imperio azteca, donde vivió como invitado en casa de Ixtlilxóchitl, el historiador.... Los nobles de Tezcoco habían educado a sus hijos en una “escuela” llamada Calmecac, que estaba dirigida por sacerdotes. Los primeros franciscanos establecieron su escuela al llado del convento de Tezcoco e inscribieron a los hijos de la aristocracia indígena” (Heath 39). Tezcoco era, pues, reconocido por sus poetas, historiadores y gobernantes, y contaba con un sistema educativo de alta calidad en ese tiempo.

El reinado de Nezahualcóyotl ocurre –obviamente- años antes de que los españoles llegaran a México, cuando el imperio azteca se constituía de la alianza de tres imperios: México, Tezcoco y Tlacopan, la cual “era una alianza para hacer la guerra y cobrar tributo de los lugares conquistados” (Carrasco 218).¹⁰ Cada integrante tenía cierta función en cuanto a la alianza, y se describe la de Tezcoco de la siguiente manera:

... se describe al rey de Tetzoco, Nezahualcóyotl, como legislador, poeta y constructor, lo cual puede ser no únicamente una caracterización personal, sino una especialización funcional de los tetzocanos dentro de la alianza. (Carrasco 218)

Esto corrobora el hecho de que Tezcoco se conocía por ser la región donde se concentraba la élite intelectual de ese tiempo.

Después de Nezahualcóyotl, reina su hijo Nezahualpilli, padre del personaje don Carlos. Sobre Nezahualpilli (1464-1515), León-Portilla dice que además de gobernante –sucesor de Nezahualcóyotl- fue “sabio, poeta, orador, arquitecto y astrónomo” (Nuestros poetas 63). Ante estos antecedentes, se observa que los personajes dramáticos en la obra se enfrentan a una difícil situación de identidad ante la imposición española.

Esta escena presenta también el concepto del cacicazgo y la sucesión del mismo, de un hermano mayor (don Pedro) al menor (don Carlos), en el caso de que el cacique en turno falleciera. El cacicazgo, históricamente, refiere la

¹⁰ Carrasco, Pedro. “La sociedad mexicana antes de la conquista.” En: Cosío Villegas, Daniel (Coord). Historia General de México, tomo 1. México: El Colegio de México, 1976.

estructura social existente antes de la conquista, específicamente a la clase alta, pues el cacique era una persona en autoridad, también conocido como 'tlatoani':

El rango más elevado era el del rey o tlatoani... que literalmente significaba hablador, mandón o gobernante. Era el soberano de una ciudad o señorío... era normal que bajo la autoridad suprema del tlatoani de una ciudad como México o Tetzcocho hubiera varios otros señores del mismo título, jefes de ciudades dependientes.

Esta distinción se marcaba llamando huey tlatoani o gran señor al de mayor autoridad, como lo era Moctezuma... (Carrasco 192)

Guido Munch afirma que: "La historia del cacicazgo en la época colonial es el proceso del desplazamiento del gobierno indígena tradicional hasta su total desaparición de la administración pública" (7).¹¹ Además, identifica tres etapas en la historia del cacicazgo, y según esta clasificación, el contexto de esta pieza dramática se puede identificar con la primera, pues "va desde el momento de la crisis causada por la Conquista hasta las postrimerías del siglo XVI" (7), y también añade que este "señorío indígena prácticamente era igual a un mayorazgo español, puesto que las formas sociales y políticas que ambos revestían eran en esencia semejantes. Por razones de dominio, los españoles llamaron al señorío indígena cacicazgo" (11).

En la obra, el hermano de don Carlos es el cacique o 'tlatoani' en turno de la región de Tezcoco, y sabe –según el monólogo presentado- que

¹¹ Munch, Guido. El cacicazgo de San Juan Teotihuacán durante la colonia: 1521-1821. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976.

próximamente ese cacicazgo pasará a don Carlos. En la pieza dramática se refleja la estructura socio-política de este sistema que aún continúa a pesar del dominio español, aunque obviamente ese dominio le obliga a adoptar otro comportamiento. La sucesión familiar es una característica de este tipo de señorío, como lo registra Munch:

En las relaciones de parentesco descansó el sistema de gobierno. El señorío era hereditario y pasaba de padres a hijos por orden de primogenitura, y a falta de varón pasaba a la hija mayor. Cuando ésta se casaba, lo hacía generalmente con un tío paterno, hermano inmediato del padre, o el que siguiera, quien asumía el cargo de señor o *tlatoni*, que después heredaba su primogénito.

(8)

En el caso del personaje don Carlos, la sucesión del cacicazgo es –obviamente– por orden de primogenitura, y ésta sucesión se observa en la obra en la escena IV, cuando el cuñado de don Carlos –Maldonado– llega a notificarle dicha sucesión:

CARLOS. ¿Qué noticias? ¿Acaso Pedro...?

MALDONADO. Bien has presentido, Carlos, el mal que nos aflige.

Don Pedro Chichimecatecutli, nuestro hermano, pasó a mejor vida anoche, mientras dormía. He venido apenas lo supe. Quise ser el primero en darte el pésame y también, por qué no, en congratularte como sucesor que eres al cacicazgo. De corazón te acompaño en tu dolor y en tu ventura. (Las adoraciones 20)

En esta escena, don Carlos se encuentra de repente como cacique de Tezcoco, sin embargo, se deja ver que la aceptación oficial de su nombramiento depende de las autoridades eclesiásticas españolas, por lo que don Carlos está condicionado para ejercer su cacicazgo. Este condicionamiento se muestra en el diálogo que surge a partir de la conversación que se da sobre los funerales para el ex-cacique, los cuales –en opinión de María, la esposa de don Carlos- probablemente serán ‘solemnes’:

MALDONADO. Solemnísimos, doña María. Incluso es probable que asista el señor arzobispo.

CARLOS. ¿El inquisidor en persona?

MALDONADO. Eso te atañe, Carlos. Indudablemente su reverendísima está ya al tanto de la plaga de adoraciones que padecemos en Tezcoco, y es lógico que el asunto de tu sucesión le interese por ese lado. Si logras convencerlo de que tiene en ti un aliado contra la idolatría, puedes dar tu nombramiento por ratificado.

CARLOS. Tiene que ratificarse. Pedro me nombró.

MALDONADO. Pero los altos poderes podrían pasarlo por alto.

Hay otros hijos de tu padre que se sienten con derecho y hay, por si fuera poco, un gobernador español en funciones: nada más fácil que hacerlo, de una vez, tlatoani. (20-21)

En esta breve conversación, Maldonado previene a don Carlos de las condiciones que deberá enfrentar ante las autoridades religiosas y, al mismo

tiempo, lo reconoce como 'tlatoani'. Don Carlos, aún no acostumbrado al sistema impuesto por los españoles, señala que su nombramiento es válido por haber sido éste realizado por el cacique anterior, sin embargo, la transición del sistema indígena al nuevo sistema colonial ya se ha dado y, por lo tanto, don Carlos se ve forzado a vivir dentro de nuevas circunstancias.

Más adelante en la obra, se vuelve a observar el sistema del cacicazgo bajo la autoridad de los españoles, en una escena donde Don Carlos conversa con dos indígenas –Macehual y Yoyontzin- que se encuentran cavando la tumba del cacique muerto:

YOYONTZIN. Eso esperan: que ocupes el lugar y hagas el papel.

Tú o cualquier otro; la cosa es tener señor. Trabajarán tus tierras, te pagarán tributos, a cambio de nada más que la esperanza de algunas pequeñas gratitudes. Serás poderoso entre los débiles.

CARLOS. Y débil entre los poderosos.

YOYONTZIN. Les harás el juego. Vivirás con desahogo y morirás tranquilo. (28)

Esta escena muestra el hecho de que los españoles respetan hasta cierto punto el sistema de los 'tlatoani', pues sus tierras seguían siendo cultivadas por los indígenas de clase baja y les pagaban tributos.¹² De igual manera, los

¹² Sobre esta clase baja, Pedro Carrasco explica lo siguiente: "El común del pueblo recibía el nombre de macehualtin (singular macehualli), del que proviene en la época colonial el término macegual. Los maceguales eran los gobernados y tenían la obligación de pagar tributos y servicios personales" (Carrasco 198). Más adelante, explica: "La función específica de los maceguales era sostener el aparato estatal y ceremonial. La base para tasar sus prestaciones variaba en las distintas regiones, pero en la náhuatl del centro parece haberse basado en la cantidad de tierra que poseía el tributario" (Carrasco 227).

españoles imponían su autoridad sobre el ‘tlatoani’, de forma que el cacique de cierta región ya no era la autoridad máxima como en el pasado: es la época de transición entre el sistema indígena al sistema del colonizador.

Más adelante, en la escena VI, se vuelve a observar a los representantes eclesiásticos hablando sobre la condición en que se encuentran los mexicanos. En las acotaciones, se hace notar que el personaje Zumárraga ya es reconocido como el arzobispo de México: *“El sacerdote que oficiara el bautismo es ahora el arzobispo Zumárraga. Muestra a los frailes (Sahagún y Molina) un pequeño idolillo, al hablar del cual mirarán reiteradamente hacia el Tláloc”* (29). En esta escena, los tres clérigos conversan sobre las prácticas religiosas que algunos indígenas continúan haciendo y, además, se ofrece el contexto histórico en base a uno de los eventos más importantes para el pueblo mexicano:

ZUMÁRRAGA. ¡Qué pertinaz recalcitrancia! Ni siquiera el tener su propia Virgen de Guadalupe, su madre celestial del Tepeyac, ha podido arrancarlos de sus adoraciones inmundas. Renuevan su pacto con el demonio, al mismo pie de la cruz. (30)

Estas líneas son una referencia a la famosa aparición de esta virgen, evento que ha sido causa de gran debate, pues históricamente se ha cuestionado su veracidad al existir la versión de su creación como invención eclesiástica para convencer a los indígenas de convertirse al catolicismo.¹³ El personaje Zumárraga recurre a este evento, el cual sucedió en 1531, como recurso que

¹³ Dicho debate se ha dado a partir de los años noventa, principalmente. Es del conocimiento popular.

condena aún más a los indígenas que se resisten a dejar sus propias creencias. Al estar la obra ubicada en 1539 se deduce que el evento referido era reciente, apenas ocho años atrás.

Por el contexto mencionado, el personaje Zumárraga sugiere dar un escarmiento a los indígenas, y se expone en la obra la situación que los mexicanos vivían en ese tiempo:

ZUMÁRRAGA. ... La ignorancia no puede ya exculpar a nadie, pues la Palabra ha corrido por toda la tierra gracias al celo de vosotros, los misioneros. Si hay alguien aún que cierre los oídos por buscar el solaz de su antigua abyección, vuestro deber es descubrirlo y entregarlo a nuestra justicia, para que hagamos de él un escarmiento. Es necesario que cunda el temor de Dios.

MOLINA. Señor, yo creo que las idolatrías desaparecerán solas el día que la cruz arraigue definitivamente en los corazones. Y me pregunto si eso será posible mientras la inmensa mayoría de los indios vivan, de hecho, al margen de la comunidad cristiana, como esclavos y bestias de carga. (31)

En este diálogo Tovar intenta mostrar el ambiente que se vivía en el siglo XVI, cuando surge la Inquisición en México como herramienta para atemorizar a los indígenas y, a través del temor, hacer que ellos dejaran sus prácticas religiosas y se sometieran a la religión española. A través del personaje Molina, se denuncia la situación inhumana en que se tenía a los mexicanos, pero a pesar de esto, el personaje Zumárraga insiste en usar castigos ejemplares diciendo:

“... os ruego no escatimar esfuerzos en este asunto. Un escarmiento hace más que cien sermones” (31-32). El contexto de la obra es el del origen de la Inquisición y su aplicación en los indígenas mexicanos, tanto caciques como ‘macehuales’, es decir, en todos los mexicanos sin importar las jerarquías.

Al final de esta misma escena, se reúnen los personajes Zumárraga y el futuro cacique don Carlos, en donde se conversa sobre las idolatrías y se le pide a don Carlos que también denuncie a los mexicanos que realizan tales prácticas:

ZUMÁRRAGA. No paréis en mientes, os imploro, para proporcionarlos. Daríais con ellos una prueba inequívoca de que mi confianza no se encuentra mal depositada.

CARLOS. Así, pues, estoy a prueba.

ZUMÁRRAGA. No lo decía con esa intención, don Carlos, pero después de todo, ¿no es este mundo el sitio donde Dios nos pone a prueba? ¿Y qué mejor ocasión que ésta para demostrar que estáis de su parte en la guerra contra el Maligno? (35-36)

Con esta conversación finaliza la Primera Jornada de la obra, denunciando el condicionamiento que la conquista impuso sobre las autoridades indígenas que, finalmente, desaparecieron como tales para someterse al nuevo sistema colonizador. Asimismo, se presenta el inicio del sistema de la Inquisición, en donde los mexicanos eran forzados a denunciarse entre sí, para imponer una religión a través del temor.

La Historia Nacional sigue presente en la Segunda Jornada de la obra, la cual inicia con lo que Tovar denomina ‘Interludio’. Este ‘Interludio’ es,

estructuralmente, paralelo al 'Preludio' con que inicia la obra, pues como el primero, también se presenta un interrogatorio por parte del personaje Zumárraga, siendo esta vez una interrogación dirigida a los personajes femeninos: Doña María, viuda del cacique de Tezcoco, y María, esposa de don Carlos –futuro cacique de Tezcoco. Se presenta una vez más el método de la Inquisición al indagar sobre la posible idolatría de don Carlos y, por otra parte, se presenta una de las costumbres sociales del sistema indígena: el derecho del cacique a tener varias mujeres, derecho que con los españoles quedó anulado.¹⁴ Este referente histórico se da en la conversación que los dos personajes femeninos tienen al salir del interrogatorio. Doña María insta a María a que denuncie a su esposo, y para animarla, le recuerda la conducta pasada de don Carlos que, bajo el dominio español, se considera como adulterio o infidelidad:

MARÍA. Pero yo ¿qué voy a hacer sin él? No, si me lo matan, me muero, y nuestro pobre hijo se quedará sin padre ni madre.

DOÑA MARÍA. No se muere usted. Nomás acuérdesese de las que aquél le debe. Acuérdesese cuando le llevó a la casa a la tal Inés y ahí la tuvo viviendo.

MARÍA. Estaba enfermo, postrado de fiebres, y mandó por ella para que fuera a hacerle compañía. Se estuvieron los dos en la

¹⁴ Pedro Carrasco explica que “[e]n el México antiguo se practicaba la poliginia; un hombre podía tener varias mujeres. En el caso de la nobleza hay datos detallados que muestran cómo las distintas mujeres tenían estatus diferentes relacionados con el rango de su padres, su lugar de origen y la manera en que se concertaba el casamiento”. También aclara que “[e]l motivo principal para escoger mujer eran razones de estado: el deseo de concertar alianzas con otros señoríos y el de afianzar la posición política del contrayente” (Carrasco 196-197).

recámara, y yo los servía, y ella me decía qué hacer y qué guisar; haga de cuenta que me tenían de criada.

DOÑA MARÍA. ¿Y no lo odiaba usted?

MARÍA. Que Dios me perdone, pero a veces me daban tantas ganas de que se agravara, y la contagiara, y se murieran los dos... Ya me veía quemando en el patio las mantas y el colchón, purificando mi casa... Luego él se mejoró, gracias a Dios, y ella se fue.

DOÑA MARÍA. Gracias a Dios. Pero usted nomás acuérdese. (40)

En esta conversación las dos personajes recuerdan cómo era ese sistema en que los caciques tenían derechos que después fueron anulados. Más adelante, en la escena IX, vuelve a aparecer este tema, cuando don Carlos intenta convencer a la viuda de su hermano a continuar con la tradición antigua. Doña María le responde que ellos viven otros tiempos, por lo que don Carlos responde: “Son los que vinieron a imponernos. Pero nuestro tiempo sigue ahí, aquí: transcurre en nosotros, en lo que somos. Tú lo sabes mejor que nadie, María” (46). El personaje femenino informa, entonces, que ella se casará con un español —don Lorenzo de Luna— al terminar el tiempo de luto por su esposo, y su explicación del por qué hará esto es la siguiente:

DOÑA MARÍA. Ellos tienen el poder, Carlos. Don Lorenzo no es mala persona, y yo confío en influir sobre él para beneficio de los nuestros. Me ha dicho que quiere aprender la idioma.

CARLOS. Bien lo creo. Y también querrá hacer de tlatoani, ya veréis si no, y también para eso ha de contar con vuestra ayuda.

(47)

En este punto, se muestra cómo la sociedad comienza a mezclarse, al decidir los españoles unirse en matrimonio con las mujeres de altas jerarquías indígenas, dando como resultado lo que en Latinoamérica se ha denominado 'mestizaje'. Esta decisión del matrimonio, sin embargo, no es lo que inicia el mestizaje, ya que la Historia Nacional registra cómo los conquistadores llegaron haciendo violencia contra las mujeres indígenas, engendrando hijos que después ellos no reconocían como propios. Con el establecimiento del matrimonio por parte de los españoles –impuesto a los indígenas- desaparece la poligamia del cacicazgo indígena.

Otro aspecto histórico en la obra es el tema de los sacrificios y ofrendas a los dioses indígenas, el cual se presenta en la escena VII a través del personaje Yoyontzin, quien en la obra es la 'voz del pasado indígena' al tener argumentos que se enfocan en la grandeza de la sociedad prehispánica. En esta escena, los personajes Sahagún y Yoyontzin hablan de las adoraciones que la gente está practicando, y se explica que el motivo de éstas es el pedir lluvia. Yoyontzin dice que "por estas fechas se le sacrificaba en los otros tiempos al dios Tláloc, para que no faltara lluvia en el año. Hartos niños se le mataban en el monte. Qué puede ser ahora: unos cuantos animalitos" (40-41). El personaje Sahagún responde que para eso se hacen procesiones y se bendicen los campos, por lo que se da la siguiente conversación:

YOYONTZIN. Ya ve cómo es la gente de necia y obcecada, padrecito. Han de decir que, si no sacrifican, ¿con qué va a hacer el dios la lluvia?

SAHAGÚN. ¿Qué dices?

YOYONTZIN. La lluvia es la sangre, padrecito, hoy como entonces, y en las noches de lluvia la gente sueña todavía con el paraíso de Tláloc, y hay quien se ahoga nomás por ir ahí. ¿Qué culpa tiene de soñar? Y si cree en el cielo que ustedes le platican, ¿no va a creer en el Tlalocan que ha mirado? (41)

El proceso del sincretismo religioso es el enfoque de esta conversación, pues los indígenas comienzan a mezclar las dos tradiciones –indígena y española. Al final de la escena se presenta el método que los frailes decidieron usar: imponer a los indígenas lo que ellos tenían que creer:

YOYOTZIN. ... Yo soy persona sin instrucción, macehual entonces como ahora; no sabría juzgar.

SAHAGÚN. Otros juzgarán por ti. Tú sólo debes decirme si sabes de alguien que haya tomado parte en alguna adoración. (42)

Como se ha visto, un macehual es la persona más humilde de la estructura social indígena, y el personaje recurre a este dato para justificar su falta de discernimiento. El personaje Sahagún sugiere que ellos –los españoles- le dirán qué hacer, qué creer, etc., lo único que se pide de los indígenas es denunciar a los que continúan con las adoraciones prehispánicas.

Hacia el final de la obra, en la escena XII, se captura a don Carlos, quien es entregado por su sobrino Francisco, mestizo y aspirante a fraile, por lo que el futuro cacique queda prisionero bajo la 'Santa Inquisición' (59).¹⁵ El personaje aparece después, en la siguiente escena, siendo interrogado por las autoridades religiosas. Se presenta la Historia Nacional revelando específicamente el proceso que se le hace a este señor indígena. El personaje Sahagún lee un rollo obedeciendo la orden del arzobispo, y dice:

SAHAGÚN. Y después de esto, este dicho día, el dicho señor obispo hizo parecer ante sí a un muchacho que dijeron ser hijo del dicho don Carlos, y parecía ser de edad de diez u once años, al cual le preguntó por lengua de este intérprete cómo se llamaba, y dijo que Antonio; preguntado, si se ha criado en la casa de Dios, dijo que no, porque el dicho don Carlos su padre le decía y mandaba que no fuese a la iglesia; preguntado, si sabe la doctrina cristiana, dijo que no, porque el dicho su padre le decía que no fuese a escucharla. Y luego su señoría le mandó que se santiguase y persinase, y no se supo santiguar ni persinar, y dijo que no sabía; preguntado, si sabía el credo o el avemaría, dijo que no. (61-62)

¹⁵ En la entrevista concedida para esta investigación, Juan Tovar afirma que la Historia registra que, efectivamente, el cacique de Tezcoco fue traicionado por su sobrino y entregado a las autoridades eclesiásticas, por lo que él decide respetar este hecho y plasmarlo en su obra. (Tovar, entrevista de Junio del 2003).

Según la Historia de México, en la vida real sí se utilizó al hijo del cacique como testigo en contra de su padre,¹⁶ denunciando que no se le había educado dentro de la iglesia católica. La Historia mexicana dice que este hecho ayudó a que se condenara al cacique, y Tovar usa también este evento en su obra, pues al final de esta escena, el personaje Zumárraga lo declara culpable de “ser hereje dogmatizador” y lo condena al “perdimento de todos sus bienes, aplicados al fisco de Su Majestad de este Santo Oficio” (63). Esta sentencia es añadida a la de muerte en la hoguera por ser un hereje enemigo de la iglesia. Según se registra en la Historia Nacional, la iglesia podía apropiarse de los bienes de los presos o condenados por la Inquisición,¹⁷ dependiendo de la gravedad del delito cometido, y es la sentencia que se usa para el proceso de este cacique en la obra dramática, quien finalmente es quemado en la hoguera usado como ejemplo y escarmiento para la sociedad de su tiempo.

IV. 2. La intertextualidad.

Tovar utiliza textos diversos para la creación de esta obra, de los cuales algunos son mencionados explícitamente y otros se encuentran incluidos dentro

¹⁶ D’Olwer menciona, en su libro sobre Fray Bernardino de Sahagún, que al morir el cacique de Tezcoco su hijo tenía “diez u once años de edad”, y aclara en una nota al pie de página que este niño “aparece como testigo en el proceso” (D’Olwer 35).

¹⁷ Sobre las penas impuestas por la Inquisición durante la colonia, Carlos Alvear Acevedo describe en su *Historia de México* lo siguiente: “Las penas de la Inquisición eran variadas. Iban desde la simple *reconciliación* (especie de arrepentimiento público), hasta *la ejecución en la hoguera* cuando se trataba de determinados delitos graves. Había también penas como *el encarcelamiento*, *la confiscación de bienes*, *el destierro*, etc. Si el individuo era “*relajado al brazo secular*”, es decir, si el individuo era entregado a los funcionarios del Rey, por haber cometido un delito grave y por eso mismo estaba prácticamente condenado a muerte, pero mostraba arrepentimiento, no moría en la hoguera sino en *garrote*, que era una ejecución por ahorcamiento en una silla especial” (133).

de los parlamentos de los personajes. A los textos que el autor menciona explícitamente como fuentes para la producción de la obra teatral los he clasificado en lo que denomino 'modalidad explícita de la intertextualidad', y a los textos no mencionados de manera explícita sino integrados en los parlamentos, se les clasifica en lo que denomino 'modalidad implícita de la intertextualidad'.¹⁸ Esta diferenciación tiene el propósito de facilitar el análisis de este elemento en la presente investigación, y se presentarán en dicho orden.

IV. 2. a. Modalidad explícita de la intertextualidad.

En la versión original publicada en el volumen de Las adoraciones de 1987, Tovar menciona en un apartado final que existen diversos textos que se utilizaron para la creación de esta pieza dramática:

LAS ADORACIONES se basa en el *Proceso inquisitorial del Cacique de Tetzcoco: México, 1539*, editado en 1910 por la Comisión Reorganizadora del Archivo General y Público de la Nación y reimpresso en 1968 por E. Aviña Levy. ... Se tuvo en cuenta el panorama de la época que Charles Gibson traza en *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810* (Siglo XXI, 1967). La mayoría de los textos en náhuatl están tomados de *Trece poetas del mundo azteca* (UNAM, 1975), de Miguel León Portilla. ... De

¹⁸ Las diferentes denominaciones utilizadas aquí para el análisis de la intertextualidad en las obras de Tovar son propuestas personales, hechas con la finalidad de lograr una mejor identificación y comprensión en cuanto a una clasificación de los intertextos presentes en las piezas dramáticas.

manera inevitable, si bien menos literal, se transita asimismo por pasajes de *El laberinto de la soledad* (FCE, 1951), de Octavio Paz. (235-236)

Los personajes dramáticos surgen, entonces, a partir de documentos históricos ‘oficiales’, y de esa manera Tovar incluye la Historia Nacional en su pieza teatral.¹⁹ El panorama general del contexto histórico, como lo menciona Tovar, proviene principalmente del libro de Charles Gibson,²⁰ sin embargo, los intertextos de esta fuente se encuentran integrados en la obra. Por ejemplo, en la sección donde Gibson describe las poblaciones del Valle de México, se describe que: “... the leading communities were traditionally governed by native rules called *tlatoque* (sing. *tlatoani*)...” (34) de donde se aplica este título al personaje Carlos en la pieza dramática. Más adelante, también se ofrece la definición de lo que es un ‘macegual’: “Ordinary Indians, comprising the majority of the native population, were called *maceguales* (Nahuatl *macehualtin*, sing. *macehualli*)” (153). Asimismo, Gibson manifiesta que Texcoco fue uno de los lugares a donde llegaron frailes franciscanos, y sobre ellos dice:

¹⁹ Los datos históricos se encuentran en diversos y numerosos compendios de Historia General de México, cuyas perspectivas varían según la perspectiva personal del compilador. Existen, además, volúmenes específicos dedicados a la biografía de personajes como Fray Bernardino de Sahagún, Fray Juan de Zumárraga, etc., y en algunos casos se menciona, incluso, su participación en el proceso que se hizo al cacique de Tezcoco, como es el caso de la biografía de Fray Bernardino de Sahagún hecha por Luis Nicolau D'Olwer (1952). Igualmente, se han publicado obras especializadas en el estudio de la civilización azteca y civilizaciones mexicanas prehispánicas, siendo uno de los estudiosos más reconocidos el mexicano Miguel León-Portilla.

²⁰ El libro de Gibson describe detalladamente la estructura socio-política del valle de México cuando los españoles llegaron y se establecieron en este continente: tribus, pueblos, religiones, demografía, economía. El subtítulo del libro de Gibson revela el período histórico que él comprende: “*A history of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810.*” Las citas en este estudio se toman de: Gibson, Charles. *The Aztecs Under Spanish Rule*. California: Stanford University Press, 1964.

The “apostolic twelve” Franciscans who came to Mexico in 1524 were products of a Mendicant reform movement in Spain led by Cardinal Jiménez de Cisneros. Their Episcopal head after 1527, The Franciscan Bishop Juan de Zumárraga, undertook to apply the precepts of Erasmian humanism to the American mission. (98-99)

Y más adelante añade: “The outstanding center of humanistic education was the Franciscan Colegio de Santa Cruz in Tlatelolco, where selected native students studied Latin and were exposed to the traditions of European learning” (99).

Sobre el reino de Tezcoco específicamente, Gibson registra la alianza en la que éste participaba y su final ante los conquistadores españoles:

In 1525 the three incumbent tlaloque of the Triple Alliance cabeceras –Cuauhtémoc of Tenochtitlán, Coanacohtzin of Texcoco, and Tetepanquetzatzin of Tacuba- were executed by Spaniards. Thus through coercion and punishment Spaniards of the 1520’s made it clear that resistance by the Indian ruling class would not be tolerated. (155)

La información sobre Tezcoco prosigue más adelante, y el historiador dice que en 1525,

Hernando Ixtlilxochitl was installed as tlatoani in Texcoco. At least two other sons of Nezahualpilli –Jorge Yoyontzin and Pedro Tetlahuehuetzquintzin- ruled after Ixtlilxochitl’s death in 1531. When the second of these died in 1539, his brother Carlos proclaimed himself successor. Carlos was the Indian idolator who was

executed under the inquisitorial authority of Juan de Zumárraga in 1539, at which time the gobernador of Texcoco was Lorenzo de Luna. (170)

Tanto Carlos, el cacique de Tezcoco, como Lorenzo de Luna, son personajes históricos que aparecen en el texto dramático de Tovar.

Los textos en náhuatl, por otro lado, son pequeñas líneas en algunas conversaciones entre personajes, o bien, fragmentos de cantos antiguos que los personajes –como Yoyontzin- interpretan en escena. Por último, los intertextos de la obra de Octavio Paz merecen un análisis aparte por ser –como lo dice Tovar- “menos literales” y, al mismo tiempo, por reflejar parte del análisis crítico de Tovar, el cual es una de las características posmodernas: la reflexión analítica de un autor en esta época. Por lo tanto, se detallará el estudio de dichos conceptos –conceptos de la modernidad, por ser éstos de Octavio Paz- en la sección tercera de este capítulo, el cual trata sobre la presencia de la posmodernidad –el pensamiento de Tovar- en la pieza dramática.

IV. 2. b. Modalidad implícita de la intertextualidad

En este apartado se estudiarán los textos integrados en la pieza dramática pero que no se mencionan de manera explícita por el autor. Se pueden identificar dos tipos de intertextualidad implícita: uno que apoya estructuralmente a la pieza dramática (por ejemplo, la intertextualidad presente en subtítulos, técnicas dramáticas, etc.) y otro en el que los intertextos se encuentran en los argumentos de los personajes. Para facilitar el análisis de este

aspecto, Se proponen las denominaciones de ‘modalidad intertextual implícita estructural’ y ‘modalidad intertextual implícita argumental’ para identificar estos dos tipos de intertextualidad, respectivamente.²¹

Modalidad intertextual implícita estructural. La obra Las adoraciones cuenta con un epígrafe que aparece en las ediciones de la versión original de esta pieza dramática, como lo es el volúmen que publicó la editorial Joaquín Mortiz, de 1987. El epígrafe se toma de uno de los libros del Chilam Balam, donde se registra la cosmología de los indígenas maya-quiché, y reza lo siguiente:

... Ellos enseñaron el miedo; y vinieron a marchitar las flores. Para que su flor viviese, dañaron y sorbieron la flor de otros.

No había ya buenos sacerdotes que nos enseñaran. Ése es el origen de la Silla del segundo tiempo, del reinado del segundo tiempo. Y es también la causa de nuestra muerte. No teníamos buenos sacerdotes, no teníamos sabiduría, y al fin de perdió el valor y la vergüenza. Y todos fueron iguales.

No había Alto Conocimiento, no había Sagrado Lenguaje, no había Divina Enseñanza en los sustitutos de los dioses que llegaron aquí. ¡Castrar al Sol! Eso vinieron a hacer aquí los extranjeros. Y he aquí que quedaron los hijos de sus hijos aquí en medio del pueblo, y éstos reciben su amargura. (132)

²¹ Al igual que las propuestas anteriores, estas dos denominaciones se proponen con el fin de lograr una mejor clasificación de los intertextos analizados.

Este intertexto, siguiendo el método de Genette, es clasificado dentro de la categoría de la paratextualidad, pues une al libro maya con el tema a desarrollarse en la pieza dramática: el tema de la conquista –desarrollado en la sección de la Historia Nacional-- y su imposición de todo un nuevo sistema en base al temor y la destrucción. El paratexto corresponde al final de la segunda parte del Chilam Balam de Chumayel, a la parte que se titula “Kahlay” de la Conquista’.²² El libro conocido como el Chilam Balam de Chumayel se caracteriza por mostrar la situación que surge inmediatamente después de la conquista en la región de Yucatán, estado donde se localiza el lugar denominado Chumayel. En el libro se expresa –a través de cantos- la tristeza que causó la conquista entre los indígenas y sus consecuencias en la sociedad de ese tiempo. El libro “es el más importante de los códices, propiamente manuscritos mayas, que hasta hoy se conocen” (Mediz Bolio ix).

Un segundo elemento que continúa apareciendo en la obra de Tovar – dentro de esta modalidad intertextual- es el uso de un coro como elemento dramático, lo cual es una alusión al teatro de Brecht: el coro con función épica, por contribuir a la obra información contextual, así como la de crear el efecto de alineación brechtiano con el propósito de causar una reflexión analítica por parte del receptor de la pieza. Como alusión, pertenece a la categoría de ‘intertextualidad’, aplicando los términos propuestos por Genette. La primera vez que aparece el coro es en la Escena III, y se canta la llegada de los Aztecas al

²² Mediz Bolio, Antonio, Trad. y Ed. Libro de Chilam Balam de Chumayel. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973. p.26.

Valle de México: el viaje guiado por su dios, quien les indicó el lugar donde ellos debían establecerse al ver la señal del águila devorando una serpiente (Las adoraciones 17-19). El coro canta esta información en frases cortas, y se especifica lo diferente que era entonces esa sociedad:

- Nuestra tierra.
- Otra era entonces nuestra vida.
- El arraigo en la querencia.
- Los trabajos y la cuenta de los días.
- La ciudad y la cosecha.
- La piedra del sacrificio. (18)

El canto continúa después de una breve transición, presentando el tema de los sacrificios y sus rituales.

La segunda participación del coro se da en la escena VIII, y esta vez se canta en náhuatl. El tema de la escena son los sacrificios que se hacen en las diferentes fiestas indígenas, para diferentes dioses. Sólo hay dos personajes en escena: Yoyotzin y don Carlos, y el coro aparece alternando con ellos, cantando tres veces frases aisladas en náhuatl. La tercera y última aparición del coro se da al final de la pieza dramática, donde el canto entonado tiene la función de epílogo para la obra. El canto entonado se explicará con más detalle en el siguiente segmento de análisis por ser éste parte de la intertextualidad integrada como argumento en la pieza dramática.

Además de la técnica brechtiana, otro elemento estructural que se clasifica dentro de esta modalidad intertextual, es la presencia de diversos

lenguajes, creando una pluralidad lingüística. En la pieza, se alternan el español, el latín y el náhuatl. El español predomina por ser el idioma de los conquistadores, el cual hacia el año en que se ubica la obra –1539- ya ha sido asimilado por los indígenas. Sin embargo, no ha pasado tiempo suficiente como para anular el náhuatl, idioma oficial del imperio azteca recién conquistado. Los personajes indígenas, por lo tanto, algunas veces hablan en náhuatl entre sí, y los macehuales aún cantan los antiguos versos que sus antepasados les transmitieron. El tercer idioma, el latín, aparece en los rituales católicos llevados a cabo en escena, como un idioma intermediario entre la lengua de los conquistadores y la de los conquistados, como lo menciona la crítica Shirley B. Heath en su obra La política del Lenguaje en México, citada en la sección sobre la Historia Nacional en este capítulo.

Modalidad intertextual implícita argumental. Como se ha mencionado, en esta sección se identifican los intertextos integrados a los diálogos de los personajes, lo cuales deben ser identificados por el espectador/receptor de la obra. A continuación, se expone esta modalidad intertextual para una mejor comprensión de su función en la totalidad de la pieza teatral.

El primer intertexto dentro de esta modalidad se encuentra en la Escena V, y es reminiscencia de la intertextualidad integrada en la versión original: la obra de Shakespeare, Hamlet. En esta escena, se encuentran dos macehuales cavando en el cementerio, preparando la tumba del recién fallecido cacique, don Pedro. Mientras cavan, encuentran una calavera y, según las acotaciones, el macehual “arroja la calavera –que Carlos recogerá- y cava” (Las adoraciones

26). El personaje don Carlos entonces, comienza a disertar sobre la vida y la muerte, recordando la fama de sus antepasados: “¿Eres esto ahora, abuelo? ¿Este sarcasmo vacante y maloliente? ¿No serás más bien tu nombre, que a tantos años suena aún hasta en boca de los ínfimos, y que vivirá mientras haya memoria?” (27). Esta escena es alusión –en términos de Genette- a la escena de los enterradores en la obra Hamlet,²³ y Tovar la utiliza para expresar la lucha interior que existe en el personaje don Carlos, al recordar a su abuelo Nezahualcóyotl y preguntarse por su propia identidad, unas líneas más adelante. Al final de la escena y a diferencia de Hamlet, don Carlos –quien también es un noble, miembro de la familia que señorea Tezcoco- no deja la calavera en el cementerio, sino sale de escena llevándola consigo y diciéndole: “Acompáñame, abuelo, a ver si escarmiento en tu cabeza” (29).

La obra continúa y, en la Escena VI, se observa al personaje Zumárraga conversando con los frailes Sahagún y Molina. En su diálogo, ellos se preguntan el por qué los indígenas siguen practicando sus antiguas creencias, pues encontraron un ídolo con restos de lo que se considera un sacrificio:

SAHAGÚN. ¿Por qué persistirán en estos símbolos?

ZUMÁRRAGA. La siembra del Enemigo es como la cizaña, fray

Bernardino: por más que se la arranque, sigue teniendo raíz para

²³ En Hamlet, esta escena se encuentra en el Acto 5, Escena I. En ella, se encuentran dos bufones de la corte cavando la tumba para Ofelia, quien recién se suicidó. Entran Hamlet y Horacio, y Hamlet diserta sobre la vida y la muerte al ver una calavera. Eventualmente, Hamlet toma la calavera de quien en vida fuera un conocido suyo y comparte sus pensamientos sobre la brevedad de la vida y la transformación física después de la muerte con Horacio. En esta escena, Hamlet deja la calavera en el suelo y poco después llega el cortejo fúnebre para sepultar a Ofelia. (Shakespeare, William. Hamlet. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Pp. 225-232.)

crecer de nuevo. El alma de esta gente está muy pervertida. Hay que ser drásticos si queremos salvarla.

