



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00312

Matricula: 2143801372

EL HURACAN FANTÁSTICO DE CARLOS OLMOS, : EL TEATRO FANTÁSTICO EN JUEGOS PROFANOS (EL INFIERNO) Y EN DESPUÉS DEL TERREMOTO

En la Ciudad de México, se presentaron a las 16:00 horas del día 23 del mes de noviembre del año 2016 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
DR. JOSE MIGUEL SARDIÑAS FERNANDEZ
MTRA. ADRIANA MARIA HERNANDEZ SANDOVAL

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

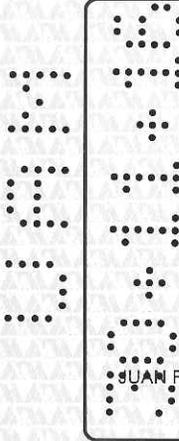
MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: JUAN FERNANDO HERNANDEZ GARCIA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

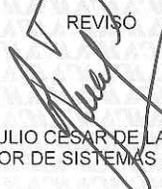
Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.





JUAN FERNANDO HERNANDEZ GARCIA
ALUMNO

REVISÓ



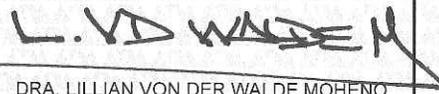
LIC. JULIO CESAR DE LARA SASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH



DRA. GEORGINA LOPEZ GONZALEZ

PRESIDENTA



DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

VOCAL



DR. JOSE MIGUEL SARDIÑAS FERNANDEZ

SECRETARIA



MTRA. ADRIANA MARIA HERNANDEZ SANDOVAL



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES

El huracán fantástico de Carlos Olmos:
el teatro fantástico en *Juegos profanos (El infierno)* y en *Después del terremoto*

PRESENTA

Lic. Juan Fernando Hernández García

PARA OBTENER EL GRADO DE

Maestro en Humanidades (Teoría Literaria)

ASESORA: Mtra. Adriana María Hernández Sandoval

LECTORES: Dra. Lillian von der Walde Moheno
Dr. José Miguel Sardiñas Fernández

Iztapalapa, ciudad de México, noviembre de 2016

*A la memoria del Dr. Jesús Eduardo García Castillo:
en cada palabra de este huracán está su presencia,
en cada paso que doy están sus enseñanzas,
en cada camino siempre está usted...
¡Muchas gracias por todo, amigo, editor y Maestro!*

No podría definir en unas líneas lo que mi vida le debe al Teatro, aunque es indudable que alrededor suyo gira todo un sistema de creencias, de instituciones vitales que me han de llevar a escribir 'eso' que el mundo llama obras. En ellas se encierran todas mis dudas, todos mis miedos y —¿por qué no?— todas mis esperanzas en el futuro del hombre. De ese hombre que aún sigue preguntándome, sentado en su butaca, sobre el amor, el arte, la soledad, el sexo o la muerte. Por el teatro he conocido la luz y la sombra de mi destino y también me he asomado al universo de los demás a través de historias y personajes que me ocurren en tiempos y espacios limitados pero sin embargo adquieren dimensiones más anchas en la mente y el corazón público. La poesía necesaria para sobrevivir la he buscado y la seguiré buscando siempre en el Teatro.

CARLOS OLMOS

Huracán, no me detengas, déjame salir.
SAÚL HERNÁNDEZ

Macondo es más real que Polanco.
JESÚS EDUARDO GARCÍA CASTILLO

*A Mariana García Hernández
por ser mi alma y mi corazón y también el de esta investigación*

*A Juan Hernández Ramírez
por ser la estrella que guía esta carretera llamada vida*

*A Amador García, Domitila Hernández; José Alfredo, Elvia, Enrique y Marisol García
por ser mi espíritu queretano: donde comenzó todo*

*A Yillettzi Vieyra Vázquez
por ser la luz en mis ojos para leer, la fuerza en mis manos para escribir y el cielo de mi jardín*

*A Eduardo Ramírez, José Ricardo Bustos, Alejandro E. Campos,
Adrián Medina, Berenice Cruz, Édgar R. Moreno,
Akatzin Paz, José Guadalupe R. González,
Gerardo Aquino, Ana Laura Contreras, Giovanni Romero
por ser el oxígeno que me impulsaba a dar un paso más*

*A Arlette Arrieta y José Luis Reyes
por siempre ser la música que alimenta mi sonrisa: «el fuego del origen, el fuego primigenio»*

*A la familia García Castillo
por su gran apoyo y sus muestras de cariño*

*A la Dra. Ana María Morales
por ser su guía invaluable*

*A Tres Lagunas del Valle, Landa de Matamoros, Qro., y a la Nueva Atzacoyalco
por ser...*

Agradecimientos*

Sería injusto decir que esta investigación la hice yo solo: muchas personas me alentaron, confiaron, ayudaron y levantaron para que, no sólo en estos dos años, siempre siguiera en este viaje llamado literatura.

Agradezco a Adriana Hernández por su apoyo. A la Dra. Lillian von der Walde por su cariño y su cálido corazón sapiente. Al Dr. José Miguel Sardiñas por sus sabios consejos tan *fantásticos*.

Muchas gracias a las familias Ramírez Trejo, González González, Medina Méndez, Moreno Mendoza, Paz Arellano, Vieyra Vázquez, Romero Orozco y Piña Cruz por abrirme las puertas de sus hogares, invitarme a degustar los alimentos con ustedes, brindarme un techo en donde dormir y un lugar para mi bicicleta Bronco Rodeo.

Agradezco infinitamente a Luis Fernando Sandoval, Alejandro Sandoval, José Antonio Ramírez, Vanessa Gómez, Marco Polo Taboada, Nora Murguía, Omar Pineda y Karla Andrade por sus pláticas, sus consejos y su buen sentido del humor.

A todos, mi cariño, respeto y admiración.

* Esta tesis fue realizada gracias al apoyo económico de Conacyt, por medio del Programa Nacional de Posgrados de Calidad.

Índice

- Introducción: Carlos Olmos, un huracán • 8

- Capítulo I. El extenso mar de las definiciones: el teatro y lo fantástico • 23
 - 1.1 *El vital líquido: el Texto Dramático* • 23
 - 1.2 *El delgado litoral de la presencia: Lo fantástico* • 30
 - 1.3 *Vientos en contraposición: el teatro y la narrativa* • 42
 - 1.4 *El huracán fantástico: el teatro fantástico* • 46

- Capítulo II. Atrapados en el ojo del huracán llamado vida: *Tríptico de juegos: Juegos profanos (El infierno)* • 54
 - 2.1 *Alerta azul: Peligro mínimo (acercamiento-aviso). Carlos Olmos y su intempestivo tiempo* • 54
 - 2.2 *Alerta verde: Peligro bajo (acercamiento-prevención). Juegos profanos (El infierno) y “su” crítica* • 59
 - 2.3 *Alerta amarilla: riesgo moderado. Los juegos profanos y el infierno: dos momentos en el espacio de Juegos profanos (El infierno) de Carlos Olmos* • 64
 - 2.4 *Alerta naranja: peligro alto. Estrategias fantásticas en Juegos profanos (El infierno) de Carlos Olmos* • 79
 - 2.5 *Alerta roja: peligro máximo. Lo fantástico y lo social en Juegos profanos (El infierno) de Carlos Olmos* • 87

- Capítulo III. Después de la tormenta, viene lo fantástico: el teatro fantástico en *Después del terremoto al filo del nuevo siglo* • 100
 - 3.1 *Después del terremoto en el ojo del huracán de dos siglos* • 100
 - 3.2 *Rómpase en caso de emergencia: la disposición espacial en Después del terremoto* • 104
 - 3.3 *El recuento de los daños: lo fantástico como modelo literario de la crítica en Después del terremoto* • 110

- Conclusiones: Al final de la playa... • 126

- Bibliografía • 133

Introducción: Carlos Olmos, un huracán

Y aunque detestaba los cartabones morales del melodrama, su educación sentimental lo predisponía a intensificar emociones, a simpatizar con las víctimas: no en balde había visto cine mexicano toda su infancia.

ENRIQUE SERNA, *Fruta verde*

Carlos Olmos Morga nació en Tapachula, Chiapas, el 8 de diciembre de 1947, y murió el 13 de octubre de 2003 en la ciudad de México. A los siete años de edad, la familia Olmos cambió su residencia a la capital del estado. En esta ciudad, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Carlos Olmos tuvo su primer acercamiento con el teatro: casi para terminar sus estudios de la escuela secundaria, tuvo a su cargo los talleres de dramatización para montajes en concursos estatales.

En 1965, Carlos Olmos fundó el Grupo Debutantes XV con el cual ganó, como mejor grupo experimental, el Premio Xavier Villaurrutia en 1967 por el montaje de *La guerra de las gordas*, de Salvador Novo. Debido a esta puesta en escena, conoce en persona al autor de dicha obra y le entrega su primer trabajo: *Juegos fatuos*.¹ Como resultado de su lectura, Salvador Novo invita al dramaturgo chiapaneco para que estudie en el Distrito Federal, pero decide postergar su traslado. Mientras tanto, en su estado natal, colaboró en los periódicos *Es* y *Tribuna* y en la radiodifusora RCN de Tuxtla Gutiérrez.

En 1969, Carlos Olmos decidió radicar en la ciudad de México para estudiar actuación y composición dramática en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. Al año siguiente, en 1970, recibió el segundo lugar del Festival de Autores Inéditos del INBA

¹ El título de esta obra fue en un principio *El embajador de la soledad*.

por la obra *Los años luz*. En ese mismo año obtuvo la beca del Centro Mexicano de Escritores, que repitió una vez más en 1975. Durante su estancia en la capital del país, Carlos Olmos logró consolidar su carrera de dramaturgo por el apoyo de sus profesores y el arduo estudio del teatro mexicano e internacional.

Entre su repertorio tiene las siguientes obras: *San Miguel de las tinieblas* (1964), *Los años luz* (1971),² *Lenguas muertas* (1974), *Juegos impuros* (1974), *Juegos fatuos* (1975), *Juegos profanos* (1975),³ *Las ruinas de Babilonia* (1979), *El presente perfecto* (1979), *La rosa de oro* (1982), *El brillo de la ausencia* (1983), *El dandy del Hotel Savoy* (1989), *El eclipse* (1990), *Final de viernes* (1994), *Atardecer en el trópico* (1997) y *Después del terremoto* (2007).

A la par de su carrera como dramaturgo, Carlos Olmos fue crítico y adaptador teatral (como en el caso de *Aventurera*, éxito de asistencia en México), guionista de cine y radio (en 1973 escribió la radionovela *San Martín de Piedra* y transmitida tres años en la radiodifusora XEW), colaborador de *El Gallo Ilustrado*, libretista de ópera (*El jardín de las delicias*, en 1981) y escritor de telenovelas. En 1976 trabajó para Promotora Cinematográfica Mexicana, en este sitio Irene y Miguel Sabido invitan al joven escritor a realizar el guion de la telenovela *Acompáñame* (1977). Además de este melodrama televisivo, realizó las adaptaciones de: *El amor llega más tarde* (1978), *Ardiente secreto* (1978) y *El árabe* (1980). Como creaciones originales están: *Caminemos* (1979), *La pasión de Isabela* (1984), *Cuna de lobos* (1986, éxito en audiencia en México

² Debe aclararse que estas dos primeras obras las escribió en su juventud y nunca las publicó, en consecuencia, no las consideró como parte del conjunto total de su obra. Existe el libreto mecanografiado de *Los años luz* en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes.

³ *Juegos profanos*, *Juegos impuros* y *Juegos fatuos* componen una trilogía y tienen un subtítulo que no estaba en un principio. Carlos Olmos publica en 1975 las versiones finales de estas tres con el nombre *Tríptico de juegos: Juegos profanos (El infierno)*, *Juegos impuros (El purgatorio)*, *Juegos fatuos (La gloria)*. La única obra publicada de la trilogía antes de ser parte del *Tríptico de juegos* fue *Juegos fatuos* (1975). Para cuestiones de cronología, pondré el año del estreno teatral de *Juegos impuros* por falta de libro antes de 1975.

y el mundo), *Tal como somos* (1988), *El extraño retorno de Diana Salazar* (1988), *En carne propia* (1991),⁴ *La sombra del otro* (1996) y *Sin pecado concebido* (2001).

El dramaturgo chiapaneco tuvo un gran éxito en el teatro y en las telenovelas: logró fusionar las técnicas de ambos géneros para obtener un trabajo audaz e innovador. Al respecto, Enrique Serna y Julián Robles retoman, en el prólogo del *Teatro completo* de Carlos Olmos editado por el Fondo de Cultura Económica, los comentarios de Luis Reyes de la Maza que definen la labor entre dos géneros: “Olmos introduce la dramaturgia a las telenovelas y le quita a un género visto por muchos millones de personas ese carácter dulzón, ese cursilón color rosado, y convierte las telenovelas en auténticos dramas en sus argumentos y en auténticas joyas de la construcción literaria”.⁵

En esta investigación sólo me centraré en dos textos teatrales de Carlos Olmos: *Juegos profanos (El infierno)* (1975) y *Después del terremoto* (2007). Los críticos teatrales y literarios han visto tres características fundamentales en su teatro: el humor negro, la realidad teatral y la fantasía de los personajes. Como prueba de esto, sostienen que “logra un teatro nada localista, gracias al carácter universal de sus personajes, más cercanos a los seres mórbidos de la poesía romántica que a los caracteres tradicionales del teatro realista”.⁶ Los personajes no son una simple representación de la vida provinciana, sino una revisión detallada de ciertos

⁴ El escritor Enrique Serna colaboró con argumentos en tres telenovelas de Carlos Olmos: *Cuna de lobos* (1986), *Tal como somos* (1988) y *En carne propia* (1991). Véase: Jesús Eduardo García Castillo, *Juan Villoro y Enrique Serna, dos representantes de la narrativa mexicana de los noventa*, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, 1999, p. 10.

⁵ Julián Robles y Enrique Serna, “Prólogo: Carlos Olmos recordado por sus directores”, en Carlos Olmos, *Teatro completo*, pról. y ed. de Julián Robles y Enrique Serna, Fondo de Cultura Económica, México, 2007 (*Letras mexicanas*), p. 20.

⁶ Fernando de Ita, “Las plumas del gallinero mexicano”, en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, 2004 (*Teatro en Latinoamérica*, 14), p. 16.

aspectos de la sociedad, en algunas ocasiones rompen con la cotidianidad de su entorno al jugar con lo irreal o viceversa: lo irreal con ellos. Por esto mismo, Armín Gómez Barrios sostiene que:

Los personajes alucinados, desequilibrados y despiadados son característicos de la obra dramática del chiapaneco Carlos Olmos (1947-2003), quien recurrió a los géneros de farsa y tragedia para escenificar la miseria humana; sin embargo, el carácter patológico de sus protagonistas incorpora también un peculiar sentido de humor, usualmente corrosivo y macabro. Así, el universo que representa la dramaturgia olmiana es siempre degradado y depresivo pero aderezado de guiños cómicos que arrancan una risa nerviosa y un sudor frío al espectador.⁷

La irrealidad y el miedo hacen dudar a los personajes porque no saben si están en su ambiente cotidiano o si lo visto es producto de alguna circunstancia que afecta su imaginación, por estas razones llegan al límite de la cordura:

Sus temas recurrentes son los juegos psicológicos, las relaciones destructivas, la lucha por el poder, la crítica a la familia y a la religión como instituciones sociales, la transgresión de valores y las pasiones humanas. Sus personajes se mueven en ambientes cerrados y en situaciones límite: el sueño, la fantasía, la evasión, la locura, la soledad, la frustración, la añoranza y la crisis de identidad delinear sus perfiles.⁸

Como había adelantado, Carlos Olmos viajó a la ciudad de México en 1969 para incorporarse al Centro Mexicano de Escritores gracias a la beca que le otorgó Salvador Novo. Este cambio de residencia implicó el desarrollo de su carrera profesional como escritor: “Me planteo proyectos para que esa cultura del olvido que tenemos los sureños aflore en una ciudad tan compleja como el Distrito Federal. El hecho de publicar acá o de haber venido de Chiapas a

⁷ Armín Gómez Barrios, “Magos y profetas pueblerinos en *Lenguas muertas* de Carlos Olmos”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea-Dossier* 57 (2013), p. XXII.

⁸ Aurora M. Ocampo y Laura Navarrete Maya, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, t. VI (N-P), Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2002, s.v. “Olmos, Carlos”.

estudiar, tratar de escribir y desarrollar una vocación, no necesariamente implica que abandonara las grandes preocupaciones que siempre he traído conmigo”.⁹

Carlos Olmos arriba a la ciudad de México un año después de la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Este hecho no sólo tuvo repercusiones en el país, sino en el mundo: transformó la vida cultural, social y política de México. El arte no podía, ni puede, quedarse atrás ante hechos tan atroces: los escenarios teatrales prestaron sus sitios para mostrarle a su público los acontecimientos trágicos desde los diversos puntos de vista de los dramaturgos: “Las obras del ‘Teatro del 68’ son obras difíciles cuya función no es divertir, sino hacer reflexionar sobre un hecho histórico todavía problemático, y hacer reaccionar al público”.¹⁰

Pero antes de este este hecho histórico, ¿qué pasaba en el teatro en esa época? ¿En qué propuestas culturales se desarrolló Carlos Olmos en la capital del país? Propongo un breve panorama de la vida social y cultural (centrado en el teatro) del momento de su llegada para mostrar el entorno que repercutiría en sus obras.

Una década antes de arribar a la ciudad de México (1950), la Generación de Medio Siglo tenía una gran relevancia en la cultura porque lograron consolidarse autores como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia y Héctor Mendoza, entre otros, quienes fueron algunos de los integrantes más representativos de esta generación y cuyas obras conformarían parte de la tradición teatral en México porque

Se constituyó como un movimiento de amplio espectro que transformó las estructuras y los paradigmas del teatro mexicano del siglo XX, como puede observarse con claridad en el antes y después del teatro en México de los años cincuenta [...] No se trató de manera definida o exclusiva

⁹ Hernán Becerra Pino, “Tengo sangre de bolo. Entrevista a Carlos Olmos”, en *Los escritores Chiapanecos opinan sobre el EZLN*, Edamex, México, 1999 (*Testimonio y comunicación*), p. 126.

¹⁰ Sandrine Guyomarch Le Roux, “El humor en el ‘Teatro del 68’”. *Temas y variaciones de literatura* 29 (2007), p. 107.

de un fenómeno relacionado con el surgimiento de personalidades creadoras que ocuparon un hueco generacional en el ámbito de la creación teatral, sino de manera más amplia de un conjunto de acontecimientos en donde jóvenes creadores se vieron involucrados o en el que participaron de manera protagónica o muy activa y que posteriormente esas experiencias los marcarían, precisamente, como conformadores de una generación sustantiva dentro del panorama general del teatro mexicano del siglo xx. Una generación que surgió precisamente en una década de gran renovación e impulso en las artes escénicas en la ciudad de México.¹¹

La Generación de Medio Siglo representó una evolución de los temas: los dramaturgos dejaron de seguir, paulatinamente, los trabajos de Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza y Salvador Novo para tomar una voz propia desde un ámbito profesional porque la gran mayoría de estos jóvenes escritores enunciados anteriormente estudiaron en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en específico: 1) la Cátedra “Análisis del texto teatral” de Rodolfo Usigli; y 2) la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. Estos hechos ayudaron para que los jóvenes dramaturgos comenzaran a separarse de sus antecesores por su perspectiva teórica:

Los dramaturgos no se contentan ya con el interés que sus experimentos pueden despertar en pequeños grupos de intelectuales y artistas; ahora tratan de conquistar un público mayoritario. Por lo tanto, mientras los iniciadores del teatro experimental en México fueron universalistas, imaginativos y experimentales, los dramaturgos de la nueva era son mexicanistas, realistas y profesionales.¹²

Al respecto, ¿cuál es la influencia de la Generación de Medio Siglo en la obra de Carlos Olmos? Dicho dramaturgo tuvo como profesores en la Escuela de Arte Teatral del INBA a Xavier Rojas, Salvador Novo, Juan Rulfo, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Salvador

¹¹ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Los años cincuenta y el surgimiento de la generación de medio siglo en el teatro mexicano”. *Temas y variaciones de literatura* 30 (2008), p. 41.

¹² Malkah Rabell, “La generación de los cincuenta”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3 (Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú), Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988, p. 117.

Elizondo, Francisco Monterde y Soledad Ruiz, entre otros. En esta misma etapa como estudiante, tuvo a Germán Castillo de compañero y trabajó de asistente de Hugo Argüelles, por lo tanto, puede deducirse que algunas de las propuestas recibidas en su formación y en su entorno cultural fueron de aquellos que pertenecieron o siguieron a la Generación de Medio Siglo. Germán Castillo considera, al respecto de su colega, como “uno de los dramaturgos sólidos de su generación, junto a Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman, Óscar Liera, Jesús González Dávila, pero él vivió más cercano a la generación de Magaña que a la suya”.¹³ Sin embargo, Carlos Olmos no perteneció a la Generación de Medio Siglo.

En otro momento histórico del teatro mexicano (décadas de 1960 y de 1970), el crítico estadounidense Ronald D. Burgess asegura que Carlos Olmos formó parte de la llamada Generación Intermedia o Perdida. El investigador considera como característica fundamental de este conjunto de autores que “Hasta cierto punto, los que pertenecen a esta primera etapa están perdidos (en el sentido de olvidados o ignorados) porque criticaban lo que es el México de hoy. Muchos jóvenes que empezaron a escribir en los años 60 y en la primera mitad de los 70 *se quejaban del gobierno, de los maestros, y de los padres*”.¹⁴

Los autores de esta generación fueron Pilar Campesino, Felipe Santander, Willebaldo López, Antonio González Caballero, Óscar Villegas, Miguel Sabido, Marcela del Río, Maruxa Villalta, Hugo Hiriart, Vicente Leñero y Hugo Argüelles. Los integrantes de este grupo tenían la peculiaridad de realizar una crítica del entorno social donde se desarrollaban. Si bien Carlos Olmos nunca perteneció oficialmente como militante a una agrupación teatral, la Generación Intermedia o Perdida es la más cercana con respecto a su llegada a la ciudad de México, como

¹³ Julián Robles y Enrique Serna, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ Ronald D. Burgess, “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida”. *Latin American Theatre Review* 18:2 (1985), p. 94. El subrayado es mío.

menciona Vicente Leñero: “Ignacio Solares, Carlos Olmos, Hugo Hiriart, José Ramón Enríquez [...] irían mejor en el grupo generacional de Juan Tovar y Willebaldo López”.¹⁵ La crítica teatral Olga Harmony señala que estos dramaturgos estuvieron preocupados de los cambios sucedidos en su entorno e indudablemente repercutieron en su labor dentro del teatro:

Inaudita expansión metropolitana, de la dolorosa polarización de sus contrastes, de la soledad personal dentro de la masificación. La extraordinaria centralización que siempre ha existido en el país se va a acentuar, además, por el auge de los programas televisivos que imponen, de manera irreversible, la cultura urbana —con sus diferentes niveles de temas, lenguaje y tratamientos— en todos los ámbitos del país. La capital es un complejo microcosmos que trae con fuerza centrífuga a nuestros autores.¹⁶

El investigador mexicano Armando Partida Tayzan ve en esta generación (o autores afines) un interés en el desarrollo y los cambios de la situación social y política del país. Esta crisis inevitablemente influiría también en la escritura de sus obras, sin embargo tuvieron como limitante la poca difusión por parte de las instancias culturales de ese momento debido a los temas que trataban porque era:

Un teatro estrechamente relacionado, comprometido con su sociedad, pudiera ser rechazado por cualquier dependencia, no sólo porque no estuviera de moda la dramaturgia nacional, o por el simple hecho de que el teatro de director-autor rechazara al dramaturgo, al tratar de imponerse a éste. Es evidente que ésta sería una más de las razones, mas no la fundamental, para que la

¹⁵ Vicente Leñero, “Introducción”, en *La nueva dramaturgia mexicana*, El Milagro-Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, México, 1996, p. 13.

¹⁶ Olga Harmony, “La generación intermedia”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3 (Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú), Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988, p. 122.

producción dramática de esta generación pasara —aparentemente— inadvertida en la primera mitad de los setenta.¹⁷

Esta generación, junto con los autores activos de ese periodo, encontró y vivió en un país con crisis social y política. Como resultado, los dramaturgos, atentos de mostrar y analizar la época tan adversa que había en ese momento, propusieron diferentes puntos de vista con respecto del Movimiento Estudiantil de 1968, los Juegos Olímpicos (celebrados días después de esta tragedia) y “El halconazo” de 1971 (o Matanza del Jueves de Corpus). En consecuencia, estos tres momentos históricos formaron parte de algunas obras porque “El teatro ha estado atento a la evolución de la sociedad mexicana”,¹⁸ y más ante hechos tan lamentables como los ocurridos entre las décadas de 1960 y de 1970.