SAHAGÚN. Con perdón, vuestra señoría, yo pienso que es posible llegar a esa raíz si atendemos a los símbolos de la gente, a sus historias y creencias. Comprendiendo su devoción, su manera de ser piadosa, es como mejor podremos encauzarla²⁴ por la vía verdadera.

ZUMÁRRAGA. No se echa vino nuevo en odres viejos. ¿Creéis, fray Bernardino, que un objeto como éste podría corresponder a otra cosa que a un culto bestial? ¿De qué sirve a la fe cristiana una devoción carnífera que vivía de arrancar corazones? (30)

En esta breve conversación, se identifican dos intertextos, ambos bíblicos. El primero es una alusión a la parábola de la cizaña, la cual Jesús enseñó a sus discípulos. En esa parábola, Jesús indica que el enemigo siembra la cizaña entre el trigo bueno, y ambos crecen juntos. En la parábola, Jesús dice que no se arranque la cizaña porque se corre el riesgo de arrancar algo de trigo junto con ésta, y por lo tanto, decide esperar hasta que el trigo esté listo para la siega y así poder separarlos.²⁵ En la obra dramática, el personaje Zumárraga sugiere que la cizaña presente en los indígenas mexicanos está tan arraigada, que aunque se intente sacarla esa raíz volvería a crecer, por lo que decide tomar medidas drásticas como ejemplo y escarmiento ante la sociedad.

²⁴ Error ortográfico presente en el texto, por lo cual se transcribe de la misma manera respetando la cita original.

²⁵ Parábola localizada en el libro de Mateo 13.24-30.

La segunda alusión bíblica en la conversación antes citada, se refiere a la enseñanza de Jesús en cuanto al nuevo mensaje del evangelio ante las tradiciones guardadas por los judíos de su tiempo:

Nadie pone remiendo de paño nuevo en vestido viejo, porque tal remiendo tira del vestido y se hace peor la rotura. Ni echan vino nuevo en odres viejos; de otra manera los odres se rompen, el vino se derrama y los odres se pierden; pero echa el vino nuevo en odres nuevos, y lo uno y lo otro se conservan juntamente.²⁶

Con esta alusión, el personaje Zumárraga sugiere que se tiene que eliminar completamente la creencia religiosa prehispánica, pues no pueden convivir ambas creencias, la vieja y la nueva. Como se ha dicho en la Historia de México, dicha transición no fue voluntaria –como la Biblia lo sugiere- sino fue una imposición echa a través del miedo y la violencia.

Las dos siguientes citas intertextuales se encuentran en la Escena X, en donde se presencia una procesión para pedir lluvia para las cosechas.

Primeramente, se entona un canto y, a continuación, se escucha un sermón, ambos con intertextos de fuentes diferentes.²⁷ El canto es, según las acotaciones, “*el célebre soneto A Cristo crucificado*”:

PROCESIÓN. No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido

²⁶ Cita del libro bíblico de Mateo 9.16-17. También se localiza la misma enseñanza en los libros de Marcos 2.22 y Lucas 5.37-38.

²⁷ En las acotaciones, Tovar refiere de manera general la fuente de ambos intertextos, sin ofrecer detalles de ediciones específicas; además, el espectador sólo presencia los diálogos de los personajes en escena, por lo que se decidió incluir estas citas dentro de la clasificación de ‘modalidad intertextual implícita argumental’.

para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor; muéveme el verte
clavado en esa cruz y escarnecido;
muéveme el ver tu cuerpo tan herido;
muévenme tus afrentas y tu muerte.

Múeveme, en fin, tu amor, en tal manera
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,
y aunque no hubiera infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera;
pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.²⁸ (Las adoraciones 48)

El segundo intertexto es una alusión, pues de acuerdo a las acotaciones, se trata de “un sermón inspirado por Fray Luis de Granada” (48), personaje histórico que escribió numerosos sermones en su época (1504-1588), por lo que una vez más no es posible identificar los intertextos específicos de obras originales.

El último intertexto se encuentra al final de la obra, en la Escena XV y, una vez más, las acotaciones indican que se trata de “*un epílogo coral con la letra de un canto de la Visión de los vencidos.*” La Visión de los vencidos es un libro compilado por Miguel León-Portilla, quien reunió diversos testimonios escritos en náhuatl por indígenas que vivieron durante el proceso de la conquista, incluyendo también la “*visión de los hijos y nietos de quienes fueron*

²⁸ Soneto anónimo. Existen versiones dentro de la iglesia católica de que un posible autor pueda ser Fray Miguel de Guevara (1585-1646), pero la mayoría de los estudiosos de poesía religiosa no coinciden con esta aseveración, pues creen que el soneto tuvo su origen anterior al nacimiento de este autor.

vencidos” (Visión V).²⁹ De esta obra, Tovar toma el canto titulado “*Los últimos días del sitio de Tenochtitlán*”, modificándolo ligeramente:

- CORO. –Y todo esto pasó con nosotros.
- Nosotros lo vimos, nosotros lo admiramos.
 - Con esta lamentosa y triste suerte nos vimos angustiados.
 - En los caminos yacen dardos rotos, los cabellos están esparcidos.
 - Destechadas están las casas, enrojecidos tienen sus muros.
 - Gusanos pululan por calles y plazas, y en las paredes están salpicados sesos.
 - Rojas están las aguas, están como teñidas, y cuando las bebimos, es como si bebiéramos agua de salitre.
 - Golpeábamos los muros de adobe, y fue nuestra herencia una red de agujeros.
 - Con los escudos fue su resguardo, pero ni así se sostiene su soledad.
 - Hemos comido palos de colorín, hemos masticado grama salitrosa, piedras de adobe, lagartijas, ratones, tierra en polvo, gusanos.
 - Comimos la carne apenas sobre el fuego estaba puesta.
 - Cuando estaba cocida la carne, de allí la arrebataban, en el fuego mismo la comían.
 - Se nos puso precio.
 - Precio del joven, del sacerdote, del niño y de la doncella.
 - Basta: de un pobre era el precio sólo dos puñados de maíz, sólo diez tortas de mosco.
 - Sólo era nuestro precio veinte tortas de grama salitrosa.
 - Y todo esto pasó con nosotros.
 - Nosotros lo vimos, nosotros lo admiramos.
 - Esto ha hecho el Dador de la vida aquí en nuestra tierra. (65-66)

Este canto se encuentra, en la obra de León-Portilla, en la sección XV que lleva el título de “*Cantos tristes de la conquista*”. Sobre el canto transcrito y usado como cita intertextual en la obra de Tovar, León-Portilla dice lo siguiente:

“Tomado del manuscrito indígena de 1528, describe con un dramatismo

²⁹ León-Portilla, Miguel. Visión de los vencidos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

extraordinario cuál era la situación de los sitiados durante el asedio de México-Tenochtitlán” (Visión 159). También aclara al final del poema, en una nota la pie de página, que este canto proviene de un manuscrito “*anónimo de Tlatelolco*” (161).

El texto original de este canto consiste de nueve estrofas irregulares, de las cuales, Tovar transcribe ocho, y decide no incluir la novena y última estrofa del poema. En la pieza dramática, las tres últimas frases son una modificación hecha por Tovar, pues al terminar de transcribir la octava estrofa, decide volver al inicio, y cita una vez más las dos primeras frases con que inicia el poema:

--Y todo esto pasó con nosotros.

-- Nosotros lo vimos, nosotros lo admiramos. (Las adoraciones 66)

La última línea, que reza: “Esto ha hecho el Dador de la vida aquí en nuestra tierra” (66), no es parte del poema original, por lo que se aprecia una segunda modificación por parte del autor al añadir esta frase final usando de licencia poética-dramática en la creación de su obra, para reflejar así su propio juicio sobre lo que fue la conquista de México. Este juicio será comentado en detalle en siguiente sección de este estudio, que se refiere a la presencia de la posmodernidad en esta pieza dramática.

IV. 3. La posmodernidad en Las adoraciones

Percibir la reflexión crítica del autor en esta obra, es observar el resultado de un pensamiento analítico. Tovar plasma en su pieza dramática su propio análisis crítico en torno a la identidad del ser mexicano, y esto es una

característica de la posmodernidad: el percibir la realidad presente en base al pasado histórico con una mirada crítica. Como se ha mencionado, esa mirada crítica –en Latinoamérica- ha recurrido al pasado para poder explicar las situaciones presentes, y este aspecto es el que se observa a lo largo de toda la obra Las adoraciones, en la cual, Tovar reflexiona en torno a Historia Nacional. Como detalle adicional, en la obra Tovar corrige a los historiadores en cuanto a la información que generalmente se ofrece sobre las culturas prehispánicas, lo cual es otro tipo de intertextualidad. Este hecho está registrado en las acotaciones de la escena III, explicando cómo debe entrar la tribu a escena: “*Llevan a cuestras un ídolo: el Tláloc de las dos serpientes, mal llamado Coatlicue*” (17). Al hacer la aclaración de los errores registrados por los historiadores, se aprecia el afán de Tovar por indagar en el pasado y transmitir veracidad y, como se verá, es en el pasado donde se intenta encontrar la explicación del presente. La veracidad corresponde a la conjunción de la Historia Establecida y la Historia Oculta, donde la segunda cuestiona o complementa a la primera, creando un todo que se puede considerar válidamente como la Historia Nacional. Al hacer esto, Tovar toma la función de historiador desde su posición de dramaturgo, pero, sin embargo, va más allá al realizar –y provocar- una reflexión analítica: la pragmática de la recepción.

Se puede decir que la participación crítica del autor se observa principalmente a través de dos rasgos generales en la obra: el primero, la crítica a la colonización; y la segunda, la presencia de varios conceptos anteriormente

postulados por Octavio Paz y que en esta obra vuelven a ser reflexionados por Tovar. A continuación, se desarrollan estos dos aspectos de la pieza dramática.

IV. 3. a. La crítica de la colonización.

En la obra, se presenta una versión diferente a la que la Historia Establecida ha ofrecido por décadas: se presenta la Historia Oculta. El cambio de la modernidad a la posmodernidad se ha expresado a través de los cambios en los puntos de vista que ahora se tienen en cuanto al pasado histórico. En las biografías de los colonizadores publicadas hasta antes de los cincuenta, así como en los libros de Historia Establecida que siguen una línea gubernamental u 'oficial', se aprecia la gran admiración –y aún el agradecimiento- que se profesa a los españoles por haber llevado a México su conocimiento (tanto religioso como socio-político). Se han dado ejemplos, de que aún se comentaba en dichos libros lo afortunados que son los mexicanos por haber sido conquistados por Hernán Cortés. A partir de la posmodernidad, la visión que se tenía de ese pasado idealizado comienza a cambiar. De hecho, el cambio se inicia, en las letras mexicanas, con el libro de Octavio Paz –El laberinto de la soledad- publicado en 1950, en donde Paz se perfila como el pionero de lo que llegaría a ser el pensamiento posmoderno.³⁰

En Las adoraciones, la Historia Nacional que se presenta –expuesta en la sección anterior- se expone con un tono crítico y, como afirma Hutcheon, no se

³⁰ El crítico Rivera-Rodas propone la fecha en que se publica la obra de Paz, como el inicio del pensamiento posmoderno: “La posmodernidad, por su parte, se inicia hacia 1950 en un desarrollo que aparentemente no termina a finales del siglo XX” (447-48).

vuelve a ella nostálgicamente. Al contrario, se presenta una crítica absoluta sobre ella, lo que lleva a la desmitificación no sólo de los héroes, sino de todo un período histórico que por la tradición, se había colocado en un lugar casi mitológico.

A través de los personajes dramáticos españoles en la obra, Tovar intenta mostrar que la Historia Establecida intentó ocultar³¹ el lado negativo de aquellos personajes históricos que se consideraban como héroes; en este caso, las autoridades eclesiásticas de esa época. La obra presenta no sólo la violencia que usaron para imponer su autoridad, o el hecho de que las conversiones se hacían sin que los indígenas tuvieran conocimiento alguno de lo que se estaba llevando a cabo, sino que a través de su obra y personajes, Tovar transmite los motivos que los españoles tenían para colonizar: la ambición y la codicia.

En la pieza, hay una escena en donde se presenta toda una crítica sobre este aspecto en la Historia Oculta, la que se presenta usando la técnica del metateatro: el receptor presencia un sueño. En el sueño, don Carlos se ha quedado dormido por ebriedad en el mesón, sentado a la mesa. El sueño sucede antes de que don Carlos sea despertado y arrestado por la inquisición. La escena es la número XII, y los únicos personajes que aparecen en ella son don Carlos y Hernán Cortés. Ambos personajes se encuentran en el sueño, y según el diálogo que mantienen, están conscientes de estar soñando. Al ser interrogado por Cortés sobre su identidad, don Carlos da la siguiente respuesta:

³¹ Este 'ocultamiento' fue intencional, por lo que recuerda las palabras de Paz en cuanto a su descripción de la realidad mexicana: una 'oculta' y otra 'diseñada'. En este caso, Tovar presenta la realidad que había sido escondida a través de la historia de México.

CARLOS. Vuestro ahijado Ometochtzin, señor, hijo del rey
Nezahualpilli.

CORTÉS. Ah, sí: don Carlos Mendoza. Habéis cambiado.

CARLOS. Al contrario de vos.

CORTÉS. ¿Cómo va a cambiar quien tiene ya su puesto en la
fama y la conciencia? Sólo queda estarse ahí, sufriendo la erosión
del tiempo que lo hará polvo y olvido. (56-57)

En esta conversación, se observa primeramente la verdadera identidad que el personaje don Carlos tiene: es hijo del rey Nezahualpilli, y su nombre no es español. Aún en el sueño, su padrino lo reconoce con su nueva identidad de conquistado. En segundo lugar, se toca el tema de la fama que un personaje histórico alcanza: permanece en la memoria y su imagen no cambia –según palabras puestas en el personaje Cortés-, pero no es imposible que esa fama se erosione u olvide. En la obra, el personaje Cortés no aparece como el héroe de la pieza y se le adjudican características negativas en cuanto a su celo por convertir a los mexicanos de su religión propia, como se aprecia en la escena del bautizo de don Carlos en la única analepsis de la obra.

La conversación entre los dos personajes continúa, y el personaje Cortés da un discurso que transmite una fuerte crítica a los españoles, explicando el por qué él no pudo quedar como gobernante sobre el territorio conquistado:

CORTÉS. No pertenezco a la clase gobernante. Soy el siervo
eficaz. Toda la sangre que he derramado no vale la que no tuve de
nacimiento. Así es esto de la civilización y yo lo sabía, pero tuve

que ir a España y meterme en la corte madrileña para realmente sentir el horror de todo aquello. ¡No los soporto, don Carlos, me enferman! Sus protocolos y ceremonias, su orgullo de sangre, su moral, su religión: ¡Dios mío, su religión! Se llenan la boca de santos nombres y sólo adoran al becerro, México ya no les interesa; el oro les llega ahora del Perú. Me rendían honores de relumbrón, como a un héroe pasado de moda; me interponían a cada paso chismes y trámites; al rey nunca lo vi, ni ganas me quedaron. Salí a escape, carcomido de cinismo, ansiando tierra virgen. (57)

La crítica presentada aquí es totalmente diferente a lo que la Historia presentaba según la tradición. En el argumento, Tovar revela que los españoles también practicaban ‘adoraciones’: ellos adoraban al becerro, el oro y las riquezas de los pueblos conquistados. Al transmitir esta información, Tovar coloca a los conquistadores en el mismo nivel que los conquistados, según ellos juzgaban sus tradiciones prehispánicas. Se da la desmitificación de los ‘héroes’ españoles, tanto militares como religiosos.

Sobre las últimas hazañas de Cortés, Tovar las expone usando con sátira, pues sobre ellas el personaje Cortés explica: “Un desastre. Le puse mi nombre a un mar y por poco me ahogo en él” (57). A través del humor, se continúa con la crítica de la colonia, dándole un toque irónico aún a los nombres de lugares que hasta el presente conservan los nombres impuestos por los

españoles, como es el caso del Mar de Cortés, en la península de Baja California.

La reflexión de Tovar sobre la Colonia lo lleva a concluir que el origen de las actitudes de políticos y personalidades prominentes se encuentra precisamente en este período de la Historia Nacional. Esto se aprecia en la escena cuando don Carlos se entera de la muerte de su hermano don Pedro, y se da cuenta de que la validez de su nombramiento como cacique de Tezcoco se encuentra condicionado por las autoridades eclesiásticas españolas:

CARLOS. La gente no lo toleraría.

MALDONADO. La gente se aviene a todo, cuñado. No seas ingenuo y hazme caso, que por algo te lo digo. Ganándote a Zumárraga, todo irá sobre ruedas. Yo le hablaré bien de ti. No me hagas quedar mal; te lo pido como parientes que somos.

CARLOS. Lo tendré en cuenta, Maldonado.

MALDONADO. No dejes de hacerlo, muchacho; no vaya a ser que por arrogancia malogres tu ocasión. Muéstrate fiel hijo de la Iglesia y comprométete a erradicar las adoraciones, que el prometer no empobrece y te será de provecho. (21)

En esta conversación, se manifiestan dos actitudes que posteriormente caracterizarán al ser mexicano: el tener poder por medio de otras personas influyentes, y el disimular o prometer con el propósito de permanecer en el poder. El personaje don Carlos se encuentra, de repente, en una situación donde no tiene muchas opciones: deberá ganar la simpatía de la autoridad

eclesiástica y confiar, al mismo tiempo, en la recomendación de un español para poder obtener lo que le pertenece por derecho indígena. Por otro lado, Tovar muestra la actitud de los políticos a través de la Historia de México: comprometerse a hacer algo, que “el prometer no empobrece”. Esta frase implica que la promesa es falsa, pues no se tiene la intención de cumplirla: la hipocresía de los políticos y gobernantes. Este tema se complementa en la siguiente sección del análisis la presencia de los conceptos de Paz.

IV. 3. b. La presencia de conceptos postulados por Octavio Paz

Como se ha dicho, en la primera edición de su volumen Las Adoraciones, Tovar especifica que de manera indirecta ha incluido en su obra algunos de los pensamientos de Paz, extraídos de su libro El laberinto de la soledad (1950). Este aspecto de la obra no se ha incluido en la sección dedicada a la intertextualidad –con la excepción de una alusión obvia- debido a que forma parte de lo que en la posmodernidad se conoce como el pensamiento crítico del autor. La obra de Paz es, en sí, el resultado de una reflexión analítica, reflexión que continúa en esta época y se hace extensa por Tovar en su obra. A continuación, se desarrollan los conceptos presentes en Las adoraciones, que tienen su origen en el análisis iniciado por Paz.

El mexicano como resultado de la conquista. Este tema se identifica al final de un canto interpretado por el coro, al finalizar la Escena III. Esta escena muestra al coro describiendo su situación antes de la llegada de los españoles a

través de un canto que se divide en dos. La segunda parte se enfoca a los sacrificios que los dioses exigían, y finaliza como sigue:

- Fuimos a la guerra.
- Trajimos cautivos.
- Los matamos en su altar.
- Lo sustentamos como nos sustenta.
- Es nuestro padre y nuestra criatura.
- Nuestra carga y la fuerza que la lleva.
- Es la herida y el cuchillo.
- El desollado y la piel.
- El hijo de la chingada.
- Nuestra manera de ser. (18-19)

A través de estas líneas, el coro se reconoce como resultado de su dios precolombino –siendo el coro un símbolo de la nación mexicana. Al describirse así, se puede identificar el intertexto de Octavio Paz, quien define al mexicano mestizo –el resultado de la conquista- como ‘hijo de la chingada’, concepto que se adjudican los personajes de la obra y lo reafirman con la última frase: es “nuestra manera de ser”. En su análisis sobre el término ‘chingar’, Paz llega a la siguiente conclusión: “La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El “hijo de la Chingada” es el engendro de la violación, del rapto o de la burla”, y concluye más adelante diciendo que para los mexicanos, la deshonra consiste “en ser fruto de una violación” (Laberinto 87-88).³² Tanto Paz como

³² Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Tovar interpretan la conquista como una violación, y el mestizo resultante de esa conquista es definido por ambos como su fruto, o en términos de Paz, el 'hijo de la chingada'. Tovar decide expresar esta realidad sobre la identidad del mexicano utilizando el método brechtiano en su pieza dramática, el efecto de alineación, al presentar un coro en esta escena específica en que se trata el tema de la conquista y de la identidad nacional, motivando así al receptor a realizar una reflexión crítica sobre lo que presencia en escena.

El disimulo del mexicano. Este es el tema que se ha presentado en la conversación en que Maldonado aconseja a don Carlos prometer obediencia a los conquistadores, pues "el prometer no empobrece" y es de provecho. Sobre este tema del disimulo, Paz opina lo siguiente: "El mexicano excede en el disimulo de sus pasiones y de sí mismo. Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve sombra y fantasma, eco" (Laberinto 47). Al reflexionar sobre el por qué de esta característica en los mexicanos, Paz decide plantear una teoría:

Quizá el disimulo nació durante la Colonia. Indios y mestizos tenían, como en el poema de Reyes, que cantar quedo, pues "entre dientes mal se oyen palabras de rebelión". El mundo colonial ha desaparecido, pero no el temor, la desconfianza y el recelo. (Laberinto 47)

La palabra 'quizá' escrita por Paz, implica que no estaba seguro del origen de la actitud mexicana que intenta explicar y, debido a esto, su planteamiento se queda en teoría, en simple posibilidad. Para él, la simulación es parte del ser

mexicano, y también lo define como el resultado de la conquista. Para Tovar, según lo muestra en su obra, el mexicano recién colonizado tuvo que aprender a disimular perdiendo así su identidad propia al mezclarse con la identidad impuesta por los españoles. Mientras la Historia transcurre, esa actitud continuó desarrollándose y permanece hasta el presente en que Tovar escribe su obra: los políticos prometen pero no cumplen, hay disimulo e hipocresía de parte de los dirigentes de la nación para con el pueblo, y nadie asume la responsabilidad de la continua corrupción en el país.

La nada individualizada. Este concepto resulta de lo que Paz denomina 'el ninguneo': "El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno" (Laberinto 49). Esta operación es, según Paz, una extensión del disimulo antes explicado. En la obra de Tovar, el concepto del 'ninguneo' aparece dos ocasiones, ambas en la escena de 'los enterradores'. En escena se ve a don Carlos llegando al cementerio, y recoge la calavera que el macehual acaba de desenterrar:

CARLOS. ¡Oigan, ustedes! ¿A quién desentierran?

YOYONTZIN. A nadie, señor.

CARLOS. ¿Y esto?

YOYONTZIN. Eso no es nadie, señor. A duras penas es algo.

CARLOS. Son los restos de alguien. (Las adoraciones 26)

En esta escena, el ninguneo se da para designar un ancestro indígena, que los personajes luego asumen es Nezahualcóyotl. Para Tovar, los indígenas prehispánicos se volvieron nada al predominar la conquista en esas

civilizaciones antiguas. Los personajes luego pasan al plano de los vivos, y don Carlos pregunta qué pasará con él cuando comience a disimular ante los españoles con el fin de seguir su vida, y se observa lo siguiente:

CARLOS. ¿Y después?

YOYONTZIN. Ahí te lo está diciendo tu abuelo: como lo ves te verás.

CARLOS. ¿Pero mi nombre?

YOYONTZIN. Tu nombre, Ometochtzin, será nadie, pues ninguno te habrás hecho para bien ni para mal. Como quien dice, agarras por el justo medio derecho hasta el olvido. (28-29)

El personaje Yoyontzin pronostica la transformación de este noble de Tezcoco, que bajo el dominio español colonial pasará de un alguien, a un nadie o ninguno. Este es el concepto presentado por Paz: “La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno” (Laberinto 49). En la obra de Tovar, el concepto se revierte, pues no es la ‘nada’ la que se ha personalizado y convertido en el mexicano de hoy, sino que el mexicano antes sí era alguien, con una identidad propia, según se le refleja a través del personaje don Carlos. Sin embargo, la opresión de los colonizadores lo han obligado a transformarse en ese ‘ninguno’ del que hablaba Paz, el ‘nadie’ que vive en la época presente.

La traición de los dioses aztecas. En la misma escena V, la de ‘los enterradores’, se presenta otra de las interpretaciones que Paz ha dado en cuanto a la caída de la civilización azteca. Al recordar las creencias de sus ancestros, el personaje cuestiona su presente:

YOYONTZIN. ¿Por qué, entonces, no morimos peleando, para conocer la gloria y convertirnos en pájaros? ¿Por qué transamos de ese modo y permitimos esta afrenta? Yo te diré por qué, señor Nezahualcóyotl: fue la cobardía de aquel dios Quetzalcóatl que tanto honor te merecía. ¡Tan noble, tan puro, tan incapaz de soportar la mancha del delito de existir en esta tierra! Huyó despavorido, y por la brecha que dejó se metieron los que nos avasallaron con su pólvora y su cruz. (25-26)

Paz, en su obra ya citada, explica el por qué Moctezuma permitió la conquista de Tenochtitlán como sigue: “Los dioses lo han abandonado. La gran traición con que comienza la historia de México no es la de los traxcaltecas, ni la de Moctezuma y su grupo, sino la de los dioses” (Laberinto 102-103). En la pieza dramática, Tovar trasmite esta idea, pero en lugar de hacerlo en la esfera metafísica, lo hace en la física o terrenal: el personaje nombra al dios que los traicionó –Quetzalcóatl-, y le adjudica virtudes que son comunes en los seres humanos, como la cobardía y el miedo. Sin embargo, apoya la idea de que los antiguos mexicanos sí se sintieron traicionados por sus dioses. Este abandono es lo que en la modernidad Nietzsche intentó enfatizar cuando propuso su famosa frase de “Dios ha muerto”, algo que conlleva a lo que Paz –en los años noventa- llama la ‘orfandad espiritual’. Sin embargo, en México estos conceptos se vivieron con el evento de la Conquista, pues ésta despojó a los antiguos mexicanos de su identidad, viéndose obligados a partir de la nada para la

construcción de otra identidad que hasta esta época posmoderna se está intentando definir.

Por otro lado, la intertextualidad en la posmodernidad significa la desaparición del autor y, en esta obra dramática, Tovar continúa usando esta técnica con la cual la figura de autoridad sobre el texto desaparece, al existir diversos co-autores presentes en la pieza a través de los intertextos que la integran. En cuanto a la reflexión que sobre la Historia se presenta en esta obra, ésta tiene alcances profundos, ya que intenta explicar una situación presente encontrando su origen en el período específico de la Colonia. De igual manera, denuncia que los que acusaron a los mexicanos de idólatras compartían esa misma característica, pues adoraban 'al becerro' y mataban por su religión a través del sistema católico de la Inquisición. En la obra, se da una absoluta desestabilización de las figuras católicas de la colonia, que por mucho tiempo se admiraron y se colocaron en el pedestal del mito. Esta desestabilización es otra de las características que los críticos del teatro posmoderno le adjudican, como es el caso de la crítica teatral Jacqueline Bixler. Bixler señala que la posmodernización de la historia en el ámbito dramático se da a través de la desnaturalización y descentralización de la misma a través del teatro (Bixler 50).³³ Ambas características por ella mencionadas, desestabilizan la Historia Nacional. La descentralización se da al colocar la Historia Establecida en una

³³ Bixler identifica estas características, entre otras, en su estudio sobre el teatro posmoderno de Sabina Berman, dramaturga mexicana que comparte las características posmodernas que existen en el teatro de Tovar. Bixler, Jacqueline. "The Postmodernization of History in the Theatre of Sabina Berman". *Latin American Review* 30.2 (1997): 45-60.

posición desmitificadora, donde los héroes tradicionales pierden todas las virtudes antes adjudicadas a ellos. Como Bixler señala, el “irreverent portrayal of historical authorities” es una técnica que sirve al “postmodern goal of destabilizing, deconstructing, and decentering historical knowledge” (Bixler 45). En cuanto a la desnaturalización de la Historia Establecida, ésta se da principalmente a través del lenguaje que Tovar usa en los argumentos de los personajes. Un ejemplo, como se ha visto, es el monólogo de don Carlos en la Escena II, el cual presenta vocabulario que obviamente no era ‘natural’ usar en el siglo XVI; don Carlos cita a su hermano –el cacique: “¿Cómo voy yo a creer que en resumidas cuentas [nuestros ancestros] valieron para pura chingada?” (Las adoraciones 16). La frase con que el personaje se expresa lo desnaturaliza al usar un lenguaje considerado popular en el México contemporáneo de Tovar, mas no en el México de la Colonia. Este tipo de vocabulario, insertado en el habla de los personajes indígenas de la Colonia, ayuda a la transmisión de la reflexión analítica que el autor intenta ofrecer al receptor, pues lleva un contenido ideológico implícito que lo asocia con la identidad presente del mexicano. El tema de la identidad del mexicano, la situación del sincretismo religioso y el ámbito político en México tan arraigado en el disimulo y la hipocresía, tienen su origen –según Tovar- en el inicio de la Historia de México como nación: la época de la colonia.

V. LA MADRUGADA: EL CUESTIONAMIENTO DEL PATRIMONIO NACIONAL

La obra La madrugada (1979, estreno) tiene como contexto histórico el período que –según el mismo Tovar-, le ha llevado a escribir varias obras: la Revolución mexicana.¹ Son varios los escritores mexicanos que han producido obras cuyo tema principal se basa en este período, entre ellos el reconocido dramaturgo Rodolfo Usigli –creador del teatro “antihistórico” mexicano- quien usa este evento en su famosa obra El gesticulador (1937).² Al ser Tovar uno de los continuadores de la escuela de Usigli, es obvio encontrar elementos y técnicas dramáticas similares a las de sus maestros –Luisa Josefina Hernández, discípula de Usigli, fue una de esas influencias. Sin embargo, al realizar una lectura detallada de la obra, se aprecian igualmente elementos nuevos que han transformado el modelo de los maestros resultando en una producción innovadora.

¹ Este período histórico tiene su inicio en 1910, y continúa hasta el año de 1920, aproximadamente.

² Frank Duster, en la introducción que hace para la obra usigliana ‘*Corona de sombra*’, dice lo siguiente: “A su presentación, el autor le pone el calificativo de <<antihistórica>>, o sea, que busca la verdad y el significado del asunto no en términos de los escuetos hechos sino escudriñándolos desde su perspectiva del momento actual, de modo que lo mismo el pasado explica el presente como el presente el pasado” (19). En: Nueve dramargos hispanoamericanos; Canadá: Girol Books, Inc., 1997. Por otro lado, sobre Usigli como fundador de este tipo de teatro, Guillermo Schmidhuber dice que: “Sus indagaciones sobre el realismo lo guiaron hacia la búsqueda de medios dramáticos para dar una visión veraz del pasado con un método histórico nuevo, guiando su teatro hacia la ficción teatral y alejándolo de la historiografía racionalista; por eso el mismo autor bautiza su logro de anti-histórico. Esta característica otorga al discurso dramático un distanciamiento entre los hechos y el espectador para que comprenda la historia de México” (202). En: Schmidhuber, Guillermo, El advenimiento del teatro mexicano; México: Editorial Ponciano Arriaga, 1999.

En La madrugada, Tovar presenta el complot y asesinato de uno de los héroes revolucionarios más admirados de la historia mexicana: Francisco Villa – personaje que ha sido plasmado en la producción literaria de varios escritores mexicanos.³ Tovar expone su reflexión en torno a la situación presente del país partiendo de un evento que marcó la historia mexicana, como lo fue el asesinato de ese caudillo revolucionario. Al mismo tiempo, pretende que el receptor de su pieza sea motivado a realizar una reflexión analítica y crítica provocada por la información presentada en la pieza teatral.

A continuación, se presenta el análisis de esta obra, exponiéndose primeramente la presencia de la Historia Nacional, después la técnica de la intertextualidad y, finalmente, se revisarán los elementos estudiados a la luz de la posmodernidad.

V. 1. La Historia Nacional

La Revolución mexicana estalla en 1910, con Francisco I. Madero al frente, para derrocar la dictadura de Porfirio Díaz. Se dan varios levantamientos en todo el territorio mexicano durante varios meses, para apoyar esta Revolución. Una vez derrocado Porfirio Díaz, y asesinado Madero, los líderes revolucionarios de distintas regiones comienzan a luchar entre sí por el poder. En el occidente del país se destaca Álvaro Obregón; en el norte, el caudillo es Francisco Villa; y en el sur, Emiliano Zapata. Surge otro caudillo que se apodera

³ Algunas de las obras más conocidas que presentan a Villa como personaje son la de Elena Garro –Felipe Ángeles, 1979- y la de Sabina Berman –Entre Villa y una mujer desnuda, 1992- entre otras.

del gobierno e instaura una segunda dictadura de breve duración: Victoriano Huerta (1913), pero también es derrocado y Venustiano Carranza se convierte en el líder del 'ejército Constitucionalista' (1915), quien posteriormente es elegido como presidente de la república (1917). Los caudillos Villa y Zapata lo desconocen como autoridad máxima del país y continúan luchando por la Revolución. La lucha revolucionaria sigue por aproximadamente tres años más (al llegar Álvaro Obregón a la presidencia, en 1920), siendo difícil establecer una fecha delimitada de cuándo concluyó debido a las continuas luchas entre los caudillos a lo largo del país.

La Historia Establecida registra que Villa se une a la Revolución siendo fugitivo de la ley –lo cual es del conocimiento popular- por haber herido a su jefe al intentar éste agredir a la hermana de Villa. Debido a esto, se ve obligado a vivir oculto al margen de la ley, y decide cambiar su nombre –el de Doroteo Arango- por el seudónimo de Francisco Villa. Cuando él se incorpora a la lucha revolucionaria, adquiere popularidad por sus victorias contra el ejército. Villa comienza bajo la autoridad de Victoriano Huerta luchando contra la dictadura de Díaz, pero Huerta intenta matarlo por insubordinación. Villa es encarcelado y se le perdona la vida por intercesión de Madero (1912). Cuando Porfirio Díaz sale exiliado del país, Huerta usurpa el poder, y Villa vuelve a luchar en la Revolución, pero esta vez contra el usurpador. Pronto se nombra a Villa '*El centauro del norte*', al liderar lo que posteriormente se conoce como la *División del Norte* en las luchas revolucionarias. Con el tiempo, Villa comienza a perder poder, y sus oponentes –Obregón, principalmente- lo obligan a retirarse, por lo

que Villa decide dedicarse a la agricultura en su hacienda de Canutillo, Durango, donde permanece hasta su muerte.

Durante la Revolución, Francisco Villa tiene muchos seguidores, en gran parte, porque hace popular su propuesta de una reforma agraria, de la cual destaca su oposición al sistema latifundista y su apoyo a la creación de lo que denomina “la pequeña propiedad”. Debido a sus ideas, muchos campesinos se adhirieron a la lucha como sus seguidores, y en este aspecto, sus ideas coinciden con las del caudillo sureño, Emiliano Zapata. Debido a estas ideas, la Revolución es considerada una lucha no sólo por la libertad política o la democracia, sino también por una reforma agraria que beneficiaría a la gran mayoría de los mexicanos. Sin embargo, sus ideas no tuvieron una aplicación práctica, pues como la mayoría de los caudillos, Villa es asesinado por los que se establecieron en el poder.⁴

La obra La madrugada toma como tema el asesinato de Francisco Villa, evento que se ubica en el año de 1923. La forma como Tovar decide presentar este evento histórico es no-lineal y, en la obra, el personaje Villa no es el centro de la pieza en cuanto a héroe reivindicado o personaje principal. La obra comienza con un grupo de campesinos hablando sobre su situación socio-económica, y al hacerlo recuerdan la Revolución. Al recordar, se pasa a un segundo nivel en donde los campesinos representan a los asesinos y conversan

⁴ Algunas referencias históricas respecto a este período y sus caudillos son: Silva Herzog, Jesús, Breve historia de la Revolución Mexicana, México: Fondo de Cultura Económica, 1966; Lávrov, N.M., La revolución mexicana de 1910-1917, México: Ediciones de Cultura Popular, S.A., 1978; Vasconcelos, José, Breve historia de México, México: Cía. Editorial Continental, S.A., 1956; entre otras.

sobre el complot y el asesinato de Villa que ya han consumado, utilizando así la técnica del metateatro. En este segundo nivel se aprecia otro nivel interior (tercero en la obra) en el que se presenta un pasado más lejano al presente de los campesinos, en el que ellos matan a Villa. De esta manera, la obra fluye y pasa de un nivel a otro, interactuando los tres niveles estructurales de la pieza. Los tres tiempos en que la obra se desarrolla se pueden apreciar en la Figura 1,⁵ en donde se aprecia mejor cómo éstos se alternan para presentar una Historia Nacional fragmentada.

En cuanto a los personajes, en el primer nivel éstos no tienen nombre, sólo son campesinos. En los otros dos niveles (segundo y tercero), ya se les da una identidad, y es aquí donde se presenta la transición entre el recuerdo del asesinato (segundo nivel) y el período de la Historia Nacional donde éste se

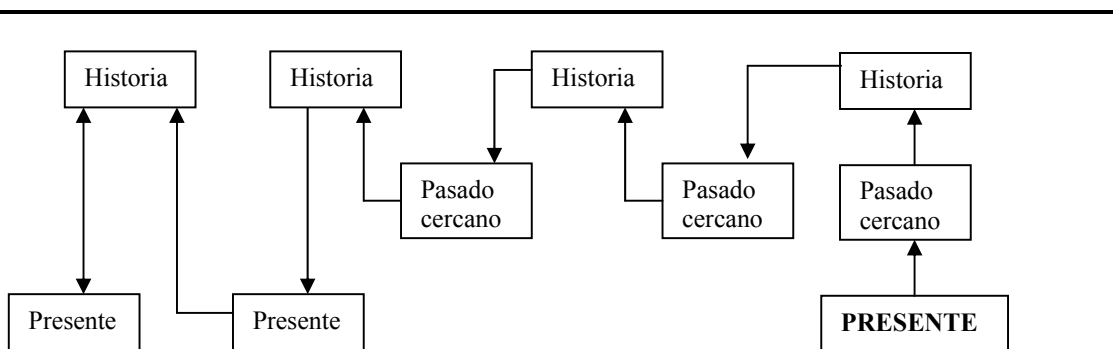


Figura 1. Tiempos y niveles del relato en La madrugada.