A la par de la Generación Intermedia o Perdida, surgió otro grupo de autores cercano a Carlos Olmos: La Nueva Dramaturgia Mexicana. Guillermo Serret, Jefe del Departamento de Actividades Culturales de la Secretaría Auxiliar de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana, inició en 1979 un ciclo de lecturas dramatizadas de ciertos autores con los propósitos de apoyar sus montajes y de la publicación en la colección *Molinos de Viento* de la UAM.

En este grupo participaron Óscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Sabina Berman, Tomás Urtusástegui, Leonor Ascárate, Guillermo Schmidhuber, Miguel Ángel Tenorio, Tomás Espinosa, Gerardo Velásquez, Alejandro Licon, Estela

¹⁷ Armando Partida Tayzan, *Dramaturgos mexicanos 1970-1990. Biobibliografía crítica*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1998, p. 23.

¹⁸ Domingo Adame, “La dramaturgia mexicana contemporánea (1950-1990) y sus temas fundamentales”. *Literatura Mexicana* 4:2 (1993), p. 526.

Leñero y Óscar Villegas, entre otros, cuyo tema recurrente fue una postura crítica de la sociedad, pero dicha posición perjudicó sus puestas en escena:

preocupados por nuestra realidad social [comenzaron] a abrirse paso con sus obras, que también, obviamente, son rechazados al principio por los productores particulares debido a sus temas e historias poco atractivas y sin perspectiva comercial. Requerían además de amplísimos repartos —casi una constante de la dramaturgia mexicana—, aparte de que presentaban problemas que ponían en cuestión nuestra realidad, características totalmente diferentes a las del teatro importado, complaciente y digestivo. Por esta razón esta dramaturgia tendría cabida únicamente dentro de las instituciones públicas o en las universidades.¹⁹

Ya instalado en la ciudad de México, Carlos Olmos tuvo influencia de tres generaciones teatrales (Medio Siglo, Intermedia o Perdida y Nueva Dramaturgia Mexicana) cuyos trabajos y observaciones ayudaron a mejorar su escritura. En la primera, sus profesores formaron parte; las principales características de estos escritores fueron “expresar las realidades de México y de hacerlas accesibles al público”.²⁰

En la segunda, el dramaturgo chiapaneco desarrolló, a la par de sus compañeros, un “reclamo sobre la individualidad del ser humano, aplastado, negado en todos sentidos, por esta sociedad fundamentada en las formas de represión ejercidas hasta 1976”.²¹ En la tercera, estuvo vinculado al grupo creado en la UAM, sin embargo no publicó en la colección *Molinos de Viento*, sólo estrenó en el ciclo de presentaciones *El presente perfecto* el 19 de febrero de 1982 en el Teatro Celestino Gorostiza. Los temas de esta generación trataron los conflictos estudiantiles porque veían muy de cerca estos problemas: “se remonta a las convulsiones políticas y sociales y a la masacre de Tlatelolco de 1968, ha tenido que luchar para abrirse

¹⁹ Armando Partida Tayzan, “La nueva dramaturgia”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3 (Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú), Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988, p. 125.

²⁰ Malkah Rabell, *op. cit.*, p. 117.

²¹ Armando Partida Tayzan, *Dramaturgos mexicanos 1970-1990. Biobibliografía crítica*, *op. cit.*, p. 24.

camino. Temas de protesta social y de conflictos generacionales dentro de un molde realista inicial [...] Frecuentemente se busca y se cuestiona la realidad frente al peso de la hipocresía de la sociedad y una sensación de impotencia”.²²

En rigor, Carlos Olmos estuvo presencialmente entre la Generación Intermedia o Perdida y la Nueva Dramaturgia Mexicana, ambas con la característica de hacer una crítica a los temas sociales álgidos que sucedían en México. Ronald D. Burgess y Vicente Leñero sostienen que el dramaturgo chiapaneco perteneció a la Generación Intermedia o Perdida, mientras que Armando Partida Tayzan y Fernando de Ita,²³ a la segunda.

Sin importar como tal encasillarlo en alguna generación, Carlos Olmos se desarrolló dentro y a la par de estos grupos porque diversos autores eran cercanos y activos cuando comenzó a escribir e indudablemente sus trabajos influyeron en su labor creadora y en su postura crítica. Este cruce con distintos grupos contribuyó nuevas perspectivas en su dramaturgia para enfrentarse al oficio de escritor, como en el tratamiento de los temas.

Diversas obras de Carlos Olmos tienen como interés los problemas sociales de su época y de su entorno. En estas piezas teatrales, por ejemplo, la estética de la irrealidad es recurrente: *Juegos profanos (El infierno)*, *Lenguas muertas*, *El eclipse*, *Final de viernes*, *Atardecer en el trópico* y *Después del terremoto*. Dicha irrealidad está alojada en la diégesis para plantear distintas posibilidades dentro de lo permisible y allí, donde pareciera que terminarían las opciones

²² Donald H. Frischmann, “Desarrollo y florecimiento del teatro mexicano: siglo XX”. *Teatro: Revista de estudios teatrales* 2 (1992), p. 56.

²³ “Guillermo Serret organizó al inicio de esta década un ciclo apoyado por la UAM que se llamó Nueva Dramaturgia Mexicana. Ahí supimos de la existencia de Rascón Banda, Schmidhuber, González Dávila, Sabina Berman, Urtusiástegui, Leonor Azcárate, en rigor, su dramaturgia no era más nueva de la que practicaron Olmos, Villegas, Dante Castillo y Óscar Liera en la edad oscura del teatro escrito que son los años setentas”. Véase: Fernando de Ita, “La danza de la pirámide: Historia, exaltación y crítica de las nuevas tendencias del teatro en México”. *Latin American Theatre Review* 23:1 (1989), p. 13.

concebibles, existe una última y definitiva: la creadora de sucesos no correspondientes a la credibilidad de nuestro entorno.

En ese instante, los paradigmas de realidad entran al escenario para mostrarnos una perspectiva diferente sobre algún hecho. El lector-espectador verá que la propuesta no es tan lejana a él como pareciera: la representación ficcional dentro del escenario es muy parecida a los problemas de nuestra sociedad y como consecuencia surgirá una pregunta al receptor: ¿no será acaso que nuestra sociedad vive en verdad ese mundo inimaginable, pero no nos percatamos, o no queremos hacerlo, porque pertenecemos a ese mar en turbulencia? Ahí el dramaturgo propone la crítica para que el público dude de su entorno social.

Carlos Olmos presenta en su teatro una desestabilización de la realidad mostrada y lo fantástico será la modalidad literaria de mi interés en *Juegos profanos (El infierno)* y *Después del terremoto*. Cada una de distinta época, la primera data de su llegada a la ciudad de México (1969) y la segunda fue su última puesta en escena (2002), considero que estas obras mostrarían las diversas perspectivas existentes en ese lapso a partir de lo fantástico.

En esta ICR, mi hipótesis consistiría en demostrar que Carlos Olmos utilizaría lo fantástico en *Juegos profanos (El infierno)* y en *Después del terremoto* para hacer una crítica de las perspectivas sociales tensas a partir de representaciones simbólicas. En esta investigación se parte de que estas obras representarían las formas de pensar del periodo de su creación: *Juegos profanos (El infierno)* entre los movimientos estudiantiles de 1968 y 1971; *Después del terremoto* entre dos siglos: final del XX y comienzo del XXI. La crítica social estaría en medio de esos mundos (el fantástico y el codificado como real) y el lector-espectador la ubicará y reflexionará a partir de las situaciones vistas dentro del escenario.

El teatro presenta al lector-espectador un mundo ficcional que lleva a disfrutarlo o a sufrirlo con las posibilidades en el escenario; mientras que lo fantástico exhibe un universo inadmisibles en nuestra realidad, pero concebible en un orden alterno. En este caso, el teatro fantástico funcionaría como una revisión de la sociedad y de su tiempo por medio del contraste entre los paradigmas de realidad contenedores de los hechos presentados.

El marco teórico estará conformado de cuatro de los más importantes exponentes de esta literatura. Partiré con uno de los clásicos de la literatura fantástica: *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov. La pertinencia de este libro radica en su perspectiva teórico-crítica para fundamentar este tipo de articular la ficción con base en la sobrenaturalidad. La siguiente teoría considerada será la de Ana María Barrenechea, quien sitúa lo fantástico, desde un deslinde con Todorov, a partir de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrapartes (normales, naturales o reales). Finalizaré con dos teorías que sustentan lo fantástico desde la organización interna de la obra literaria: Rosalba Campra y Ana María Morales. Para la primera, el concepto de verosimilitud permitirá los dos órdenes inconciliables necesarios; mientras que para la segunda, el choque entre legalidades e ilegalidades, la conformación de los paradigmas de realidad miméticos y la ordenación interna de los hechos darán en conjunto la modalidad de lo fantástico en la literatura.

En el caso del teatro, los conceptos Texto Dramático y su composición de María del Carmen Bobes Naves; personajes y espacios (ambos latentes y patentes) de José Luis García Barrientos; afabulación de Tadeusz Kowzan; fábula de Jesús G. Maestro; y didascalias de Anne Ubersfeld y de Alfredo Hermenegildo, conforman el marco teórico teatral para la investigación, debe tenerse en cuenta que lo fantástico parte de la narrativa y será importante rescatar todos aquellas perspectivas teóricas que logren la hipótesis.

Las pertinencias de esta investigación radican en los escasos estudios sobre el teatro fantástico y en la necesidad de realizar aportaciones que ayuden a definir tal modalidad literaria. Los críticos y los escritores parten de la narrativa como el género predilecto para este tipo de relatos y las menciones al teatro son mínimas como en el caso de la *Antología de la literatura fantástica* o de “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. En la actualidad existen algunos estudios al respecto, pero ocupan una minoría entre las teorías y las críticas de lo fantástico, las publicaciones están enfocadas en la realización de lo fantástico a partir de la escenografía y no en un análisis del texto. Considero la falta de atención en el teatro debido a que algunos estudiosos siguen sin considerarlo como parte de la literatura porque una de sus finalidades es la representación.

Junto a estos problemas, Carlos Olmos trabajó como guionista de telenovelas y este hecho marca al autor debido a un supuesto desapego y traición al teatro por ser ámbitos culturales opuestos, pero su calidad en los escenarios y en la pantalla chica queda manifiesta en su *Teatro completo* y sus exitosas historias televisivas.

Esta ICR aporta un análisis literario en dos obras del dramaturgo chiapaneco que considero como teatro fantástico, esto permite iniciar, en la medida de lo posible, una serie de estudios sobre Olmos y confirmar la existencia de lo fantástico en el teatro y en México para futuras investigaciones, así como la valoración de Carlos Olmos como uno de los grandes dramaturgos mexicanos.

La literatura fantástica es, en apariencia, la modalidad literaria más alejada de la crítica por su carácter de ambigüedad, pero justo en ese instante dentro de la obra se entrelazan lo fantástico y la realidad intratextual, este momento da como resultado una propuesta desgarradora y ácida como los mismos hechos que analiza para alejarse aparentemente de los

acontecimientos, envolverlos en lo fantástico y mostrarlos más objetivos al público sin ser rechazados, en consecuencia, el lector-espectador sacará sus conclusiones.

Para terminar con esta introducción, sólo me resta mencionar que organizaré esta ICR en tres capítulos. En el primero, haré una revisión de la teoría fantástica que sea afín al teatro porque estas propuestas parten de la narrativa. El segundo apartado estará dedicado a *Juegos profanos (El infierno)* y el análisis de los recursos teatrales y fantásticos que utiliza Carlos Olmos para la crítica. Esta será la misma metodología de trabajo en el capítulo tercero, pero enfocado a la obra *Después del terremoto*. A continuación, el primero de ellos.

Capítulo I. El extenso mar de las definiciones: el teatro y lo fantástico

En cada huracán existe un punto
medular donde la furia nunca te toca.

JOSÉ MANUEL AGUILERA

1.1 *El vital líquido: el Texto Dramático*

En las últimas décadas, las editoriales dedican una parte de sus catálogos a la publicación de teatro, pero de esto también surge una división: ¿leer o ver? Varios son los significados y sinónimos que pueden atribuírsele a la palabra teatro, hablar de ello es encontrarse con tres acepciones del término: la puesta en escena, el recinto donde se desarrolla la representación y el libro o guion. Leer y ver (ambas opciones o sólo una) parecen ser la dicotomía a la que un espectador o lector se enfrenta al acercarse al teatro.