⁵ En la figura, la palabra 'PRESENTE' en mayúsculas indica el inicio de la obra. Al final, como puede observarse, el tercer nivel de la Historia está 'unido' al Presente, indicando una fusión de

consume (tercer nivel). La analepsis⁶ que existe al pasar al segundo nivel (el metateatro) hace la función de un breve ‘paréntesis’ en donde las digresiones y comentarios de los personajes crean la transición para pasar a la representación de la Historia. En estos dos niveles, las escenas se representan con eventos y personajes históricos que aparecen como personajes de la pieza dramática: Francisco Villa y su esposa Luz Corral, y los autores intelectuales y materiales del asesinato, Melitón Lozoya y Jesús Salas Barraza, entre otros. En el tercer nivel (que representa el evento histórico) el receptor de la pieza no presencia la Historia según la versión ‘oficial’, sino según la perspectiva de los campesinos que no ganaron nada con una Revolución que terminó hace años. Desde esta perspectiva se presenta también al personaje histórico Francisco Villa.

Para el análisis de esta obra, se presentará primero el marco –o primer nivel estructural-. Se pasará luego al segundo nivel para presentar a los personajes disertando sobre sus acciones pasadas y, a continuación, se analiza la representación de la Historia Nacional –o tercer nivel estructural. Esto tiene el propósito de no ignorar elementos importantes que preparan al receptor de la obra para la reflexión crítica que se le requiere al presenciar la Historia Nacional dentro de la totalidad de la pieza dramática.

Primer nivel. La obra comienza con una canción, titulada “Canción de la tierra”, la cual presenta a la ‘Tierra’ personificada. En la escena se canta sobre

ambos tiempos y niveles. Este aspecto estructural se analizará más adelante.

⁶ Término propuesto por Gérard Genette en su libro *Figuras III* para el análisis del orden temporal del relato: “denominaremos ... *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos...” (95). En: *Figuras III*, España: Editorial Lumen, 1972.

un entierro: la tierra ha muerto y se canta su funeral. Tan pronto como termina la canción, se pasa a la escena siguiente titulada “Hijos del maíz”, y estos ‘hijos del maíz’ son los campesinos mexicanos.⁷ Hay un grupo de ocho hombres y una mujer, quienes conversan entre sí. Uno de esos campesinos es el delegado municipal de un pueblo no determinado en el texto, y hablan de su sufrimiento en la vida cotidiana. Se pueden enumerar los motivos de su conversación en los puntos que siguen: inestabilidad, rutina (debido al ciclo del cultivo y cosecha del maíz), su dependencia eterna en las lluvias, su alienación al sentirse ‘huérfanos’ en la sociedad, el progreso tecnológico que con los fertilizantes mata la tierra (lo cual presenta los avances tecnológicos y científicos como algo negativo), son mal remunerados por el gobierno, y su pobreza (La madrugada 11-12).⁸ En esta conversación se presenta lo que es la conducta del campesino mexicano, la cual muestra dos puntos principales: Primero, los campesinos reconocen al gobierno como “nuestras autoridades supremas”, y por lo mismo, las autoridades deciden “cómo y cuándo dan ayuda” (13). El segundo punto es que la actitud campesina es sumisa, viven por fe y sin quejarse: “a nosotros nos corresponde obedecer y esperar” (13). En este punto de la conversación ellos deciden dejar de quejarse y hablar de sus sufrimientos, y prefieren ponerse a cantar: cantan sobre la Revolución. Antes de comenzar el canto, hablan un poco sobre ‘esa’ Revolución,

⁷ En el título de esta escena se puede identificar una referencia intertextual, por lo que se profundizará más sobre este aspecto en la sección de Intertextualidad de este capítulo.

⁸ Todas las referencias a La madrugada se toman del volumen Las adoraciones, de Juan Tovar. México: Joaquín Mortiz, 1986.

y en esta breve conversación se dan las dos perspectivas con que los mexicanos perciben este evento en la Historia del país:

HOMBRE 4. ¿Cuál revolución?

HOMBRE 1. Cómo cuál. La única, la que nos dio la tierra.

HOMBRE 3. Y se quedó con la tienda y la raya.

HOMBRE 1: La que nos dio leyes, instituciones, gobierno que nos protegiera.

HOMBRE 2: La carranclana, pues. La que se sentó en la silla. (13)

La primera perspectiva –manifestada a través del Hombre 1-, considera que la Revolución fue positiva y que les dió tierras, leyes, etc., para su protección, al consolidarse Venustiano Carranza como presidente del país (1917-1920). La segunda perspectiva se muestra a través del Hombre 3, quien afirma que la Revolución sólo les robó, al quedarse con los productos básicos (la tienda donde se adquieren dichos productos), y también con el dinero (la raya). Estos personajes son un microcosmos de lo que era la sociedad mexicana después de la revolución: una sociedad cuya ideología está dividida entre los que la apoyaron y los que la condenaron.

Después de esta escena, hay una “Evocación” (escena III) que sirve de transición entre la conversación de los campesinos y el “canto” sobre la Revolución. De esta manera se ‘evoca’ el pasado y se pasa al segundo nivel, en donde se observa un cambio de personajes, pues se tiene a los asesinos de Villa representados por los mismos campesinos: el metateatro.

Segundo nivel. En este segundo nivel, los personajes ya tienen nombres asignados, se les da una identidad. Los espectadores inicialmente no pueden identificar el cambio de niveles por ser los mismos actores quienes interpretan a los campesinos y, posteriormente, a los asesinos. Lo primero que el receptor de la obra observa es al personaje Melitón Lozoya dando un argumento negativo en torno a la figura mítica de Francisco Villa:

LOZOYA: Dizque Francisco Villa, dizque general. Yo lo conocí cuando se llamaba Doroteo Arango y vivía de robar vacas. Y luego que se encumbró en la bola y le dieron su hacienda, así y todo siguió siendo bandido. ¿No me quitó mis tierras del lado del río para dárselas a mi pariente Ramiro Reyes, su compadre? (15)

El espectador percibe que el actor en esta escena ya no representa al campesino del primer nivel por dos razones: la primera, los campesinos hablan de la Revolución como algo en el pasado lejano y, por lo tanto, no existe ninguna referencia en cuanto a haber conocido en persona a ningún caudillo popularmente conocido. En cambio, el personaje Lozoya (al aparecer en el segundo nivel) comienza su parlamento recordando que conoció a Villa desde antes de convertirse éste último en el caudillo popular revolucionario, incluso lo conoce cuando aún usaba su nombre verdadero y no el seudónimo de Francisco Villa. La segunda razón que permite identificar a Lozoya como personaje es que en general, los parlamentos de los campesinos presentados anteriormente (en el primer nivel) son cortos y el tema es su situación actual en el sistema político-agrícola mexicano. En contraste, el personaje Lozoya inicia su participación con

un parlamento más largo, en donde se revela que para él la Revolución es un pasado más cercano, según la referencia de haber conocido a Villa antes de que la Revolución estallara en 1910. Al no existir acotaciones que permitan ver el cambio de niveles, la diégesis de los personajes es lo que los identifica y ubica en determinado tiempo en la obra.

En esta conversación en que participa Lozoya, todos los interlocutores están de acuerdo con él en que Villa es un bandido por haberles quitado tierras y despojado de sus bienes para dárselos a otros. De la conversación se deduce también que todos comparten el hecho de tener familiares muertos, víctimas de la Revolución (16), por lo cual el complot para asesinar a Villa se origina principalmente por un sentimiento de venganza. Para llevar a cabo su plan, deciden acudir a quienes tienen el poder: los ricos de la ciudad de Parral (en el Estado nortero de Chihuahua) y las autoridades gubernamentales:

LOZOYA. ... En Parral tampoco lo quieren, ni las autoridades ni los propietarios. Yo conozco a don Gabriel Chávez, que es muy rico y tiene muchas relaciones, y se me ha ocurrido ir a platicarle el asunto, a ver si le interesa ayudarnos.

LIBRADO. A los dueños les conviene, y a los mismos federales.

¿Pues no dicen que quiere alzarse de vuelta?

BARRAZA. Yo tengo un pariente, Jesús Salas, que es diputado.

También la trae contra el viejo. (17-18)

En el diálogo aparece el nombre de Jesús Salas Barraza, quien en la Historia de México quedó registrado como uno de los autores intelectuales del asesinato de Villa –junto con Melitón Lozoya.

Hasta este punto (en la escena que introduce a los asesinos) se ha usado un discurso que alterna gramaticalmente el presente con el pretérito: el presente es una recreación de cómo se inicia el complot para matar a Villa, mientras que el pretérito deja ver que esta conversación se da cuando el asesinato ya ha sido consumado, es decir, la conversación es un reporte indirecto de los hechos. Estas digresiones ubican a los personajes en esta escena en un tiempo cronológico intermedio en la obra: entre el presente de los campesinos en el primer nivel y el pasado histórico en el que se lleva a cabo el asesinato de Villa (en el tercer nivel). Gradualmente, la enunciación indirecta (en pretérito) de los personajes –en sus diálogos- desaparece para dar paso a la recreación de la Historia Nacional, la cual se presenta en el tiempo gramatical presente, y se observa a los mismos asesinos ubicados en el pasado histórico de la Revolución (el tercer nivel, en un pasado más lejano).

Tercer nivel. El cambio entre estos niveles (segundo y tercero) se aprecia, una vez más, por la diégesis de los personajes (específicamente, por los tiempos gramaticales). No existen acotaciones que indiquen explícitamente una señal de transición entre un nivel y otro. Una vez en el tercer nivel (la Historia Nacional), los personajes salen al terminar la conversación anteriormente descrita. Según las acotaciones, salen con música y se escucha un corrido:

Doroteo Arango, maldito
que te he de matar mañana.
No sé si es que me ofendiste
o si lo hago por la paga.

Todo viene a dar lo mismo
si de echar bala se trata. (19)

Esta primera estrofa de la canción con que salen los personajes presenta el dilema que los mexicanos tenían durante el período revolucionario: matar sin saber por qué. Este tema se ha presentado en diversas obras literarias, siendo una de las más reconocidas la novela de Mariano Azuela, Los de abajo (1916), donde el personaje principal –Demetrio Macías- tampoco sabe por qué pelea al final, sólo que la Revolución lo arrastra y que él debe seguir luchando. En La madrugada, los asesinos de Villa presentan la misma ambigüedad: no saben si matan por vengarse del despojo de sus tierras o por los familiares perdidos, o si matan por la ganancia económica que pueden obtener al consumir el asesinato del líder revolucionario.

Durante el desarrollo de la obra se presentan conceptos importantes que intentan explicar por qué el mexicano se encuentra en la situación presente, y esto se hace a través de los personajes, como se ha presentado hasta ahora con los campesinos del primer nivel estructural, y los rancheros del segundo nivel. Así, la obra continúa dentro del tercer nivel para presentar ahora a las autoridades. En estos personajes también se revela cómo se manipulaba al pueblo y cómo se ‘moldeó’ o se creó la ideología del mexicano contemporáneo.

En la escena siguiente, se observan dos personajes: Jesús Salas y Gabriel Chávez, diputado y rico de la ciudad, respectivamente, en Parral, Chihuahua. Salas representa a las autoridades del gobierno, y se encuentra leyendo el borrador del discurso que piensa dar cuando él acepte la responsabilidad del asesinato que aún no se lleva a cabo. Salas está claramente bajo las órdenes de Chávez, lo que sugiere que las autoridades del México de entonces se sometieron a las órdenes de los que tenían la riqueza del país.

Como el rico de la ciudad, Chávez tiene un gran control en la decisión de asuntos políticos. Él también manipula al diputado para su propio beneficio, y esta manipulación se hace obvia cuando lo alaba por su decisión de responsabilizarse del asesinato cuando lee el texto de lo que será su futura confesión:

CHÁVEZ. Debo decirle, compañero, que si antes lo estimaba – ahora lo admiro. Este documento pasará a la historia como un ejemplo de hombría y patriotismo. (20)

En la conversación que sigue entre estos dos personajes, Tovar presenta la ideología del poder, de la misma manera como presentó la ideología del campesino mexicano.⁹ Chávez y Salas comentan el borrador de la confesión, y es obvio que ambos saben cómo manipular al pueblo:

CHÁVEZ. Y mejor evitar las precisiones. Exoteria, mi amigo, solo exoteria. Mucho hincapié en la patria. La patria es una idea a la

⁹ Se presentan aquí estas ideologías por ser parte importante de la pieza dramática al apoyar la Historia (elemento a analizar en esta investigación). Sin embargo, no se pretende profundizar en ellas por no ser esta investigación una de ideologías.

medida de la chusma. Es la virgencita, la madrecita que les trata sus asuntos con el padre. De él no conocen nada y más vale así. Apenas unos cuantos espíritus fuertes pueden soportar la visión de sus designios. Apenas los que han sido elegidos para ejecutarlos. Es un alto honor, compañero; no cualquiera está preparado para recibirlo. (21)

En estas líneas, Tovar manifiesta lo que es el concepto de la Patria para aquellos que están en el poder: sólo una idea. Se trata al pueblo despectivamente, con el adjetivo de 'chusma', y también se crea una alegoría del sistema político con el sistema religioso católico. La alegoría se puede apreciar mejor si se representa la estructura socio-política y religiosa en la clásica figura geométrica triangular, como se muestra en la Figura 2. En la figura se puede ver que el pueblo –la gran mayoría de la población- no tiene ninguna comunicación directa con el gobierno, y como dice el personaje Chávez, sólo unos pocos son privilegiados para participar directamente de la comunicación con las autoridades, y desempeñar 'sus designios'. Estos son los que gozan de privilegios pues tienen cierto poder. La alegoría con la religión católica sugiere que a través de la tradición, los gobernantes manipulan la mente colectiva nacional.

En el nivel del pueblo, sólo se tienen ideas –la de la patria, en la esfera socio-política-, y la de la virgen –en la esfera religiosa. Esas ideas son los

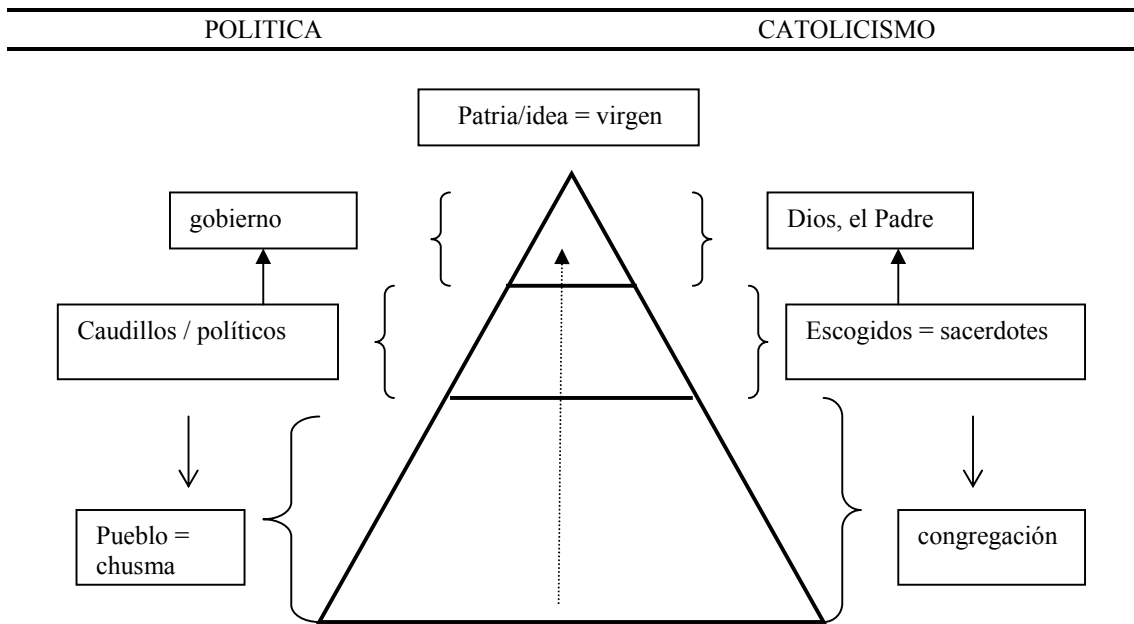


Figura 2. Estructura política y catolicismo.

recursos con los que cuenta el pueblo para afirmar su identidad como ciudadanos mexicanos, sin permitirles una participación directa en el sistema político. Por lo anterior, se deduce que el concepto de 'Patria' viene a ser un concepto vacío que se ha construido y establecido por los que tienen el poder. Esta alegoría de la estructura política y la estructura religiosa presentada por Tovar en la obra, se retomará en la tercera sección de este capítulo, al reflexionar sobre la crítica posmoderna requerida por parte del receptor de la pieza.

Más adelante en la obra, continuando la conversación entre Salas y Chávez, se planea lo que pasará con el diputado una vez que éste se responsabilice del asesinato de Villa. El personaje Chávez responde:

CHÁVEZ. Formulismo, ya sabe usted. Unos meses a la sombra, por cubrir las apariencias, y al salir se le nombra coronel del ejército mexicano.

SALAS. ¡Coronel?

CHÁVEZ. El ministro en persona lo propuso. Me parece un gesto loable... (22)

Las 'apariencias' son un concepto muy arraigado en la cultura latinoamericana, y por supuesto Tovar presenta el hecho de que en la Historia Establecida, lo que oficialmente se registró como 'eventos históricos' es en gran parte una historia de apariencias. Este concepto –las 'apariencias'– ha sido estudiado mayormente por el crítico y escritor mexicano, Octavio Paz, en una de sus obras más conocidas sobre el mexicano y su tendencia a simular las apariencias: El laberinto de la Soledad (1950). Paz desarrolla este tema enfocándolo a los mexicanos como individuos: “La simulación, que no acude a nuestra pasividad, sino que exige una invención activa y que se recrea a sí misma a cada instante, es una de nuestras formas de conducta habituales.” Y continúa diciendo: “La mentira posee una importancia decisiva en nuestra vida cotidiana, en la política, el amor, la amistad” (Laberinto 44). Por lo tanto, es válido afirmar que como producto humano, la Historia Establecida es también una de apariencias, como Tovar lo muestra a través de la conversación de sus personajes que

representan la autoridad mexicana. Según la Historia de México, se registra que el político Salas fue encarcelado (o “puesto a la sombra”, como se aprecia en el diálogo transcrito con anterioridad), y que efectivamente, al salir se le concedió un alto puesto gubernamental. El hecho de que el personaje Chávez mencione al ministro, denuncia que todo el sistema –incluyendo las más altas jerarquías–, planea y decide lo que pasará en el país.

Siguiendo con el concepto de lo que es la patria, se vuelve a presentar una segunda definición: la que las autoridades usan para manipular al pueblo, la que el gobierno quiere que el pueblo crea. A través del personaje Salas –el diputado–, quien se encuentra con los rancheros que desean matar a Villa, se expone esta segunda definición. Salas argumenta que a veces es necesario sacrificar vidas inocentes –aunque las víctimas sean niños–, para ‘servir’ a la patria. La definición que esta vez se da sobre este concepto, es muy diferente al de la conversación que Salas tuvo con el rico Chávez: “La patria, José, es una madre con muchos, muchísimos hijos de toda edad y condición, y a todos los quiere igual” (26). Salas, como autoridad, está consciente de su manipulación, y una vez más surge la alegoría con el catolicismo, la dualidad patria/madre o patria/virgen, pues en la tradición popular, la virgen –dentro del catolicismo–, es la madre de los mexicanos y a todos los quiere igual. Así, los rancheros en la obra siguen con el plan para asesinar a Villa, mientras éste recibe premoniciones de su muerte.

En la obra, Villa aparece con su esposa Luz Corral, que en la Historia se reconoce como una de sus varias esposas. En una escena, un campesino viene

a Villa para advertirle de ciertos hombres sospechosos que rondan la zona, y se ve a Villa ignorando este aviso. La respuesta de Villa es la siguiente:

VILLA. Está bueno, te lo agradezco. Pero no te preocupes, hermano; todavía no nace quien le ponga la mano encima a Pancho Villa. Toma y vete con Dios.

LEANDRO. Yo no quiero nada, mi general. Sólo vine porque en serio tenía que avisarle.

VILLA. Por eso mismo, toma. Ya sé que ustedes me quieren bien, mis hijos, y no me piden nada. Doy porque es mi gusto. Para qué atesoro, si ni mi vida es mía. (41)

La actitud del personaje Villa es como se le ha presentado en casi todos los registros de la Historia mexicana: el héroe que se preocupa por los pobres del campo. Su actitud es paternalista y se muestra valiente, con la actitud que refleja la imagen tradicional del “macho mexicano”: sin temor a la muerte y sintiéndose superior a los demás. Esta actitud es reforzada con su supuesta religiosidad, al conversar con su esposa Luz. Ella le dice que teme por su vida, pues si el rumor resulta cierto, Villa podría morir. Él le responde: “Pues ya estaría de Dios. Nos vemos, madrecita; écheme la bendición” (41). Esta imagen del revolucionario confiando en su religión, es un anzuelo infalible para ganarse la admiración y respeto del pueblo mexicano. Además, se presenta el pensamiento tradicional de ver a la esposa como madre, una característica que es frecuente encontrar en la cultura popular mexicana, pues el concepto de ‘madre’ inspira veneración

al relacionarlo con el concepto de la Virgen católica, lo que crea un lazo indisoluble entre la sociedad y la religión dentro de la Historia Nacional.

Finalmente, conforme a la Historia Establecida, se presenta la emboscada cuando Villa es asesinado: Villa se encuentra en su carro y al transitar por una curva en las calles de la ciudad lo asesinan. Las acotaciones, en un cambio de escena, dicen lo siguiente:

Rezos. Entra por el pasillo el coro, en procesión, cargando un ataúd, cirios y ofrendas. Chávez y Salas (como Obregón y Calles) cierran la marcha. Se dispone un velorio. (45)

Los personajes que representan la riqueza y autoridad en la obra, son ahora los que están en el poder: Álvaro Obregón, quien después de Venustiano Carranza, era en ese tiempo presidente de México (1920-1924), acompañado por el que sería –por orden suya-, su sucesor, Plutarco Elías Calles.¹⁰ Estos dos personajes –ambos caudillos revolucionarios- son importantes en la historia de México, pues con ellos se comienza a formar al partido político que en el futuro tendría el control del poder en el país, institucionalizando la Revolución.

Mientras estos dos personajes acompañan el ataúd en el velorio, ambos se acercan a la caja para jactarse de la situación. Chávez (que representa al presidente Obregón), le dice al cadáver: “Ahí te pudres. ¿Qué dices ahora de

¹⁰ Plutarco Elías Calles fungió como presidente de la república de 1924 a 1928. Actualmente, se cuestiona la legalidad de esas elecciones, pues desde su origen se comenzó a dar lo que se conoce como “el dedazo”, es decir, la dictadura de partido. Este cuestionamiento aparece en obras de autores de izquierda o de quienes ven la imposición de partido como algo negativo y lo denuncian. Una de las obras que contiene este tipo de cuestionamiento es la de José Vasconcelos, *El proconsulado*, al analizar las jerarquías establecidas a partir de la Revolución mexicana y en donde se presenta a Calles como el elegido y protegido de Álvaro Obregón. En: *El proconsulado*, México: Editorial Jus, S.A., 1968.

cómo se administra aquí la revolución?” (46). Esta actitud refleja el hecho de que en 1923, los caudillos establecidos en el poder se sentían amenazados por las acciones de los caudillos enemigos. Chávez/Obregón continúa diciendo:

CHÁVEZ. Ahí te haces historia. Figurarán en los anales tu nombre y tus hazañas, te quemaremos incienso, invocaremos tu protección, te alzaremos monumentos.

SALAS. Serás, en fin, de los nuestros. (46)

Este diálogo denuncia la construcción del mito, una idea que sería dada al pueblo para que la autoridad oficial fuera reconocida y apoyada por la nación. Al mismo tiempo, se sugiere que las autoridades participaron en el complot contra Villa, pues su autoridad ya no sería cuestionada. El que era considerado un enemigo del gobierno se transformaría en un héroe para la nación. El hecho de que el personaje Salas, representando a Calles, diga que lo harían de los ‘suyos’, deja ver lo que Tovar piensa de esas autoridades provenientes de la Revolución (incluyendo a los ‘héroes’): son figuras construídas sobre la base de apariencias, se les ofrece incienso como si fueran transpuestos a la esfera religiosa, y hasta se ‘invoca su protección’. La Revolución, así, dejó de ser un evento con aspiraciones y resultados genuinos y verdaderos. En este punto se centra la ideología que Tovar, en un párrafo a manera de introducción, hace manifiesto al inicio del texto dramático: “La revolución no murió de muerte natural. La mataron a mansalva, y la embalsamaron con tan mala maña que ya es pura pudrición” (8). Desde el inicio de la nueva etapa posrevolucionaria, México ha sido construído sobre una Revolución muerta, sobre ideas y

conceptos vacíos, donde la única realidad es, según Tovar, pudrición. Este tema de la Revolución muerta se retomará en la tercera sección de este capítulo, por ser parte del pensamiento analítico del autor en torno a la situación socio-política mexicana.

Vuelta al segundo nivel. Hasta aquí se ha presentado el desarrollo del tercer nivel (la Historia) a partir de la transición que se dio al inicio de la obra en que se introdujo a los personajes asesinos de Villa. Después de esa primera transición, el segundo nivel se presenta en dos ocasiones más, y en ambas se identifica el cambio por el uso del tiempo gramatical pretérito, además de que en uno de estos dos cambios de niveles sí existen acotaciones que indican una “transición” en donde hay “acordes”. La música, en este caso, ayuda a que el espectador pueda notar el cambio de nivel dentro de la representación de la Historia. Se vuelve al segundo nivel después de una conversación donde el diputado y los asesinos planean acudir a la autoridad de Parral para poder consumir el plan de matar a Villa. Después de la conversación, las acotaciones indican: “*Silencio. Transición: Salas se aparta a escribir; acordes*” (27).

Inmediatamente se observa al personaje Lozoya ubicado en un tiempo posterior a la conversación, donde ya el asesinato había sido consumado, y recuerda que después de éste, se vio ‘obligado’ a matar a un pariente suyo quien tenía en brazos a su hijo pequeño: los mató a los dos porque ese pariente lo estaba identificando como uno de los asesinos de Villa (27, 28). Después de este comentario, se vuelve al tercer nivel (el de la Historia Nacional) una vez más.

La otra ocasión en que se retrocede el segundo nivel del relato es en la escena VIII titulada 'El encuentro'. Aquí, después de un breve corrido, los asesinos narran cómo una mañana se encontraron con Villa pero decidieron no atacar contra él en ese momento. En la conversación participan varios personajes, y sin ningún anuncio de transición por medio de acotaciones, se pasa al segundo nivel. La transición se identifica, una vez más, a través de los parlamentos de los personajes –uso del tiempo gramatical pretérito-, además de una clara interrupción del personaje Salas que ayuda a percibir dicha transición. El personaje Salas interrumpe la recreación del momento en que perdieron la oportunidad de matar a Villa al decir lo siguiente:

SALAS. ¿Me permites decir algo, Melitón? Yo no pienso que te haya movido el miedo, sino más bien una admirable prudencia –y acaso algo más, que prodría llamarse respeto o, para evitar malosentendidos, observancia. ¿Recuerdas aquel día que nos encontramos en la capital? Mucho tiempo después, frente a la Lotería...

LOZOYA. Me acuerdo. Yo andaba malo. Fui a hacerme unos análisis. (34)

Los personajes continúan en esta digresión en donde participan varios de los asesinos. La interrupción crea un paréntesis en la recreación de la Historia y reflexionan sobre los hechos pasados, para después volver al tercer nivel y retomar la representación de la Historia Nacional, así que después de esta

digresión el espectador observa cómo ellos se organizan para esperar el momento de actuar y consumir el asesinato de Villa. (35)

La presencia de este tercer nivel produce un efecto similar al de estar observando una película, pues la función de este nivel es similar a la técnica cinematográfica conocida como 'flash-back' o, en términos más literarios establecidos por Genette, el tercer nivel estructural de esta obra es una analepsis. A través de este nivel, se confirma la perspectiva 'otra' de la Historia Establecida: la reacción y vida de los campesinos posteriores al asesinato de Villa. Cuando la obra termina, los campesinos del primer nivel se encuentran en la penúltima escena con el cura que bendice el ataúd de Villa, por lo que se da una fusión de los niveles primero y tercero: se fusionan los tiempos pasado y presente de la obra. El último parlamento es a través de la personaje Mujer, quien se observa esperando a alguien al amanecer: el pueblo mexicano simplemente espera, y se ubica en un tiempo indefinido.

V. 2. La intertextualidad

El otro elemento que complementa esta parte histórica en La madrugada es el de la intertextualidad, técnica sobre la cual la composición dramática apoya su estructura y su contenido. Al igual que en el análisis intertextual de la obra anterior, se clasifican los diversos intertextos de esta obra utilizando las mismas categorías mencionadas previamente: incluyo las fuentes mencionadas explícitamente por el autor en lo que denomino 'modalidad explícita de la intertextualidad', y los intertextos presentes en el diálogo y discusión de los

personajes los clasifico en lo que denomino 'modalidad implícita de la intertextualidad. Ambas modalidades se desarrollan a continuación.

V. 2. a. Modalidad explícita de la intertextualidad

En este nivel intertextual, Juan Tovar toma textos que son integrados en la creación de la obra La madrugada, y los reconoce –como se ha mencionado- explícitamente como fuente o base de la pieza en un apartado al final de su trilogía Las Adoraciones,¹¹ en donde comenta cómo se originaron las obras presentadas en ella. Según Genette, estos textos serían los hipotextos de la obra dramática, la cual resulta en su hipertexto. Al comentar sobre La madrugada, Tovar menciona:

LA MADRUGADA se inspiró en un esbozo de Oscar Villegas y utiliza la versión de los hechos dada por Librado Martínez en *Yo maté a Villa* (La Prensa, 1960) de Víctor Ceja Reyes, así como material grabado con campesinos del Estado de México a fines del sexenio echeverrista. (235)

Oscar Villegas es otro dramaturgo contemporáneo de Tovar, también discípulo de Emilio Carballido. Al igual que Tovar, Villegas también basó su bosquejo en otros textos, revelándose un continua transtextualidad.

El segundo hipotexto son las grabaciones de testimonios de campesinos mexicanos, el cual no se considera dentro de la Historia Establecida. Este tipo

¹¹ Este volumen contiene tres obras dramáticas: La madrugada, El destierro y Las adoraciones. Al final del libro, Tovar decide exponer los textos usados para producir cada una de estas tres piezas teatrales.

de discurso ha sido identificado como uno de los recursos utilizados por escritores en la posmodernidad, tanto en la narrativa como en la dramaturgia:

Postmodernist fiction questions the official and authoritative sources used to document historical events. It also challenges the objectivity of historical representation by revealing the existence of traditional and literary approaches used to chronicle them.

Postmodernist historical representation recognizes and integrates all forms of narrative expression, including oral histories, personal, and extra-textual sources. (Fernández 109)

Es este recurso oral el que ayuda a que Tovar presente otro punto de vista de la Historia Nacional en la obra: La Historia Establecida adquiere ahora el adjetivo de 'cuestionable', por lo que deja de ser 'oficial', perdiendo así toda credibilidad adjudicada a ella en el pasado. Las grabaciones usadas para la obra permiten a Tovar tener un lenguaje natural, y no el tono autoritario de los libros de Historia que reflejan la versión Establecida. Es decir, los libros de Historia son registros creados y difundidos por las autoridades gubernamentales quienes, como se ha visto, han seleccionado eventos y manipulado información histórica con el fin de perpetuarse en el poder. Por esta razón, la Historia Establecida se registra con un lenguaje de autoridad, formal, que no refleja el habla coloquial o popular del mexicano. Tovar, al presentar la Historia Oculta en su obra, muestra la contraparte de esa Historia Establecida, y lo hace utilizando el lenguaje propio del campesino mexicano, con lo presenta una Historia Nacional que se

concretiza como auténtica, con mayor veracidad, oponiéndose a la Historia Establecida por el gobierno.

V. 2. b. Modalidad implícita de la intertextualidad

Continuando con la estructura utilizada en las obra anteriorer, en esta sección se analizan los intertextos que se identifican en la pieza dramática y que no son mencionados explícitamente por el autor. También se sigue la subclasificación existente dentro de ésta modalidad: los intertextos que apoyan la estructura de la obra (tales como epígrafes, técnicas dramáticas, etc.) se clasifican dentro de lo que denomino 'modalidad intertextual implícita estructural', y los intertextos que se encuentran integrados en los argumentos de los personajes dramáticos se clasifican en lo que llamo 'modalidad intertextual implícita argumental'.

Modalidad intertextual implícita estructural. El texto dramático inicia con un paratexto¹² a manera de epígrafe, el cual reza lo siguiente: “La historia, dijo Esteban, es una pesadilla de la cual intento despertarme. – James Joyce”.¹³ Este epígrafe proviene de la conocida obra del escritor inglés James Joyce, Ulysses (1922)¹⁴, y resume el pensamiento de Tovar en cuanto a lo que es la Historia: no es idealizada ni puesta en un pedestal como se pretende con la versión 'oficial' –Establecida- creada por las autoridades, sino todo lo contrario.

¹² Recuérdese que el término es así denominado por Genette por existir una relación más alejada (menos explícita) con todo un texto existente, el cual es aludido a través de títulos, subtítulos, etc. (Palimpsests 3).

¹³ El epígrafe se encuentra en la edición de esta trilogía hecha por la Universidad Autónoma Metropolitana en 1981. Por alguna razón no se encuentra en la edición de Joaquín Mortiz (1987).

¹⁴ Joyce, James. Ulysses. New York: Random House, 1986. p. 28

Para Tovar, la explicación de la situación presente tanto del país como de los mexicanos, se encuentra en la Historia, ya que el presente es una continuación del pasado y al mismo tiempo, ese pasado sigue existiendo en el presente (es la pesadilla que continúa, según el personaje de Joyce). Esta idea es corroborada en el párrafo que a manera de introducción se presenta en el texto dramático: “Representar el pasado es repasar el presente. Contamos historias viejas por ir corriendo la nueva...” (La madrugada 8)

Además del epígrafe, se identifican otros paratextos en los títulos que han sido asignados a cada escena, los cuales aluden –de manera general- al tema que es representado en ellas. La primera escena en que se presenta la conversación entre los campesinos en esta pieza (escena II) se titula “Hijos de maíz” –como ya se ha mencionado (12).¹⁵ Este paratexto es muy importante pues se asocia directamente con las leyendas de la creación de la cultura maya-quiché, las cuales están registradas en el conocido libro del Popol-Vuh. El libro se divide en tres partes, y en la tercera se describe la creación de los seres humanos que, según la cosmología maya-quiché, fueron cuatro los primeros hombres creados. La leyenda dice que los dioses realizaron varios intentos probando diferentes materiales para crear al ser humano, hasta que finalmente descubrieron el material perfecto para dicho propósito: “Y moliendo entonces las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, hizo Ixmucané nueve bebidas, y de

¹⁵ El subtítulo también remite al libro del mismo nombre del escritor guatemalteco, Miguel Angel Asturias, publicado en 1949. Sin embargo, el uso de conceptos sacados del Popol Vuh es diferente, en estilo y en su función dentro de la obra literaria de ambos escritores.

este alimento provinieron la fuerza y la gordura y con él crearon la musculatura y el vigor del hombre” (188).¹⁶ Después de este acto, la leyenda dice que los dioses

entraron en pláticas acerca de la creación y la formación de nuestra primera madre y padre; de maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros primeros padres, los cuatro hombres que fueron creados. (188)

El hecho de que Tovar titule la escena donde se introduce a los personajes campesinos como “Hijos del maíz” tiene la función de reforzar la importancia de la tierra en la vida de los mexicanos, pues de la tierra se obtiene no sólo su alimento básico (la tortilla de maíz) sino que significa la fuente de su vida misma.

Al final de la obra, se presenta otro paratexto en la escena titulada ‘Las mañanitas’, título que tiene como fuente la canción popular mexicana que se entona para celebrar un cumpleaños. La letra y música son modificadas por una versión de corrido, en donde el título adquiere cierta ironía por cuanto el corrido tiene como tema principal la muerte –lo opuesto a un cumpleaños, en el cual se celebra la vida de una persona. Por otro lado, el título de la escena apoya el título de la obra, La madrugada. Ambos pueden considerarse sinónimos, y dentro del contexto del lenguaje coloquial mexicano, una ‘madrugada’ puede

¹⁶ Las citas se toman del libro del Popol-Vuh, traducido por Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

tener dos significados: uno, se puede referir al período del día en que Villa fue asesinado –muy temprano por la mañana-, y dos, se puede referir al acto de afrontar a una persona totalmente desprevenida y actuar con ventaja sobre ella. Ambos significados pueden aplicarse a la obra, y esto da un toque de ambigua ironía a la pieza dramática.

En cuanto a las técnicas utilizadas en esta obra, además del elemento cinematográfico mencionado con anterioridad –el uso de ‘flash-backs’- Tovar utiliza otra técnica teatral para que el receptor realice una reflexión crítica del pasado y por lo tanto, de su presente; la técnica hecha famosa por el dramaturgo Bertold Brecht: el uso de un coro que participa en el desarrollo de la obra (el teatro épico) con lo que se obtiene el efecto de alienación, el cual tiene el propósito de alejar al receptor de la obra dramática para que pueda realizarse un proceso mental analítico de lo que se presencia. Esta técnica, creada por Brecht, es aplicada en La madrugada de manera original, pues las canciones que el coro canta son los famosos ‘corridos’ mexicanos. El corrido, como género musical, es exclusivo de México, y tiene su origen precisamente en la Revolución. Este género canta las hazañas de personajes históricos (género épico), de manera que transmite información que generalmente no se encuentra registrada en la Historia oficial. Sobre el corrido en La madrugada, Ludwik Margules dice:

En la búsqueda de sencillez, [Tovar] escoge como forma para su tragedia el corrido mexicano (género, por otra parte, nada sencillo), y que en España corresponde al romance. El corrido es

esencialmente popular, se expresa en octasílabos y habla de hazañas o hechos heroicos. Su forma de narración es épica y, aparentemente, ingenua. (Margules 60)

El corrido abre y cierra la pieza dramática, e interviene también en momentos específicos dentro de la obra. Como la Historia Nacional se presenta en el tercer nivel estructural, es de suponerse que el receptor percibe la recreación del corrido interpretado por los campesinos, por lo tanto se presenta en la obra la versión 'no-oficial' –la Historia Oculta- de un evento histórico: la versión transmitida en un corrido mexicano –oralidad- sobre la muerte de Francisco Villa. Además de tener una función brechtiana, el uso del corrido también se considera una parodia de la tragedia griega, como lo ha señalado Margules: “los campesinos, convertidos en un patético coro griego, esperan hasta el fin de los tiempos a que se les haga justicia” (60).

Modalidad intertextual implícita argumental. En cuanto a los intertextos¹⁷ que se encuentran en el nivel de los personajes, lo primero que se identifica es una alusión a las reflexiones que Octavio Paz ha hecho sobre la identidad mexicana y el país después de la conquista. Esta alusión se da cuando el diputado Salas explica lo que es la patria para él, manipulando la mentalidad de los rancheros que quieren asesinar a Francisco Villa:

¹⁷ El término 'intertextos' es usado aquí según la clasificación de Genette: uno de los cinco tipos de transtextualidad, pues en la obra –al nivel de los personajes- se identifican tanto *citas* como *alusiones* a otros textos, ambas modalidades transtextuales pertenecen a la clasificación de 'intertextualidad' (Palimpsests 2).

SALAS. La patria, José, es una madre con muchos, muchísimos hijos de toda edad y condición, y a todos los quiere igual.

SÁENZ. La chingada madre, pues.

SALAS. Bien chingada, José, bien dolida todavía por tantos como le mataron en diez años de revuletas. ¿Crees tú que soporte más?... (26)

La frase que se usa aquí para definir al país es el de 'chingada madre', lo cual inmediatamente se asocia con las reflexiones que Octavio Paz ha hecho en su obra El laberinto de la soledad (1950):

¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la "sufrida madre mexicana" que festejamos el diez de mayo. La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre. (83)

La idea de Patria como sinónimo de la 'Madre chingada' aparecen aquí intentando definir la situación del mexicano contemporáneo y, como en la obra de Paz, el concepto tiene una connotación negativa. En la obra dramática de Tovar, los personajes aplican este mismo concepto para describir la patria por la cual los mexicanos comenzaron a pelear, creando así la Revolución. Es irónico que el personaje que representa la autoridad y sabe que con el concepto de 'Madre' está manipulando, también acepte que el país ha sido violentado y

lastimado con esa misma lucha revolucionaria. Sin embargo, aunque se acepta esto, el personaje lo hace para seguir manipulando y convencer definitivamente a los campesinos de que matar a Villa es sinónimo de servir a la patria, a esa Madre sufriente. Octavio Paz vuelve a decir en su ensayo que “[l]a chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza” (87), de manera que el adjetivo ‘chingado/a’ siempre se asocia con algún tipo de violencia –en este caso, la violencia de la Revolución. Este concepto de la Patria se retomará en la tercera sección de este capítulo, pues también representa la reflexión crítica del dramaturgo en torno a una situación actual nacional.

En la obra, se perciben otros dos tipos de intertextos tomados de lo cotidiano mexicano: el uso de refranes populares y de un tipo de discurso religioso. En cuanto al uso de refranes populares, Tovar utiliza lo que es del dominio público –lo popular, lo oral- para transmitir ideas específicas en la escena donde Obregón y Calles se encuentran ante el ataúd de Villa. En esta escena, aparece el coro y su función es la de reafirmar lo que ambos políticos expresan sobre el caudillo fallecido. Los refranes citados son: “Muerto el perro se acabó la rabia”, refiriéndose a que Villa ya no causaría problemas para el gobierno; “en boca cerrada no entran moscas”, alude a la crítica de Villa hacia la administración del gobierno establecido en esa época, sugiriendo este refrán que el caudillo fue asesinado por su opinión política adversa a la autoridad imperante; y el tercer refrán es el de “no hay mal que por bien no venga”, reafirmando lo que ambos políticos –Obregón y Calles- decían de convertir la figura de Villa en un héroe mítico que el pueblo mexicano pudiera admirar y, de

esta forma, hacer de éste uno de los 'suyos' (46). Este tema de la creación del mito, presentado por Tovar, se explicará en más detalle en la tercera sección del capítulo presente.

El discurso religioso como intertexto se encuentra en la escena inmediata a lo que se acaba de describir: hay un cambio de nivel, pues se encuentran los campesinos que están recordando la Revolución –primer nivel estructural-, y ellos resumen lo que aconteció a cada uno de los participantes en el asesinato de Villa. Ante cada 'informe' por parte de estos campesinos, la Mujer responde con la frase de "ruega por él" (46-47), creando el efecto de una letanía fúnebre, la cual es una alusión a la práctica ritual común de la iglesia católica, fusionando así la realidad social del mexicano con el catolicismo que, según la pieza teatral, es parte integral del ser mexicano.

V. 3. La posmodernidad en La madrugada

Existen varios elementos que en esta pieza dramática, según los críticos, son características de las obras posmodernas latinoamericanas. El primero de ellos es su uso de la Historia Nacional que, a diferencia de las obras modernas (como las de Usigli, por ejemplo), aquí se presentan los hechos históricos con la finalidad de provocar una reflexión analítica. De igual manera, se intenta (a través de la Historia presentada) explicar el estado presente de la sociedad mexicana. La reflexión de análisis se intenta provocar a través de la presentación de una perspectiva diferente de la Historia Nacional, es decir, no se ofrece únicamente la versión 'Establecida' de esta, sino que se añaden

elementos extra literarios (como lo popular, la oralidad, lo colectivo) para confrontar la Historia Oculta con la que ha sido difundida por las autoridades – Historia Establecida que, sin embargo, ha sido manipulada y tergiversada. Al presentar Tovar la Historia Oculta –o no escrita--, él aborda lo que también es parte de la Historia Nacional, y al hacerlo, lleva al receptor de sus obras a un análisis de la Historia Establecida –la oficial-, lo que causa un cuestionamiento de la misma y, por lo tanto, una nueva perspectiva surgida a través del análisis crítico provocado por la pieza dramática presenciada.

Entre los críticos que han dedicado estudios extensos sobre el teatro mexicano con un enfoque en la presencia de la Historia en la dramaturgia, se destacan Jaqueline Bixler y Kirsten Nigro. Ambas coinciden en que la Historia es en la posmodernidad una herramienta para el análisis crítico. Bixler, en un artículo sobre la dramaturgia de Sabina Berman y la posmodernidad, cita a Ronald Burgess diciendo que: “dramatists foraged through Mexico’s history, culture, folklore, and myths searching out explanations for the current state of affairs in the country” (Bixler 45). El hecho de buscar una explicación de la situación presente en el pasado, requiere necesariamente de una reflexión crítica y analítica, la cual es reflejada en las piezas dramáticas de la posmodernidad a través de las técnicas de composición teatral (estructura del texto) y de sus personajes (contenido). Esta característica está presente en las obras de Juan Tovar, como lo ha declarado el director y crítico teatral Ludwik Margules, quien al hacer una evaluación general de las obras históricas de Juan Tovar dice que estas obras “buscan la historia, y... tratan de aprehender el

presente, de encontrar las fuentes de la identidad nacional. Todo el material dramático pretende descubrir y entender la idiosincrasia de México” (Margules 58). Por su parte, la crítica Kirsten F. Nigro también ha encontrado que entre los “elementos comúnmente señalados como posmodernos” se encuentra el de “la desmitificación del discurso histórico positivista” (Nigro 31), discurso establecido por las autoridades en turno a través de la Historia, y por consiguiente, considerado “oficial”. En la obra, se observa la necesidad de desmitificar al héroe como el antídoto de la Historia Establecida, ya que esta revelación provoca el cuestionamiento del receptor de la obra hacia una ‘verdad impuesta’ que ha estado vigente por décadas en la nación.

En La madrugada no se presenta una perspectiva histórica de autoridad oficial, sino la perspectiva de quienes representan a la mayoría de los mexicanos: los campesinos, que después de tantas luchas no obtuvieron lo que la Revolución prometió darles originalmente. Esta percepción contradice la versión de la Historia Establecida, pues en esa Historia la Revolución triunfó y su ‘éxito’ prevalece hasta la época en que Tovar escribe su obra y, a través de la reflexión en su pieza dramática, cuestiona esa versión oficial. El cuestionamiento del pasado tiene la función de anular la validez que siempre se le había dado a la historia ‘Establecida’, añadiendo los elementos extratextuales que también forman parte de la Historia Nacional pero, sin embargo, se habían ocultado o desechado por los historiadores.

Beatriz Rizk explica la función de la Historia –ya sea Establecida u Oculta- en la posmodernidad:

... la visión histórica siempre se ha renovado cíclicamente a lo largo del continente produciendo obras que han sido relevantes en cada etapa de su desarrollo.... La diferencia es que ahora aparecen nuevas lecturas de personajes y hechos pasados que en vez de reafirmar una percepción historicista, como se hacía antes, apuntan más bien a la desestabilización de los mitos históricos en aras de una realidad basada en algo más que referencias textuales, elaboradas en su mayoría por mandato de los forjadores de patrias del momento.¹⁸ (68)

La Historia Nacional como herramienta para la reflexión en la posmodernidad literaria latinoamericana no intenta reforzar el mito de los héroes, o hacer de cierto héroe el centro de la pieza dramática, sino usar el evento histórico y realizar un análisis crítico de una situación: los dramaturgos posmodernos se enfocan en los mitos surgidos a través del tiempo y que ahora forman parte de la cultura nacional popular, no para continuar mitificándolos, sino para cuestionarlos. “History is pertinent to theater” a partir de 1979 –afirma el crítico Ronald Burgess-, y continúa diciendo que “history, along with its attendant social and cultural aspects, became central elements in the drama of such writers as Sabina Berman, Tomás Espinosa, Oscar Liera, and Víctor Hugo Rascón Banda”.

¹⁸ El ‘ahora’ se refiere a la etapa posmoderna que se vive hoy, y el ‘antes’ a los movimientos literarios anteriores a ésta. Rizk utiliza el término ‘posmodernismo’ como se le utiliza por la crítica europea o estadounidense, lo cual equivale a lo que en esta investigación se denomina ‘la posmodernidad’. El uso del término ‘posmodernidad’ es para evitar confusiones entre el posmodernismo que surge entre los movimientos literarios hispanoamericanos conocidos como modernismo y vanguardismo, y la etapa que se está dando en el presente, la posmodernidad. Sin embargo, recuérdese que al citar a la crítica Rizk se respeta el término usado originalmente por ella, ‘posmodernismo’.

(Burgess 79).¹⁹ Los dramaturgos mencionados por Burgess son contemporáneos de Juan Tovar, aunque a él no se le mencione entre éstos. Sin embargo, es obvio que comparte con ellos este aspecto de la historia en su dramaturgia.

En cuanto a la 'desestabilización del mito' que describe Rizk, La madrugada presenta a Francisco Villa desde tres perspectivas: la de los campesinos, la de los asesinos, y la de las autoridades gubernamentales. Los campesinos deciden cantar sobre Villa y la Revolución porque Villa representa una esperanza pasada al haberles dado la posibilidad de tener tierras. Según su perspectiva, Villa no tiene ningún defecto, por lo que se deduce que han adoptado la imagen del mito creado. Tovar decide deconstruir ese mito al presentar las otras dos perspectivas, lo cual sugiere que deconstruir significa presentar la Historia Oculta, para complementar una Historia Nacional que pueda considerarse, si no verdadera, por lo menos más veraz al presentarse como más 'completa'. Los asesinos revelan que Villa era un ladrón antes de ser el 'héroe' de la Revolución, y que se sometió al gobierno al aceptar una hacienda como compensación por su participación revolucionaria, hacienda en la que vivió hasta su muerte. Las autoridades del gobierno, por otro lado, deciden eliminarlo. Una vez logrado este propósito deciden 'crear' una imagen de Villa que es la que darán al pueblo con el propósito de manipularlo y ganar su simpatía, pues necesitaban del apoyo nacional para establecer su poder. De

¹⁹ Burgess, Ronald D. The New Dramatists of Mexico, 1967-1985. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991.

esta manera, Tovar presenta el origen de la creación de los mitos nacionales, la artificialidad de los que son considerados 'héroes'. En su obra, Tovar lleva al receptor a ese pasado, y si logra provocar la reflexión analítica con su presentación de la Historia Nacional, el receptor se dará cuenta de que los campesinos (que simbolizan el presente) ya han aceptado esos mitos creados, mitos que no les ayudan en su situación de pobreza y alienación social. De igual manera, al mostrar Tovar que hubo en la Historia Nacional asesinatos premeditados para llegar al poder, denuncia la corrupción dentro del sistema gubernamental que en México ha existido desde el origen mismo del país como república 'democrática', corrupción que prevalece en el tiempo en que Tovar escribe su obra. En ella, refleja su intención de provocar un análisis crítico de lo que se representa en la pieza dramática. La finalidad de Tovar en esta obra no es la de presentar exclusivamente una denuncia del sistema gubernamental mexicano, sino de provocar a la reflexión al receptor de la pieza para poder definir el por qué el mexicano vive en determinadas circunstancias políticas, sociales y culturales, así como motivar un análisis del estado actual nacional. Se trata, pues, de participar activamente de manera intelectual, definiéndose primero de acuerdo a una realidad, para poder encontrar una identidad individual y nacional.

Sobre la alegoría que Tovar presenta en la obra, de la estructura socio-política y la religión, se deduce que la creación de un mito se logra al trasponer a un personaje histórico a una esfera pseudo-religiosa: se crean héroes cívicos que se comparan a los santos católicos, los cuales tienen asimismo la devoción

y lealtad del pueblo. Esta reflexión sobre la política de México, lleva a Tovar a pensar en el papel de la religión dentro de la sociedad mexicana, relación que ha sido señalada por Octavio Paz como el descubrimiento de un pensamiento analítico:

Hay un momento en que la reflexión sobre la historia y la política se enfrenta a un fenómeno que aparece en todas las sociedades y que, al mismo tiempo, las traspasa: la religión. Inseparable de la historia, que es su lugar de manifestación y de encarnación, la religión se despliega más allá de ella, fuera del tiempo. (Itinerario 134)

La dualidad existente en la pieza de Patria/Virgen, se debe a esta relación de política/religión, pues ambos campos abarcan la esfera de sentimientos de fe y lealtad por parte del común del pueblo. La idea de 'Patria' creada por los políticos adquiere así, una función de apoyo hacia la ideología predominante, que exige la devoción absoluta del pueblo mexicano. Paz ha señalada, sobre este tema de asemejar la política con la religión, lo siguiente: "Una de las razones del poder de contagio de las grandes ideologías totalitarias y, sin duda, la causa profunda de su caída, fue su semejanza con la religión" (Itinerario 134). Esta afirmación crea una relación entre el sistema político de los años veinte y la manipulación del sentimiento religioso popular, manipulación provocada por una ideología que Paz describe como 'totalitaria'. Tovar entra así al concepto de 'ideologías', por lo que se hace necesario explicar, de manera general, las características que se atribuyen a éstas. Julio Barreiro señala que una de las

constantes que se presentan en las ideologías es "... la tendencia a la sacralización de las mismas por parte de la mentalidad del hombre contemporáneo..." (Barreiro 39).²⁰ Esta sacralización es la que se pretende hacer por parte de los personajes de la pieza teatral, y la intentan realizar a través de la creación de mitos que –una vez transpuestos a un espacio ‘religiosos’- pueden perpetuar la ideología de los que están en el poder, o como dice Paz, la ideología ‘totalitaria’. Barreiro propone el nombre de ‘ideología de dominio’, y explica que la contraparte de esta ideología es lo que él llama ‘la ideología de cambio’, las cuales define como sigue:

... las ideologías de dominio son defensoras del “status quo”, suministran una justificación del orden existente, para perpetuarlo, y siempre se presentan rodeadas de intentos “moralistas”, cuyo paradigma está dado por el “hombre fuerte e incorruptible que debe gobernarnos”; las ideologías de cambio expresan los deseos de las clases y grupos sociales que reivindican posiciones mejores y que anhelan construir estructuras más justas del orden social. (82)

La pieza presenta la formación del gobierno de caudillos que provienen de la Revolución, la cual representaba una ‘ideología de cambio’, según los términos propuestos por Barreiro. Sin embargo, al asesinar a Villa, se asesina esa ideología, se mata a la Revolución, dando como resultado la imposición de una ‘ideología de dominio’, la que tiene como meta su perpetuación, para lo cual se vale de la creación de mitos y de la religión. Según esto, Tovar indica que Villa

²⁰ Barreiro, Julio. Ideologías y cambios sociales. Montevideo: Editorial Alfa, 1966.

era la Revolución, y a pesar de que fue asesinado, surge una nueva imagen suya –el Villa mitificado, hecho un héroe por la ideología dominante-, la cual es la que prevalece con vida como parte de la cultura e Historia Nacional. En este aspecto, también existe la ironía de que Villa alcanza cierto reconocimiento sólo después de su muerte, y aunque es un reconocimiento fabricado, es el que continúa presente en la Historia Establecida, aspecto que comparte con la creencia católica de que sólo después de la muerte se tiene vida verdadera.

En cuanto a la intertextualidad, esta técnica tiene dos funciones principales: la primera, revelar que la Historia Establecida es un texto creado y por lo tanto no tiene validez absoluta; la segunda, es lo que la posmodernidad ha denominado la ‘desaparición del autor’ en las obras literarias, pues al existir diversos intertextos el autor como creador absoluto desaparece. Esta característica apoya el enfoque del uso de la intertextualidad en la posmodernidad, el cual se centra en que toda obra literaria es intertextual, desapareciendo así las ‘grandes narrativas’. En este caso, la ‘gran narrativa’ viene a ser la Historia Establecida, por haber sido modificada e impuesta por una autoridad, callando parte de la Historia Nacional, la cual se presenta en las obras latinoamericanas posmodernas, es decir, la Historia Oculta.

En La madrugada la intertextualidad apoya la reflexión crítica del autor, pues los testimonios orales que fueron integrados en la pieza, por ejemplo, no sólo cuestionan la Historia considerada oficial en el pasado, sino que también contribuyen al concepto posmoderno de la ‘desaparición del autor’. Además, al utilizar intertextos provenientes de lo cotidiano, el lenguaje en la obra

necesariamente refleja el lenguaje coloquial de cierta época y región, haciendo de la obra una que presenta una Historia 'otra'. Al respecto, Margules ha comentado que:

El idioma es el centro de investigación y de experimentación de la dramaturgia de Juan Tovar. Giros y proverbios populares, mezcla de expresiones de las diferentes comarcas del país, formas históricas del habla para hacer evidente nuestra contemporaneidad, material documental lingüístico y mil procedimientos más mezclados en el crisol para conseguir el idioma teatral de la creación escénica. (59)

El hecho de que Tovar integre fuentes basadas en la oralidad, indica un afán por transmitir el lenguaje propio del mexicano y, al mismo tiempo, presenta la Historia alienada, provocando así la reflexión por parte del receptor de la pieza teatral.

Por otro lado, el paratexto del Popol-Vuh confronta la versión mayormente aceptada de la creación, que ha sido transmitida por el catolicismo, lo que conlleva a la desaparición de lo que se ha considerado como 'verdad absoluta'. Sobre el uso de las técnicas de dramaturgos como Brecht y Pirandello en la posmodernidad, se ha aceptado por varios críticos que sus técnicas se apropian y utilizan para apoyar la nueva intención de esta época, en cuanto a mirar la Historia desde el punto de vista analítico y, por lo tanto, cuestionar la versión 'oficial'. Beatriz Risk explica la relación de estos dos dramaturgos y la posmodernidad literaria de la siguiente manera:

En el campo del teatro, no podemos dejar de constatar que extendiéndose como modernismo la corriente predominante del siglo XX con su sentido universalista, el posmodernismo se fue desarrollando, alternativa y paralelamente, con el modernismo. Si no, en donde dejaríamos el meta-teatro de Pirandello, con su ambivalente juego de la apariencia versus la realidad; o la abolición del texto llevada, ya a su máxima expresión por Beckett; o la técnica brechtiana del “extrañamiento” para producir un alejamiento crítico con relación a los sucesos en escena, que como bien señala B. States es la “forma extrema del distanciamiento irónico”..., prerrogativa fundamental en el teatro hecho bajo influencia postmodernista. (131)

Risk sugiere que con Pirandello y Brecht, entre otros, se dan los primeros indicios de la posmodernidad, y surgen en un desarrollo paralelo con la modernidad occidental. En la posmodernidad literaria, por lo tanto, será común encontrar las técnicas creadas tanto por Pirandello como por Brecht, principalmente debido a la intención de provocar en el espectador una capacidad crítica ante la obra dramática.

Los aspectos anteriores –tanto Historia como intertextualidad-, se combinan en esta pieza y presentan una mezcla de tradición y novedad posmoderna: La tradición por cuanto tiene características heredadas de los grandes maestros de la dramaturgia mexicana –Rodolfo Usigli, Josefina Hernández- al enfocarse en un período y en un personaje histórico definido. Sin

embargo, se aprecia la posmodernidad en que el personaje histórico presentado no es el centro de la pieza, y no se continúa con los mitos históricos. Tampoco los personajes gubernamentales que la Historia también ha elevado al nivel de héroes mitológicos son exaltados. No hay 'personajes centrales' según la concepción tradicional de las obras literarias y, como consecuencia, no hay héroes. Sobre esto, Margules ha propuesto que en esta obra "los tres personajes centrales son la tierra, el tiempo y la historia de la Revolución mexicana, que conforma el presente visto como una pesadilla" (60). Es cierto que la tierra tiene un lugar importante en la obra para los campesinos mexicanos, y que la Revolución se presenta como un período clave, pero no se podría decir que son los 'personajes centrales' por cuanto son elementos utilizados para provocar una reflexión profunda y crítica de lo que es actualmente la situación de todo un pueblo latinoamericano.

Los elementos históricos presentados en La madrugada provocan en el receptor de la pieza un cuestionamiento de lo que es la Historia de México, y esa reflexión lleva necesariamente a evaluar la situación presente, contemporánea a la época en que se estrenó la obra: en el poder seguían establecidos, en una dictadura partidista, los continuadores de esa generación de caudillos revolucionarios.

De esta manera, esta pieza dramática presenta todo un cuestionamiento de lo que puede considerarse un patrimonio nacional: el concepto de 'Patria' que origina nacionalismos, la religión del pueblo, y la destrucción de los héroes históricos que se han fabricado y establecido a lo largo de la Historia Nacional.

Este cuestionamiento se hace no para anular este patrimonio, sino para cuestionarlo y, en ese cuestionamiento, intentar definir al mexicano en base a una realidad más veraz, de acuerdo con su situación concreta presente. A través de esta reflexión, puede decirse que Tovar produce su obra con la finalidad de presentar una perspectiva histórica diferente: la Historia Oculta que al ser presenciada por el receptor crea en él el cuestionamiento de su pasado y la evaluación crítica de su presente, es decir, la aplicación del pensamiento de la posmodernidad.

VI. EL DESTIERRO: LA MODERNIDAD COMO ANTECEDENTE DE LA 'INTEMPERIE' DE LA POSMODERNIDAD

El destierro (1982, estreno) es un guión cinematográfico (escrito en 1977-78) que Juan Tovar modifica y transforma a pieza dramática, pues la versión cinematográfica es anulada por las circunstancias de su tiempo: el gobierno decide que no es un largo metraje adecuado debido a razones políticas, pues se presentaba a uno de los ex-presidentes de manera negativa. Esto motiva a Tovar a transformar la versión original y producir una obra teatral:

El destierro, mi segunda obra de teatro, era un guión cuyo rodaje se suspendió *una semana antes de comenzar*. Ya todo estaba listo cuando algún oficioso cayó en la cuenta de que el guión hablaba mal del general Calles. ¿Y cómo iba el Estado a financiar una película donde se injuriaba a su creador? Eso le dijeron a Rafael Castanedo, que habría sido el director.¹ (Vargas 47-48)

De manera que la obra dramática surge debido a la censura que la cultura y el arte en general sufrieron durante este período en México. La generación de Tovar se caracteriza por sufrir la opresión por parte de las autoridades gubernamentales de los años setenta y ochenta, cuando el poder se encontraba ya por varias décadas bajo el dominio de un solo partido político, lo que –según

¹ Declaración que Juan Tovar hizo en una entrevista concedida a Rafael Vargas, publicada en la revista Crítica 52 (1993): 42-49.

el dramaturgo y crítico Felipe Galván- redujo la posibilidad de producir y estrenar obras teatrales en esta época (118).

Para el análisis de esta obra que expone la Historia mexicana como tema y el uso de la intertextualidad como recurso literario examinaré, primeramente, el contexto histórico de la época en que Tovar ubica la obra y, a continuación, el uso de la intertextualidad como recurso dramático; finalmente, se disertará sobre lo posmoderno en torno al análisis realizado.

VI. 1. La Historia Nacional

Tovar ubica su obra a finales de los años de 1920 y principios de los treinta. El poder políticamente está en manos de los caudillos de la Revolución. Durante la década de los años veinte, gobernaron el general Álvaro Obregón (1920-1924) y después Plutarco Elías Calles (1924-1928). Obregón quiso postularse nuevamente a la presidencia (ignorando la ley de no re-elección) pero lo asesinaron, y se designó a Emilio Portes Gil (1928-1930) como presidente interino. Sin embargo, el gobierno de éste último era una extensión del anterior, y realmente era Calles quien aún continuaba gobernando el país. El año de 1928 es un año clave en la Historia mexicana, pues el gobierno invita abiertamente – por primera vez- a partidos políticos de izquierda para participar en las elecciones presidenciales de 1929. Aunque esta invitación no es sincera, es la oportunidad que José Vasconcelos toma para postularse como candidato presidencial, y así él retorna al país –procedente de los Estados Unidos-- después de un exilio voluntario de cuatro años. Inicia su campaña enfrentando al

candidato apoyado por el ex-presidente Calles y por el presidente Portes Gil, quien crea en 1929 el Partido Nacional Mexicano (antecedente del PRI: Partido Revolucionario Institucional) para poder respaldar a su candidato, Pascual Ortiz Rubio, quien sigue dentro de la línea de Obregón. El embajador norteamericano, Dwight W. Morrow, apoya a Calles y a su sucesor en todas sus decisiones, de ahí que el apoyo de Estados Unidos haya sido para el candidato 'oficial'.²

Culturalmente, es el período en que, con la ayuda moral y financiera de Antonieta Rivas Mercado, el Teatro Ulises está destacándose –integrado por Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974) y Celestino Gorostiza (1904-1967)-, y coincide con la creación de la Orquesta Sinfónica Mexicana –con Carlos Chávez (1899-1978) como director. Hay pintores que también están siendo reconocidos por sus obras de 'autenticidad' mexicana, como Roberto Montenegro (1885-1968), Julio Castellanos (1905-1947) y Manuel Rodríguez Lozano (1895-1971), quienes participaron como escenógrafos del Teatro Ulises.³ Rodríguez Lozano–pintor y amigo de los integrantes del Teatro Ulises- aparece también como personaje en la obra, precisamente como el escenógrafo que en las escenas iniciales asiste a los ensayos de las obras

² El registro histórico de los períodos presidenciales y sucesos alrededor de ellos ha sido registrado en numerosas obras producidas por historiadores diversos. Generalmente, los puntos de vista que se ofrecen reflejan el apoyo a dichos presidentes debido a que siguen la línea gubernamental en turno. Sin embargo, algunos autores ofrecen otras perspectivas, especialmente aquellos que son de izquierda o que cuestionan el papel de la Revolución; un claro ejemplo es José Vasconcelos. Algunos textos que se pueden consultar como referencias son: Historia de la revolución mexicana, de Benjamín Arredondo Muñozledo; México: Porrúa Hermanos, 1970; pp. 116-129. Breve historia de México, de José Vasconcelos; México: Cia. Editorial Continental, S.A., 1956; pp. 473-508. O el libro escrito por Jesús Silva Herzog, Breve historia de la Revolución mexicana; México: Fondo de Cultura Económica, 1966; entre otros.

³ Magaña Esquivel, Antonio y Ruth S. Lamb. Breve historia del teatro mexicano. México: Ediciones de Andrea, 1958. p. 123.

dramáticas. También se presenta al pintor como el amor platónico de Antonieta Rivas Mercado, quien fue siempre un amigo y consejero fiel para ella.

Al presentarse este panorama, se contraponen las dos corrientes artísticas contemporáneas: lo universal (con el teatro Ulises) y lo mexicano 'auténtico' (con los pintores.) Estos dos conceptos se pueden aplicar al campo político, pues Vasconcelos es comparado con Quetzalcóatl, considerado lo 'auténtico' o lo mexicano y, en consecuencia, Calles, Portes Gil y su candidato – apoyados por Morrow-, considerados lo 'universal' al tomarse en cuenta la simpatía que reciben de los Estados Unidos.

En la historiografía dramática mexicana, el año de 1928 es el año que marca la aparición de grupos experimentales y el movimiento de renovación, como bien lo señalan Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb:

La aparición de los primeros grupos experimentales, en 1928, es una importante etapa de la cultura mexicana, es un fenómeno ligado al movimiento literario de México. Salvador Novo y Xavier Villaurrutia editaban en 1927 una revista de "curiosidad y crítica". *Ulises*, que agrupaba a los escritores más jóvenes, de formación clásica universitaria. (123)

Magaña Esquivel y Lamb afirman que "para encontrar la raíz del verdadero y primitivo movimiento renovador del arte dramático en México, es preciso buscarla aquí, fuera de la obra de los teatros comerciales" (125), ya que en esta época el Teatro Ulises se aleja de los límites regionales o localistas reflejados en

el teatro comercial y presenta “un teatro universal compatible con el hombre y las verdades de [ese] tiempo” (123).

Tovar ubica su obra dentro de este contexto histórico, teniendo como eje central a su personaje, Antonieta Rivas Mercado, quien en la vida real fue una escritora y apasionada impulsora de la cultura mexicana. Al describir a Rivas Mercado en su crítica de la puesta en escena de esta obra, Bruno Bert dice lo siguiente:

Antonieta Rivas Mercado... es una figura casi mítica de nuestra cultura. Su relación con José Vasconcelos, su amor no correspondido por Manuel Rodríguez Lozano, su generosa vinculación con Los Contemporáneos, y ese suicidio tan marcado por la teatralidad en una de las capillas de Notre Dame de París, hicieron de ella un referente como mujer e intelectual en el México de la segunda década del siglo XX.⁴ (Bert 26)

Esta década de los años veinte se caracteriza, como dice la crítica mexicana Olga Martha Peña Doria, porque “llega a la escena mexicana una pléyade de escritoras que cambiaron el porvenir de la mujer en México” (11),⁵ destacándose Catalina D’Erzell (1891-1950) y Antonieta Rivas Mercado (1900-1931). Sobre el teatro de D’Erzell, Peña Doria menciona que “nos presenta a mujeres de la vida diaria que pecan, se deshonran por amor y son capaces de tener aventuras amorosas al gual que el hombre, siendo por ello rechazadas por

⁴ Bert, Bruno. “Antonieta de México”. *Tiempo libre* 22 (Nov. 2001): 26.

⁵ Peña Doria, Olga Martha. Digo yo como mujer, Catalina D’Erzell. México: Ediciones La Rana, 2000.

una sociedad cerrada y ante todo eliminadas de la vida familiar” (16) como contraparte del papel tradicional en que siempre se había visto a la mujer mexicana. De Antonieta Rivas Mercado, la crítica dice que fue “cofundadora del teatro de Ulises, ensayista, novelista y dramaturga. La autora nos dejó dos textos dramáticos de gran valía: *Episodio electoral* y *Un drama*, siendo pionera en el manejo del teatro testimonio” (13).

En El destierro, se presenta a Antonieta como un ser humano con virtudes y debilidades, una persona que puede tomar decisiones sabias pero que también comete errores. Se presenta, primero, su relación con el Teatro Ulises y sus integrantes –Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza –, así como su relación con el pintor que ayudaba con la escenografía, Manuel Rodríguez Lozano –a quien los miembros del Teatro Ulises critican por su inclinación a lo mexicano y su rechazo a lo extranjero. Después, ella aparece en su papel de activista política al lado de José Vasconcelos. Los personajes aparecen alrededor de la vida del personaje Antonieta, y Tovar presenta en ellos diferentes puntos de vista, parámetros de pensamiento, que llevan al lector a la reflexión sobre la Historia mexicana.

VI. 2. La intertextualidad

La obra El destierro es especialmente densa en cuanto a su intertextualidad. Tovar utiliza varios textos, de los cuales, algunos son mencionados y/o utilizados explícita y claramente en la obra—por ejemplo, el subtítulo, el epígrafe, y escritos de Antonieta Rivas Mercado y José

Vasconcelos, entre otros. Este nivel –como lo he mencionado en el capítulo anterior- es lo que he denominado como ‘la modalidad explícita de la intertextualidad’. Existen en la obra otros textos que son incluidos pero no hay ninguna referencia explícita por parte del autor en cuanto a su uso u origen. Estos intertextos se encuentran principalmente en los diálogos de los personajes (esto es, personajes refiriéndose a otros textos tales como conceptos de Nietzsche). Esto es lo que he denominado como ‘modalidad implícita de la intertextualidad’. A continuación, se analizan los intertextos y su función dentro de la obra. Ambas modalidades de intertextualidad se presentan en dicho orden para una mejor organización analítica.

VI. 2. a. Modalidad explícita de la intertextualidad

En esta modalidad, Tovar menciona que ha utilizado ciertos textos como fuente de información para crear su obra:

EL DESTIERRO nació y se crió, en 1976-77, como un proyecto cinematográfico de Rafael Castanedo, cuyo rodaje se suspendió a la voz de “Cállese, amigo.” La trama proviene principalmente de las *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano* (1975), de Antonieta Rivas Mercado, y de *El Proconsulado* (Botas, 1946) de Vasconcelos, y recurre también a testimonios vasconcelistas, sobre todo *Las palabras perdidas* (FCE, 1956), de Mauricio Magdaleno, y *Vientos*

de los veintes (SEP, 1973), de Juan Bustillo Oro.⁶ (El destierro 235)

La intertextualidad que se da por la presencia de estos textos es muy sutil, pues los textos están presentes en toda la obra: anécdotas de la vida de Antonieta, su relación con el teatro Ulises y, posteriormente, con Vasconcelos, la participación de los estudiantes universitarios, etc. Esta información se obtiene de todos los textos anteriormente mencionados. Los nombres de los personajes principales (Antonieta, Vasconcelos, Rodríguez Lozano, los miembros del teatro Ulises, y los estudiantes universitarios vasconcelistas) son nombres de personas que existieron realmente en la Historia de México, y en la pieza dramática se presentan datos biográficos de cada uno de ellos en base a las fuentes mencionadas.⁷

Del libro El proconsulado –de José Vasconcelos-, Tovar toma algunos fragmentos y anécdotas históricas que plasma en su pieza dramática, como lo es el nombre del personaje histórico Dwight W. Morrow.⁸ Morrow era el embajador estadounidense en México en esta época que comprende los años veinte y, por lo tanto, tuvo gran influencia en las decisiones políticas de este tiempo. En El proconsulado, Vasconcelos transcribe las crónicas registradas por

⁶ Tovar, Juan. Las adoraciones. México: Joaquín Mortiz, 1987. Todas las referencias a la obra El destierro se toman de esta edición.

⁷ La 'alusión' a datos biográficos presente en la obra es lo que Genette incluye en lo que él ha denominado 'intertextualidad', uno de los cinco tipos de transtextualidad.

⁸ El título del libro de José Vasconcelos, El proconsulado, alude precisamente a este personaje estadounidense, a quien Vasconcelos denuncia responsable de las malas decisiones que afectaron negativamente al país en esta época en que se institucionaliza la Revolución.