La crítica especializada entra en polémica para defender si el teatro es un texto, un espectáculo o ambos. Antes de iniciar con este debate, es necesario realizar un acercamiento general, para ello retomo el planteamiento teórico de Aurelio González, quien dice que el teatro es “una manifestación que conjuga las artes del tiempo y las artes del espacio, ya que por un lado la palabra puede, por medio de la *narración*, crear el espacio y marcar el transcurrir del tiempo, pero por otro, todo esto sucede en un espacio concreto que se transforma por medio de recursos espectaculares como la escenografía”.²⁴ El teatro es lugar, texto, espectáculo y viceversa porque “el texto literario es un hecho que se transforma en *espectáculo*

²⁴ Aurelio González, “Espacios entremesiles cervantinos”, en Aurelio González, María Teresa Miaja de la Peña *et al.* (coords.), *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa-El Colegio de México, México, 2003, p. 388. El subrayado es mío.

en la *representación*".²⁵ El problema va más allá de esta simple síntesis, sólo es el comienzo de varios factores inmersos en este género con sus respectivas complejidades.

Al hablar de teatro deben considerarse sus dos aspectos fundamentales: lectura y espectáculo, pero no pueden separarse, son parte intrínseca de su misma construcción. Ambas características le dan cierta particularidad frente a la narrativa o la lírica, pues su mayor rasgo es cómo utilizan del diálogo: "algo fundamental en el texto dramático que lo especifica frente a los otros géneros literarios, y es que el diálogo no se ofrece como una forma elegida por el autor entre otras posibilidades (como sería el caso de un poema lírico o de una novela dialogados), sino como forma impuesta por la virtualidad de la representación".²⁶ María del Carmen Bobes menciona que el teatro es un compuesto llamado Texto Dramático (este concepto es primordial para la investigadora española y en la presente investigación tomaré como referente):

Denominamos *Texto Dramático* al conjunto de la obra, escrita y representada. Como aspectos (no partes) de ese texto, llamamos *Texto Literario* al que destina a la lectura y está formado por los diálogos y ocasionalmente (sobre todo en algunos autores y en algunos movimientos, como el modernismo) por las acotaciones realizadas en lenguaje literario; y llamamos *Texto Espectacular* al conjunto de las acotaciones y ocasionalmente de parte de los diálogos que dan informes sobre signos no verbales.²⁷

En el concepto Texto Dramático hay una división en otros dos: Texto Literario y Texto Espectacular. La segmentación del Texto Dramático conlleva a un número igual de procesos (lectura y representación) resumidos como: "los diálogos (reproducción de referencias

²⁵ María del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, Aceña-La Avispa, Valladolid, 1988 (*Aceña Estudios*, 1), p. 34.

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

²⁷ *Ibidem*, p. 182. A partir de aquí hago referencia de los conceptos como los utiliza la autora: Texto Dramático, Texto Literario y Texto Espectacular.

verbales) y el de las acotaciones (descripción de referencias no verbales y paraverbales). La misma estructura presenta el objeto que denominaremos *obra dramática* y definiré como la ‘codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva del texto dramático)’”.²⁸

En el escenario convergen todos los recursos teatrales donde surgirá el espectáculo. La escenografía y las decisiones del director organizan la representación al seguir las indicaciones propuestas por el dramaturgo, pero sin olvidarse del personaje como un elemento fundamental:

es un elemento decisivo de la verticalidad del texto; el personaje permite unificar la dispersión de los signos simultáneos. El personaje representa así, en el espacio textual, el punto de cruce o, más exactamente, de incidencia del paradigma sobre el sintagma; *se trata de un lugar propiamente poético*. En el ámbito de la representación viene a ser como el punto de amarre que anula la diversidad de los signos.²⁹

Los diálogos contienen información para el personaje, pero con un eje rector: “la acción se configura así como el núcleo central del episodio dramático, a la vez que implica, naturalmente, la existencia de sujetos que actúan, sujetos que poseen un *carácter*, y que adoptan un *modo de pensar* ante las acciones que ejecutan, eluden o demoran”.³⁰ Las acciones permitirán el desarrollo de la diégesis y las ideas de los personajes.

Los diálogos también mencionan la configuración de cómo estará realizado el universo dentro del escenario con la finalidad de la creación del entorno y sus posibilidades, es decir: “el teatro puede prescindir totalmente del personaje, porque lo que importa en la obra

²⁸ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Síntesis, Madrid, 2007 (*Teoría de la literatura y literatura comparada*, 24), p. 33.

²⁹ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. y adap. de Francisco Torres Monreal, 3ª. ed., Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1998 (*Signo e imagen*, 18), pp. 88-89.

³⁰ Jesús G. Maestro, “El personaje teatral en la teoría literaria moderna”. *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro* 2 (1998), p. 20.

dramática no es el sujeto —quién, a quién—, sino la acción (fábula). El personaje sólo puede ser sujeto, objeto o circunstante de las acotaciones, y por tanto no adquiere ningún relieve al margen de la acción, que es lo verdaderamente decisivo”.³¹

La relación del personaje con su entorno surge en el diálogo, en los parlamentos empieza a construirse la trama y el desarrollo de todas las secuencias que conformarán la obra de teatro, pero necesitará de las didascalias para concretar a cabalidad las intenciones de los personajes: “El diálogo es el componente verbal del drama, dicho efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático (trascipción que implica simplificación y pérdida de una parte de la información, parcialmente recuperable mediante las acotaciones paraverbales)”.³²

El dramaturgo define los contenidos de la obra de teatro (espacio, tiempo y personajes)³³ que darán fondo y forma al Texto Dramático. El lector toma en sus manos el producto terminado y comienza a reconstruir toda la organización diegética, sin embargo la lectura no es el fin último ni el único (incluidas las lecturas dramatizadas), sino la realización de su puesta en escena: “Evidentemente existe una relación entre el texto y el espectáculo —el texto es normalmente designado para el espectáculo y adquiere un valor como espectáculo puesto que está pragmáticamente orientado hacia el espectáculo. Por lo tanto, su análisis es

³¹ *Ibidem*, pp. 28-29.

³² José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, *op. cit.*, p. 51.

³³ Al respecto, Manuel Sito Alba hace referencia a estas tres características como “mimemas”: “la unidad de teatralidad esencial, primaria y, en cierto modo, mínima que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles. Véase: Manuel Sito Alba, “El mimema, unidad primaria de la teatralidad”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Bulzoni, Roma, 1982, p. 976.

imposible si no se considera su eventual representación”.³⁴ El teatro tiene una convivencia imprescindible entre lectura y representación, a partir de esta interrelación surge la teatralidad:

la teatralidad parte desde la génesis misma de la obra de teatro, esto es, que ya desde su escritura, ésta está determinada por una serie de códigos específicos que están implicando la representación, por lo que ni el texto escrito, ni la representación son “medios” de lograr la teatralidad, sino que ésta radica en la relación signica y dialéctica de ambos textos o discursos, relación que es indisoluble y dinámica. Entonces la teatralidad está en potencia en el *texto escrito*, pero no por su posibilidad de ser representado sino por su propia *estructura y construcción*.³⁵

El concepto de teatralidad tiene una referencia innegable al estudio que hizo el crítico ruso Boris Eichenbaum al referirse a la literatura: “El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la ‘literaturidad’ (*literaturnost*), es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria”.³⁶ La teatralidad es el carácter específico que diferencia al teatro de los demás géneros, en la puesta en escena culminan todos los significados que el dramaturgo pretende mostrar y el director tratará de dar fiel seguimiento a todas sus indicaciones para organizarlas desde un enfoque pertinente o renovado y diferente:

Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización.³⁷

³⁴ Tim Fitzpatrick, “Análisis de textos dramáticos y de espectáculos: hacia un modelo teórico”. *Semiosis* 19 (1987), p. 204.

³⁵ Aurelio González, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en Anthony J. Close (coord.), *Edad de oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Robinson College, Cambridge, 18-22 julio de 2005, Asociación Internacional del Siglo de Oro, Madrid, 2006, p. 63. El subrayado es mío.

³⁶ Boris Eichenbaum, “La teoría del ‘método formal’” [1925], en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, 2ª. ed., Siglo XXI Editores, México, 2010, p. 37.

³⁷ Roland Barthes, “El teatro de Baudelaire” [1954], en *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol, Seix Barral, Barcelona, 2009, p. 54.

La puesta en escena le da al teatro su carácter de espectáculo, pero esto no sería posible sin la intervención del dramaturgo, el director, los actores y demás elementos que hacen la representación, porque “El teatro es acción [...] Pero en el caso de que el punto de partida y el soporte de la acción dramática sea un texto que se recita, siempre hay un momento en que el teatro, por definición se realiza: cuando el actor y el espectador se encuentran”.³⁸

Las didascalias son las especificaciones que al teatro su particularidad con respecto a los demás géneros: “viven el texto con la única finalidad de proponer un marco englobante de lo que se dice en el diálogo”.³⁹ El escenario (espacio o mundo de la representación) está organizado con base en los señalamientos que el mismo dramaturgo plantea para al texto: “Las indicaciones que propone el autor para la puesta en escena se intercalan en diversos lugares del texto dialogado, y en determinados momentos culminantes de la acción, en los que el texto dialogado manifiesta una cierta incapacidad para expresar por sí mismo toda la carga dramática, por lo que necesita acudir a recursos paralingüísticos con fines de ampliación”.⁴⁰ La crítica francesa Anne Ubersfeld menciona que los diálogos y las didascalias tienen una relación de simultaneidad y de contigüidad, pero al mismo tiempo tienen funciones independientes:

Las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una *pragmática*, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra. En resumen, las didascalias textuales pueden preparar la práctica de la representación (en la que no figuran como *palabras*) [...] En el diálogo habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de *personaje* (que es distinto del autor); en las

³⁸ Antonio Tordera Sáenz, “Teoría y técnica del análisis teatral”, en Jenaro Talens, José Romera Castillo *et al.* (eds.), *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, 2ª. ed., Cátedra, Madrid, 1980, p. 166.

³⁹ Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Universitat de Lleida, Lleida, 2001 (*Ensayos/Scriptura*, 9), p. 40.

⁴⁰ Jean-Marie Thomasseau, “Para un análisis del para-texto teatral (Algunos elementos del para-texto hugolino)”, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco/Libros, Madrid, 1997 (*Serie Lecturas*), p. 86.

didascalias, es el propio autor quien: *a)* nombra a los personajes (indicando en cada momento *quién habla*) y atribuye a cada uno de ellos un *lugar para hablar* y una *porción del discurso*; *b)* indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso.⁴¹

Otra postura teórica al respecto de este tema es el propuesto por Alfredo Hermenegildo quien sostiene que las didascalias son el lugar idóneo donde el dramaturgo hace acto de presencia, éste sería su rasgo característico; a partir de esta función, el autor organiza los movimientos espacio-temporales de los personajes y sus correspondientes secuencias en la diégesis:

Las didascalias son signos que denuncian el contexto de la comunicación, que dan cuerpo, relieve y tercera dimensión al texto. Las didascalias determinan una pragmática, es decir las condiciones concretas del uso de la palabra. La noción de didascalia engloba el nombre de los personajes en la nómina inicial, al frente del diálogo y dentro del diálogo mismo, y las indicaciones de lugar, de acción, etc. En las didascalias no hablan los personajes. Es el escritor quien interviene directamente para nombrar los personajes y atribuir a cada uno un tiempo, un lugar y una circunstancia para hablar, así como una parte del discurso. *Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura su presencia.* El dramaturgo, desde el lugar que el teatro le reserva, el de las didascalias, trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática. La intervención del escritor intenta controlar las acciones que realizan los mediadores (director, actores, equipo técnico, etc...) cuando se pasa a la etapa de la enunciación.⁴²

Sin embargo, existe otra idea al respecto por parte de José Luis García Barrientos quien hace énfasis en la autonomía de las funciones entre diálogos y didascalias y la no intervención del dramaturgo en ellas: “¿quién habla en el texto de teatro?, la respuesta es para mí clarísima: *directamente* cada personaje en el diálogo, y nadie (sí, *nadie*) en las acotaciones. Pues si

⁴¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 17.

⁴² Alfredo Hermenegildo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”. *Incipit* XI (1991), pp. 133-134. El subrayado es mío. Para una clasificación más detallada de las didascalias, véase: Alfredo Hermenegildo, “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, en Luis T. González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish America*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 1991, <www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/61-1991Condicionantes.pdf>. Consulta: 21 de octubre de 2015.

realmente *hablara* el autor en las acotaciones, como cree ella y quizás la mayoría, ¿por qué *no puede nunca* decir ‘yo?’”⁴³ El propósito de esta parte del capítulo consiste en mostrar las dos posturas principales sobre las didascalias, lo importante de este asunto no sólo es si el autor aparece como voz en ellas, sino su función como organizadoras del universo teatral y la importancia para el análisis.

Resulta pertinente aclarar que esta investigación parte del Texto Literario, no obstante, se contempla la espectacularidad: uno depende del otro. Los elementos analizados serán cotejados desde la versión editorial de las obras de teatro. Para concluir, sólo resta mencionar que este género es un tipo de literatura y de espectáculo, por tener ambas características su composición se establece en dos partes: Texto Literario y Texto Espectacular dentro del Texto Dramático, sin embargo, no debe olvidarse que “si el teatro es ante todo un arte de la representación, es también —precisamente a causa de esta característica— un arte de la lectura”.⁴⁴ Este aspecto es de mi interés para mi investigación y a partir de allí centraré el análisis de las obras.

1.2 El delgado litoral de la presencia: Lo fantástico

Ríos de tinta han corrido al tratar de precisar en qué consiste la literatura fantástica. Encuentros, desencuentros y bifurcaciones son los caminos que transita la crítica al enfrentarse a lo fantástico. Los adjetivos para esta modalidad son muchos y diversos, sin

⁴³ José Luis García Barrientos, “Acotación y didascalia: un deslinde para la dramática actual en español”, en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal *et al.* (coords.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 1127.

⁴⁴ Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 118.

embargo, los especialistas en el tema tienen definidos algunos de los pilares fundamentales que conforman esta forma de articular la ficción. Este apartado tiene como finalidad mostrar las teorías más importantes y adecuadas para los propósitos de esta tesis: el teatro fantástico.

Múltiples expertos han tratado de descifrar la estructura de lo fantástico. Nombres como Pierre-Georges Castex, Roger Caillois y Louis Vax son pioneros en los estudios sobre lo fantástico, pero sin lugar a dudas el más relevante es el investigador búlgaro-francés Tzvetan Todorov por tratarse del primero en trabajar en un libro, con un enfoque crítico-teórico, la literatura fantástica. Con la publicación de *Introduction à la littérature fantastique* en 1970, los autores subsiguientes leyeron sus ideas para después separarse o continuarlas. En general, Tzvetan Todorov sostiene que “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.⁴⁵ Ésta es la definición clásica de la cual parten sus estudios de lo fantástico, misma que desata diversos argumentos a discutir:

Todorov, siempre criticado, pero verdadero hito en los estudios de esta categoría, procede a identificar lo fantástico en las fronteras de lo maravilloso y lo extraño. Apelando al desenlace y a la pérdida o conservación de la duda prefigurada por el texto, Todorov identifica lo fantástico como el espacio —pequeñísimo— que consigue conservar, incluso tras el final del texto, una hesitación sobre la naturaleza del fenómeno que violó las leyes de lo natural.⁴⁶

La crítica sostiene que el problema con la exposición de Tzvetan Todorov surge con la dicotomía sobrenatural-natural, sin embargo, para su finalidad es muy importante: “El elemento sobrenatural resulta ser el material narrativo que mejor cumple esta función precisa:

⁴⁵ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de Silvia Delpy, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972 (*Trabajo Crítico*), p. 34.

⁴⁶ Ana María Morales, “Las fronteras de lo fantástico”. *Signos Literarios y Lingüísticos* II:2 (2000), p. 47.

modificar la situación precedente y romper el equilibrio (o desequilibrio) establecido”.⁴⁷ Después de varias décadas puede notarse que no es necesaria esta característica: múltiples relatos en la actualidad no utilizan este recurso y ni lo requieren.

En el caso del teórico francés, la crítica sostiene que para la categoría de sobrenaturalidad sería necesario definir qué es la “realidad”, pero no puede hablarse con estos términos porque hablamos de *literatura*, ergo, utilizar esta dicotomía implicaría definir lo real y esto suscitaría más problemas: “Por consiguiente, lo que dio una base a nuestra definición de lo fantástico es la categoría de lo *real*”.⁴⁸ El dilema con este término es que toda la responsabilidad se fundamentaría en el lector real y de pronto el análisis ya no recaería en el texto, sino en una interpretación momentánea:

el elemento sobrenatural trata de ilustrar con más claridad una idea, distinguimos tres funciones. Una pragmática: lo sobrenatural *conmueve, asusta* o simplemente mantiene en suspenso *al lector*. Una función semántica: lo sobrenatural constituye su propia manifestación, es una auto-designación. Por fin, una función sintáctica: lo sobrenatural interviene, como dijimos, en el desarrollo del relato. Esta tercera función está ligada, de manera más directa que las otras dos, a la totalidad de la obra literaria.⁴⁹

No puede dejársele toda la responsabilidad al lector real porque *a)* el texto no produce sensaciones para establecer términos literarios; y *b)* su opinión es subjetiva, con estas características ya no tiene prioridad la estructura literaria: “el modelo se quiebra cuando no coloca el principio de esa delimitación en una razón textual, sino en un elemento extratextual, en la duda del lector (aunque este lector sea ‘implícito’). Esta quiebra de la teoría de Todorov

⁴⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 197. El subrayado es mío.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 192. El subrayado es mío.

no es un gratuita: está impuesta por la premisa teórica de la cual parte para construir su modelo”.⁵⁰

La estructura de lo fantástico con base en el término de sobrenaturalidad hace en la literatura un énfasis en la condición de temas (vampiros, fantasmas, etcétera). Lo fantástico va más allá de la simple incrustación de un ente sobrenatural en el texto, esta metodología de trabajo es funcional a partir de un *corpus* específico (*Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte, *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki, *Aurélia, ou le rêve et la vie* de Gérard de Nerval, etcétera) pertenecientes al siglo XIX. Sin embargo, las debilidades y las virtudes no relegan la gran importancia del enfoque teórico que presenta:

Considerado, pues, el género fantástico como un valor literario, si cabe la transposición (que Todorov no formuló explícitamente), su definición es totalmente relativa, depende de lo que en cada caso se tome como sistema de cuyas relaciones internas emanen los valores, y obviamente esa zona de lo fantástico que es la otredad también carece de contenido propio, específico y estable en términos absolutos. Si para Todorov, como se ve, el sistema más amplio o simplemente el sistema estaba formado por tres géneros de lo que podríamos llamar literatura de imaginación durante una parte del siglo XIX en Europa y los Estados Unidos.⁵¹

En el caso del continente americano –30 años antes que Tzvetan Todorov–, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo realizaron en 1940 la *Antología de la literatura fantástica*, uno de los primeros textos hispanoamericanos de carácter teórico: “figura, de acuerdo con la opinión de varios escritores, como hito en la difusión y validación de su género, el fantástico, en las literaturas de Hispanoamérica y España. Óscar Hahn, compilador

⁵⁰ Víctor Antonio Bravo, “La producción de lo fantástico y la puesta en escena de lo narrativo”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Cultura, La Habana, 2007 (*Valoración múltiple*), p. 176.

⁵¹ José Miguel Sardiñas, “El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y el cuento cubano de la revolución”. *Signos Literarios y Lingüísticos* II:2 (2000), p. 143.

de una obra similar, pero ceñida a las letras del continente, ha señalado el año de la aparición de esta antología como el del comienzo del auge del relato fantástico entre nosotros”.⁵²

Aunque son tres los que aparecen como compiladores, es pertinente aclarar que Adolfo Bioy Casares firma el prólogo de esta antología y formula lo siguiente: “algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma”.⁵³ Este compendio de autores muestra la necesidad de un choque entre hechos contradictorios dentro del relato para la aparición de lo fantástico.

En 1957, 17 años después de la *Antología de la literatura fantástica*, Emma Susana Speratti Piñero y Ana María Barrenechea publicaron *La literatura fantástica en Argentina*, libro que reúne conferencias llevadas a cabo en El Colegio de México. En el mismo año, Ana María Barrenechea mantuvo el mismo interés en el tema y publicó *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. En esa época surgía el auge en los críticos americanos por investigar el funcionamiento de la literatura fantástica y que a la postre se convertiría en una tradición por su gran arraigo.

La editorial argentina Tiempo Contemporáneo realizó en 1972 la primera traducción del francés al español, a cargo de Silvia Delpy, del libro *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov. Justo en ese mismo año, Ana María Barrenechea publicó en la *Revista Iberoamericana* de la University of Pittsburgh uno de las más importantes posturas realizadas

⁵² José Miguel Sardiñas, “Breve comentario sobre una antología fantástica”, en Ramón Alvarado, Laura Cázares *et al.* (comps.), *Memorias. Segundo Congreso Internacional: Literatura sin fronteras*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999, p. 475.

⁵³ Adolfo Bioy Casares, “Prólogo”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares *et al.* (comps.), *Antología de la Literatura Fantástica*, Hermes, México, 1987, pp. 6-7.

desde Hispanoamérica y en la cual refutaba algunas ideas del teórico francés: “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”.

En este pequeño artículo, pero de gran ayuda para el análisis, la crítica argentina propone una revisión de los argumentos de Tzvetan Todorov para acotar las definiciones referentes a lo fantástico: “Aunque disentimos en la solución que le ha dado, es necesario reconocerle el mérito de haber establecido claramente ciertas categorías y una metodología de rasgos contrastivos con distinción de niveles de análisis; con ello marca un adelanto importante en su estudio, a partir del cual pueden intentarse otras soluciones”.⁵⁴ Ana María Barrenechea parte de las ideas de Todorov para analizarlas, refutarlas y presentar su postura con respecto a lo que ella considera como literatura fantástica:

El eje crítico de Barrenechea hacia Todorov es la extrema rigidez o estrechez del sistema que dejaría afuera una enorme cantidad de obras. Ella propone, por el contrario una tipología más flexible que permitiría ingresar al fantástico —considerado por eso mismo un “subgénero”— textos poéticos, dramáticos o narrativos y, por supuesto, lo hace pensando en la variedad y vastedad de la literatura hispanoamericana, en la que entran concepciones tan diferentes como las de Rulfo y Cortázar, Carpentier o Borges, cuyos textos cita a manera de ejemplificación de las variedades tipológicas.⁵⁵

La formulación de Ana María Barrenechea se volvió consulta obligatoria por todos aquellos interesados en explicar el funcionamiento de la literatura fantástica, esta línea de investigación por parte de la autora argentina no sólo estuvo en este artículo, sino en varios de sus trabajos teóricos que ahora son parte de la tradición crítica sobre lo fantástico.

⁵⁴ Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Cultura, La Habana, 2007 (*Valoración múltiple*), p. 59. Utilizo la versión del *reader* que preparó José Miguel Sardiñas porque la autora de este artículo y otros más realizaron correcciones de las versiones originales en específico para esta compilación, los cambios significan mejoras en las formulaciones de sus teorías además de una actualización.

⁵⁵ Pampa Olga Arán, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Narvaja Editor, Córdoba (Arg.), 1999, p. 85.

Ana María Barrenechea menciona que “la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita”.⁵⁶ Las categorías a-normal, a-natural o irreal tienen una mayor acotación porque ya no sólo están centradas en entes no pertenecientes a este mundo como en la propuesta sobrenatural-natural de Todorov, sino que el concepto de a-normal le da un sentido interno al texto (él mismo crea su sistema): “En cuanto a los tipos de hechos, llamo obras fantásticas a aquéllas que ofrecen simultáneamente acontecimientos que se adjudican: unos, a los campos de lo *normal*, y otros, a

⁵⁶ Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, *op. cit.*, p. 61. La versión original menciona lo siguiente: “Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita”. Véase: Ana María Barrenechea, “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana* XXXVIII:80 (1972), p. 393. José Miguel Sardiñas menciona: “De su nuevo esquema se deriva que, cuando hay contraste problematizado entre lo a-normal y lo normal, estamos en presencia de una obra perteneciente a lo que, en 1972, había denominado subgénero fantástico y que, en la versión corregida para este volumen, considera tipo de discurso, categoría o simplemente concepto; cuando ese contraste se representa sin problematizar, se trata de textos maravillosos; y cuando no hay contraste, sino sólo lo no a-normal, se trata de textos pertenecientes a la categoría de lo posible (que es el nombre que escoge ante la insuficiencia del concepto de realismo, que no incluiría novela idealista, naturalista, etcétera”. Véase: José Miguel Sardiñas, “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Cultura, La Habana, 2007 (*Valoración múltiple*), p. 15.

los de lo *anormal*, según los códigos culturales que *el mismo texto elabora* [el subrayado es mío] o da por supuestos cuando no los explicita”.⁵⁷

Los teóricos consideran que las aportaciones de Barrenechea están enfocadas en “ser la sustitución del rígido y con frecuencia inútil par tradicional natural/sobrenatural por el de normal/anormal, que flexibiliza notablemente las clases de sucesos en contacto en las ficciones fantásticas, y la instauración del conflicto entre los miembros de esa oposición como rasgos pertinentes, es decir, lo que ella considera su definición atemporal o teórica”.⁵⁸ Las contribuciones de Ana María Barrenechea siempre fueron, y son, un referente en la literatura fantástica, porque los temas ya no son lo fundamental para la estructura, sino la organización interna que el mismo texto produce.