Antonieta Rivas Mercado –quien siguió su campaña política acompañándolo en su gira- y, sobre este personaje estadounidense, dice lo siguiente:

Esencial es no perder de vista que el enemigo real de la democracia en México, aquel contra el cual se enfrentó este hombre fuerte [Vasconelos], no fue su contrincante aparente, Pascual Ortiz Rubio, muñeco de hule inflado por el director de la política impositiva, Plutarco Elías Calles. Ni siquiera este mismo, sino el delegado del capitalismo inmiscuido en asuntos locales: el Embajador Americano Dwight W. Morrow. (El proconsulado 21)

Tovar usa esta información para crear a su personaje dramático Morrow, quien en la obra teatral aparece como el personaje que apoya las decisiones políticas de Calles:

MORROW. Ah, ese Calles es gente de temple. Terco como un mulo, pero muy astuto. Su partido logrará grandes cosas.

BURGUÉS III. ¿Y qué piensa del vasconcelismo, Mr. Morrow?

Risas. Morrow sonríe benévolo.

MORROW. Bueno, mí parece que juega un papel educativo nada despreciable, y así yo dije al general. No va a ganar, ni sabe qué hacer si gana, pero puede ir preparando el madurez político del

pueblo para el día que está listo para la democracia.⁹ (El destierro
77)

Aquí se observa la intención del embajador estadounidense de evitar que Vasconcelos tuviera una victoria electoral y así, ser elegido presidente.

Además de introducir a Morrow, Vaconcelos narra en El proconsulado su relación con Antonieta Rivas Mercado, a quien decide llamar Valeria: “La llamaremos con un segundo nombre que ella gustaba de usar, aunque no tenemos por qué hacer ocultación de su identidad. Se trata de una de las más grandes mujeres que el país ha producido en los últimos tiempos” (101). Asimismo, registra algunas crónicas escritas por Antonieta Rivas Mercado en las que narra los eventos de su campaña, las cuales aparecieron en diferentes periódicos nacionales, por ejemplo, la crónica escrita por ella narrando la llegada de Vasconcelos a la ciudad de México, el 10 de marzo de 1929:

... Terminado el mitin, la multitud, lentamente, se disolvía, y cuando Vasconcelos, a pie por una de las calles cercanas se alejó, una mujer del pueblo, anciana indígena envuelta en el cincuate oscuro (falda liada con gruesos pliegues al frente, de burda tela, que usan las mujeres de la meseta), cubierta la cabeza por el sobrio rebozo que da a la mexicana aspecto bíblico, le salió al paso. Gota de agua de la inmensa muchedumbre. Se echó a sus pies y abrazando sus rodillas repitió inconsciente, el gesto con que

⁹ La gramática usada en este diálogo intenta reflejar el español que tenía el personaje estadounidense, quien, obviamente, no dominaba el idioma en un cien por ciento.

Tetis saluda al padre de los dioses y una sola palabra llenó su boca, humedeció sus ojos: “Padre”. Padre, el que es fuerte y todo lo sabe, el que guía, el que defiende al hijo contra la vida inclemente. ¡Padre! (El proconsulado 104)

En la pieza dramática, Tovar toma este fragmento de la crónica de Rivas Mercado, y la incluye en su obra. En la escena en que se incluye este fragmento, se encuentran los personajes Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Manuel Rodríguez Lozano y Antonieta Rivas Mercado. Los miembros del Teatro Ulises critican a Vasconcelos “por mexicano incurable” (El destierro 89), y Antonieta lo defiende. El personaje Manuel, según las acotaciones, lee un recorte, donde se transcribe el fragmento transcrito anteriormente, y su lectura provoca la siguiente reacción:

SALVADOR. ¡Padre y señor mío! ¿Qué cronista de sociales se aventó esa prosa?

ANTONIETA. Es mía, Salvador. (89-90)

El rechazo que existió entre los miembros del Teatro Ulises y Vasconcelos también está registrado en El proconsulado, pues éste consideraba al grupo como “un teatro de minorías” y, por lo tanto, opinaba que Rivas Mercado despilfarraba su fortuna al invertirla en ellos (101).

Otro fragmento que Tovar incluye en su obra, es el que corresponde al discurso dado por Vasconcelos en Apizaco, el día 8 de junio de 1929, donde él toca el tema del ejido y convoca a los mexicanos a luchar por la tierra que les pertenece y critica duramente al candidato opositor, Ortiz Rubio (El destierro 83),

discurso que se registra en su totalidad en la obra El proconsulado, y donde se expone la “causa noble” que Vasconcelos respaldaba:

... aquí está el pueblo para decir que no es cierto, como lo dijo Ortiz Rubio, que el ejido sea una forma transitoria. Id por doquiera, compatriotas, a decir al indio que se apreste a defender su ejido, que se apreste a contestar a Ortiz Rubio, que no es transitoria la posesión de las tierras comunales, repartidas por la Revolución.
(115-116)

Además, de estos textos mencionados, Tovar toma información general y anécdotas que se ubican únicamente entre el período de fines de 1928 hasta principios de 1931, que es el período histórico que le interesa concretar, presentando los ámbitos político y cultural, mezclando sus fuentes y manteniendo a Antonieta como eje central de toda la pieza. Una de las anécdotas que Vasconcelos presenta en su libro –y que Tovar incluye en la pieza teatral (108-109)- es la de Antonieta en París, solicitando ayuda económica de Carlos (El proconsulado 262) escena que se presenta más adelante.

Los personajes dramáticos que representan a estudiantes vasconcelistas en la pieza teatral también se encuentran en la obra El proconsulado, pues Vasconcelos narra su experiencia de candidato presidencial y registra cada detalle de la misma en ésta su obra autobiográfica: “Eran todos muchachos sobrios, inteligentes, laboriosos; cada uno era sostén de familia” (151). En su obra, Vasconcelos menciona al estudiante Germán del Campo, personaje

histórico que también aparece en la obra de Tovar, y en donde se escenifica su asesinato (El destierro 98).

Por supuesto, Tovar añade ficcionalidad al imaginar cómo se dieron ciertas conversaciones, y también al involucrar otros personajes ficticios dramáticos, cuya participación es mínima (por ejemplo, hay dos ‘cancionistas’ que aparecen brevemente en algunas escenas. Esto se vera más adelante).

VI. 2. b. Modalidad implícita de la intertextualidad

En esta modalidad intertextual, se identifican los textos presentes en la obra dramática pero que no se mencionan de manera explícita como tales. Por lo tanto, se pueden observar dos clasificaciones –que se desarrollan a continuación: la intertextualidad que ayuda a la estructura de la pieza en sí (subtítulo, técnicas teatrales), y la intertextualidad que se encuentra en los diálogos de los personajes. Se proponen las denominaciones de ‘modalidad intertextual implícita estructural’ y ‘modalidad intertextual implícita argumental’ para identificar los dos tipos de intertextualidad, respectivamente.

Modalidad intertextual implícita estructural. En esta modalidad, lo primero que se aprecia es el subtítulo de la obra: *Odisea*. Esta palabra lleva al lector a recordar el texto clásico de Homero, el cual narra la travesía de Odiseo (Ulises para los romanos) durante su retorno a Ítaca. Este paratexto¹⁰ prepara la mente del lector/espectador sugiriendo que la obra trata de un ‘viaje’. Sobre este

¹⁰ Recuérdese que el término se refiere a la relación de un título, subtítulo, etc. con un texto ya existente –según Genette. En este caso, la obra de Homero.

concepto volveré en detalle al final del capítulo, donde el análisis complementará su significado según la totalidad de la obra.

Otro recurso intertextual –un segundo paratexto- es la presencia de un epígrafe de Nietzsche, autor que tiene gran importancia dentro de la pieza dramática pues es citado varias veces por algunos personajes, como se verá más adelante. El epígrafe es el siguiente:

¿Dónde están las grandes almas? Lo que ahora llamamos así, yo no lo considero sino como hombres que con un enorme gasto de fuerza juegan la comedia ante ellos mismos, quieren hacerse efecto ellos mismos y con avidez apenas concebible espían al público, porque su aplauso y su idolatría les ha de hacer creer en sí mismos. Su efecto sobre los demás es para éstos, agotados por esfuerzos demasiado grandes, un estímulo. Es la historia de una enfermedad. (El destierro 52)

Esta cita¹¹ introduce el concepto de las ‘grandes almas’, idea que servirá de marco para el tema presentado y desarrollado a través de la obra. El epígrafe aparece en el texto dramático, lo cual permite que sólo el lector pueda percibirlo, no así el espectador teatral en la presentación de la obra. Al igual que el paratexto de la Odisea, este concepto de Nietzsche se comprenderá mejor una vez realizado el análisis de esta pieza, por lo cual se retomará al final del mismo.

¹¹ La búsqueda del texto al que pertenece este epígrafe se ha dificultado al ser, este fragmento, tomado de una traducción al español de una de las obras de Nietzsche. Por otro lado, el autor no cuenta actualmente con el material original con que produjo su pieza teatral, lo cual agrava la identificación del texto original.

Otro elemento intertextual¹² es la inclusión de todo un fragmento de una pieza teatral francesa: Monna Vanna (1903) del dramaturgo Maurice Maeterlinck (1862-1949).¹³ Con este fragmento inicia la pieza, por lo que Tovar utiliza lo que la crítica ha denominado ‘metateatro’ –esto es, teatro dentro de una pieza dramática- como punto de partida. Para comprender la función del metateatro dentro de la obra de Tovar es importante plantear, primeramente, la trama de este texto dramático: La obra Monna Vanna está ubicada en Italia, y narra la enemistad entre dos ciudades, Pisa y Florencia. Las autoridades de ambas se encuentran en batalla, siendo la autoridad de Pisa el esposo de Vanna, el Comandante Guido Colonna. En la obra, Vanna tiene un papel de gran importancia ya que es ella quien decide salvar a su pueblo entregándose al enemigo, Prinzivalle, un capitán de Florencia. El fragmento con que inicia la obra, es la escena donde Vanna y Prinzivalle se encuentran, y Vanna descubre que su enemigo realmente es un conocido suyo de la niñez, quien siempre estuvo enamorado de ella.

La escena de Monna Vanna presenta al personaje femenino como un ser de carácter firme, fuerte, que toma decisiones por sí misma sin temor a las consecuencias. Los actores que interpretan estos papeles al inicio de El destierro, se encuentran ensayando la obra como parte del repertorio del Teatro

¹² El término ‘intertextual’ se aplica según la definición de Genette: una mención a otro texto por medio de *citas* o de *alusiones* que establecen la interacción transtextual.

¹³ El autor no menciona explícitamente que el fragmento pertenece a esta obra dramática, por lo que el lector/espectador debe reconocer la fuente. Para esta investigación se usó la edición traducida al inglés por Alexis Irénée Du Pont Coleman, publicada por Harpen & Brothers, New York, 1903.

Ulises, y son interrumpidos por el personaje Salvador Novo que comenta y debate sobre las técnicas actorales que la actriz debe seguir en esta escena, discusión en la que participan los personajes Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza.

La función del metateatro en esta obra sirve de marco para introducir al personaje principal, Antonieta Rivas Mercado, quien como Monna Vanna será presentada como un tipo de mujer totalmente opuesto al de la tradición. Sobre el personaje femenino del fragmento metateatral, Emma Goldman dice lo siguiente:

In "Monna Vanna" Maeterlinck gives a wonderful picture of the new woman —not the new woman as portrayed in the newspapers, but the new woman as a reborn, regenerated spirit; the woman who has emancipated herself from her narrow outlook upon life, and detached herself from the confines of the home...¹⁴ (130)

Es una definición que, como se verá, bien puede aplicarse al personaje Antonieta, a quien sus circunstancias la llevarán a tomar decisiones con respecto de sí misma, decisiones que le atribuyen características nuevas dentro de una cultura regida por la tradición.

Además de paratextos como los de la Odisea (en el subtítulo) o Nietzsche (en el epígrafe) y del recurso metateatral, Tovar ha usado en esta obra otro de los recursos intertextuales conocido como 'técnica Brechtiana', la cual consiste en el uso de proyecciones fotográficas o de imágenes diversas durante la

¹⁴ Goldman, Emma. The Social Significance of the Modern Drama, Boston: The Gorham Press, 1914.

representación teatral, técnica que requiere el uso de tecnología (como pantallas especiales, proyectores, cámaras y lentes específicos, etc.). Su función es crear lo que Brecht denominó ‘efecto de alienación’ (el ‘*verfremdungseffekt*’),¹⁵ con el único propósito de facilitar el razonamiento analítico sobre el contenido de la obra en el espectador. De esta manera, el público es consciente de que lo que presencia en el escenario no es parte de su ‘realidad’ presente, sino algo externo que le puede llevar a un análisis de determinada situación de su tiempo. Tovar usa esta técnica para motivar a su público a la reflexión crítica del período histórico presentado.

La primera proyección se da en el segmento décimo (X), antes de las elecciones de 1929 –según el contexto histórico. De acuerdo a las acotaciones del autor se presenta lo siguiente:

Proyección: fotos de manifestaciones vasconcelistas. Pasos de marcha, voces que corean: “Esta manifestación no la paga la nación.” Disolvencia de sonido. (El destierro 92)

La denuncia aquí es contra el gobierno de ese tiempo, que se caracterizaba por pagar o engañar al pueblo para que éste hiciera acto de presencia cuando su candidato visitaba las ciudades. Obviamente, el objetivo de esta proyección es afirmar que los seguidores de Vasconcelos lo apoyaban voluntariamente, y que

¹⁵ Este término surge a partir de la teoría de Brecht sobre su ‘teatro épico’. Al revisar este tipo de teatro en Brecht, el crítico Mordecai Gorelik ofrece un análisis enumerando sus características. Sobre el concepto de alienación, Gorelik dice lo siguiente: “*Epic believes in alienating the audience. The idea is to get the audience to think, to reflect, as well as to feel; to judge the characters and the action of a play rather than to sit on the edge of its chairs with excitement*” (53). Cita que se encuentra en el artículo “Rational Theater”, *Brecht Today* (1971): 48-67.

no robaban a la nación aceptando dinero del gobierno en las manifestaciones vasconcelistas. La segunda proyección aparece poco después, seguida inmediatamente de la descripción del asesinato de un estudiante vasconcelista, Germán. En la escena, el asesino dispara contra el personaje por la espalda y grita 'vivas' al candidato oficial. Según las acotaciones, éste "*Sale entre el público, disparando. Ruido de balacera que se resuelve en tecleo. Se proyecta un texto...*" (98). El texto está en inglés y reza lo siguiente:

MEXICO CITY, Nov. 17 (UPI)- Order reigned here today as Presidential elections were carried out. National Revolutionary Party candidate Ortiz Rubio, with more than 2.000.000 votes, totally overwhelmed opponents Rodríguez Triana (40.000) and Vasconcelos (12.000) to become the 7th President of Revolutionary Mexico. (98)

Este texto denuncia el fraude electoral cometido en contra de Vasconcelos, así como la participación de la prensa para no denunciar la violencia usada por el gobierno. Al mismo tiempo, al estar el texto en inglés, critica el apoyo que los Estados Unidos dieron a las autoridades mexicanas en esta acción fraudulenta, y la posible omisión –por parte de la prensa mexicana- de ofrecer los resultados finales de dicha elección.

Además de las proyecciones brechtianas, también se intercala en la obra otro tipo de discurso: el musical. El segmento número dos de la obra es un danzón. No hay diálogos, únicamente la música, y en la escena se observa a una pareja bailando. En las acotaciones del autor se lee lo siguiente:

Danzón. Un peladito de suéter plantado a la mitad del espacio interno. Bailan el actor y la actriz. El otro baila solo y va metiendo a la pareja en su danza. Luego hace un ademán y todo se detiene.

(62)

Por la referencia a los personajes del 'actor' y la 'actriz' se deduce que es un ensayo en el Teatro Ulises, y este segmento da paso a una conversación entre Antonieta y Manuel, el pintor. La música aparece también en el nivel intertextual implícito argumental (a través de los personajes), como se verá más adelante.

Modalidad intertextual implícita argumental. En cuanto a esta segunda modalidad intertextual, las referencias a otros textos en los parlamentos de los personajes son abundantes. Casi todos los personajes son individuos interesados en la cultura, aficionados a la lectura. Las citas que se encuentran en los parlamentos exigen lectores/espectadores cultos, ya que en su mayoría, las fuentes u origen de las citas no son mencionadas. El receptor de la obra, por lo tanto, debe ser capaz de reconocer el texto original al que se ha aludido. Como se verá, las referencias intertextuales usadas por cada personaje reflejan una ideología específica, afin al carácter de cada uno de ellos. Para demostrarlo, se expondrán segmentos claves de diferentes escenas, comenzando con el personaje de Antonieta, por ser ella el eje central de la obra.

Antonieta comparte actividades con los otros personajes, y en base a estas actividades la obra puede dividirse en dos partes: en la primera ella participa con el Teatro Ulises; en la segunda Antonieta se relaciona con José Vasconcelos. De esa manera, el paso de la primera parte a la segunda es un

paso del ámbito cultural al político. En la primera parte, Antonieta tiene una relación cercana –no romántica—con el pintor Manuel Rodríguez Lozano. Después de estar involucrada apoyando al Teatro Ulises, Antonieta decide acompañar a Vasconcelos en su gira de proselitismo político, por lo que Manuel Rodríguez Lozano le cuestiona esta decisión. Ella quiere participar directamente en la historia de México, pues cree firmemente que Vasconcelos puede ser la diferencia para el bienestar del país. Ante esta situación, se da la siguiente conversación:

MANUEL. Prefiere usted la tragedia política...

ANTONIETA. Hay tragedias que acaban bien.

MANUEL. Cuando los dioses intervienen.

ANTONIETA. ¿Y no habrían de hacerlo ahora?

MANUEL. “¿Podéis vosotros crear un dios...?”

ANTONIETA. “Si no, no me habléis de dioses.” (91- 92)

En este diálogo, los dos últimos parlamentos son una misma cita intertextual que tiene como fuente una de las obras de Nietzsche: Así habló Zaratustra (1883).¹⁶ Este recurso presenta a ambos personajes compartiendo aficiones comunes, no sólo de lecturas de Nietzsche sino identificándolos con una misma ideología. Por otro lado, al observar a Antonieta y su relación con José Vasconcelos, las diferencias de pensamiento entre ambos son igualmente apreciadas a través de los intertextos que ellos mencionan en sus conversaciones. En una escena

¹⁶ Nietzsche, Friedrich. Así habló Zaratustra. México: Alianza Editorial, 1997. p. 135

donde los dos conversan, Antonieta tiene la sensación de vivir otra existencia que no es la suya, y Vasconcelos le responde:

Un claro caso de comunicación telepática. Yo leía justamente sobre la vida en el más allá. Aquí cito a Platón donde dice que los piadosos “son hechos libres, como de prisiones, de las regiones interiores de la tierra, y llegan hasta la morada pura que hay arriba y se quedan a vivir allí, sobre la tierra. Y entre éstos, lo que se han purificado lo bastante por medio de la filosofía viven absolutamente sin cuerpo por todo el tiempo siguiente y llegan a moradas aún más bellas....” (94)

Esta cita es tomada del Fedón, y la parte que se presenta es la enseñanza de Sócrates –poco antes de morir- a sus discípulos sobre lo que acontece al alma cuando el ser humano se enfrenta con la muerte.¹⁷ Obviamente refleja conceptos muy diferentes a los de Nietzsche, quien ha sido citado por Antonieta y Rodríguez Lozano. El personaje Vasconcelos continúa conversando con Antonieta y poco después menciona: “... No me llama la estética pura. El pensamiento debe hacerse acción, como el Verbo se hizo carne; sólo así adquiere sentido” (94). El intertexto –en forma de alusión- viene de la Biblia,¹⁸ y tiene para él tal fuerza que la usa para enfatizar lo decisivo de su carácter. Vasconcelos es un idealista y lucha por alcanzar su ideal. A partir de este punto

¹⁷ Platón. Fedón; en: Obras fundamentales de la filosofía. España: Folio, 2000. p. 240.

¹⁸ Cita que se encuentra en el evangelio de Juan 1.14 (el primer número refiere al capítulo del libro, mientras que el segundo indica el número de verso; se usará en adelante este formato estipulado por la MLA).

en la obra, las conversaciones con Antonieta a veces recurrirán a citas o alusiones bíblicas, las cuales, cuando están en boca de Antonieta, adquieren una perspectiva diferente. Un ejemplo se da cuando ambos hablan de un posible levantamiento armado después del esperado fraude electoral, y Vasconcelos se pregunta: "... ¿He de predicar la civilización y dirigir la matanza?" (97). Ante tal pregunta se da la siguiente conversación:

ANTONIETA. No queda otro remedio.

VASCONCELOS. No, y quizás éste tampoco lo sea. Por ahí ronda el azar de que toda violencia sirva sólo a la barbarie.

ANTONIETA. De los violentos es el reino... (97)

En esta pequeña conversación se aprecian dos hipotextos, ambos citados indirectamente. Uno es el concepto de Sarmiento, la dualidad 'civilización y barbarie'.¹⁹ El segundo es la cita bíblica que reza "el reino de los cielos sufre violencia, y los violentos lo arrebatan".²⁰ El personaje Vasconcelos refleja aquí su carácter educativo, pues como Sarmiento –ensayista anterior a él y a cuya ideología se adhiere--, Vasconcelos creía que la educación era la solución para su país, y como Sarmiento, también creía en los conceptos sociales de 'civilización' –para aquellos con educación- y en el de barbarie –para la gran

¹⁹ Christopher Domínguez Michael menciona esta afinidad entre el pensamiento de Vasconcelos y el de Sarmiento: "... Vasconcelos se fue alejando de lo indígena para adoptar otra vertiente, más bien sudamericana, la de Bolívar, Sarmiento y Rodó..." (XLIII). Afirmación que se encuentra en el libro titulado *José Vasconcelos: Obra selecta*; Christopher Domínguez Michael, Ed.; Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1992. (Prólogo)

²⁰ Cita del evangelio de Mateo 11.12.

mayoría que no la tenía.²¹ Al citar el verso bíblico, Antonieta no revela su carácter religioso, sino su tendencia a la acción, así sea ésta violenta. En este sentido, Antonieta subvierte el verso bíblico pues no lo aplica para conquistar el reino de los cielos, sino el de la tierra, específicamente el 'reino' político en el México de ese tiempo.

El tiempo transcurre en la obra dramática y, como se esperaba, en las elecciones se presenta al candidato oficial como ganador. Después del fraude electoral, Antonieta se va de México, al igual que Vasconcelos. Para Vasconcelos este es un segundo exilio, pero para Antonieta es una decisión que expresa su inconformidad con los eventos perpetrados a raíz de las elecciones. Este es su destierro, pues ella decide huir con su hijo, sobre quien no tiene la patria potestad, y no volver al país.²² En una escena, los personajes Antonieta y Vasconcelos se reúnen en París donde frecuentan a diversas personalidades, entre ellas a Carlos Deambrosis –intelectual uruguayo que también aparece como personaje en la obra. Vasconcelos y Deambrosis la critican por no saber administrar un préstamo que se le hizo.²³ Ellos creen que el hijo de Antonieta

²¹ Esta ideología de Vasconcelos como personaje dramático es una alusión que se toma de textos biográficos del personaje real.

²² En la vida real, Antonieta se casó con el inglés Albert Edward Blair, quien fue educado en los Estados Unidos y posteriormente viajó a México, donde conoció a Antonieta y se casó. El hijo único de este matrimonio nació el 9 de septiembre de 1919 (Donald Antonio), quien se vio involucrado en los procesos legales pertinentes al divorcio de sus padres. Antonieta, posteriormente, decidió ignorar la orden de la corte de no salir del país (ni ella ni su hijo) y huyó con él a París. Esta información biográfica es presentada por Tovar en su obra, información que se encuentra en biografías de Antonieta como la de Fabienne Bradu cuyo libro lleva el título de *Antonieta (1900-1931)*; México: Fondo de Cultura Económica, 1991; pp. 55 y 63.

²³ Esta escena presenta una anécdota biográfica –como se ha mencionado- tomada del libro *El proconsulado*, escrito por Vasconcelos (p. 387), en donde se describe el incidente de un préstamo que Deambrosis le hizo a Antonieta y su crítica sobre el uso que Antonieta hace de dicho préstamo. Tovar transmite así parte de la vida de esta mujer mexicana, incluyendo la

debe saber que existen “madres sensatas”. Antonieta llega justo en el momento en que ellos terminan de decir esta última frase, por lo que ella la alcanza a escuchar y se entabla el siguiente diálogo:

ANTONIETA. Sin duda no hablaban de mí.

CARLOS. No, por supuesto, Antonieta...

ANTONIETA. Yo sabía de las vírgenes.

VASCONCELOS. ¿Qué cosa?

ANTONIETA. Vírgenes, José. Las locas y las sensatas. Pero ¿es igual con las madres? ¿No podría ser al contrario? ¿Que el esposo se fuera con las locas y dejara a las sensatas esperando con su lámpara encendida? Digo por decir. (109)

Aquí, Antonieta asocia la frase ‘madres sensatas’ con la parábola bíblica de las ‘vírgenes sensatas’.²⁴ La parábola trata de diez vírgenes que esperan la llegada del esposo. Cinco vírgenes son prevenidas y tienen consigo una porción extra de aceite para sus lámparas, por si el esposo tarda en llegar. Las otras cinco deciden llevar sólo su lámpara y en consecuencia se quedan sin aceite, lo cual les impide estar presentes durante la esperada llegada del esposo. El personaje de Antonieta subvierte el texto bíblico al mismo tiempo que lo cuestiona, pues sugiere que el esposo se vaya a buscar a las vírgenes ‘locas’ y deje a las ‘sensatas’ con “su lámpara encendida”. Su uso del texto no es igual al uso que le da Vasconcelos, quien lo usa tomando su significado literal y tradicional, lo cual

Historia Nacional en su obra y, al mismo tiempo, añadiendo ficción al crear una conversación que usa citas bíblicas para apoyar esta anécdota.

²⁴ Parábola localizada en el evangelio de Mateo 25. 1-13.

marca una gran diferencia entre él y Antonieta. Esto se aprecia con mayor claridad en otra escena en que ambos hablan del fraude electoral:

VASCONCELOS. Yo hice lo que pude; mi conciencia está tranquila. Me di en cuerpo y alma a la causa de mi gente, me sacrificué por ella...

ANTONIETA. Pero la causa era tuya, José, más que de nadie. Es una ilusión que el individuo se sacrifique por los muchos. Más bien, los muchos son el medio para producir a los grandes individuos. Pregúntate si acaso no has tenido miedo a la grandeza.

VASCONCELOS. ¡Nietzsche otra vez! Voy a tener que llevarte a la iglesia a que te saquen ese demonio. Parece increíble que un pobre diablo loco y sifilítico tenga tanto poder sobre las almas. Almas cristianas, incluso, como creo que la tuya sigue siendo...

ANTONIETA. ¿Recuerdas ese último mensaje suyo, desde el borde de la locura? “Ya ves; no era tan difícil hallarme. Lo difícil ahora será perderme.” Y firma: el Crucificado.

VASCONCELOS. “Muchos falsos profetas vendrán en mi nombre, y por sus frutos los conoceréis.” ¿Qué frutos ha dado la lección de ese maestro tuyo? Sin ir más lejos, ¿qué ha hecho de ti? (113)

Existen tres intertextos mencionados en esta conversación. El primero es una alusión que refleja el pensamiento de Nietzsche sobre el concepto de grandeza,

cuya idea principal es que ésta es producto de las masas.²⁵ El segundo intertexto al que alude Antonieta viene de una serie de cartas que Nietzsche escribió antes de agravarse su estado físico y mental. Esta cita corresponde a la carta que escribió a su amigo Georg Brandes en enero de 1889, tiempo en el que Nietzsche firmaba con varios seudónimos, entre ellos, 'El Crucificado'.²⁶ El tercer intertexto es usado como respuesta por parte del personaje Vasconcelos, y la cita se toma una vez más de la Biblia,²⁷ en el cual Jesús se encuentra instruyendo a sus seguidores. Ante la pregunta de Vasconcelos, sobre lo que Nietzsche ha hecho de Antonieta, se suceden una serie de respuestas cortas, alternándose Antonieta y Vasconcelos. Ella se define como el resultado de Nietzsche con las siguientes frases: “una posesa... una loca... una renegada... una huérfana” (113).

Vasconcelos, por otro lado, tiene una forma de pensar basada en la tradición, y que se refleja en las citas que usa para confrontar a Antonieta. Ella, se manifiesta como una persona no tradicional en cuanto a su forma de pensar. Los tipos de pensamiento que aquí se presentan son totalmente opuestos: la Biblia versus Nietzsche, o la tradición versus la modernidad, si se toma en cuenta que Nietzsche es uno de los filósofos más sobresalientes de ésta. Es

²⁵ La idea de grandeza es un concepto recurrente en la vasta obra de Nietzsche. Una referencia específica a este tema y que se aplica al diálogo mencionado, se encuentra en: Nietzsche, Friedrich. Untimely Meditations. Trad. R. J. Hollingdat. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. p. 113

²⁶ La cita se encuentra en obras que incluyen la publicación de sus epístolas, como la de Christopher Middleton, Ed. y trad. Selected Letters of Friedrich Nietzsche, Chicago: The University of Chicago Press, 1969, p. 345. También en el libro editado y traducido por Peter Fuss y Henry Shapiro, Nietzsche: A Self Portrait from His Letters, Cambridge: Harvard University Press, 1971, p. 142.

²⁷ Evangelio de Mateo 24.24.

preciso mencionar, sin embargo, que algunos críticos de la posmodernidad han considerado a Nietzsche como un precursor de ésta, como lo ha sugerido Gianni Vattimo al decir que: “Se puede sostener legítimamente que la posmodernidad filosófica nace en la obra de Nietzsche” (145).²⁸ En la pieza teatral, volviendo a los dos personajes aparentemente antagónicos en sus formas de pensar, hay algo que tanto Antonietta como Vasconcelos tienen en común: su amor por la patria. Para expresar este sentir, Antonietta se vale de otra referencia intertextual, esta vez, del poeta alemán Friedrich Hölderlin (1770-1847):

ANTONIETA: Es mi poeta favorito. ¿No recordás aquello...?

¡Te amo, Tierra! Tú te dueles conmigo.

Y nuestro dolor, como tristeza de niño,

se convierte en sueño... (127)

Estas líneas pertenecen al poema que lleva el título de ‘*To the Sun God*’, y son una prolepsis²⁹ del suicidio de Antonietta (en donde el signo ‘sueño’ significa ‘muerte’), el cual se consuma momentos después de haber citado el poema.

En cuanto a los otros personajes, el uso de la intertextualidad se da en menor grado, sin que esto minimice su importancia en cuanto reflejo de las ideologías de la época. Como se ha mencionado, los miembros del Teatro Ulises se caracterizaron por su apego y admiración a la literatura extranjera,

²⁸ Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. Barcelona: GEDISA, 1986.

²⁹ Término de Genette que corresponde a su método para el análisis del relato en su obra *Figuras III*, en donde define el término ‘prolepsis’ de la siguiente manera: “... denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior...” (Figuras 95); término que introduce en su análisis sobre las anacronías narrativas.

contrariamente a los pintores escenógrafos que colaboraban con ellos. Estas ideologías contrarias se reflejan en una escena donde Manuel Rodríguez Lozano aporta su sugerencia para la escenografía de la obra Monna Vanna: un nopal en medio del escenario, “para que la gente sepa que estamos en México” (57). Ante esta idea, el personaje Salvador Novo hace comentarios irónicos que llevan a una discusión entre él y el pintor:

SALVADOR. ¿Y el que coja la tuna se espine la mano?

MANUEL. Así, a lo pelón. El más alto intelecto, la emoción más honda nada comunican si no dan a lo común concreto: la raza. Eso es lo que aquí se insiste en ignorar. Diego Rivera hace de cuenta que está en Rusia, otros nos creemos en Francia, y nadie mira alrededor. ¡Qué trabajo nos cuesta ser mexicanos y cuánta vergüenza nos da! Con su permiso, señores.

SALVADOR.

¡Piensa oh patria querida que el cielo
un Rodríguez Lozano te dio! (57)

Además de apreciarse aquí las diferencias ideológicas –lo universalista versus lo mexicano-, se pueden identificar dos intertextos que Salvador Novo usa con ironía. El primero, es la alusión a una canción ranchera del dominio popular que dice: “me he de comer esa tuna aunque me espine la mano”, refiriéndose al propósito del locutor de lograr la conquista de una mujer. En el diálogo, el personaje Salvador recurre al verso de la canción para burlarse de la idea del pintor. La ironía subvierte el significado literal de la frase y conlleva en sí un

toque de crítica, de burla, lo cual expresa que para Salvador la idea del nopal en medio del escenario es absolutamente ridícula. El segundo intertexto proviene de los versos de una estrofa del Himno Nacional Mexicano. Los versos originales dicen: “¡Piensa, oh Patria querida, que el cielo / un soldado en cada hijo te dio!”. El personaje Novo substituye “un soldado en cada hijo” por la frase de “un Rodríguez Lozano”, para burlarse del sentimiento nacionalista del pintor.

Entre los demás personajes de la obra, se encuentran “dos cancionistas”.³⁰ Ellos aparecen pocas veces, y casi siempre es interpretando canciones que apoyan el contexto de la pieza, aludiendo directa o indirectamente a personajes históricos y jugando con el lenguaje:

Ya Vasconcelos
con celo renueva
toda la nación.

Ya su palabra
devuelve los giros
de revolución.

Viene a mochar las
uñas de la mano
del manco ladrón. (82)

Estas son las primeras tres estrofas de una canción interpretada por los personajes después de un discurso de Germán, promoviendo la candidatura de Vasconcelos. El intertexto aquí es la alusión a Álvaro Obregón, caudillo revolucionario a quien se critica como “manco ladrón”, pues perdió la mano en una batalla.

³⁰ Estos dos personajes no tienen nombres propios por lo que se deduce que son parte de la ficción añadida a la obra por Tovar. Esto contrasta con los otros personajes quienes tienen nombres basados en personajes históricos reales.

Hacia el final de la obra, los ‘cancionistas’ aparecen en una escena con Antonieta. Los tres se encuentran en París, en el consulado mexicano, solicitando visas para volver al país. Ante la insistencia de Vasconcelos, Antonieta decide volver a México por el tiempo necesario para tramitar legalmente la patria potestad de su hijo, y arreglar su situación financiera. Cuando llega al consulado en París, los cancionistas entablan conversación con ella y hablan con admiración del “orden constitucional” que se vive en México, y que “hay respeto a la ley” (122). Antonieta se da cuenta de que realmente ellos hablan del régimen que triunfó en el fraude electoral e indignada les responde que prefiere estar “primero muerta que volver a México”. Se sigue el siguiente diálogo:

CANCIONISTA 2. No es para tanto, señorita. Ni que no fuera usted de la raza...

CANCIONISTA 1.

México lindo y querido,

si muero lejos de ti...

CANCIONISTA 2. Sea lo que sea, la patria es la patria.

CANCIONISTA 1. Es que es tan chula...

ANTONIETA. Dirá usted tan puerca como todos los que soportan ese reinado de ladrones y asesinos. ¿Puede ser una patria lo que da asco nombrar? ¿Y qué son los que con eso se contentan?

Porque hombres no pueden ser, ¿no les parece? Me refiero,

señores, a una cosa llamada dignidad humana, que acaso ustedes
conozcan de oídas.

Va a salir. El primer cancionista va tras ella, como para detenerla.

Ella se vuelve.

¿Más claro, hermano tlacuache? No basta andar en dos pies. (123)

En este diálogo se aprecian las dos fracciones políticas recién formadas en el México de esa época: aquellos que apoyaban a los caudillos de la Revolución y que vivían la utopía de un México en orden, y los que estaban conscientes del fraude electoral y del inicio de la dictadura del partido político establecido en el poder, a raíz de la institucionalización de la Revolución.

El intertexto que uno de los cancionistas refiere aquí es también una canción popular que por años ha identificado al país: la canción de “México lindo y querido”. La estrofa completa reza como sigue:

México lindo y querido
si muero lejos de ti,
que digan que estoy dormido
y que me traigan aquí.

La reacción de Antonieta enfatiza que lo que los cancionistas llaman ‘la raza’ es el grupo de personas que viven en ignorancia y en utopías nacionalistas, que para ella no tienen el nivel intelectual suficiente para darse cuenta de la realidad mexicana. Así lo expresa al emplear los términos “hermano tlacuache”, y la expresión de que “no basta andar en dos pies”. Antonieta cuestiona la esencia

nacionalista de los mexicanos que apoyaron la Revolución y que más adelante en la historia todavía continuaban apoyando a sus caudillos.

En cuanto a los personajes que representan estudiantes vasconcelistas, sobresalen dos: Andrés y Germán. Andrés es quien intenta convencer a Rodríguez Lozano de unirse al partido vasconcelista cuando apenas se está iniciando el movimiento político. En esta escena, ambos personajes están presenciando los ensayos del Teatro Ulises, y comentan el regreso de Vasconcelos:

MANUEL. Entonces, ¿vuelve Vasconcelos?

ANDRÉS. En unas semanas cruza la frontera.

MANUEL. Suicida.

ANDRÉS. Mesianico. Pero nuestro reino es de este mundo. Más que en el redentor confiamos en el pueblo. Allí es donde duerme el dios que puede poner todo al derecho. Sólo hace falta despertarlo.

(58-59)

Al igual que Antonieta, Andrés alude al texto bíblico subvirtiéndolo y aplicándolo a su realidad. El texto original presenta a Jesús ante Pilato diciendo: “Mi reino no es de este mundo”.³¹ En la obra, para Andrés y todos los vasconcelistas, José Vasconcelos es el mesías mexicano y su reino sí es de este mundo.