La narrativa y la crítica literaria fantásticas tuvieron su apogeo a partir de la década de 1970, los interesados realizaron nuevos acercamientos y enfoques: se dejó a un lado el estigma de que este tipo de textos tienen un carácter evasivo de la realidad para tomarlos con la mayor seriedad y con un punto de vista disciplinario. Libros, congresos, ponencias están dedicados en dar a conocer nuevos estudios y teorías al respecto. Hubo un gran cambio a partir de *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov porque las posturas se multiplicaron en distintos países debido al interés de diversos autores en esta modalidad literaria:

La literatura fantástica se identificaba en términos generales por una serie de tópicos como las apariciones horribles y sobrenaturales, los vampiros, las atmósferas góticas, el demonismo, el magnetismo animal, mesmerismo o hipnotismo y los fenómenos parapsicológicos, que caracterizan lo que se ha denominado etapas de premadurez y madurez del género y que pertenecen a las

⁵⁷ Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”, en Saúl Sosnowski (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana: Inventarios, invenciones y revisiones*, vol. 1, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1996 (*Biblioteca Ayacucho*, 1993), p. 32.

⁵⁸ José Miguel Sardiñas, “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, *op. cit.*, p. 17.

márgenes del conocimiento y la cultura oficiales, a partir de los decenios de 1940 y 1950 será preciso tomar en cuenta una forma literaria diferente, que juega a hacer una clase de miedo más refinado y difícil. No el que procede, con los tópicos mencionados, de una reacción irracionalista frente a la ideología de la Ilustración, sino del tanteo lúdico de ciertas posibilidades de explicación de los principios primeros o últimos en que se sustenta la vida del hombre en el universo y que, por tal razón, ya deja de ser miedo para convertirse en perplejidad, vértigo u horror racionales.⁵⁹

La literatura fantástica tuvo un lugar notable en Argentina para la realización de este tipo de narraciones, allí los investigadores presentaron las teorías más importantes a la par de los libros cruciales no sólo en la modalidad, sino de la historia literaria. En el ámbito de la crítica, Rosalba Campra propuso uno de los artículos fundamentales para entender la estructura de lo fantástico (vigente todavía en la actualidad), me refiero a “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, su primera publicación fue en 1981 en italiano. Esta autora parte de una revisión de sus antecesores para proponer una teoría con base en la construcción interna del texto: “toma como punto de partida la noción de contraste problematizado de Barrenechea, apenas esbozada por Todorov, para hablar de choque, de violación del orden natural, como rasgo distintivo de los textos fantásticos”.⁶⁰

La teoría de Rosalba Campra habla en términos totalmente literarios porque parte de la construcción de mundos narrativos: “Surge, pues, como preliminar a lo fantástico, en este sentido, la noción de frontera, de límite no traspasable para el ser humano. Una vez establecida la existencia de *dos estatutos de realidad*, la actuación de lo fantástico consiste en la

⁵⁹ José Miguel Sardiñas y Ana María Morales (eds.), *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, Casa de las Américas, La Habana, 2003 (*La Honda*), pp. 16-17.

⁶⁰ José Miguel Sardiñas, “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, *op. cit.*, p. 21.

transgresión del límite, por lo cual lo fantástico se configura como acción”.⁶¹ En este sentido, por ser literatura, la configuración del relato fantástico deberá estudiarse a partir de categorías ficcionales con un suceso transgresor que pone a prueba al mundo representado. Por lo tanto, uno de los conceptos más destacados del artículo es el referente a la verosimilitud:

Una de las preocupaciones primordiales de lo fantástico parece ser afirmar su propia existencia, su propia verdad. El acontecimiento fantástico, en la medida en que ninguna experiencia compartida está en condiciones de probarlo —es “inverosímil”— debe esforzarse por manifestar su verosimilitud, ofreciendo al destinatario los elementos para que éste lo acepte como verificable.

Existe una verosimilitud de lo verdadero que no necesita ser demostrada. La realidad, siendo un hecho incontrovertible, puede permitirse el lujo de la inverosimilitud; lo imposible, desde el momento en que ha sucedido, puede prescindir de demostración. Por convención, esa “verdad” se extiende al texto realista en general. En contraste con esto, el texto fantástico, intrínsecamente débil en lo que atañe a la realidad representada, necesita probarla, y probarse. Lo fantástico se ve así, más que cualquier otro género, sujeto a las leyes de la verosimilitud. Que son, naturalmente, las de la verosimilitud fantástica.⁶²

Esta relación le da autonomía al texto: la realización de la verosimilitud es paulatina y por medio de la sucesión de acciones intrínsecas en la obra. En esta literatura ya no importa qué cuenta, sino cómo lo hace: el texto es un sistema que tiene una construcción y una ordenación gradual de los hechos, justo allí entrará el suceso para cruzar la frontera y desencadenar lo fantástico.

Después de la teoría de Rosalba Campra, Ana María Morales presenta en México una de las posturas más interesantes e innovadoras al respecto de la literatura fantástica porque

⁶¹ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Cultura, La Habana, 2007 (*Valoración múltiple*), p. 141. El subrayado es mío. Al igual que el artículo de Ana María Barrenechea, Rosalba Campra insertó variaciones al texto original en italiano; la traducción la realizó el mismo compilador con autorización de la autora. Utilizo esta versión que es la más reciente por las modificaciones hechas.

⁶² *Ibidem*, p. 151.

“se aleja lo suficiente de las acotaciones teóricas de Todorov, sin privarse además de criticarlos explícitamente, pero se mantiene fiel a los principios de lo intratextual como único objeto de estudio posible en los confines de la seriedad académica”.⁶³

En 1999 Morales emprende junto con José Miguel Sardiñas la organización en La Habana, Cuba, del primer Coloquio Internacional de Literatura Fantástica. En esta propuesta académica se realizaron una serie de congresos especializados en mostrar los estudios más recientes sobre literatura fantástica. Como resultado de estas presentaciones académicas, la Dra. Morales argumenta en una serie de artículos las partes medulares en la estructura de lo fantástico como la relación entre dos códigos de realidad que manifiestan un conflicto: “El relato fantástico requiere de la presentación de *un código de leyes de realidad mimético* que permita concebir inquietud ante la presencia de un fenómeno que amenace la inviolabilidad de las normas de realidad”.⁶⁴ La investigadora mexicana propone términos fundamentados en la construcción de dos paradigmas intratextuales (“legalidades” e “ilegalidades”) que, al entrar en choque, producen lo fantástico:

Lo fantástico es un modo particular de presentar un *discurso como disruptivo*, modo que descansa en preparar *un sistema textual* sólidamente anclado en la mimesis *para introducir* en él uno o más elementos que parecen poner en peligro su coherencia. Así, lo fantástico sólo puede surgir dentro de una obra en la que *se ha codificado la realidad intratextual como realista o mimética* y hace su aparición un fenómeno que puede ser percibido (*siempre por una instancia intratextual*) como una manifestación que viola las leyes sobre las que se asienta el presupuesto de realidad de ese mundo textual. Para que un texto pueda ser fantástico intratextualmente *deben haberse codificado leyes de funcionamiento de realidad* que implícita o explícitamente excluyan la presencia de ese fenómeno si no es mediante su

⁶³ Alfons Gregori, “Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión”. *Studia Romanica Posnaniensia* 40:2 (2013), p. 10. [https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/8500/1/01%20SRP%2040\(2\)%20-%20Alfons%20Gregori.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/8500/1/01%20SRP%2040(2)%20-%20Alfons%20Gregori.pdf).

Consulta: 1 de noviembre de 2015.

⁶⁴ Ana María Morales, “Las fronteras de lo fantástico”, art. cit., p. 54. El subrayado es mío.

violentación o suspensión, sea aparential —la suma de distintos azares que se han unido para crear una cadena que de tan azarosa resulta extraña— o verdaderamente. Así, la naturaleza del fenómeno fantástico sitúa su posición como marginal respecto a las leyes del texto. Fuera de la legalidad aceptada dentro del sistema textual, lo fantástico se presenta como un *acontecer ilegal y transgresor*.⁶⁵

La teoría que presenta Ana María Morales, en diversos artículos y libros, muestra un enfoque de lo fantástico a partir del choque entre dos códigos de realidad intratextuales fundamentados en un ordenamiento de sucesos que permitan conformar los estatutos de cada código; el resultado de este conflicto es la presencia de lo fantástico como un elemento creador de ambigüedades:

esta modalidad discursiva como un sistema textual, una sintaxis narrativa específica que, en la medida en que crea el ordenamiento artístico de los elementos establece una pretensión de ambigüedad, elabora una retórica que pone énfasis en secuencias imposibles y no aceptables dentro del paradigma de realidad que el texto ha planteado y que, por consecuencia, se formulan como ilegales dentro del sistema textual.⁶⁶

Hacer un estado de la cuestión sobre las categorías de lo fantástico implica una labor ardua y un gran reto por la diversidad de teorías. Este apartado sólo es una aproximación de las posturas críticas más representativas sobre la literatura fantástica, pero centradas única y exclusivamente en el texto. La inclusión de Tzvetan Todorov muestra uno de los grandes enfoques teórico-crítico precursores en el tema, después varios especialistas tomaron sus ideas para acercarse o alejarse. A partir de este libro, *Introducción a la literatura fantástica*, la

⁶⁵ Ana María Morales, “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico. Selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*. 2001: *Odisea de lo fantástico (Austin, septiembre de 2001)*, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, México, 2004, pp. 26-27. El subrayado es mío.

⁶⁶ Ana María Morales, “De lo fantástico en México”, en Ana María Morales (ed.), *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, Oro de la Noche Ediciones-Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2008, p. xv.

postura de Ana María Barrenechea acota los conceptos que utiliza el francés para formular una nueva teoría desde un sentido interno del texto: él mismo crea su sistema.

Con respecto a la exposición de Rosalba Campra, ella parte de una delimitación intertextual bien definida, deja a un lado al “lector real” para sólo enfocarse en el discurso literario y en la verosimilitud. Mientras que Ana María Morales sostiene a lo fantástico como una literatura más allá de vampiros y de fantasmas, considera una construcción interna de instancias narrativas para exponer el funcionamiento de lo fantástico.

Sin embargo, estas posturas muestran los aspectos de la literatura fantástica desde la narrativa, específicamente en el cuento como lugar predilecto. Como primera condición fundamental: “en literatura lo fantástico es a la vez un *sistema narrativo específico* y una *categoría descriptiva especial* y no un conjunto de textos que albergan seres sobrenaturales”.⁶⁷ Lo fantástico necesita de cierta narratividad para su construcción, es decir, una secuencia de elementos que permitan concretar el relato de forma lógica, en este sentido, la poesía no entraría en esta modalidad. Esta investigación parte del análisis de dos obras del dramaturgo chiapaneco Carlos Olmos, pero ¿cómo podría funcionar lo fantástico en el teatro?; en las siguientes secciones indicaré qué considero como teatro fantástico y sus posibilidades.

1.3 Vientos en contraposición: el teatro y la narrativa

En el apartado anterior, mencioné que una de las primeras condiciones de lo fantástico es la narratividad en los textos, no puede hablarse de este tipo de literatura sin esta característica:

⁶⁷ Ana María Morales, “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”, *op. cit.*, p. 26. El subrayado es mío.

“Lo fantástico aparece como una manera determinada de articular la ficción”.⁶⁸ El teatro y la narrativa son dos géneros que en apariencia son muy distintos por sus formas de organización de la diégesis y por la concepción misma de las finalidades del género: por un lado, la narrativa a la lectura; por el otro, el teatro a la lectura y a su representación en escena, de ahí que leer es uno de los cruces entre narrativa y teatro, Ronald Hayman menciona al respecto que “Un texto dramático puede ser leído con tranquilidad como una novela, principalmente por la historia en sí, o puede ser leído, más que como un código o partitura, como un guion para una serie de impactos teatrales que sólo se pueden lograr en una representación pública”.⁶⁹ No sólo la lectura es un factor de similitud, sino que en el teatro, en específico “el texto de la obra de teatro puede considerarse una narración”.⁷⁰ En este universo teatral, la puesta en escena presenta una secuencia de hechos en un entorno, allí los personajes desarrollarán cada acción propuesta por el autor hasta el cierre del telón.

José Sanchis Sinisterra sostiene que “Toda la dramaturgia occidental, y no sólo ella, puede considerarse como un conjunto de dispositivos enunciativos —verbales y no verbales— destinados a contar historias”.⁷¹ El teatro muestra desde el inicio hasta el final de la función a uno solo o a un conjunto de personajes en una serie de acciones cuya labor es desarrollar la diégesis que presenta el dramaturgo. Este despliegue de hechos en el género dramático tiene un sentido preestablecido por el autor para que la obra muestre una diégesis con sus detalles:

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Ronald Hayman, *Cómo leer un texto dramático*, trad. de Susana Ibarra-Puig, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1998 (*Molinos de viento. Serie Mayor/Ensayo*, 123), p. 11.

⁷⁰ Antonio Tordera Sáenz, *op. cit.*, p. 162.

⁷¹ José Sanchis Sinisterra, *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*, Paso de Gato-Toma. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, México, 2012 (*Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica*), p. 11.

“La descripción (tengamos en cuenta que cualquier cosa es susceptible de ser descrita), es una fábula *a posteriori*, mientras que la afabulación es, según nuestra acepción, un fenómeno interno, preestablecido, que forma la trama del espectáculo y constituye su organización temática”.⁷² La afabulación, en términos de Tadeusz Kowzan, no sólo puede descubrirse justo en el momento de la puesta en escena, es parte de la génesis del Texto Dramático, en consecuencia las personas también pueden acercarse al Texto Literario y desarrollar la serie de acontecimientos propuestos por el autor: “Toda lectura del texto dramático trae a la mente una concretización/figuración que es una especie de ‘pre-puesta en escena’ mental”.⁷³

Sin embargo, para José Luis García Barrientos la fábula es recibida a partir de cómo el espectador percibe su mundo, en este caso es el “universo *ficticio* representado, pero no como se (re)presenta, sino como el espectador lo (re)construye de acuerdo con los principios (lógicos, espaciales, temporales) que estructuran su propio universo real: universo ficticio ‘significado’, frente al ‘representado’ (tal como se presenta) del drama: universo ficticio ‘natural’ (en su forma de organizarse), que se opone al ‘artístico’ (artificial) del drama”.⁷⁴ En el caso que presenta el crítico teatral español, la aportación planteada es con base en la asimilación del espectador sobre la representación, pero no debe olvidarse que la estructuración radica justo en el Texto Literario, por lo tanto, narrativa y teatro contienen más características que sólo la lectura:

Lo que en los relatos llamamos *historia*, es decir, la cadena de acontecimientos que el texto nos permite evocar, sería la *fábula* en una obra dramática; y el equivalente del *discurso*, o sea, de las

⁷² Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo*, trad. de Manuel García Martínez, Taurus, Madrid, 1992 (*Taurus Humanidades. Teoría y crítica literaria*, 332), p. 59.

⁷³ Patrice Pavis, “Del texto a la escena: un parto difícil”. *Semiosis* 19 (1987), p. 183.

⁷⁴ José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo: dramaturgia I*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1991 (*Biblioteca de Filología Hispánica*, 4), p. 82.

estrategias narrativas que organizan la recepción particular de dichos acontecimientos en un relato concreto, constituiría la *acción dramática* de un texto teatral determinado [...] La acción dramática sería, pues, el modo específico en que una obra teatral dispone la recepción de la fábula, las pautas y estrategias dramáticas que utiliza un determinado autor para “contar” —o no contar— los sucesos de la fábula.⁷⁵

Las opciones indicadas en el Texto Literario serán reflejadas en el Texto Espectacular, por ende, esa narratividad que proponen los teóricos con respecto a lo fantástico puede llevarse a cabo en el teatro, la virtual representación puede percatarse desde el principio en la lectura como una narración: “un texto que represente, describa o narre un discurso no puede ser más que un texto que narra, describe o representa, no ese discurso, sino lo que ese discurso representa”.⁷⁶

Las características que tienen en común el teatro, la narrativa y lo fantástico son que los tres necesitan de esta fábula creadora de espacios, temporalidades y acciones en una diégesis que establece el autor (dramaturgo), expuesto lo anterior puede hablarse del teatro de lo fantástico: “El texto dramático se caracteriza frente a otros textos literarios porque incluye virtualmente una representación: es un texto directamente representable que va creando una historia y a la vez las referencias necesarias y suficientes para representarla en un tiempo y en un espacio concretos, porque las referencias espaciales y temporales se semiotizan y pasan a ser signos y a tener una función en la escena”.⁷⁷

Para concluir con este apartado, mencionaré que existe la posibilidad de una relación entre lo fantástico y el teatro, ambos casos no pueden consolidar sus diégesis sin los conceptos de narratividad (narrativa) o fábula (teatro) que son idénticos, el binomio está

⁷⁵ José Sanchis Sinisterra, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁶ José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo: dramaturgía 1*, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁷ María del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, *op. cit.*, p. 78.

ligado a contar una historia de principio a fin en sus respectivos géneros; en el caso del teatro: “La narratividad es un supuesto de la teatralidad en tanto consolida —termina de consolidar— la emergencia de la ficción. La ficción es más ilusoria cuando conforma mundo y un mundo no termina de redondearse si no puede ser relato”.⁷⁸ Dentro del escenario, caben distintas posibilidades de acciones, incluidas las no pertenecientes a nuestra realidad.

Los críticos de lo fantástico proponen muchos argumentos con respecto del funcionamiento de esta literatura, en esta investigación me ceñiré a las posturas cuyas tesis sostienen que “cuando el fenómeno fantástico aparece lo hace como transgresor que por un momento amenaza al mundo del texto”.⁷⁹ El texto fantástico necesita de una irrupción en el mundo cotidiano construido, esta idea también es funcional en el teatro porque pueden existir varias posibilidades sobre cómo funciona este universo: “la obra dramática crea un mundo con un espacio propio, como la novela, al ser realizado en el escenario, ese mundo puede considerarse de dos modos bien distintos: un mundo ajeno a la sala, o un mundo abierto e incluso compartido por los espectadores”.⁸⁰ Lo fantástico también encuentra un hogar en el teatro, pero de forma distinta a como lo hace en la narrativa porque es representado, por ello, expondré cuáles son las consideraciones sobre el teatro fantástico.

1.4 El huracán fantástico: el teatro fantástico

El teatro y lo fantástico parecen ser géneros distantes en la literatura, son considerados ajenos el uno del otro y por lo mismo existen pocas obras consideradas, desde la crítica, como teatro

⁷⁸ Luis Emilio Abraham, *Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*, pról. de José Luis García Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008 (*Anejos de la Revista de Literatura*, 75), p. 84.

⁷⁹ Ana María Morales, “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁰ María del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, *op. cit.*, p. 53.

fantástico. En uno de los primeros acercamientos teóricos al respecto en Hispanoamérica, Ana María Barrenechea propone en 1972 lo siguiente: “Pienso, para el drama fantástico, en *Rhinoceros*, *Amedée ou comment s’en débarrasser* de Ionesco o en *Las paredes*, de la argentina Graciela Gámbaro”.⁸¹ En esta pequeña cita se muestra que desde hace algunas décadas hay una reflexión con respecto de lo fantástico perteneciente al teatro.

En el caso de México, la misma crítica argentina considera a *Un hogar sólido* de Elena Garro como parte del “orden de lo no-natural”.⁸² Su exposición sostiene que el teatro posee un lugar especial en lo fantástico porque tiene “Relaciones entre los elementos de este mundo, que rompen el orden reconocido: tiempos; espacios; causalidad; distinción sujeto/objeto. Esta última distinción podría comprender los íconos o simulacros: los sueños, los espejos y reflejos, y entre ellos el arte (literatura, *teatro*, pintura, escultura, fotografía, película)”.⁸³ Junto a esta clasificación, mucho tiempo antes, en la postdata a la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Ocampo (1965), estos autores consideraron la obra de la escritora mexicana para formar parte de su compilación en la categoría de teatro fantástico.

Las dos opiniones muestran un ejemplo de lo fantástico en el teatro, sin embargo, no argumentan por qué son consideradas en esta modalidad literaria. Los acercamientos propuestos sostienen que lo fantástico surge a partir de lo mostrado en la puesta en escena (con la ayuda de los recursos escenográficos) y en la recepción que tienen dichas obras, sin embargo, no hay un análisis centrado desde el Texto Literario:

⁸¹ Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, op. cit., p. 61.

⁸² *Ibidem*, p. 64.

⁸³ *Ibidem*, p. 67. El subrayado es mío.

Es precisamente la inmediatez del teatro lo que propicia un efectismo inédito en los demás medios: hablo de la posibilidad de romper la cuarta pared y llevar a la despavorida audiencia a cuestionar los límites entre la ficción y la realidad. En un libro o un filme, los monstruos no se materializan para aterrorizar al receptor: el espanto que se experimenta ante ellos será siempre por delegación, en simbiosis con la vivencia de los sufrientes protagonistas.⁸⁴

La crítica teatral de lo fantástico muestra una tendencia a la utilización de mecanismos sobrenaturales como único medio para generar esta modalidad en escena, en consecuencia sus estudios parten de la puesta en escena y no del análisis previo de los guiones:

“el género ha cambiado del melodrama a la farsa; la estética realista o seudorealista ha dado paso a una atmósfera rarificada, alejada del tiempo, de la geografía y de las leyes de la biología, para crear un espacio esencialmente teatral”. Subrayar este asentamiento teatral en los parámetros de lo fantástico constituye un margen de antecedentes que guían una tradición aún escasa, pero que intenta dar continuidad a una liturgia teatral basada en lo inexplicable e imposible, así como en la posibilidad escénica de representar espacios y personajes ilusorios y fantasmagóricos.⁸⁵

Es necesario reiterar que esta investigación parte del Texto Literario, sin olvidar la relevancia de las indicaciones para la representación porque son parte del Texto Dramático y, por lo mismo, no pueden apartarse del análisis; los directores pueden generar variaciones en el espectáculo según su propuesta considerada para la puesta, dichas modificaciones a veces cambian el sentido de la obra, como resultado concluyo que el teatro fantástico debe situarse directamente en aspectos textuales para no trastocar la escena; cada representación es diferente una de la otra, la hoja de papel mantiene fijo al Texto Literario, de ahí parte mi análisis.

⁸⁴ Miguel Carrera Garrido, “Teatralidad y elementos fantásticos en las casas de terror”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* II:2 (2014), p. 131.

⁸⁵ Alejandro Adalberto Mejía González, “La estrategia del exceso: manifestaciones fantásticas en la pieza dramática *Terraza con jardín infernal* de Francisco Tario”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* III:1 (2015), pp. 214-215.

Las teorías sobre lo fantástico en el teatro retomaron algunas propuestas que surgían al respecto, una de ellas es la exposición de Patrice Pavis: “Lo fantástico no es propio del teatro, pero halla en el escenario un espacio privilegiado, dado que siempre produce a la vez *ilusión* y *denegación*. La alternativa no se establece únicamente entre ficción y realidad, sino que además opone lo natural a lo sobrenatural”.⁸⁶ En este argumento es notoria la influencia de Tzvetan Todorov y su definición clásica que hace referencia a lo sobrenatural como una de las condiciones primordiales. Los dilemas que pueden encontrarse en la argumentación de Tzvetan Todorov (expuestos al principio de esta investigación) son los mismos para el caso de la propuesta de Patrice Pavis.

A la par de las nuevas teorías sobre lo fantástico, comenzaron los intereses en el teatro al igual que la bifurcación de ideas al respecto (como en la narrativa) para percatarse de cuáles son los mecanismos de funcionamiento en una obra de teatro. Al respecto, Eduardo Ari Guzmán menciona que “En el teatro, la fantasía convive con la realidad al punto de confundirse e incluso aparentar ser una misma. La realidad es del espectador y la fantasía es la representación donde los actores, mediante su capacidad histriónica, crean una realidad alterna o, mejor dicho, una ficción”.⁸⁷

A partir de lo expuesto con anterioridad, considero como teatro fantástico aquellas obras con dos códigos de realidad en conflicto, pero que no tengan como centro primordial los recursos escenográficos para llevarla a cabo, es cierto: ayudan, sin embargo, el teatro fantástico no sólo debe fundamentarse en la escenografía, sino en una construcción de

⁸⁶ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, trad. de Jaume Melendres, pref. de Anne Ubersfeld, nva. ed. rev. y ampliada, Paidós, Barcelona, 1998 (*Paidós comunicación*, 10), s. v. “Fantástico”.