Como Andrés, Germán tiene un papel muy importante en la creación del partido vasconcelista en la ciudad de México, pues gana adeptos entre otros

³¹ Cita bíblica tomada del evangelio Juan 18.36.

estudiantes. A algunos de ellos los convenció, no con razones políticas –pues conociendo el sistema de poder todos estaban seguros de que Vasconcelos perdería-, sino usando recursos literarios. Ante la seguridad de un futuro fraude electoral y la realidad de la desesperanza anticipada, Germán dice lo siguiente:

GERMÁN. Y bien, sí. Una esperanza contra cien mil realidades.

Prácticamente hemos perdido de antemano. ¿Y qué?

Pausa. Recita dirigiéndose a Mario.

“Yo quise a la Patria por débil y mustia,
la Patria me quiso con toda su angustia,
y entonces nos dimos los dos un gran beso;
los besos de amores son siempre fecundos;
un beso de amores ha creado los mundos;
amar... ¡eso es todo!; querer, ¡todo es eso! (69-70)

Como resultado de esta cita, dos estudiantes se unieron al partido, lo cual es causa de gozo para Germán, quien reconoce que uno de sus amigos es un “cursei incurable” y por lo mismo le recitó el poema de Amado Nervo, titulado “*La Raza de Bronce*”, al que corresponden los versos citados.³² Los estudiantes universitarios tienen un fervor ‘bohémio’. Creen en sus ideales y toman decisiones que los llevan a actuar. Predican la paz en contraste con la violencia utilizada por el gobierno a lo largo de las campañas electorales, lo cual resulta

³² Nervo, Amado. Poesías completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1935. p. 258. El poema “*Raza de bronce*” se encuentra clasificado como ‘Lírica heroica’ en los poemas de Neruda. Fue escrito en 1902, según el subtítulo del poema que reza: “Leyenda heroica dicha el 19 de julio de 1902 en la cámara de diputados en honor de Juárez.” La estrofa transcrita aquí refiere a parte del segmento VIII, el penúltimo del poema.

en triste ironía, pues mientras Germán predica la no-violencia, es asesinado por la espalda por un enviado del gobierno.

VI. 3. La posmodernidad en El destierro

Resumiendo los aspectos analizados, se concluye que esta parte de la historia de México refleja el inicio de un sistema político de gobierno que quedaría instaurado en el poder por varias décadas, estando vigente en el tiempo en que Juan Tovar decide reflejar esta época en su obra El destierro. Los personajes cuestionan la Historia Establecida y no se conforman con los métodos impuestos por el gobierno a la sociedad-, la obra de Tovar se clasifica como posmoderna al ser en sí misma denuncia, crítica y reflexión analítica. La denuncia se centra –como se ha mencionado en la sección sobre la Historia- en la influencia del ex-presidente Calles a través de su sucesor (Emilio Portes Gil, presidente en esa época). La influencia de Calles se refleja en la imposición de su autoridad sobre la nación (al disponer quién sería el candidato que le seguiría en la presidencia) y en el impedimento de la realización de una democracia genuina (al realizarse el fraude electoral con el fin de asegurar la victoria del candidato oficial). Como resultado se tiene la anulación de la voluntad individual de los mexicanos. Tovar analiza el origen de una realidad contemporánea suya (reflexiona sobre la modernidad desde su posmodernidad), y lo expone en lo que puede ser la frase más importante –en cuanto a su reflexión crítica de este período histórico- dentro de la obra. Es en boca del personaje Germán, el estudiante vasconcelista, que la conclusión de este análisis histórico cobra vida.

En una escena, Germán y otros estudiantes conversan sobre la posibilidad de cambiar la historia si Vasconcelos llegara a ganar las elecciones. Para Germán éste es un período histórico clave:

GERMÁN. Ahora es la coyuntura: entre que desmontan el caudillismo y ensamblan la dictadura de partido. (69)

Hasta este momento, finales de los años veinte, México había sido gobernado por caudillos revolucionarios, pero aún no se institucionalizaba la revolución como partido político. Es precisamente en este período que se da el origen de la imposición partidista, por eso lo denomina con la palabra precisa: 'coyuntura'. Es una coyuntura histórica, aquí finaliza el caudillismo y se institucionaliza la revolución: se crea el Partido Nacional Mexicano, origen del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En la obra, Tovar ha ido al origen de la realidad política de su tiempo y, a través de su pieza, presenta su reflexión analítica del México en que vive.

En cuanto a los personajes, Antonieta auna los ámbitos cultural y político, por lo cual se le puede aplicar el mismo concepto de 'coyuntura' dentro de la obra (concepto ya aplicado al momento histórico en que se ubica la pieza), creándose así un paralelo entre la Historia Nacional y los personajes dramáticos. El reflejo de un nuevo pensamiento se aprecia en la obra principalmente a través del contraste creado entre los personajes Antonieta y Vasconcelos. Antonieta es una mujer con voluntad firme, que sabe lo que quiere, y sus decisiones intentan definir las metas que ella tiene. Por otro lado, Vasconcelos es una persona cuyo pensamiento tiene sus raíces en la tradición,

lo cual explica el uso de intertextos tales como la Biblia y Platón. Antonieta, al igual que el pensamiento de la modernidad, cuestiona todo lo que en la sociedad se considera 'sagrado', o en palabras de Lyotard, las grandes narrativas (en esta pieza representadas a través de Vasconcelos: la Biblia, Platón).³³ Como se sabe, este cuestionamiento de lo sagrado se inicia, en Hispanoamérica, con el movimiento del modernismo –el cual pertenece a la modernidad-, y se refleja en la pieza de Tovar como parte de la reflexión del autor. De igual manera, se puede apreciar uno de los conceptos propuestos por Octavio Paz, al considerar el tiempo de la posmodernidad como la experiencia de una 'intemperie espiritual':

Por primera vez en la historia los hombres viven una suerte de intemperie espiritual y no, como antes, a la sombra de esos sistemas religiosos y políticos que, simultáneamente, nos oprimían y nos consolaban.³⁴ (*Búsqueda* 451)

Antonieta se rebela contra la tradición que le imponía someterse al esposo y ser una madre sufrida y abnegada. En lugar de eso, ella prefiere su independencia, lo que la lleva a luchar por lo que ella cree. En este sentido, su carácter independiente la identifica también con la modernidad al ser ésta una época de independencia en todas las áreas socio-culturales: se rompe con conceptos

³³ La posmodernidad continúa este aspecto del pensamiento de la modernidad, pues es en ésta donde surge un cuestionamiento por lo que la tradición consideraba 'sagrado'. En la obra, Tovar –desde una posmodernidad- mira y reflexiona sobre la modernidad en que ubica a sus personajes dramáticos.

³⁴ Paz, Octavio. "*La búsqueda del presente*". Discurso que Paz pronunció al recibir el Premio Nobel en 1990. En: Grenier, Yvon, Ed. Octavio Paz: Sueño y libertad. Escritos políticos. Barcelona: Seix Barral, 2001. Pp. 451-453.

tradicionales establecidos en el pasado.³⁵ Tovar analiza sobre este rechazo a la tradición durante la modernidad y, en este mismo análisis crítico, se reconoce la necesidad de volver a la Historia Nacional, lo cual ya indica que el pasado no se rechaza—como en la modernidad—, sino se re-piensa, se re-evalúa, y en esa reflexión analítica se intenta explicar la situación actual del individuo como ser.

Al final, la obra sugiere que la sociedad no está preparada para individuos con un pensamiento moderno, aquél que rompe con la tradición y que impera en los años veinte, pues la personaje que lo representa en esta obra decide suicidarse por las circunstancias que la rodean. En cambio, todo indica que la tradición sigue predominando al continuar con vida los personajes cuya ideología se basa en la tradición, siendo el personaje más sobresaliente en este aspecto José Vasconcelos. De esta manera, Tovar presenta el ambiente social, político y cultural de los últimos años de la década de los veinte y principios de los treinta.

El recurso de la intertextualidad da como resultado la desaparición del autor como creador absoluto de la pieza, pues al existir intertextos y paratextos se tienen múltiples autores colaborando en la producción de la obra, pero no en su creación en cuanto producto adjudicado a un solo escritor. Es decir, ninguno de estos “autores” escribió *en su totalidad* la pieza dramática El destierro,

³⁵ Las características que Antonieta Rivas Mercado presenta como personaje histórico –y dramático, en la obra de Tovar- corresponden a lo que Doria Peña ha señalado en su obra enfocada a la dramaturga Catalina D’Erzell. Características que, como se ve, surgen en la modernidad y pronostican la etapa conocida como posmodernidad.

incluido el mismo Juan Tovar: la obra es un hipertexto que tiene múltiples hipotextos, desde la Biblia y Platón hasta Nietzsche y Neruo.

Al inicio de este capítulo se dijo que la intertextualidad se daba en dos niveles –el explícito y el implícito--, en los cuales se han identificado seis usos de ésta técnica literaria que se pueden numerar como sigue: el subtítulo, el epígrafe, datos biográfico-anecdóticos en el texto, el metateatro, la técnica brechtiana y el uso del discurso musical. Sin embargo, después de analizar la obra es válido afirmar que al usar la intertextualidad, Tovar sugiere un tercer nivel, y éste es el de la intertextualidad como influencia que moldea la identidad humana: en la obra, cada personaje vive conforme a las lecturas a las cuales es afín. En el caso de Antonieta, por ejemplo, ella es lectora asidua de Nietzsche,³⁶ y su visión sobre la vida y la existencia es de inconformidad con su sociedad, la cual se rige por la tradición. A veces es pesimista, y al quedar sin esperanza Antonieta decide finalmente optar por el suicidio. La obra también permite una segunda interpretación: si Antonieta representa el auge de la modernidad filosófica en México –años veinte-, entonces está destinada a morir, ahogada por la tradición tan arraigada en la ideología latinoamericana.

Por otro lado, los miembros del Teatro Ulises no apoyan a Vasconcelos porque éste critica a Gide –entre otros- como manifestación de su rechazo a lo

³⁶ Obviamente, la obra presenta al personaje Antonieta como gran conocedora de la obra de este filósofo alemán. Es importante anotar que este dato se obtiene también de la realidad, pues según datos biográficos Antonieta Rivas Mercado sí leía y admiraba a Nietzsche. Bradu dice que especialmente en diciembre de 1930 (pocos meses antes de su muerte), Antonieta “se sumergió en la lectura de Nietzsche, a quien comenzó a llamar “su piedra de afilar” porque con su lectura templaba la fortaleza de carácter que le permitía afirmar: “Mi vida es tal y como la he deseado, libre, dura, solitaria” (202).

foráneo, mientras que ellos elogian y admiran la literatura extranjera.

Vasconcelos es más tradicional, y sus ideales son afines a Platón y la Biblia, y los estudiantes vasconcelistas son personas idealistas y bohemias, por lo que les gusta la poesía. Todo esto indica, según Tovar, que el ser humano es resultado de ciertos textos, pues está constantemente bajo la influencia de sus propias lecturas, las cuales se concretan en la ideología e identidad de cada personaje: el discurso lingüístico crea las ideologías en los personajes, no son ellos los que crean ideologías.

Retomando el concepto de Odisea que aparece como subtítulo, se tiene que Tovar ha creado un paralelo entre los personajes de ambas obras, El destierro y la Odisea de Homero: Odiseo y Antonieta. En la Odisea, Odiseo se presenta venciendo obstáculos durante su anhelado retorno a su lugar de origen, Ítaca. En El destierro, se presenta a Antonieta realizando un viaje físico y metafísico,³⁷ atravesando por una serie de circunstancias adversas como el personaje de la Odisea. Sin embargo, lo que Tovar hace en su obra es una inversión³⁸ del texto clásico, pues al contrario de éste, Antonieta no vuelve a su Ítaca sino se aleja de su patria en destierro voluntario, y por decisión propia, decide morir en tierra extranjera. En el texto clásico, se observa la presencia de los dioses, los cuales ayudaron a Odiseo a retornar a Ítaca, mientras que en El destierro, se nota la ausencia de dioses (sobre todo a través de la

³⁷ Es un 'viaje metafísico' porque Antonieta comienza alejándose psicológica y emocionalmente de su país al rechazarlo y avergonzarse de ser mexicana. Su rechazo surge a partir de un sentimiento de indignación y frustración al ser testigo de las malas decisiones de los gobernantes en turno que, lo único que querían, era su propio bienestar, sin importarles el destino de la nación.

intertextualidad nietzscheana) y la subversión de la Biblia,³⁹ el texto considerado más sagrado a través de la historia.

Esta inversión del texto clásico lleva como consecuencia a la explicación del título, '*el destierro*'. Este concepto se aplica principalmente a tres personajes: José Vasconcelos, Manuel Rodríguez Lozano, y por supuesto, a Antonieta Rivas Mercado. Al inicio de la obra, aparece el personaje Manuel Rodríguez Lozano hablando con el estudiante vasconcelista Andrés. Andrés intenta persuadir al pintor para que lleve su ideología a la acción concreta a fin de cambiar el rumbo político del país, ante lo cual, Rodríguez Lozano responde:

MANUEL. Yo soy un desarraigado, Andrés, uno más de todos estos exiliados en las soledades del pensamiento. Pinto a México porque pienso en él, pienso en él porque lo extraño, porque yo ya no soy yo ni mi patria es ya mi patria, si alguna vez lo fue. De eso está hecha mi obra, buena o mala, y si no fuera así no sería ya mi obra. (59)

De esta confesión, el personaje dramático acepta que su desarraigo es metafísico,⁴⁰ algo que comparte con los otros personajes, también intelectuales, a quienes frecuenta; en este caso, los miembros del Teatro Ulises. Debe notarse que este concepto de hacer obras de arte e identificarlas como la patria, sería el

³⁸ 'Inversión', pues invierte el sentido de la obra clásica dándole un sentido opuesto a ella.

³⁹ Esta subversión se presenta a través del personaje Antonieta y su uso de ciertos pasajes bíblicos que se han explicado anteriormente, en donde el texto pierde el sentido de autoridad que siempre se le ha adjudicado al ser cuestionado y rechazado por Antonieta, quien se niega a seguir los modelos de conducta sociales basados en este libro y establecidos por la tradición.

mismo concepto que años más tarde José Donoso utilizaría para explicarse a sí mismo, durante su exilio en europa. Donoso expresa esta idea en su ensayo titulado “*Ítaca: el regreso imposible*” (1980), en el que introduce algunos conceptos de la posmodernidad literaria.⁴¹

El destierro desde el punto de vista del personaje de José Vasconcelos, es físico-geográfico. La obra presenta el retorno de Vasconcelos a México después de un exilio de cuatro años en los Estados Unidos. Más tarde, se le presenta en un segundo exilio como muestra de inconformidad ante el fraude electoral de 1929; esta vez su destierro es en París. De esta experiencia, hay datos tomados directamente del libro escrito por Vasconcelos, El proconsulado (1939), así como de los textos que narran la crónica del vasconcelismo durante esa época.

Por último, el destierro de Antonieta Rivas Mercado es posiblemente el absoluto: mientras que Manuel Rodríguez Lozano se destierra metafísicamente, y José Vasconcelos lo hace físicamente, Antonieta realiza un destierro total, tanto físico como metafísico. Ella decide irse a París con Vasconcelos en un exilio voluntario, y su destierro es asimismo metafísico al rechazar a su país y avergonzarse del mismo, debido a los seres humanos que lo gobiernan –por un lado- y al pueblo que se somete sin actuar ante la injusticia –por el otro. Este destierro total culmina con su suicidio en la capital francesa, lo que se puede

⁴⁰ Es decir, el pintor no se aleja del país en exilio físico, sino lo hace psicología y emocionalmente al rechazar a su país, manifestando que se niega a aceptar a México tal y como los dirigentes lo están transformando: un país sin futuro, de mentiras y simulaciones.

⁴¹ Este ensayo se encuentra en la compilación realizada por Norma Klahn y Wilfrido Corral, Los novelistas como críticos, vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Pp. 38-52.

entender como negación a morir en su tierra natal, a pesar del gran amor que ella sentía por México.

Sin embargo, todo lo que se ha leído es cuestionado al tomar en cuenta el epígrafe de Nietzsche con que inicia la obra. Nietzsche utiliza en su obra el concepto de 'grandes almas' siempre con ironía, y esto resulta en la subversión de la imagen de cada personaje dentro de la obra de Tovar: ellos dejan de ser el 'centro' al convertirse en seres no excepcionales que sólo buscaban afirmarse a sí mismos. En el pasado, el personaje era el centro de las obras, ya fuera para mitificarlo o reivindicarlo históricamente. No es así en la posmodernidad y, en esta pieza en particular, toda la Historia presentada adquiere un toque de ironía y subversión: ironía en cuanto a que los personajes presentados no son heroicos, sino más bien, se les puede calificar de 'patéticos' si se toma en cuenta el concepto de Nietzsche expresado en el epígrafe de la obra; subversión por cuanto presenta textos considerados como clásicos y los cuestiona, anulando así toda autoridad adjudicada a ellos en el pasado.

En la posmodernidad, esta reflexión crítica de períodos históricos está intentando explicar situaciones actuales, a nivel individual y a nivel nacional. De esta manera, la intertextualidad revela un tipo de pensamiento a través de los personajes, pensamiento que proyecta lo que Paz ha llamado la 'recuperación de la conciencia', el cual caracteriza lo que vendría a ser el pensamiento posmoderno. En éste, se mezclan todo tipo de textos (aún los considerados textos clásicos, de autoridad absoluta en la tradición), y resulta un pensamiento donde nada se considera absoluto, lo cual es la anulación de lo que se

consideraba sagrado (concepto posmoderno sugerido por Lyotard). Lo sagrado, en este caso, viene a ser la Historia establecida, la cual se cuestiona al presentar, los escritores o dramaturgos, la parte de la Historia que se había callado u ocultado: la Historia Oculta. De esta forma, se anula la primera y se da paso a una historia 'otra', una más completa que ya puede considerarse Historia Nacional.

VII. HUAXILÁN: LA DEFINICIÓN DE LA POSMODERNIDAD

La pieza dramática titulada Huaxilán (1997) es la más reciente de las obras seleccionadas para esta investigación. Juan Tovar la escribe entre los años de 1994 y 1996, y en ella refleja la Historia más inmediata del pasado de México. La obra lleva como subtítulo la frase de “Disparate antihistórico en tres farsas” (Huaxilán 7),¹ lo cual refleja la intención de no catalogar la obra bajo ninguna categoría teatral tradicional al proponer la denominación original de “Disparate antihistórico” a la misma. Las tres farsas que componen esta obra llevan –cada una- su propio título, por lo que pasan a tener cierta independencia dentro de la pieza teatral. Como se verá, cada farsa refleja un momento histórico determinado y, a diferencia de las obras anteriormente estudiadas, la Historia reflejada aquí se hace de manera indirecta: a través de los nombres de sus personajes y de eventos en la trama que aluden –por su obviedad- a personajes y eventos reales en la Historia de México.

Sobre esta obra, en una breve introducción a la misma, Tovar señala lo siguiente:

El país imaginario que da título y tema a esta farsa tripartita se postula en principio como un paradigma general de república latinoamericana –si bien desde el nombre resulta evidente que a ninguna le vendrá el saco mejor que a ésta donde se confeccionó,

¹ Todas las referencias a esta obra se toman del libro Huaxilán; México: Ediciones El Milagro-CONCAULTA, 1997.

lo cual es sólo natural--. En otras palabras, Huaxilán no es México con otro nombre, aunque tampoco deja de serlo. (15)

A través de estas palabras, se observan dos aspectos importantes: el primero, la alusión a través de la ficción teatral a una realidad histórica determinada; y el segundo, el hecho de que los temas a tratar en la pieza se aplican no sólo a un país, sino a toda Latinoamérica. Ambos aspectos son importantes por su función en la posmodernidad latinoamericana, como se verá al final de este capítulo.

Siguiendo el orden ya establecido por las obras anteriormente estudiadas, se presenta primero el panorama histórico que se refleja en la pieza dramática, se continúa con el estudio de la intertextualidad presente en la misma y, finalmente, se reflexiona sobre la posmodernidad en la obra.

VII. 1. La Historia Nacional

A diferencia de las obras anteriores, Huaxilán muestra el contexto histórico a través de los personajes de la pieza teatral.² En esta obra, los personajes históricos se encuentran aludidos indirectamente a través de los nombres de los personajes, por lo que también se diferencia de las piezas analizadas con anterioridad, en las que los personajes dramáticos tenían nombres de personajes históricos reales. Es por las referencias que se

² En las obras anteriores, existe una mención explícita del tiempo y lugar en que se ubican las piezas teatrales. De igual manera, se mencionan los textos utilizados para la creación del contexto histórico dramático. En Huaxilán, esta característica desaparece.

encuentran en los argumentos de la obra que el receptor ubica el contexto histórico –y a los personajes reales aludidos en éste- desarrollado en Huaxilán. Debido a esta característica, la Historia de México se presenta –dentro de esta investigación- siguiendo el orden de la obra, revelando así la información histórica ofrecida en los diálogos.

La obra inicia con la farsa titulada “Los precedentes”, subtitulada “Farsa espiritista” (20). Esta parte se ubica, según las acotaciones, en la “[s]ala de recepción de Los Oyameles, la residencia presidencial de Huaxilán” (21). Este lugar es referencia paródica al que en la realidad es la residencia presidencial de México: Los Pinos. Tovar utiliza el humor y modifica el nombre original –que lleva el nombre de cierto tipo de árboles- por otro que también aludirá a otro tipo específico de árboles: Los oyameles. Esta referencia previene al receptor, quien identifica los datos históricos reales integrados en la pieza dramática, y lo predispone a continuar identificando no sólo eventos, sino también personajes históricos aludidos paródicamente en la obra teatral.

En esta primera farsa, se introduce al presidente de la república de Huaxilán –el personaje Poncho Solano. El contexto de la pieza es de gran movimiento político ante las elecciones presidenciales que se llevarán a cabo en un futuro cercano. En la Escena I, aparece el secretario presidencial –personaje llamado Fortunato Bisagra- leyendo un documento al presidente –Solano- y al nuncio, quien es una de las altas autoridades religiosas del país –personaje llamado Salvatore Fiascone. La lectura de dicho documento se realiza, según

las acotaciones, con “una voz neutra y monótona” (23), y es en esta escena inicial donde se comienza a presentar parte de la Historia de México:

BISAGRA. Con gran regocijo y entusiasmo habrá de recibirse en todos los patrios rincones de aquesta soberana república de Huaxilán la fausta noticia del trascendental concordato que nuestro supremo gobierno ha celebrado con el sumo pontificado católico apostólico romano y en virtud del cual la santa iglesia huaxilana recupera sin efectos retroactivos los derechos y prerrogativas de cuyo libre ejercicio largo tiempo la privaran las beneméritas leyes de secularización promulgadas por el insigne prócer licenciado don Benigno Suárez, pujante fundador del moderno Huaxilán... (23)

En este párrafo –parodia del discurso que caracteriza a los políticos mexicanos– se identifican dos eventos históricos reales. El primero, refiere a la relación restaurada entre el Estado del Vaticano y México; el segundo, es una alusión a las Leyes de Reforma, las cuales establecen la separación de la Iglesia y el Estado. Esta separación, se realiza en el siglo XIX por uno de los personajes históricos más admirados en la Historia mexicana: Benito Juárez, reconocido como el ‘Benemérito de las Américas’. Obviamente, el personaje dramático que se menciona en la pieza, Benigno Suárez, refiere al personaje histórico real, Benito Juárez (1806-1872), quien es presidente de México por “cinco períodos consecutivos, de 1858 a 1872” (Vázquez-Gómez 159). Se le reconoce la modificación de las leyes que hasta entonces regían el país, cambio que posteriormente se denomina como “las leyes de Reforma”, expedidas en el año

de 1859. Estas leyes “formalizaban la independencia del Estado respecto de la Iglesia” y, además de este cambio radical, Juárez decide asegurar el futuro del país manteniendo a la Iglesia bajo limitaciones que nunca antes había tenido, pues también “prohibió la apertura de nuevos conventos” y “redujo el número de festividades religiosas” (Vázquez-Gómez 161). Benito Juárez se caracterizó por realizar cambios drásticos enfocados, especialmente, a las funciones que el clero tenía dentro del ámbito socio-político de su tiempo, quitándoles todos los derechos y bienes materiales que hasta entonces la iglesia disfrutaba. Como representante de un gobierno liberal, esta reforma tenía “como objetivo central... la destrucción de la fuerza política y económica de la Iglesia” (Brom 188). Para lograrlo, Juárez crea leyes que “cancelaban el derecho de voto del clero y suprimían los fueros que privilegiaban a militares y religiosos, sujetándolos ahora a las leyes vigentes para toda la población” (Brom 184). Lo que se destaca de estas leyes de Reforma se resume como sigue:

... la nacionalización de los bienes del clero, con la que éstos pasaban a ser propiedad de la nación en vez de ser vendidos por la institución; el establecimiento del matrimonio y del registro civiles; la administración pública de los cementerios; la libertad de cultos, implícita pero no expresa en la Constitución y la libertad de la educación, que así fue sustraída al control del clero. (Brom 188)

De esta manera, los privilegios de la iglesia, disfrutados desde el tiempo de la colonia, son anulados, permitiendo a México entrar en una nueva etapa de reorganización política y social: “La Reforma (1854-1860), dirigida por Benito

Juárez, rompió aspectos importantes de la estructura proveniente de la Colonia, en una dura lucha que incluyó una guerra civil de tres años” (Brom 358).

Este nuevo orden ocasiona que, a través de la Historia, se reconozca a Benito Juárez como el fundador del nuevo Estado mexicano, como se aprecia en la escena introductoria de la pieza teatral, Huaxilán. Es hasta el siglo XX, bajo el período presidencial de Carlos Salinas de Gortari (1948-), que las relaciones Iglesia-Estado se reanudan una vez más. Por la referencia en la obra a esta restauración se deduce que el personaje dramático Solano es una alusión al presidente histórico, Salinas. Carlos Salinas de Gortari, mandatario del país durante los años de 1988 a 1994, modifica las leyes de Reforma de Juárez “[a]cabando con un conflicto de más de un siglo entre el Estado y la Iglesia católica”, pues “hizo que México reanudara relaciones diplomáticas con el Vaticano, en 1992” (Vázquez-Gómez 237). Según estos datos, el receptor deduce que el tiempo en que esta primera farsa se ubica es en este período histórico, específicamente en el año de 1992, recién restaurada la relación entre México y el Vaticano.

La escena continúa con el diálogo entre los personajes, quienes siguen con el tema de Juárez, a quien califican como ‘enemigo de la iglesia’:

FIASCONE. Todo un santón laico, sí, amén de enemigo declarado de la iglesia. Si el asesinato del cardenal Pesado llegara a esclarecerse, no me extrañaría que los responsables fueran fanáticos suaristas.

SOLANO. Ya no hay de éstos, don Salvatore, ni las pistas apuntan en esa dirección. (24)

En este breve diálogo, se da información sobre otro evento histórico que se da durante el mismo período, el asesinato del cardenal Posadas Ocampo, al que se alude en el texto dramático con el nombre de 'cardenal Pesado'. Sobre este evento, la Historia registra lo siguiente: "En los últimos años del gobierno de Salinas se produjeron varios hechos violentos de gran impacto, el primero de ellos el asesinato del cardenal Juan Jesús Posadas, en mayo de 1993" (Brom 337). En la pieza, los datos sobre este asesinato se presentan debido a que el personaje Fiascone no está enterado de las 'pistas' encontradas sobre el asesinato del religioso, por lo que el secretario Bisagra –obedeciendo al presidente- le informa:

SOLANO. Licenciado Bisagra, ¿podríamos poner a nuestro amigo al corriente?

BISAGRA. Podríamos, señor. (*A Fiascone.*) Acerca del asunto de referencia me permito informar a su reverencia que, según se desprende de las investigaciones practicadas con suma diligencia por la policía huaxilana, el sensible deceso de su eminencia el cardenal Pesado fue causado por asesinos profesionales a sueldo de una de las facciones de traficantes que compiten por el monopolio del chinguirito y el hecho, de hecho, acaeció por accidente, al confundir los susodichos asesinos el automóvil de su

eminencia con el del cabecilla de la facción contraria cuya existencia fueran contratados para finiquitar. (25)

El informe anterior alude a la versión 'oficial' que el gobierno da sobre el asesinato del cardenal Posadas Ocampo, según se registra en la Historia: que en Guadalajara, Jalisco, "el cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo fue acribillado, en un enfrentamiento entre narcotraficantes, en las afueras del aeropuerto" (Vázquez-Gómez 237). Sin embargo, como aclara Brom, a pesar de que "[l]as autoridades atribuyeron el crimen a una confusión de narcotraficantes", ésta fue una "explicación rechazada por grandes sectores sociales" (Brom 337). La teoría de los narcotraficantes y el 'accidente' del cardenal Posadas, se integra en la pieza dramática usando del humor en sus alusiones al evento, pues según la conversación transcrita, existe una bebida llamada "chinguirito", la cual alude a la droga en que se trafica involucrando, aún, a importantes personalidades políticas de la Historia de México.

En la Escena II, el presidente sostendrá una reunión con uno de los candidatos a la presidencia en las próximas elecciones, candidato que pertenece al partido opuesto al 'oficial', esto es, opuesto al partido al que pertenece el presidente: "...el ingeniero Abando, candidato reincidente del partido opositor" (27). Durante su conversación con el personaje Solano, Abando aclara que la presidencia de éste fue resultado de un claro fraude electoral por lo que considera que éste es un "gobierno de usurpación" (29). Una vez más, esta información proviene de la Historia Nacional, pues se registra que en México, "[l]a elección presidencial de 1988 fue una de las más disputadas en la historia

del país; muchos observadores la señalaron como fraudulenta y la legitimidad del gobierno de Salinas fue severamente cuestionada” (Vázquez-Gómez 234). Puesto que la Historia Nacional ofrecida hasta este punto indica que la obra se ubica en el período de Salinas de Gortari, es obvio deducir que el personaje que es candidato opositor alude al Ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas, personaje histórico real que pierde las elecciones debido al fraude electoral, y que se postula posteriormente una segunda vez como candidato a presidente en las elecciones preparadas durante el gobierno de Salinas.

En el diálogo que entablan ambos personajes dramáticos, Solano y Abando, se introduce la política seguida por el mandatario de Huaxilán:

SOLANO. ...En los meses que le quedan a mi gobierno legalmente constituido, todavía sería factible consolidar algún otro avance hacia la meta a la cual siempre han rendido mis pasos: la internacionalización de Huaxilán y su definitiva incorporación al mundo moderno. (29)

Esta política fue característica –en la Historia de México- del ex presidente Salinas de Gortari, por lo que se observa la continua alusión a eventos históricos reales:

Salinas y su equipo de economistas elaboraron una política cuyos propósitos principales eran eliminar el déficit de las cuentas del sector público, reducir considerablemente la inflación prevalente, privatizar los negocios que se encontraban en manos del gobierno, dar entrada al capital extranjero, abrir la economía mexicana a los

productos de importación y diversificar la economía de exportación mexicana... (Vázquez-Gómez 235)

La ‘internacionalización’ de Huaxilán en el texto dramático, refiere –en la Historia- a la apertura económica que Salinas estableció durante su período presidencial, así como la privatización de empresas que pasaron a manos de inversionistas, tanto mexicanos como extranjeros.

La obra continúa y en la Escena III se observa una sesión espiritista organizada por el mandatario Solano. La ‘médium’ es la personaje Luz, y según las acotaciones, en esta escena ella realiza lo siguiente: “*Dormida en su silla, Luz “habla en voces”, que son tres: a) la del general Abando, b) la de Benigno Suárez, c) la del contacto, un niño de la calle*” (33). Dos de los ‘espíritus’ que hablarán a través de la personaje Luz, son también alusiones a los personajes históricos que tuvieron un papel importante en la Historia de México. El general Abando en esta escena es el padre del ingeniero Abando, lo cual dentro de la Historia mexicana puede identificarse con el General Lázaro Cárdenas (1895-1970), padre del Ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas. La sesión espiritista comienza, y la ‘médium’ contacta al general Abando, quien conversa con su hijo allí presente:

LUZ (A). Que andas de disidente.

ABANDO. Si, apá. Unos compañeros y yo dejamos el PRH, fundamos el PDH, y ahí estamos haciendo nuestra lucha.

LUZ (A). ¡Hatajo de pendejos! Haberla hecho desde adentro, sin disensiones ni exabruptos. ¿Cómo fue a ocurrírseles partir el partido que ha dado al país algún orden y progreso?

ABANDO. Es que se apartó de los ideales...

LUZ (A). Tuvo que; para hacerse de las realidades. Se volvió gobierno, que era de lo que se trataba.

ABANDO. ¿De perpetuarse en el poder?

LUZ (A). Más bien de instaurarse como la manera lógica y natural en que la nación se va pudiendo, ¿no crees?

ABANDO. No sé... (35)

El primer dato histórico en esta conversación, la ofrece el personaje Abando, quien dice haber dejado el partido oficial y creado uno nuevo. En la Historia Nacional, éste es un proceso que llevó algunos años; se inicia en 1982:

En el seno del PRI, un sector encabezado por el ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas y el licenciado Porfirio Muñoz Ledo planteó volver a los principios populares y nacionalistas de la Revolución Mexicana, adaptados a las nuevas condiciones del país y del mundo. (Brom 335)

Históricamente, esta vuelta a los principios de la Revolución hizo que, primeramente, se diera una alianza entre varios partidos opuestos al PRI – considerado el partido oficial, al establecerse por décadas en el poder. Pasadas las elecciones de 1988 –las cuales dieron el triunfo a Salinas de Gortari-, “el ex candidato Cárdenas llamó a formar un nuevo organismo político, constituido en

1989 con el nombre de “Partido de la Revolución Democrática” (PRD), que nunca aceptó como legítimo al gobierno de Carlos Salinas” (Brom 336). Este hecho histórico es del que se habla en la conversación dramática transcrita, en la que el espíritu del general Abando reprocha a su hijo el haber dividido el partido oficial.

Por otro lado, según el diálogo dramático, para el espíritu del general Abando este partido es el que “ha dado al país algún orden y progreso”. Este concepto es importante ya que en la Historia de México, el general Lázaro Cárdenas –cuyo su período presidencial se lleva a cabo de 1934 a 1940- es el que modifica el partido oficial creado por el ex presidente Plutarco Elías Calles, cuyo período presidencial fue de 1924 a 1928. Lázaro Cárdenas decide así lo siguiente:

... cambiar la ideología, la estructura y la imagen del PNR, partido creado por Calles y sus corruptos aliados políticos. Quería regresar a los ideales de la revolución y transformar la estructura del partido para incluir, como sus pilares, a los cuatro sectores básicos de la sociedad... (Vázquez-Gómez 214)

Este hecho resultó en “la creación del Partido Revolucionario Mexicano, (PRM)” (Vázquez-Gómez 214). La transformación del partido oficial (Partido Nacional Revolucionario, PNR) se dio en marzo de 1938, facilitado por el movimiento posterior a la expropiación petrolera hecha por el general Cárdenas, e integró a los “sectores obrero, campesino, popular y militar” (Brom 195). Sin embargo, a pesar de la modificación hecha, este partido modificado fue una continuación del

primero pues “siguió una política de moderación, apoyada por el propio presidente” (Brom 195). De ahí que, en el texto dramático, las palabras del espíritu del general Abando tengan importancia para el personaje Abando, quien se opone a las normas impuestas por el presidente en la pieza teatral.

La siguiente escena que refleja la Historia Nacional se da en la segunda farsa de la trilogía, que lleva el título de “Las condolencias”, y el subtítulo de “farsa funeraria”. Esta parte presenta el funeral del que sería el futuro presidente de Huaxilán, y se revela esta información en una conversación que mantienen los dolientes con la viuda del candidato asesinado. En el diálogo, la viuda se pregunta si se sabe de alguien que tramara atentar contra el esposo ya fallecido:

TIRADO. Tanto como eso, no; pero ni falta que hiciera. Ya había empezado esto de las muertes inexplicadas.

LANDINO. Siempre las ha habido.

TIRADO. Ahí de vez en cuando; nunca tantas tan seguidas.

CORREA. Cierto: ya es toda una cadena.

LANDINO. Sucesos aislados, lo más probable.

TIRADO. Pero nutridos, Lucas: que el traficante, que el cardenal, que el dirigente...

CORREA: Y ahora, para colmo, el futuro presidente, nuestro amigo y nuestra esperanza. (52)

Los personajes, en esta escena, refieren los sucesos violentos –dentro de la Historia de México- que tienen lugar durante el gobierno de Salinas, el hecho de presentarse los eventos dramáticos en este orden, revela también una

cronología histórica lineal. El primer asesinato es –como se ha dicho anteriormente- el del cardenal Posadas Ocampo ocurrido en mayo de 1993, continuando con otros crímenes registrados en la Historia como sigue:

En marzo del año siguiente fue muerto de varios disparos el candidato presidencial del PRI, Luis Donald Colosio, y meses más tarde sufrió idéntica suerte José Francisco Ruiz Massieu, secretario general del mismo partido. Los ejecutantes de estos dos atentados fueron aprehendidos y enjuiciados, pero no se aclaró la autoría intelectual de los mismos. (Brom 337)

La violencia surgida durante este período presidencial se llegó a atribuir a varios partidos políticos e, incluso, al mismo Salinas. Pero como aclara Brom, nunca se conoció a los responsables intelectuales de los asesinatos.

En la obra, la escena del funeral continúa, y los dolientes comienzan a especular sobre quién sustituirá al candidato del partido:

TIRADO. ¿Has oído algo sobre el nuevo candidato?

LANDINO. Todavía no.

TIRADO. Sin duda será Candiles, ¿no?, que era la otra opción.

LANDINO. Sí, eso se dijo. (53)

Esta referencia al sustituto del candidato asesinado, es también una alusión al personaje histórico que fue postulado en lugar de Colosio: "... el PRI, con la intervención directa del presidente Salinas, designó candidato al doctor en economía Ernesto Zedillo Ponce de León, ex miembro del gabinete presidencial" (Brom 338). Ernesto Zedillo (1951-) quedó, de esta manera, como el candidato

oficial a la presidencia y, como la Historia lo registra, se le declara vencedor en la elecciones de 1994, convirtiéndose en el sucesor de Salinas de Gortari. La referencia que de él se hace en la pieza teatral, surge a través del humor, pues el nombre que se le da proviene de un juego de palabras popularmente conocido en México. El apellido Zedillo se usó para caricaturizar a este presidente, tomándolo como una mala pronunciación de la palabra 'cerillo' –la cual alude al pequeño objeto utilizado para originar fuego o luz, también conocido como 'fósforo'. El hecho de que en la pieza se nombre a este personaje Candiles, es una alusión –obvia para los mexicanos- al ex presidente Zedillo, debido a la popularidad de las parodias que surgieron alrededor de su apellido.

La obra continúa, y en la Escena V los personajes conversan sobre los tres partidos políticos que tienen más fuerza para las futuras elecciones, lo cual también alude a datos históricos reales, pues después del asesinato del candidato, surge una preocupación por el futuro del partido oficial:

BISAGRA. Yo pienso que la opción sería la de renovarse para no morir. Moralizarse un poco, democratizarse un tanto...

RECAUDO. Y de una vez nos vamos todos con Epónimo, ¿no?

BISAGRA. Desde luego que no. El ingeniero Abando y los suyos serían quienes, en todo caso, deberían disolver su ridículo PD para reintegrarse humildemente al PR, y no dudo que querrán hacerlo si, como espera el señor presidente, establecemos un buen entendimiento con el PC.

RECAUDO. Pero si no es posible entenderse ni bien ni mal con esos retrógrados...

CORREA. El partido clerical representa la negación de los ideales republicanos...

BISAGRA. Y también a un sector importante de la población. Con él podría combinarse una democracia entre dos, de acuerdo a los modelos más avanzados. (59-60)

En esta conversación, se muestra lo que la Historia Nacional registra respecto a la intención que el partido oficial (PRI) tiene de renovarse para poder continuar en el poder. Los personajes dramáticos debaten, irónicamente, si van a volverse como los del personaje Abando, el cual corresponde en la Historia de México al ingeniero Cárdenas (PRD). La respuesta es negativa, pues según el personaje Bisagra, ya hay diálogos con el otro partido, el 'clerical', para formar una 'democracia de dos'. En la Historia Nacional, ese partido 'clerical' es el Partido de Acción Nacional (PAN), y se caracteriza por estar integrado por católicos, siguiendo, por lo tanto, un pensamiento conservador. Históricamente, la unión de los dos partidos, PRI y PAN, se logra en el gobierno de Zedillo al incluirse a miembros de este partido en el gabinete presidencial: "Al tomar posesión de su cargo, el doctor Zedillo anunció su disposición de respetar a todos los partidos y nombró procurador general de la República al licenciado Antonio Lozano Gracia, miembro del PAN..." (Brom 338).

La obra continúa, y se llega a la tercera y última farsa, titulada "Los naturales", subtitulada "Farsa didastática". En ella, se presenta la situación de los

indígenas de diferentes etnias, que moran –según las acotaciones- en “la provincia huaxilana de Los Saltos y centralmente en su capital, San Policarpo de Benavides” (67). La Escena I inicia con dos indígenas llamados Pedro y Pablo, cada uno de ellos pertenece a una etnia diferente, y cantan al chinguirito para después brindar y continuar bebiéndolo:

PEDRO. ¡Noble chinguirito...! Tú nos haces ver visiones... de nuestros tiempos mejores... tiempos de amor y armonía... que me contara mi tía... que a ella le contaron...

PABLO. Libres y felices habremos vivido, trabajando lo justo, disfrutando lo más... festejando la vida siempre igual, la eterna vuelta del tiempo; año con año sembrando y cosechando, procreando y sepultando, y por todo festejando o nomás por festejar...

PEDRO. Hasta que llegaron los que vestían de fierro... los que cruzaron el mar y trajeron otro tiempo...

PABLO. Les hicimos fiestas y nos hicieron la guerra.

PEDRO. Descuadraron nuestro tiempo, nos metieron en el suyo y ahí nos tienen, de mal en peor. (70)

En esta conversación que se da entre los dos indígenas, se aprecian dos aspectos históricos. El primero, alude a las civilizaciones prehispánicas y su cosmología, cómo ellos percibían el tiempo y su concepto de la vida; el segundo, refiere a la llegada de los conquistadores españoles y la imposición de una nueva cultura. Sobre las fiestas y celebraciones de estos pueblos, León-Portilla

dice que “contamos con una información proveniente del México antiguo muy rica en estos temas. Conquistadores y frailes dejaron descripciones de las fiestas indígenas que presenciaron asombrados” (Nuestros poetas 9). De ahí la referencia que los personajes dramáticos hacen al festejar y celebrar la vida como antes. El segundo dato histórico es una alusión a la conquista, cuando llegaron “los que se vestían de fierro”, es decir, los soldados españoles vistos desde la perspectiva de los antiguos mexicanos. El ‘vestido de fierro’ es referencia obvia a la armadura que los conquistadores vestían al llegar a México: su traje de guerra.

En la Escena II, se presenta a otros dos personajes, Serrano –la autoridad del lugar-, y Santoyo –el jerarca religioso. Ambos personajes intentan decidir el futuro de los indígenas Pedro y Pablo. El religioso, los quiere encausar por el camino de la religión católica, y el funcionario de gobierno, intenta que se involucren en los eventos que están sucediendo en el país:

SERRANO. También pueden venir conmigo a enrolarse en las fuerzas especiales que estoy formando para combatir en la selva a los alzados que pudiera llegar a haber en nuestra pacífica provincia de Los Saltos. Tendrán casa, vestido, sustento, quincena y derecho de botín. (73)

En este argumento, hay la referencia a “los alzados” que están en la región, lo cual, continuando con la época en que se ubica la obra, alude a otro de los eventos que surgen en el período presidencial de Salinas de Gortari:

La República se vio sacudida el primero de enero de 1994 con la ocupación de varias ciudades de Chiapas por el “Ejército Zapatista de Liberación Nacional” (EZLN), integrado por miembros de distintas etnias mayas de ese estado. (Brom 337)

Este ejército “se levantó en armas contra el gobierno de la República” (Vázquez-Gómez 237), y es el evento considerado como el que ‘cierra’ el período presidencial de Salinas. En la pieza dramática, Tovar utiliza este hecho histórico para también cerrar su obra, Huaxilán.

Además de los eventos históricos señalados, y al igual que en las obras anteriores, Tovar integra la técnica de la intertextualidad en esta pieza teatral, aspecto que a continuación se desarrolla.

VII. 2. La intertextualidad

Esta técnica dramática aplicada por Tovar en sus obras, aparece de manera diferente en esta obra, Huaxilán, lo cual se podrá observar conforme se estudie esta herramienta dramática. Se explican –como se ha venido haciendo en esta investigación- primeramente la ‘modalidad explícita de la intertextualidad’, y se continúa con la ‘modalidad implícita’ de la misma.

VII. 2. a. Modalidad explícita de la intertextualidad

La modalidad explícita que se ha identificado en las obras anteriores, es decir, la aclaración explícita de la presencia de otros textos en la obra teatral por parte del autor, es aquí casi nula, pues no existe ningún apartado especialmente

creado por el dramaturgo que indique el uso de otros textos integrados a la pieza para su creación. La única referencia explícita que existe en la obra es al final de la misma, y se identifica integrada en las acotaciones. En ellas se indica que una canción popular, “Copitas de mezcal, *de Chucho Palacios*” debe escucharse en el escenario (85). La integración de este discurso musical es el único intertexto que se puede encontrar dentro de esta modalidad explícita, aspecto que se retomará en la tercera sección del estudio, al reflexionar sobre la posmodernidad en esta obra.

VII. 2. b. Modalidad implícita de la intertextualidad

Como se recordará, esta modalidad se aplica a los intertextos encontrados dentro de la obra que no han sido explícitamente señalados como tales por el autor. Dentro de esta modalidad, se han venido señalando dos tipos de intertextos: la modalidad intertextual implícita estructural y la modalidad intertextual implícita argumental. La primera para catalogar intertextos que apoyan la estructura de la obra, y la segunda que agrupa intertextos integrados en los argumentos de los personajes.

Modalidad intertextual implícita estructural. En esta pieza dramática, las alusiones intertextuales que apoyan la estructura son dos tipos de discurso integrados en la misma: la inclusión de algunas frases en italiano, elemento que surge de la caracterización del personaje Salvatore Fiascone, y el discurso musical. La inclusión del idioma italiano se hace a través del nuncio que aparece en la primera farsa. Este idioma que se aprecia en la obra consiste,

principalmente, de frases exclamativas para reflejar sorpresa o indignación por parte del religioso: “*Ma che cosa...!*”, “*Ma questo è assurdo!*”, etc., usadas con frecuencia mientras se discuten temas políticos y sociales de Huaxilán. Por otro lado, el discurso musical se introduce en la tercera farsa de la obra, y es –según las acotaciones- un “son de música autóctona” (69). El contenido de las canciones sirve, como en la técnica brechtiana, para apoyar el contexto de la escena brindando información clave para el espectador. En el caso de la Escena I de esta tercera farsa, los indígenas comienzan cantando al ‘chinguirito’ y dan información sobre su lugar de su origen:

PEDRO. El chinguere cosechamos
en el cerro que es de todos
para hacer el chinguirito
que nos hace tan dichosos. (69)

Este cerro, según la estrofa anterior a la que se transcribe, “es de todas las tribus de Huaxilán”, y es información que posteriormente adquiere relevancia, pues uno de los temas presentados en esta farsa es la venta de este cerro por parte del gobierno huaxilano.

Al final de la obra, los dos indígenas se vuelven a encontrar –uno afiliado al ejército y el otro a la religión católica. El que se afilió al ejército anuncia que se venderá el cerro que por generaciones ha pertenecido a los indígenas, por lo cual el indígena religioso se indigna. Esta reacción se toma como la excusa perfecta para acusar al indígena de sublevación y rebelión y, siguiendo las instrucciones de su entrenamiento, el indígena soldado mata al indígena

religioso. Posteriormente, el personaje que representa la autoridad del lugar, Serrano, juzga esta acción como absurda y como escarmiento asesina al indígena soldado, por lo que ambos personajes indígenas terminan muertos. Esta es la escena donde aparece el último intertexto en la obra, el cual es también un discurso musical. Según las acotaciones, aparece el personaje femenino, Engracia, y se topa con los cadáveres: “*Ve a los yacentes. Se detiene, se acerca. Empieza a sonar en la cantina una canción mexicana: Copitas de mezcal, de Chucho palacios...*” (85). Y la obra termina con uno de los estribillos de esa canción:

ESTRIBILLO. Que sirvan las otras
copitas de mezcal
que al fin nada ganamos
con ponernos a llorar...

Se hace despacio el oscuro final. (85)

Las canciones apoyan el contexto en que se ubica esta pieza teatral, lo cual se retomará más adelante. La intertextualidad dentro de esta modalidad es menor a la que el dramaturgo incluía en sus obras anteriores, ya que la mayoría de los intertextos en esta obra se han integrado en los diálogos de los personajes, por lo que se pasará al análisis de los mismos.

Modalidad intertextual implícita argumental. Dentro de esta modalidad, se pueden identificar refranes populares, citas bíblicas, y también la inclusión del discurso musical. La primera cita en la obra es el uso de un refrán popular por parte del personaje Fiascone, en la Escena I. Se acaba de leer el acuerdo hecho

entre Huaxilán y la iglesia católica, y al llegar al punto de leer los acuerdos establecidos, el personaje Solano interrumpe la lectura:

SOLANO. Que bien conocemos. Gracias, licenciado Bisagra.

¿Duerme su reverencia?

FIASCONE: *No, no, io...* cerré los ojos para escuchar... ¿Me permite...? (*Ojea el documento.*) Hm... sí... hmm... Esto es lo que se llama prender una vela a Dios y otra al diablo, ¿verdad?

SOLANO. Para alumbrarnos mejor, como dice el refrán. ¿No es así, licenciado? (24)

El refrán utilizado es del conocimiento popular, y se utiliza cuando se quiere tomar ventaja de cualquier situación, tomando una posición tal que de cualquier manera pueda haber un beneficio al final de lo planeado, es decir, “prendiendo una vela a Dios” por si la primera opción brinda el mayor beneficio, y “otra al diablo” por si el primer plan llega a fracasar, obtener el beneficio de la segunda opción. Obviamente, se trata de una actitud doble, de hipocresía.

El segundo intertexto se encuentra poco después de la conversación antes mencionada, en la Escena I. Los tres personajes –Solano, Fiascone y Bisagra- se encuentran comentando el asesinato del cardenal Pesado; el religioso Fiascone pregunta sobre la participación de las autoridades eclesiásticas en cuanto a presionar al gobierno para encontrar a los culpables de este crimen:

BISAGRA. Oportunamente los señores obispos, en conjunto y por separado, instaron a los fieles a elevar sus preces...

FIASCONE. Por el castigo de los criminales.

BISAGRA. Por la paz, su reverencia.

FIASCONE. *Ma...* ¿qué clase de obispos son éstos? Digo, la paz está muy bien, pero la iglesia militante debe ser combativa si la ocasión lo amerita. Yo no vine a traer paz, dijo el redentor, sino la espada. (25)

La cita dicha por el personaje Fiascone refiere a las palabras de Jesús registradas en la Biblia: “No penséis que he venido a traer paz a la tierra; no he venido a traer paz, sino espada.”³ El personaje Fiascone utiliza en la pieza esta cita bíblica dentro de un contexto diferente, manipulando así las palabras de Jesús para aplicarlas a la situación de violencia que existe en Huaxilán, específicamente al asesinato de un clérigo de alta jerarquía.

Al final de la primera farsa, se vuelve a presentar la intertextualidad bíblica, con una alusión a Poncio Pilato, para posteriormente insertarse una cita de éste personaje –ambas, tanto la alusión como la cita, se catalogan como intertextos en los términos de Genette. La escena presenta a los personajes Solano –el presidente- y Abando –el candidato opositor-, conversando sobre el nombre del personaje Solano:

ABANDO. Pero ¿cuál es el nombre que te dieron? Alfonso,
¿no?

³ Cita que se encuentra en el libro de Mateo 10.34. Las palabras de Jesús se refieren a la división que sería originada entre los judíos al dividirse éstos entre los que lo reconocerían como el Mesías anunciado por los profetas del pasado y los que lo calificarían como impostor.

SOLANO. De ninguna manera, Epónimo. Mi nombre de pila, para que lo sepas, es Poncio Pilato. (39)

Esta alusión al personaje bíblico identifica a Solano con él, lo cual es una reafirmación de la actitud que este personaje adquiere como mandatario de Huaxilán. Además, existe el elemento del humor al identificarse al presidente huaxilano con Pilato, pues inmediatamente después de que Abando sale de escena, el secretario Bisagra comenta sobre el significado de ese nombre:

BISAGRA. Poco feliz, en verdad, la ocurrencia, señor. Podría dar pie a habladurías inconvenientes.

SOLANO. ¿Cree usted?

BISAGRA. Sí, señor. Por aquello del lavado, se entiende.

SOLANO. ¿Qué lavado?

BISAGRA. El de manos señor. Piense en lo fácil que sería pasar de una cosa a otra, ahora que allá en el norte andan con lo del lavado de dinero. (40)

La alusión intertextual aquí refiere a la historia bíblica donde se presenta a Poncio Pilato lavándose las manos, al no querer asumir la responsabilidad sobre la condena de crucifixión hecha a Jesús.⁴ En la pieza, sin embargo, se toma este evento y se descontextualiza para satirizar sobre el 'lavado de dinero',

⁴ La historia bíblica dice que Pilato reconoció la inocencia de Jesús, sin embargo, cedió a la petición de crucifixión que los judíos le exigían, y se registra que: "Viendo Pilato que nada adelantaba, sino que se hacía más alboroto, tomó agua y se lavó las manos delante del pueblo, diciendo: --Inocente soy yo de la sangre de este justo. Allá vosotros." La explicación al pie de página que se ofrece en la Biblia 'Edición de estudio' (Revisión de 1995 – Reina Valera) señala que lavarse las manos en este contexto era un "gesto para indicar inocencia." En: libro de Mateo 27.23-24.

crítica a la conducta característica de los presidentes de cometer el delito de robo y enriquecimiento ilegal durante su período de gobierno y, especialmente, durante el período presidencial de Salinas de Gortari.

Más adelante, al final de la escena, el personaje Bisagra pregunta sobre la veracidad del nombre de 'Poncio Pilato' dado al mandatario de Huaxilán, a lo que Solano responde lo siguiente:

SOLANO. Así me pusieron, licenciado; para qué más que la verdad. Todo porque cuando vine al mundo mi padre andaba entusiasmado con un filósofo según el cual ese personaje es el único en todo el Evangelio que dice algo interesante.

Pausa; beben. La luz empieza a bajar.

BISAGRA. ¿Y qué dice?

Pausa.

SOLANO. "¿Qué es la verdad?"

Pausa.

BISAGRA. Sabrá Dios... como decimos los ateos. (41)

La última frase del personaje Solano es una cita directa del relato bíblico, en donde Pilato conversa con Jesús antes de condenarlo a la muerte. Pilato interroga a Jesús sobre su identidad, y Jesús responde: "Yo para esto he nacido y para esto he venido al mundo: para dar testimonio de la verdad. Todo aquel que es de la verdad, oye mi voz". Ante esto, Pilato da la siguiente contestación:

“¿Qué es la verdad?”⁵ En la obra dramática, a la Historia Nacional se le da un toque filosófico en donde los personajes no reconocen la existencia de una verdad absoluta.

En la segunda farsa, se presentan alusiones bíblicas que han sido adaptadas en la lengua coloquial. Los personajes son los ‘dolientes’ que se encuentran en el funeral del candidato asesinado, y la escena muestra al personaje Candiles –que será quien reemplace al candidato fallecido- siendo rechazado por los dolientes, como sospechoso de ser el autor intelectual del crimen. Después de expulsarlo del lugar funerario, quedan conversando:

LANDINO. Judas, peor que Judas.

CORREA. La envidia es mala consejera.

TIRADO. Enloqueció al verse pospuesto.

RECUADO. O loco ya estaba, y de ahí conocía al otro...

LANDINO. Un Caín, eso es lo que es. (62)

Las alusiones hechas en esta conversación refieren a dos personajes bíblicos, los cuales han sido reconocidos por su actitud de traicionar a alguien cercano a ellos. La primera alusión es a Judas Iscariote, quien –a pesar de considerarse amigo y seguidor de Jesús- decidió entregarlo a las autoridades judías de su tiempo para ser juzgado y condenado por ellas.⁶ La segunda alusión es al

⁵ La respuesta de Pilato era una pregunta retórica manifestando que él creía en la inocencia de Jesús, y lo confirma diciendo inmediatamente después de esta frase: “Yo no hallo en él ningún delito”. La cita se encuentra en el libro de Juan 18:37-38.

⁶ Este hecho se registra en los cuatro evangelios. Judas decide entregar a Jesús y acepta dinero a cambio (Mateo 26. 14-16 y Marcos 14. 10-11); poco tiempo después, Judas es quien guía a las

personaje bíblico Caín, cuya historia es también del conocimiento popular: Caín es el hermano mayor de Abel –ambos hijos de Adán y Eva, los primeros seres humanos. Por envidia, al ver que su hermano era prosperado, Caín decide matar a Abel y, con engaños, logra asesinarlo.⁷ En la pieza teatral, ambos personajes –Judas y Caín- toman la cualidad de adjetivos para adjudicar sus características al personaje de Candiles, suponiendo que –como los ‘dolientes’ sospechan- él sea el autor del asesinato del futuro presidente, a pesar de la amistad que en el pasado los unía.

El siguiente intertexto también es bíblico, y se localiza en la tercera farsa. Los personajes Serrano y Santoyo –autoridades civil y religiosa respectivamente- se encuentran hablando sobre los indígenas del lugar, los cuales pertenecen a las etnias de los ‘sepacuales’ y los ‘sepaquienes’ (73). Serrano afirma que ambas étnias son la misma cosa, a lo que el religioso responde:

SANTOYO. Dice usted bien, don Ramón, que al fin y al cabo humanos somos todos –aunque unos, en verdad, no tanto como otros, no tanto como podrían ser--. Y es que les falta, hermanitos sepacuales, hermanitos sepaquienes, abrir sus corazones al supremo consuelo de la religión verdadera, que nos enseña a sufrir las calamidades con docilidad y alegría, viendo en ellas la voluntad

autoridades judías al lugar donde él solía reunirse con Jesús y los otros discípulos. Dándole un beso, lo señala como la persona que esas autoridades debían de arrestar y condenar. El relato se encuentra en los libros de Mateo 26. 47-50; Marcos 14. 43-46; Lucas 24. 47-48 y Juan 18: 1-5.

⁷ La historia de Caín y Abel está registrada en el libro bíblico de Génesis 4. 1-16.

de Dios y la manera de aproximarnos a él. He aquí, dice el hijo del hombre: venid a mí, hermanitos naturales, y al despojaros de vuestra cultura en ruinas tendréis a cambio civilización. (73)

En este argumento, el religioso intenta convencer a los indígenas de convertirse en devotos católicos, y lo hace con un discurso similar al de los religiosos de la colonia. El intertexto es una alusión a las palabras de Jesús, a quien se refiere como 'el hijo del hombre', sin embargo, el personaje Santoyo modifica el texto original para su propio interés, pues el texto bíblico registra a Jesús diciendo lo siguiente: "Venid a mí todos los que estáis trabajados y cargados, y yo os haré descansar."⁸ Jesús se refiere a aquellos que son oprimidos y les promete su paz, pero en el texto dramático sólo aparece la invitación –"venid a mí"—y se observa cómo el personaje manipula el contenido original de las palabras que él mismo se jacta de citar: no les ofrece paz, sino les pide renunciar a su cultura 'en ruinas' a cambio de 'civilización'.

En la siguiente escena, el personaje Santoyo aparece aleccionando a uno de los indígenas, que le hace preguntas sobre la religión católica, y es donde parece otra alusión intertextual:

PABLO. Oiga padre, ¿qué es eso del fin de los tiempos?

SANTOYO. Es la consumación de la historia, hijo mío, cuando el hijo del hombre mostrará su justicia desatando su ira contra el

⁸ Cita localizada en el libro de Mateo 11.28.

enemigo malo, y con flamígera espada lo reducirá a la nada de donde nunca debió haber salido.

PABLO. ¿Y es para pronto?

SANTOYO. Tiene que ser muy pronto. Los signos son inequívocos y las cosas ya no dan para más. Apenas a tiempo te has salvado, renunciando al servicio del maligno chinguirito.

PABLO. Chinguirito, padre.

SANTOYO. ¡Ah...! Todavía recuerdas su nombre. Perfecciona tu devoción relegándolo al olvido, que así contribuirás a la pronta llegada del día de la ira del cordero, tan anhelado por todos los buenos cristianos... (77)

En este diálogo, el personaje Santoyo obviamente alude a lo que se conoce como ‘el fin de los tiempos’ registrado en la Biblia. Una vez más, el ‘hijo del hombre’ refiere a Jesús, y el fin de los tiempos refiere a su segunda venida: “De su boca sale una espada aguda”, dice el relato bíblico, y entonces juzgará toda maldad en la tierra.⁹ Según el texto bíblico, habrá señales específicas que ayudarán a discernir la proximidad del tiempo final, como el personaje Santoyo lo expresa en la obra; sin embargo, se observa que este personaje utiliza –una vez más- una alusión bíblica para convencer al indígena de renunciar a algo que él considera maligno: el consumo del chinguirito.

⁹ La descripción de la segunda venida de Jesús se describe en el libro de Apocalipsis 19. 11-16. Asimismo, Jesús anunció este evento a sus seguidores, como se registra en los libros de Mateo 24. 3-41 y de Lucas 21. 8-32.

Como se verá, todos los intertextos en la obra tienen una función crítica que apoya y complementa la intención que el autor tiene de provocar una reflexión analítica en su receptor. Este aspecto, por ser la característica clave de la posmodernidad latinoamericana, es el que se analiza a continuación.

VII. 3. La posmodernidad en Huaxilán

Huaxilán es una pieza dramática en donde se presenta al país de México y sus personajes históricos desde una perspectiva paródica –por lo tanto, intertextual-, recurso que se utiliza como herramienta para lograr y expresar una reflexión crítica de determinadas situaciones de la época contemporánea al autor: los años noventa. La intertextualidad en esta obra difiere de las anteriores, pues en Huaxilán desaparece casi por completo la modalidad explícita intertextual, es decir, Tovar ya no produce su obra en base a textos ya existentes. En parte, la explicación de este aspecto se encuentra en la cercanía del pasado histórico que el autor ha utilizado –los años noventa-, pues es una época que recién comienza a analizarse tanto por los historiadores como por los críticos o intelectuales.

Por otro lado, los nombres asignados a los personajes dramáticos, así como las referencias geográfico-culturales, también tienen una característica diferente a las obras anteriores, pues son en sí mismos una parodia al haber sido éstos cuidadosamente escogidos con la función de reflejar la crítica del autor en torno a las situaciones presentadas en la obra teatral. A continuación,

se expondrá la reflexión del autor y el uso de la parodia en esta pieza siguiendo el orden de la trilogía.

En la primera farsa de la trilogía, el receptor inmediatamente identifica lugares y personajes reales en la Historia Nacional al ser éstos aludidos a través de nombres caricaturescos. Aparecen en esta obra, el ‘secretario’ presidencial llamado Fortunato Bisagra, quien al estar continuamente cerca del presidente, goza de privilegios que otros funcionarios no tienen. Como su apellido lo indica (Bisagra) este personaje tiene la función de unir toda la obra, pues es el único personaje que aparece en las tres farsas, cumpliendo así con el significado literal del término ‘bisagra’.¹⁰ El segundo personaje en escena es el ‘mandatario’ de Huaxilán, llamado Poncho Solano; el apellido intenta aludir al del ex presidente de México, Salinas. El nombre ‘Poncho’ es diminutivo de ‘Alfonso’, con lo que adquiere más de un significado: ‘Poncho’ es la conjugación (en tiempo presente de la primera persona del singular) del verbo ‘ponchar’, que puede tener una connotación negativa en el sentido de que refleja la acción de ‘dañar’ a algo o alguien; por lo tanto, ‘poncho solano’ puede reflejar la idea de ‘yo puedo hacer daño solo, sin ayuda de nadie más’. El juego de palabras que existe al usar el mismo término se observa en la segunda farsa de la trilogía, donde los personajes comentan sobre el mandatario –Poncho Solano- quien se ha retirado a las montañas al saber del asesinato del candidato presidencial:

¹⁰ Según el Diccionario Anaya de la Lengua, ‘bisagra’ es una “articulación metálica que permite el movimiento de puertas y ventanas”. En: Diccionario Anaya de la Lengua; México: Ediciones Anaya, 1981. P. 107.

TIRADO. ¿Sufre de pecho?

BISAGRA. No, no; lo suyo es más bien como una atonía general combinada con sentimientos de inexistencia.

TIRADO. No, pues ha de estar bien ponchado.

RECAUDO. Y sin embargo rebota.

CORREA. Así está todo: el sistema, el país...

LANDINO. Poncho nos ponchó, dicen por ahí.

MINERVA. Un poco de ponche, licenciado Bisagra?

BISAGRA. Gracias, sí.

TIRADO. Pues ojalá se arregle la pochadura. (59)

Usando un juego semántico con el signo 'ponchar', Tovar parodia y expone la situación del país y el sistema de gobierno: 'ponchado' pero aún 'rebotando', es decir, dañado pero aún existiendo –sobreviviendo.

El tercer personaje dramático en esta farsa es el 'nuncio', representante de la iglesia católica huaxilana, quien lleva el nombre de Salvatore Fiascone. El nombre en sí es una crítica: Salvatore alude a 'Salvación', y el apellido a lo que se conoce coloquialmente como 'fiasco', transmitiendo la idea de que la 'salvación' ofrecida por la iglesia católica a los 'huaxilanos' (mexicanos) es un fiasco, un engaño o fraude. El cuarto personaje de esta primera farsa es el 'opositor', el candidato del partido de izquierda llamado Epónimo Abando. El apellido funciona como palabra incompleta del adjetivo 'abandonado', lo cual alude a un personaje histórico –Cuauhtémoc Cárdenas- que ha intentado tener un lugar primordial en el gobierno mexicano pero que, sin embargo, no lo ha

logrado, por lo que ha tenido que permanecer al margen de las decisiones que dirigen el país. El último personaje de esta farsa es un personaje femenino, una 'médium' llamada Doña Luz. Su nombre alude a la 'iluminación' que ella da al ejercer su oficio y, en este caso, se le observa prestando sus servicios al mandatario del país. Una vez más, el autor refleja una crítica a la 'oscuridad' en que se toman las decisiones en la nación mexicana. Finalmente, como se ha identificado anteriormente, la alusión al lugar donde residen los presidentes mexicanos –Los pinos- en esta pieza es aludido como 'los oyameles', lugar donde se lleva a cabo la primera parte de esta trilogía.

La farsa introductoria de esta trilogía –como se ha visto- parodia mayormente el sistema socio-político en México, incluyendo a las autoridades gubernamentales y religiosas. El primer argumento que el receptor escucha, proviene del personaje Bisagra, secretario presidencial, el cual es claramente una parodia del discurso utilizado por los políticos nacionales: abundan las palabras rebuscadas, la ausencia de puntuación –lo que le da un ritmo monótono-, la exaltación a los héroes del pasado y la alusión a un patriotismo fabricado durante años por los que han estado en el poder. Esta parodia muestra cómo las autoridades mexicanas se valen de discursos huecos para sostenerse en el poder, y lo que la nación recibe son conceptos manipulados, pues no existe la intención de gobernar con honestidad y justicia.

Igualmente, existe la alusión a íconos culturales que son parodiados al atribuírseles nombres caricaturescos. En la obra, se observa que el gobierno ha fomentado la devoción del pueblo a los 'héroes nacionales', como lo es –en esta

farsa- Benito Juárez. En el ámbito religioso, también se ha seguido con la misma tendencia al provocar devoción absoluta a una sola imagen o al fabricar objetos de culto:

BISAGRA. Indudablemente el doctor Fiascone sabrá comprender que la devoción del pueblo huaxilano por don Benigno Suárez no puede negligirse. Viene a ser en lo cívico lo que la Virgen de Vamoayá en lo religioso. (24)

Este argumento revela que los mexicanos han adoptado íconos a los cuales rinden su devoción, y este hecho se ha dado tanto en lo político como en lo religioso. Históricamente, Benito Juárez ha sido el ex presidente mexicano más exaltado por los gobernantes y, en lo religioso, la figura que más relevancia ha tenido para los mexicanos ha sido la virgen de Guadalupe, a quien –en la obra- se le da el nombre de ‘la virgen de Vamoayá’, alusión a las contínuas peregrinaciones que durante todo el año se dan en la nación mexicana como demostración de la devoción que se le tiene. La creación de ‘héroes’ que luego son trasladados a una esfera casi religiosa –el establecimiento del mito-, es un tema recurrente en las obras de Tovar. En Huaxilán, el dramaturgo enfatiza esta característica del pueblo mexicano de ser una nación que fácilmente brinda su devoción a lo que considera digno de merecerla –en este caso, los héroes nacionales- por lo que esta cualidad se ha utilizado por los gobernantes con el fin de manipular las masas y lograr así sus propósitos de mantenerse en el poder, con el único fin de obtener beneficios personales a costa del engaño y la deshonestidad.

La crítica al sistema imperante en México continúa, y Tovar expresa lo que él considera la descripción del país en su tiempo a través del personaje Solano, quien explica el por qué puede suceder que en Huaxilán confundan a un religioso con un narcotraficante al grado de no sólo matar por ‘encargo’ a otra persona, sino de aún matar por equivocación –justificando así la versión oficial dada sobre el asesinato del cardenal:

FIASCONE. *Ma questo è assurdo!*

SOLANO. Lo absurdo llega a suceder, doctor Fiascone, y en Huaxilán es más la regla que la excepción. Ocurre, en efecto, que un conocido magnate del chingui-tráfico, el Mocho Matute, tiene un coche del todo idéntico al que fue del cardenal, y eso al parecer confundió a los sicarios, probablemente extranjeros.

FIASCONE. *Americani?*

SOLANO. *Messicani*, más bien.

FIASCONE. Ah, eso explicaría todo... (25)

Según esta conversación, la situación de México es una en donde “lo absurdo es la regla”, y es la explicación que se da con el fin de dilucidar el por qué de los sucesos acontecidos durante el gobierno de Salinas de Gortari. Dentro del país ficticio de Huaxilán, los mexicanos (también personajes ficticios dentro de la pieza) son considerados extranjeros y –por la respuesta del personaje Fiascone– se deduce que se les considera conflictivos y delincuentes, pues su mención en la participación del asesinato “lo explica todo”.

La farsa prosigue y, vuelve a mencionarse la devoción que los gobernantes –en este caso- tienen al ex presidente Benito Juárez, y se le menciona en el contexto de que sus seguidores son capaces de asesinar religiosos (aludiendo a la enemistad entre Juárez y la iglesia católica), según el personaje Fiascone. El mandatario responde:

SOLANO. Nada tema su reverencia, que no somos bárbaros ni estamos en revolución. Vivimos un estado de derecho y eso tenemos que agradecerlo, en primer lugar, a don Benigno Suárez, que en paz descansa mientras nosotros, desde el Partido Republicano de Huaxilán, proseguimos su obra de gobierno. Suaristas, doctor, somos todos los huaxilanos, lo cual de ninguna manera quiere decir que aquí se maten curas, como no sea por error, que tan humano es, por otra parte... (26)

En este argumento, Tovar ha integrado la frase que todos los mandatarios mexicanos usan para describir el país: se vive un “estado de derecho” y, obviamente, no puede faltar la exaltación a Juárez. El discurso del personaje Solano critica, una vez más, lo hueco de las palabras que siempre se han integrado al discurso político, que de tanto usarse han perdido su significado literal y pasan a ser un vacío. La crítica alude también al partido que por años se mantuvo en el poder, el PRI, partido que adoptó las ideas de Juárez y que construyó alrededor de este personaje histórico el mito que el pueblo aceptó, logrando así la devoción que en la obra se presenta hacia este ex presidente. Por último, la actitud del personaje Solano al justificar la violencia es también

otra característica del mexicano que se encuentra en el poder: “errar es de humanos”, con lo que se justifican crímenes y se manifiesta la falta de interés por realmente hacer justicia en la nación. Esta es la tradicional actitud del ‘ahí se va’, tan estereotipada en los mexicanos.

En la segunda farsa, la reflexión presentada se da en torno a la forma en que los mandatarios del partido oficial se relacionan con el partido opositor. Como se ha mencionado, en esta farsa aparece el candidato a la presidencia de un partido contrario al oficial, quien se reúne con el mandatario de Huaxilán, por lo que se presenta la interacción que existe entre el mandatario y los partidos contrarios al que está en el poder. En la Escena II, el personaje Solano – mandatario- hace alarde de las mejoras que se han dado durante su gestión, y las comenta con el candidato a la presidencia del partido opuesto –postulado para las próximas elecciones:

SOLANO. Te lo digo y te lo reitero. Siempre ha ido en serio, y ahora más que nunca. Lo mejor de la tecnología disponible hará del conteo una operación transparente, coherente y consecuente como sólo la realidad virtual puede serlo, al cabo de la cual el candidato del partido triunfe por amplio margen.

ABANDO. Fraude programado, pues.

SOLANO. Yo no lo llamaría precisamente fraude...

ABANDO. Yo sí. Y la prensa también.

SOLANO. Eso si presentas pruebas, o si encuentras un editor deseoso de arriesgarse a una demanda por difamación, pues también ese avance jurídico hemos logrado implantar. (30)

El análisis hecho y expresado a través de esta conversación, denuncia que las mejorías que se hacen por parte del presidente mexicano, son sólo aquellas que beneficiarán al partido oficial, continuando así con la extensión de lo que se ha denominado como 'la dictadura de partido'. De la misma manera, se manifiesta la censura que dicho partido ha impuesto sobre los medios de comunicación, a través de la corrupción del sistema legal que apoya esta forma de gobierno, por lo cual no existe la prensa objetiva o la libertad de expresión que supuestamente se da con la democracia.

En la misma reunión, en la siguiente escena, se observa que el mandatario ha arreglado una sesión espiritista con el fin de contactar los espíritus de dos personalidades históricas muy respetadas por los mexicanos, siendo uno de esos espíritus, el padre del candidato opositor. El fin de dicha sesión se expone a través del personaje Solano:

ABANDO. Absurdo. ¿Qué cosa quieres que vea? ¿Qué es lo que te propones con estas necedades?

SOLANO. No te exaltes, Epo. Toda mi intención es poner a tu alcance algunos elementos de juicio que podrían ayudarte a normar tu conducta en beneficio de la patria y de tu propia carrera política, con lo que todos saldríamos ganando.

ABANDO. Y tú más que nadie, ¿no?, como de costumbre.

SOLANO. Sólo porque así corresponde al puesto que ocupo. (32)

A través de esta conversación, se denuncian los métodos que el partido oficial utiliza con el fin de “normar la conducta” de los que se le oponen. La razón de esta actitud, según el personaje, es que el partido oficial debe permanecer en el poder “por el bien de la patria” y, en lo personal, también para el bien de la carrera política del opositor. Al igual que en las obras anteriores de Tovar, el concepto de la Patria aparece aquí como un concepto fabricado y manipulado por los que se han establecido en el poder.

En esta misma escena, se muestra otra de las actitudes que ha caracterizado a las autoridades del país: el paternalismo. Esta actitud conlleva cierto desdén al considerar a los demás como inferiores a uno mismo. El concepto se presenta en plena sesión espiritista, cuando el candidato Abando conversa con el espíritu de su padre, el general, sobre el modo en que las elecciones se llevan a cabo en Huaxilán, informándole que no existe la democracia verdadera:

LUZ (A). Pues no, por lo mismo del tiempo que se necesita. Ni modo de arriesgarse a que un azar cualquiera dé al traste con lo que ya se ha hecho.

ABANDO. Pero la voluntad popular...

LUZ (A). Es azarosa. Mientras no adquieran madurez política, los huaxilanos estarán expuestos a elegir lo menos conveniente para Huaxilán. Nuestro sistema de gobierno, depurado producto del suarismo, nos permite elegir por ellos con la conciencia tranquila.

ABANDO. Pero... ellos me eligieron a mí, ¿sabes?

LUZ (A). Sí, pues; ahí está lo que te digo. Lo bueno fue que no contó. (35-36)

Esta actitud es la que se ha observado a lo largo de la Historia Nacional en los gobernantes y personas en autoridad que han regido el país. En la pieza, se vuelve a corroborar cuando aparece el 'espíritu de Benigno Suárez' y dice: "Los pueblos son como los niños. No es posible que hagan su santa voluntad. Uno tiene que orientarlos; si no, sería el puro desmadre" (36). Esta actitud de decidir por los mexicanos viene desde la época de la colonia, en la que autoridades españolas, políticas y religiosas, impusieron su sistema sin tomar en cuenta las civilizaciones indígenas, pues éstas no sabían lo que mejor les convenía –según su opinión. Es el personaje Abando el que poco después resume el método usado por los mandatarios para gobernar en el país: "Ahogando la voluntad popular, impidiendo la democracia, monopolizando el poder..." (37). Todas estas actitudes provienen del hecho de decidir por el pueblo, no tomando en cuenta el voto individual de cada ciudadano y, por consecuencia, continuando la actitud paternalista y manipuladora que las autoridades siempre han adoptado.

Hacia el final de esta segunda farsa, los personajes conversan sobre la sesión espiritista ya terminada y, en su diálogo, el mandatario critica la actitud del candidato opositor quien creyó, durante la sesión, haber hablado con su padre muerto, pero que después decide negar lo recién vivido. Este hecho es aprovechado por el mandatario quien explica el por qué el país ficticio en la pieza se llama Huaxilán:

SOLANO. Ya pensándolo mejor. (Ríe.) ¡Dejaría de ser Huaxilán!

ABANDO. Quien se hace guaje eres tú, Poncho, aquí con tu teatrillo espiritista, creyendo que platicas con los grandes de la historia patria y que te los haces guajes, igual que al común de la gente, cuando la verdad es que ya no engañas a nadie.

SOLANO. Ni falta que hace, Epónimo; eso es algo que cada quién sabe hacer de por sí. Es como decía aquél: los guajes no se hacen, se encuentran. Uno ya nomás los seca, los cura y puede usarlos hasta para conservar racionalismos trasnochados, que por desgracia fue lo que hicieron contigo. (39)

Es en esta parte de la pieza donde se revela la explicación de su título:

‘Huaxilán’ viene de la palabra ‘guaje’, la cual, en México, tiene dos significados – uno literal y otro figurado. Literalmente, el guaje es un fruto alargado, cuya cáscara se seca con el propósito de usarse como recipiente. La palabra proviene del término náhuatl, ‘huaxi’, el cual significa ‘vaina’, y se aplica a algunas legumbres y al fruto del que se habla en esta sección. El término ‘guaje’, por otro lado, ha sido adoptado por los mexicanos como un término coloquial, por lo que adquiere un significado completamente diferente. Por un lado, la frase ‘hacerse guaje’ significa ‘ignorar algo’, ‘ser indiferente hacia algo’, ‘no importarle a uno algo’. Por otro lado, la frase ‘hacer guaje a alguien’, significa ‘abusar de una persona’, ‘manipular’, ‘engañar’. Ambas frases son usadas en el diálogo mencionado con anterioridad: El mandatario ‘se hace guaje’, y también ‘hace guaje’ al pueblo bajo su mando. Este concepto reafirma el estereotipo que se

tiene del mexicano como persona que abusa o es abusado, pero, al mismo tiempo, como alguien que no toma nada en serio y que, por lo mismo, no se le puede confiar. Según el personaje Solano, no hace falta engañar a la gente, pues el pueblo vive engañado consigo mismo sin necesidad de que alguien lo engañe a él.

El término 'guaje' se presenta dentro de los dos contextos posibles, al añadir –el mandatario- que los guajes “se secan, se curan y se usan para conservar” cosas, pues en la cultura popular se conocen como recipientes que conservan fresca el agua o ciertos alimentos. Naturalmente, se juega con este término al referir que, en este caso, un 'guaje' conserva “racionalismos trasnochados”, alusión a las ideas que ostenta el candidato presidencial del partido opositor.

Al terminar esta primera farsa de la trilogía, se ha presentado, un panorama paródico de la personalidad del mexicano que se encuentra en el poder e, indirectamente, la situación del resto de la población bajo determinado gobierno. Se reflexiona y se denuncia la forma de ser del mexicano, la cual fomenta la deshonestidad y la continuación de un desinterés general por trabajar por un mejoramiento nacional.

Esta reflexión prosigue en la segunda farsa, donde se expone más de las características adjudicadas a las autoridades y personalidades mexicanas. Como se ha visto, esta segunda farsa tiene como contexto el funeral del candidato presidencial asesinado y, dentro de esta situación, se critica la situación que existe entre los que conforman el círculo de poder. La primera

referencia sobre esto ocurre en la conversación que tienen dos de los dolientes que asisten al funeral, al preguntarse quién remplazará al candidato fallecido:

TIRADO. ¿Has oído algo sobre el nuevo candidato?

LANDINO. Todavía no.

TIRADO. Sin duda será Candiles, ¿no?, que era la otra opción.

LANDINO. Sí, eso se dijo.

TIRADO. ¿Cómo la llevas con él?

LANDINO. Bastante bien.

TIRADO. A ver si me recomiendas.

LANDINO. Sí, claro. (53)

En este diálogo, la crítica se dirige a la manera en que los gabinetes presidenciales se conforman: los puestos gubernamentales se consiguen por las relaciones que se tienen con los que están en el poder, a través de recomendaciones y de personas influyentes. Este sistema ha sido denominado como 'el dedazo' y, aunque generalmente se utiliza el término para referirse a la designación del futuro presidente, es también válido para describir el método que se usa para conformar todo el grupo de personas que estarán cerca del presidente en turno y que, por lo tanto, tendrán cierto poder para tomar las decisiones del país.

Mas adelante, aún en el funeral, los dolientes conversan con la viuda del candidato presidencial, y charlan sobre el uso del 'chinguirito' y la participación de personalidades políticas y religiosas en el tráfico del mismo:

RECAUDO. ... ¡Válgame la hipocresía de la iglesia! Si al bueno de Pesado le encantaba el chinguirito, como a todo huaxilano de genuino arraigo.

LANDINO. Hasta tenía coche de traficante.

TIRADO. Y también toda la facha, según esto.

RECAUDO. Como podría tenerla en un momento dado cualquiera de los presentes, para no hablar de los ausentes.

CORREA. ¿A qué te refieres, Roque?

RECAUDO. A lo que por sabido se calla, Facundo, pero si se te ha olvidado yo te lo recuerdo. Todos en Huaxilán, de una manera o de otra, traficamos el chinguirito. No tenemos más remedio. Es la riqueza nacional, y no va a dejar de circular porque los gringos nos la ilegalicen. Hay leyes que son para sacarles la vuelta, como decía Justino. Ah, qué buenos trafiques hicimos él y yo en un tiempo.

Usted se ha de acordar, doña Minerva.

MINERVA. Bueno, la verdad... él no solía tenerme muy al tanto de sus negocios; prefería que no me enterara en detalle... quiero decir, para ahorrarme preocupaciones... (54-55)

En esta conversación, se expone el hecho de que los políticos también se encuentran involucrados en el tráfico de droga –según la razón del asesinato del cardenal Posadas, en la Historia de México. Además, se añade otro aspecto de la literatura posmoderna: no existen los héroes debido a una descentralización de los personajes en la pieza. Hasta este punto, había cierta simpatía –por parte

del receptor de la obra- para con el candidato presidencial asesinado y, al saberse que él también cometía el delito de traficar droga, esa simpatía desaparece. De esta manera, se pone a todos los personajes en un mismo nivel y desaparece el concepto de personaje central, es decir, no existen personajes 'buenos' o 'malos', pues no se presenta ninguna idealización de personajes históricos.

En la tercera farsa, los nombres continúan siendo una parodia de la realidad y, en la Escena II, se presenta el estrado con una cantina que lleva el nombre de "La Democracia", afuera de la cual se encuentran los dos personajes indígenas bebiendo chinguirito (71). El hecho de que sea una cantina la que representa la 'democracia' del país, implica la idea de que es algo risible dentro de la sociedad, algo que no se toma en serio ni por parte de los que están en el poder –personajes que representan a la autoridad- ni por parte de los indígenas –personajes que sólo consumen chinguirito. Los diferentes grupos indígenas se aluden aquí con nombres irónicos: Pedro, según el reparto al inicio de esta farsa, es un "Indio sepaquien", y Pablo, un "Indio sepacual" (67). La clasificación de las diferentes etnias implica que el común del pueblo, por lo general, no conoce la diversidad étnica nacional y, por lo tanto, desconocen los problemas socio-políticos que los grupos indígenas del país experimentan. El contexto en el fondo de esta farsa, es el alzamiento de otros indígenas de la región contra el gobierno, a quienes se denomina como el grupo de "los aqueyos" (73), término que puede usarse –en el habla coloquial- de manera despectiva para referirse a terceras personas. Como se ha mencionado, históricamente, el grupo de

indígenas que se levantó contra el gobierno durante el período de Salinas de Gortari es el denominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional, al cual es aludido en la pieza como 'aqueyos'.

El personaje femenino en esta farsa se llama Engracia, y es una 'loquita' que aparece en escena de vez en cuando. La primera vez que lo hace, tiene "un costalito en brazos" (72):

PEDRO. ¡Oye, Engracia! ¿Qué cosa traes en tu costal?

ENGRACIA. Traigo mi tierrita, Pedro.

PABLO. ¿Y para qué, Engracia?

ENGRACIA. Para que no me la quiten, Pablo.

PEDRO. Pero quién te la iba a quitar...

ENGRACIA. Pues el gobierno, quién más. Con eso que se traen ahora de que están vendiendo el cerro...

PEDRO. ¿Qué dices?

PABLO. Eso no puede ser.

ENGRACIA. Y cómo que no, si de eso mismo le está hablando allá el comisario al cura, y el cura que ya lo sabía, y los aqueyos que ya hasta se alzaron, ¿y voy a creer que ustedes todavía ni se enteraban?

PEDRO. Estás bien loca, Engracia.

ENGRACIA. Loca pero en gracia. Tengo mi tierrita. No me la van a quitar. Yo con ella, ella conmigo. Así a ninguna le falta lugar... (72-73)

La referencia a los 'aqueyos' indica que la rebelión ha sido causada por la forma en que el gobierno está vendiendo el país. La ironía de la conversación anterior reside en que, siendo la personaje una 'loquita', es precisamente la única que dice la que dice la verdad y, una vez más, se juega con el lenguaje al llamarla 'Engracia', indicando que su estado de locura la sitúa en un estado 'en gracia'.

Como en otras de las obras anteriores, en esta pieza dramática también aparece el concepto de Patria a través de los personajes. En esta farsa, el concepto es definido por la autoridad –Serrano- quien explica lo que la patria significa al indígena que se ha enrolado al ejército:

SERRANO. La patria es más que tu tribu, es más que mi provincia; es todas las provincias juntas, es la entera nación huaxilana, es la madre de todos nosotros, ladinos y naturales por igual, y desde ahora estás para servirla. El cómo, el cuándo y el dónde te lo diremos nosotros, tus superiores, que para eso estamos.... (75)

La Patria aparece como la figura de la madre, y una vez más es sólo un concepto manipulado para convencer al pueblo de que se hace lo correcto para la nación.

Hacia el final de la farsa, aparece un personaje japonés, llamado Kapo Ito, nombre humorístico que intenta remedar el sonido del idioma japonés. La palabra 'capo' en la lengua coloquial mexicana se usa para referir a los traficantes de droga, por lo que un narcotraficante es un 'capo'. Este personaje Kapo Ito es quien representa a otro país para adquirir el cerro donde se produce el chinguirito, originalmente propiedad de los indígenas. El trato de compra-venta

se realiza con la presencia de las autoridades de la región y del secretario presidencial, Bisagra:

BISAGRA. Procedamos, pues. Y ustedes dos serán los testigos y yo mismo fungiré como secretario, en vista de que el reparto no se da abasto. Sin duda Kapo Ito-san comprenderá...

ITO. Enteramente, Bisagra-san. Nosotros en Kamakura estamos conscientes de la difícil situación que hoy atraviesa la economía huaxilana, y a ello obedece nuestro humanitario propósito de ayudar a tan bello país a salir de su atraso ancestral, motivo por el cual estamos aquí ahora. (83)

Según el personaje extranjero de la pieza, los motivos de comprar parte del país son 'humanitarios', y las autoridades nacionales deciden vender la tierra indígena. Esto revela el discurso que las naciones extranjeras generalmente ofrecen a países que ellos llaman 'tercermundistas', pues éstos son los que tienen necesidad económica para poder sostenerse. Al mismo tiempo, se observa la ligereza que existe por parte de las autoridades de 'Huaxilán' para decidir la venta de parte del territorio que aún pertenece a los indígenas, con lo que se denuncia la situación de México durante el período presidencial de Salinas de Gortari, con su política de 'internacionalización', la cual equivale a la privatización de aquellas empresas que antes pertenecían a la nación, así como la apertura a la inversión extranjera en el país.

El final de la pieza dramática muestra a los dos indígenas que se aparecen al inicio de la tercera farsa, ambos están muertos. Los personajes que

aparecen en escena son el inversionista extranjero, la autoridad civil del lugar y la autoridad religiosa, quienes los ignoran y entran a la cantina 'La Democracia' dejándolos tirados en el suelo. La única personaje que se percata de los cadáveres y se duele del hecho es la loquita Engracia, quien –según las acotaciones:

... abre su costalito y, en actitud doliente, esparce tierra sobre los difuntos, mientras la música sube de volumen en el estribillo:

ESTRIBILLO. Que sirvan las otras

copitas de mezcal

que al fina nada ganamos

con ponernos a llorar...

Se hace despacio el oscuro final. (85)

El hecho de que los indígenas terminen asesinados refleja simbólicamente la manipulación a la que son sometidos los diversos grupos étnicos que aún moran en México, manipulación realizada por parte de los dos sistemas dominantes en la sociedad: el político y el religioso.

El final de la obra muestra el proceso de degradación que México atraviesa, tanto en el ámbito económico como en el socio-político, al aplicarse el sistema de gobierno que se da durante el período de Salinas de Gortari. En la obra, no se da ninguna solución, ni tampoco se presentan personajes heroicos. Sólo hay personajes que en su mayoría son seres que tipifican la actitud mexicana de abuso y deshonestidad con el propósito de obtener beneficios personales. Esta actitud perjudica a toda la nación y, según la pieza,

especialmente a los grupos indígenas, los cuales son alienados y menospreciados por los que tienen autoridad. Al mismo tiempo, se critica la rebelión zapatista, pues se presenta en la pieza como el trasfondo existente durante la tercera farsa, pero sin identidad alguna, pues no existe ninguna referencia directa a dicho movimiento. El hecho de que este movimiento no tenga una identidad explícita en la pieza –pues son, simplemente, ‘los alzados’- indica que un ejército de encapuchados¹¹ es un ejército de soldados anónimos, por lo que no tienen una identidad dentro de lo que se considera una nación. El movimiento zapatista, entonces, no se presenta como una solución, ni siquiera como algo positivo para el país, ya que indirectamente es también responsable de la muerte de uno de los personajes indígenas de la obra.

Es así como la obra Huaxilán presenta una reflexión del México contemporáneo (los años noventa), analizando el impacto que el gobierno de ese tiempo tiene sobre la nación y, al mismo tiempo, intentando explicar el decaimiento del país a finales del siglo XX. Huaxilán es una obra que se clasifica como posmoderna por su actitud crítica hacia la Historia Mexicana, usando para su reflexión analítica herramientas tales como la intertextualidad, el pasado inmediato en la Historia, la parodia y el humor, y la ausencia del héroe dramático. Al mostrarse esta obra dividida en tres farsas, implica una

¹¹ El Ejército Zapatista de Liberación Nacional se caracteriza porque sus miembros –incluyendo a su dirigente, el llamado Subcomandante Marcos- utilizan una capucha o ‘pasa montañas’ de manera permanente, por lo que sus rostros siempre permanecen ocultos con el fin de evitar su identificación. Sobre este aspecto, Tovar ha señalado –en la entrevista otorgada a la autora de esta investigación- que no se puede confiar en quien hace la guerra sin declarar su propia identidad.

multiplicidad de situaciones aparentemente independientes, y sin embargo, todas conforman un todo nacional. Esto refleja el concepto de nación pluralizada, así como el caos socio-político en que ha resultado el país como consecuencia de decisiones tomadas a lo largo de la Historia Nacional, especialmente por los que han estado en el poder. Huaxilán es una pieza teatral que muestra un país que vive una realidad de contradicciones en donde no existe una unidad nacional y donde los dirigentes de la nación son manipuladores, individuos que se encuentran en autoridad sólo por el poder que ésta implica, sin intención de dirigir a la nación hacia una estabilidad económica-política o de intentar una unidad social entre las diferentes etnias que integran la nación mexicana. Esta situación de desestabilidad es resultado de eventos históricos que, al ser reflexionados analíticamente, permiten a Tovar identificarlos y plasmarlos en la obra Huaxilán, manifestando así el pensamiento crítico que caracteriza a la posmodernidad.

VIII. CONCLUSIONES

Como se ha observado, Tovar refleja la influencia de los grandes dramaturgos que le anteceden, especialmente la de la escuela de Rodolfo Usigli en cuanto a su decisión de incluir la Historia de México en sus piezas teatrales. Sin embargo, la función que Tovar adjudica a esa Historia –como herramienta teatral- es completamente diferente. Usigli, como creador del ‘teatro anti-histórico’, crea obras dramáticas que muestran una mezcla de datos históricos con ficción, y al mencionar ‘datos históricos’ me refiero a datos obtenidos de la Historia Establecida, por cual, su ‘teatro anti-histórico’ viene a resultar en la continuación de esa misma Historia y, al mismo tiempo, en la reivindicación de personajes históricos que aparecen en sus obras dramáticas como personajes teatrales.

Por otro lado, Tovar decide incluir la Historia de México con una intención innovadora: la de cuestionar la Historia Establecida y, a la vez, complementarla, revelando una Historia Oculta que la tradición y la censura gubernamental a través de décadas había querido ‘desaparecer’. Esto se logra mirando al pasado histórico con una mirada crítica, y al tenerse la perspectiva de las dos Historias – Establecida y Oculta-, el receptor de las obras de Tovar adquiere una visión completa de la Historia Nacional, panorama que requiere de una reflexión analítica en la que se descubre la realidad actual mexicana.

Tovar repasa períodos históricos clave del pasado de México y al hacerlo, manifiesta una preocupación por desentrañar el por qué de la realidad del

mexicano y su país. En Las adoraciones, Tovar decide presentar el lado de la Historia que la tradición había dejado oculta: la historia de un indígena condenado a muerte por la Inquisición. Esta pieza dramática, a pesar de haberse escrito a finales de los años setenta, continuó modificándose por decisión del autor, quien termina su versión definitiva en el año 2001. El hecho de modificar las obras ya escritas implica una continua reflexión en torno a la Historia, lo cual motiva al dramaturgo a realizar cambios que concretan su manera de pensar la Historia mexicana. Para Tovar, el mexicano de su tiempo – finales del siglo XX- es resultado de la Conquista, evento que se traduce en el proceso destructivo de la identidad del mexicano, y que lo obligó a convertirse en un ser de apariencias, de disimulo –características que, junto con Paz- considera como parte integral del mexicano actual. Al mismo tiempo, Tovar expone a los personajes históricos desde el punto de vista ‘oculto’, es decir, lo que la Historia Establecida había callado: los personajes eclesiásticos, en esta pieza teatral, se presentan desestabilizando la imagen mítica y heroica que habían adquirido con la Historia Establecida. Esta desmitificación del héroe es una característica que Tovar continúa en sus obras La madrugada y El destierro.

En La madrugada, se cuestiona el triunfo de la Revolución que con tanto entusiasmo se ha proclamado en la Historia Establecida. Se presenta una Revolución muerta, asesinada cuando se ultimó la vida de Francisco Villa. Sin embargo, Villa no se presenta como el personaje central de la obra dramática, sino que se aborda la Historia desde una perspectiva ‘oculta’: la de los campesinos mexicanos. Además de presentarse esta perspectiva campesina, el

texto en que la obra de Tovar se apoya no es uno 'oficial', sino una versión directa que uno de los asesinos –Librado Martínez- da de los hechos años después del asesinato de Villa: la Historia Oculta que no se incluye en la versión Establecida.¹

En El destierro, Tovar continúa con su visión crítica de la Historia Nacional, y muestra el período en que se consolida el dominio gubernamental de los caudillos revolucionarios: se institucionaliza la Revolución, pero, como se ha visto en la obra anterior, Tovar considera que ésta es una Revolución muerta. La Revolución que se institucionaliza es un concepto abstracto manipulado por los que quedaron en el poder, lo cual permite su 'institucionalización' con la creación de un partido político 'oficial'. Tovar revela que los políticos que asumen el poder son manipuladores de ideas, con las que manipulan también al pueblo mexicano usando conceptos vacíos como el de 'Patria', creando así nacionalismos huecos que apoyan sus propios intereses de continuidad en el poder. Igualmente, las personalidades históricas que Tovar presenta en esta pieza son desmitificadas al considerárseles bajo la crítica de Nietzsche presente en el epígrafe: son 'grandes almas', las cuales se definen como 'comediantes' que necesitan del aplauso de las masas. De esta manera, tanto personalidades políticas como culturales son criticadas y desmitificadas.

¹ El texto base de esta obra –como se ha mencionado en el capítulo dedicado a esta pieza teatral- fue escogido por Oscar Villegas al crear el primer bosquejo de la obra. Sin embargo, la decisión de Tovar de mantener ese mismo texto refleja una preocupación común de los dramaturgos contemporáneos (en este caso, de Tovar y Villegas). Además, Tovar añade a la obra testimonios orales de grabaciones que él mantenía archivadas, lo que también apoya el deseo de mostrar la perspectiva campesina de lo que en esta investigación denomino como Historia Oculta.

El contenido político de las obras de Tovar ha causado que se le censure, como en el caso de El destierro, que como guión cinematográfico no se filmó debido a la censura del gobierno de ese tiempo. Dicha censura manifiesta el afán por parte de las autoridades de mantener vigente la Historia Establecida por ellos mismos y su deseo de seguir ocultando partes de la Historia Nacional. De ahí que sean los escritores quienes en esta época reflejan una preocupación genuina por develar la Historia Oculta del país.

Finalmente, en la obra Huaxilán, Tovar muestra eventos de la Historia más reciente de México, los cuales conforman otro período clave: el sexenio presidencial de Carlos Salinas de Gortari, época en que se intenta cambiar drásticamente la economía del país y, como resultado, se obtiene una desestabilización que lleva al país a una crisis social, política y económica. La reflexión sobre este período histórico se expresa a través del humor y la parodia, elementos que, junto con la intertextualidad, definen a la literatura posmoderna y, que en la dramaturgia de Tovar, se concreta claramente en la obra más reciente de las que en esta investigación se han analizado.

La presencia de la Historia Nacional como herramienta dramática comienza a apreciarse desde la primera obra teatral de Tovar: Coloquio de la rueda y su centro (1969), y continúa en las siguientes piezas analizadas en esta investigación. Se puede observar una progresión: la primera pieza utiliza un evento que se ubica en otro tiempo y en otro lugar geográfico, basada en un texto hagiográfico, y Tovar utiliza este evento para crear una alegoría con los eventos recientes en la Historia de México –la represión estudiantil de 1968.

Aparentemente, la pieza es sólo una denuncia de la violencia utilizada por el gobierno, sin embargo, se refleja el pensamiento reflexivo del dramaturgo al analizar estos eventos e intentar mostrar lo que la Historia Establecida siempre quiso ocultar: la participación del gobierno en los asesinatos estudiantiles, solución para reprimir la manifestación masiva de 1968. En las siguientes piezas teatrales, Tovar decide utilizar nombres de personajes históricos reales y ya ubica sus obras, geográficamente, en México. Tanto Las adoraciones, como La madrugada y El destierro, reflejan ya un pensamiento crítico más claro en cuanto al análisis del pasado histórico, identificando diferentes períodos clave que intentan explicar el presente de México y el mexicano. La intertextualidad es especialmente densa en estas tres obras, sin embargo, debe recordarse que el uso de la Historia en general implica ya una intertextualidad presente en todas las obras aquí analizadas. La obra Huaxilán es diferente en cuanto a su intertextualidad y manera de abordar la Historia: abunda la parodia, y Tovar decide no usar los nombres reales de personajes históricos, sino que usa nombres paródicos que por su obiedad refieren a personajes específicos de la Historia mexicana. Esta obra presenta todo un sexenio presidencial, fragmentando la pieza en tres partes que analizan los eventos más sobresalientes que caracterizaron dicho período y, al mismo tiempo, que tuvieron importantes repercusiones en la sociedad y economía mexicana. Por lo anterior, se concluye que Tovar se ha valido de la técnica literaria de la intertextualidad, así como de la Historia Nacional, para expresar su reflexión

crítica de la realidad mexicana, reflexión que con el tiempo se ha profundizado y reflejado en su producción dramática.

Estructuralmente, la intertextualidad conlleva –como se ha dicho- a la desaparición del concepto tradicional del ‘autor’, el cual se consideraba el ‘creador’ absoluto de la obra literaria. En las obras de Tovar se tienen múltiples autores al integrarse diversos textos pre-existentes a las piezas teatrales que Tovar produce, y esa intertextualidad apoya la intención de Tovar de revisar la Historia Nacional desde un punto de vista crítico-analítico.

En las obra de Tovar, se confirma la afirmación de varios críticos latinoamericanos –entre ellos Fernández Retamar- que han expresado el hecho de que a la literatura latinoamericana se le debe estudiar tomando en cuenta el contexto histórico en que sus obras literarias son producidas, ya que es imposible ignorar que las circunstancias latinoamericanas influyen en su literatura, dándole características que los países europeos –con su literatura ‘modelo’- no tienen. Debido a esto, se hace necesaria –concordando con Fernández Retamar- la creación de nuevos métodos críticos con conceptos propios que se apliquen a esta literatura. El término ‘posmodernidad’, por ejemplo, es un concepto que no puede definir de manera específica este tipo de literatura, al ser un concepto creado a partir de circunstancias europeas. Paz, como se ha mencionado, rechaza ese término porque éste no puede definir este tiempo contemporáneo. A falta de un término propio que pueda describir el pensamiento crítico de la Latinoamérica actual, se decidió mantener el de ‘posmodernidad’, aclarando que se trata de una posmodernidad con

características únicas, ya que se mantiene una estrecha y continua relación entre la literatura y la realidad social latinoamericana.

Lo que sí es claro es que Tovar –como escritor e intelectual mexicano– revela un pensamiento reflexivo-analítico que comparten otros escritores contemporáneos suyos. Y qué mejor manera de re-pensar la Historia y volver a mirarla que a través del teatro, el único espacio que tiene la cualidad de representar la Historia Nacional, Historia que se integra de dos partes que sólo los escritores han revelado a través de la literatura: una Historia Establecida y otra Historia Oculta. Al representarse esa Historia Nacional en las obras teatrales, la preocupación del dramaturgo se transmite al pueblo mexicano, quien como receptor, puede adoptar un anhelo por cambiar su pensamiento tradicional por uno nuevo: el pensamiento crítico de esta nueva época denominada ‘la posmodernidad’.

IX. BIBLIOGRAFÍA

IX. BIBLIOGRAFÍA

- Alvear Acevedo, Carlos. Historia de México. México: Editorial Jus, 1970.
- Arredondo Moñozledo, Benjamín. Historia de la revolución mexicana. México: Porrúa Hermanos, 1970.
- Barreiro, Julio. Ideologías y cambios sociales. Montevideo: Editorial Alfa, 1966.
- Bert, Bruno. "Antonieta de México." Tiempo libre 22 (Nov. 2001): 26.
- Beverly, John, José Oviedo y Michael Aronna, eds. The Postmodern Debate in Latin America. Durham: Duke University Press, 1995.
- Bixler, Jaqueline. "The Postmodernization of History in the Theatre of Sabina Berman." Latin American Review 30.2 (1997): 45-60.
- Bradú, Fabienne. Antonieta (1900-1931). México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Brom, Juan. Esbozo de Historia de México. México: Grijalbo, 1998.
- Burgess, Ronald. The New Dramatists of Mexico, 1967-1985. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991.
- Carrasco, Pedro. "La sociedad mexicana antes de la conquista." Historia General de México. Coord. Daniel Cosío Villegas. México: El Colegio de México, 1976.
- Colebrook, Claire. New Literary Historicism and Contemporary Criticism. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Diccionario Anaya de la Lengua. México: Ediciones Anaya, 1981.

- D'Olwer, Luis Nicolau. Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590). México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1952.
- Domínguez Michael, Christopher. Prólogo. José Vasconcelos: Obra selecta. Ed. Domínguez Michael. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Donoso, José. "Ítaca: el regreso imposible." Los novelistas como críticos. Vol. 2. Eds. Norma Klahn y Wilfrido Corral. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. 38-52.
- Duster, Frank. Ed. Nueve Dramaturgos hispanoamericanos. Vol. 1. Canadá: Girol Books, 1997.
- Fernández Retamar, Roberto. "Algunos problemas teóricos de la literatura latinoamericana." Lectura Crítica de la literatura americana. Ed. Saúl Sosnowski. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1996. 61-96.
- Fernández, Salvador C. Gustavo Sainz: Postmodernism in the Mexican Novel. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1999.
- Fuss, Peter, y Henry Shapiro, eds. y trads. Nietzsche: A Self Portrait from His Letters. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- Gaggi, Silvio. Modern / Postmodern. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- Galván Rodríguez, Felipe de J. "Los jóvenes de los cincuenta, la generación intermedia y Los ícaros." Tesis. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2001.
- Genette, Gérard. Figuras III. Trad. Carlos Manzano. España: Editorial Lumen, 1972.

- . Palimpsests. Trans. Channa Newman y Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- Gianni, Vattimo. El fin de la modernidad. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: GEDISA, 1986.
- Gibson, Charles. The Aztecs Under the Spanish Rule. California: Stanford University Press, 1964.
- Goldman, Emma. The Social Significance of the Modern Drama. Boston: The Gorham Press, 1914.
- Gorelik, Mordecai. "Rational Theater." Brecht Today (1971): 48-67.
- Gurria Lacroix, Jorge. Prólogo. Historia de la conquista de México. Por Francisco López de Gomara. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Heath, Shirley Brice. La política del lenguaje en México: de la colonia a la nación. México: Instituto Nacional Indigenista, 1972.
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.
- . The politics of Postmodernism. New York: Routledge, 1989.
- Joyce, James. Ulysses. New York: Random House, 1986.
- Kiebuszinska, Christine. Intertextual Loops in Modern Drama. New Jersey: Associated University Press, 2001.
- Lávrov, N. M. La revolución mexicana de 1910-1917. México: Ediciones de Cultura Popular, S.A., 1978.
- León-Portilla, Miguel. Ed. y comp. Visión de los vencidos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

- . Nuestros poetas aztecas. México: Editorial Diana, 2003.
- López de Gomara. Historia de la conquista de México. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Maeterlinck, Maurice. Monna Vanna. Trad. Alexis Irene Su Pont Coleman. New York : Harpen & Brothers, 1903.
- Magaña Esquivel, Antonio, y Ruth S. Lamb. Breve historia del teatro mexicano. México: Ediciones de Andrea, 1958.
- Margules, Ludwick. "Un corrido para Pancho Villa." Crítica 52 (1993): 57-63.
- Mediz Bolio, Antonio. Ed. y trad. Libro de Chilar Balam de Chumayel. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- Meléndez, Priscilla. La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.
- Mendieta, Fray Gerónimo de. Historia eclesiástica indiana. Vol. 2. Madrid: Colección Rivadeneira, 1973.
- Middleton, Christopher, ed. y trad. Selected Letters of Friedrich Nietzsche. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.
- Munich, Guido. El cacicazgo de San Juan Teotihuacan durante la colonia: 1521-1821. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976.
- Nervo, Amado. Poesías completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1935.
- Nigro, Kirsten F. "Un revuelto de la historia, la memoria y el género: expresiones de la posmodernidad sobre las tablas mexicanas." Gestos 17 (1994): 29-41.

- Nietzsche, Friedrich. Untimely Meditations. Trad. R. J. Hollingdat. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- . Así habló Zaratustra. Trad. Andrés Sánchez Pascual. México: Alianza Editorial, 1997.
- Partida Tayzán, Armando. "Aspectos formales en la escritura dramática mexicana." Latin American Theatre Review 31 (1997): 91-97.
- Paz, Octavio. "Ambigüedad de la novela." Los novelistas como críticos. Vol. 2. Norma Clan y Wilfredo Corral, Eds. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . Itinerario. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- . "La búsqueda del presente." Octavio Paz: Sueño y libertad. Escritos políticos. Ed. Yvon Grenier. Barcelona: Seix Barral, 2001. 451-453.
- Peña Doria, Olga Martha. Digo yo como mujer, Catalina D'Erzell. México: Ediciones La Rana, 2000.
- Platón. Fedón. Trad. Luis Gil. Obras fundamentales de la Filosofía. España: Folio, 2000. 115-246.
- Ravera, Rosa María. "Proyecto y memoria en torno al eje moderno/posmoderno." Postmodernidad y Postcolonialidad. Ed. Alfonso de Toro. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Recinos, Adrián, trad. Popol-Vuh. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Ricoeur, Paul. Relato: historia y ficción. Trad. Elda Rojas Aldunate. México: Dosfilos editores, 1994.

- Rivera-Rodas, Oscar. "Modernidad y Postmodernidad literarias en hispanoamérica." Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes. Ed. Alberto Vidal. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996. 447-469.
- Rizk, Beatriz J. Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Rush, Alan. "¿Existe la posmodernidad?." Posmodernidad y Latinoamérica. Eds. María Eugenia Valentí y Alan Rush. Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, 1995. 7-33.
- Santa Biblia. Edición de estudio: Reina Valera. España, 1995.
- Schmidhuber, Guillermo. El advenimiento del teatro mexicano. México: Editorial Ponciago Arriaga, 1999.
- Shakespeare, William. Hamlet. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Silva Herzog, Jesús. Breve historia de la Revolución Mexicana. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Sim, Stuart. Critical Dictionary of Postmodern Thought. New York: Routledge, 1999.
- Tovar, Juan. Coloquio de la rueda y su centro. [México]: n.p., [1969]
- . Las adoraciones. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1981.
- . Las adoraciones. México: Joaquín Mortiz, 1987.
- . Huaxilán. México: Ediciones El Milagro-CONACULTA, 1997.
- . Las adoraciones. México: Ediciones El Milagro-CONACULTA, 2001.
- . Entrevista personal. 11 de junio de 2003.

Vargas, Rafael. "La conciencia de la poesía. Entrevista." Crítica 52 (1993): 42-49.

Vasconcelos, José. Breve historia de México. México: Cía. Editorial Continental, S.A., 1956.

---. El proconsulado. México: Editorial Jus, 1968.

Vázquez-Gómez, Juana. Diccionario de gobernantes de México, (1325-1997). México: Nueva Imagen, 2000.

Vorágine, Jacobus de. The Golden Legend. Trad. Christopher Stace. New York: Penguin Books, 1998.

Zavala, Iris. "On the (mis)uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited." Postmodern Fiction in Europe and the Americas. Eds. Theo D'haen y Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1988. 83-113.

VITA

Perla Zamitiz nació en la Ciudad de México, México, el diez de octubre de 1970. Estudió su licenciatura en la Enseñanza de Lenguas Extranjeras (Inglés) en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), y se graduó en 1993. Después de enseñar inglés como lengua extranjera en dos reconocidas universidades, fue invitada a participar en el programa doctoral de español en The University of Tennessee, Knoxville, al cual ingresó en el Otoño de 1997. Durante sus estudios en The University of Tennessee, enseñó regularmente español, teniendo la oportunidad de participar en los programas que se organizan en el extranjero durante el Verano de 2000 (en España) y el Verano de 2003 (en Puebla, México); también fue invitada a enseñar un curso básico de Portugués.

Después de graduarse, es su intención continuar desarrollando el tema de su disertación, investigar y escribir sobre la literatura latinoamericana, y enseñar lenguas y literatura a nivel universitario.