⁸⁷ Eduardo Ari Guzmán, “La teatralidad de corte fantástico en *El caballo asesinado* de Francisco Tario”. *Signos Literarios* IX:17 (2013), p. 47.

paradigmas de realidad teatrales mencionados dentro del mismo Texto Literario (autor, texto, actor, espacio, tiempo y público).⁸⁸

Me apoyo en las propuestas teóricas que hacen mención de un análisis de la construcción interna del relato y la aparición de códigos de realidad miméticos: “Fantástico, *grosso modo*, un texto literario generalmente narrativo en el que, en primer lugar, coexisten dos formas de mundos fictivos construidas con arreglo a leyes ontológicas inconciliables y, en segundo lugar, se manifiesta en conflicto —o choque o ruptura— entre esas dos formas de mundos”.⁸⁹ Estos códigos de realidad intratextual permiten el choque entre dos elementos contradictorios que dan como resultado la ambigüedad y la aparición de lo fantástico:

Si un relato presupone dos códigos diferentes de realidad y éstos entran en conflicto necesariamente hay indicios textuales que reflejan esa posición. Siempre que surge el enfrentamiento de los dos códigos de realidad dentro del texto hay alguien o algo que duda o de la existencia o de la normalidad del fenómeno narrado. Un análisis que emprenda la búsqueda de estos indicios tendrá los beneficios que aporta el enfoque contextualizado, pero será siempre independiente de lecturas momentáneas.⁹⁰

Sin embargo, debe aclararse que en el teatro pueden existir ciertos problemas con la modalidad fantástica, uno de ellos es el fin último del teatro: la puesta en escena. El espectador recibe la obra en su conjunto, por lo mismo es necesario especificar que el público no es el encargado determinante de resolver si es fantástica porque su opinión puede ser subjetiva, no sabe si: *a)* así es la obra; *b)* es una propuesta del director; o *c)* el encargado realizó una lectura errónea, en consecuencia, el análisis debe fundamentarse desde el Texto Literario

⁸⁸ Manuel Sito Alba, art. cit., p. 975.

⁸⁹ José Miguel Sardiñas, “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁰ Ana María Morales, “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias y del Lenguaje* 21 (2000), p. 35.

porque estaría en el guion –sin efectos ajenos que puedan modificarlo– la formulación de la obra fantástica.

El propósito es evitar que la obra sea catalogada por un análisis “momentáneo”, el estudio fundamentado en el Texto Literario hace innecesarios otros recursos ajenos o añadidos a la obra. Cuando indicaciones y diálogos confluyen en el escenario, se siguen las propuestas del autor para su obra, es decir, la configuración de la puesta en escena fue prevista con anterioridad porque está realizada con base en los argumentos del dramaturgo, por lo tanto, el teatro fantástico comienza en el guion:

El temor y la compasión pueden surgir del espectáculo, pero también de la misma estructuración de los acontecimientos, lo cual es superior y propio de mejor poeta. En efecto, la trama debe organizarse de modo tal que, sin necesidad de ver la representación, con sólo oír los hechos acontecidos, surja el horror y la compasión como resultado de lo que sucede, igual que uno padece con sólo escuchar la historia de Edipo.⁹¹

La importancia del Texto Literario radica en ser el documento de cotejo sin necesidad de ver la puesta en escena, el texto es fundamental porque permitiría revisiones posteriores, como lo menciona Vicente Leñero: “Conocemos sus obras, no lo que se hizo con ellas en un foro. La dramaturgia es perdurable. El teatro es efímero”.⁹² Es decir, la obra en escena muestra el resultado que el director realizó en el Texto Dramático a partir de las posibilidades propuestas por el mismo texto.

La modalidad del teatro fantástico está en el Texto Literario para que pueda llevarse a cabo en la escena: “Con la presencia de personas vivas en el escenario, tan vivas como el espectador, pero haciendo de personajes, el teatro insiste irremediabilmente sobre su propia

⁹¹ Aristóteles, *Poética*, trad., intr. y notas de Salvador Mas, Colofón, Madrid, 2006 (*Biblioteca Nueva*), p. 95.

⁹² Vicente Leñero, *En defensa de la dramaturgia. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. 12 de mayo de 2011*, respuesta de Miguel Ángel Granados Chapa, Universidad Nacional Autónoma de México-Academia Mexicana de la Lengua, México, 2011, p. 18.

artificialidad y construcción de otro mundo”.⁹³ Dentro de la organización de ese mundo, conformado con un código de realidad, hay otro que irrumpe la estabilidad del mismo para comenzar la disputa. El teatro fantástico, según mi postura, no sólo es un deambular de seres sobrenaturales, necesita las acciones y los diálogos que permitan la desestabilización del código de realidad mimético dentro del escenario:

Desde un punto de vista escénico y material, lo fantástico tiende hacia lo minimalista: no necesita grandes medios, sino más bien elementos menos evidentes, como por ejemplo objetos cotidianos que de repente adquieren un poder sobrenatural o un influjo siniestro; incluso se “conforma” con la aparición de algún personaje imaginario o hasta con una situación fantástica que se infiere del diálogo de los personajes.⁹⁴

El dramaturgo organiza por medio de los diálogos y las didascalias estos dos códigos de realidad en confrontación, el espectador será el encargado de una sola misión: ver cómo se enfrentan, decodificar los detalles del mensaje con sus inevitables consecuencias.

Esta investigación tiene como objetivo estudiar dos obras del dramaturgo chiapaneco Carlos Olmos: *Tríptico de juegos: Juegos profanos (El infierno)* (1975) y *Después del terremoto* (2007). El título de esta tesis incluye la palabra “huracán”,⁹⁵ la formación de este fenómeno es partir del encuentro entre una corriente de aire caliente y otra de aire húmedo. Estas tempestades traen consigo fuertes precipitaciones y, en ocasiones, una catástrofe en las comunidades cercanas a las costas marítimas. Las dos fuerzas crean el huracán de forma paulatina y gradual,

⁹³ Ane-Grethe Østergaard, “Reflexiones acerca de una obra de Manuel Puig o el imposible teatro fantástico”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Indagaciones sobre el fin de siglo (Teatro iberoamericano y argentino)*, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires-Fundación Roberto Arlt, Buenos Aires, 2000 (*Estudios de teatro iberoamericano y argentino*), p. 231.

⁹⁴ Matteo De Beni, *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Academia del Hispanismo, Pontevedra, 2012 (*Biblioteca Canon*, 7), p. 72.

⁹⁵ La RAE define como un huracán al evento con: “Viento muy impetuoso y temible que, a modo de torbellino, gira en grandes círculos, cuyo diámetro crece a medida que avanza apartándose de las zonas de calma tropicales, donde suele tener origen”. Véase: *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª. ed., Real Academia Española, Madrid, 2001.

el único lugar de relativa calma se encuentra en el ojo del mismo. El huracán es muy similar a lo fantástico: dos fuerzas colisionan, desatan el pavor en sus alrededores y al final deja secuelas graves y desconcertantes que no pueden borrarse de la memoria porque nunca hay un regreso al principio (donde todo era armonía), no puede recuperarse la paz.

En México, el teatro fantástico y su respectiva crítica son muy escasos, sin embargo, las dos obras de Carlos Olmos que analizaré muestran la existencia del teatro fantástico a partir del Texto Literario. Mi hipótesis consiste en demostrar que lo fantástico en *Tríptico de juegos: Juegos profanos (El infierno)* y *Después del terremoto* muestran la forma de pensar en México para conseguir una crítica social a partir de representaciones simbólicas dentro del teatro. A continuación, paso al análisis de ambos Textos Literarios de Carlos Olmos.

Capítulo II. Atrapados en el ojo del huracán llamado vida:
Tríptico de juegos: Juegos profanos (El infierno)

Yo bebía, crispado como un loco, en sus ojos,
 cielo lívido donde el huracán germina,
 la dulzura que hechiza y el placer que da muerte.
 CHARLES BAUDELAIRE

2.1 Alerta azul: Peligro mínimo (acercamiento-aviso). Carlos Olmos y su intempestivo tiempo

En este capítulo me interesa demostrar que *Tríptico de juegos: Juegos profanos (El infierno)* de Carlos Olmos es un texto que trataría, desde lo fantástico, la revisión de las formas de pensar y actuar de la sociedad mexicana en la época de su elaboración, esta tensión podría ocurrir como consecuencia de los problemas sociales suscitados (como el Movimiento Estudiantil de 1968 y el “Halconazo” de 1971); esta obra de teatro fantástico envuelve esta toma de postura del dramaturgo chiapaneco y al mismo tiempo la codifica para que el público saque sus propias conclusiones.

Para comenzar, Susana Reiz de Rivarola dice que lo fantástico es “un género que no parecería ser el más apto para hacer de la ficción un medio de desenmascaramiento y denuncia”,⁹⁶ no obstante, por su cualidad de crear otras realidades parecidas a la nuestra, le permite al espectador verse desde una perspectiva más íntima porque acerca (reconoce) y aleja (mediante la ficción) su mirada. El teatro representa desde otro punto de vista por su tono artístico, pero no de forma explícita: el lector-espectador tendrá la capacidad de encontrar los significados que propone Carlos Olmos para distinguirse y criticarse.

⁹⁶ Susana Reiz de Rivarola, “Política y ficción fantástica”. *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 22-23 (1986), p. 218.

Mientras el dramaturgo radicó en Chiapas estuvo informado de los hechos lamentables acaecidos en la ciudad de México. Carlos Olmos tenía una postura ante tales revueltas, como resultado de éstas, causarían en la sociedad una tensión familiar que muestra en *Juegos profanos (El infierno)*. Olmos hizo presente su planteamiento desde un año antes de llegar a la capital del país:

No pretendemos iniciar definitivamente al análisis de la situación estudiantil en el País. Pero tampoco podemos estar alejados de la verdad (la que se supone es la verdad)[.] soslayar las actitudes que van tornando las ideologías de los pueblos es verdaderamente detestable. Bien sabido es que todo el relajito de “los disturbios de Agosto” fueron causados, planeados y perpetrados por la nefasta C.I.A. Ahora, los estudiantes que, desgraciadamente fueron involucrados, continúan sus luchas por su propia cuenta, ya con sus intereses y sus fines propios[.] ¡Qué confortante!⁹⁷

Las obras que trataban en ese entonces el Movimiento Estudiantil de 1968 fueron “de tipo ‘funcional o sistemática’, que se dedican a analizar las consecuencias sociales e históricas del movimiento estudiantil”.⁹⁸ Sin embargo el proceso no fue fácil, debe mencionarse el problema que algunas de ellas suscitaron al respecto: su censura. Esta acción la ejecutaba la Oficina de Espectáculos en la década de 1960 pues tenía como labor “reflexionar o cuestionar los valores establecidos de la época”.⁹⁹ Uno de los casos más sonados fue el de la

⁹⁷ Este fragmento forma parte del trabajo periodístico que realizó Carlos Olmos en su columna “Listos? Luces!” del *Diario Es!* de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. María Luisa Flores Rivera recopila 52 textos de opinión del periodo entre el 5 de marzo y el 13 de agosto de 1968 y los muestra en un anexo para su tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Chiapas. Este texto fue emitido en la columna del 13 de agosto de 1968. Véase: María Luisa Flores Rivera, *Análisis comparativo sobre el trabajo periodístico de Carlos Olmos: Listos? Luces!*, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 2008, p. 154.

⁹⁸ Sandrine Guyomarch Le Roux, art. cit., pp. 129-130.

⁹⁹ Armando Partida Tayzan, “1950-1987: De la posguerra a nuestros días”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3 (Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú), Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988, p. 105.

obra *Octubre terminó hace mucho tiempo* de Pilar Retes (posteriormente Pilar Campesino) a quien le prohibieron el estreno en 1970; este ejemplo es sólo por mencionar uno.

Las propuestas que hacían estas obras de teatro “rebasa lo meramente anecdótico pues demuestra que muchos sectores de la sociedad pugnaban por romper el cerco de la censura, ávidos de que se les hablara con valentía de los acontecimientos cercanos”.¹⁰⁰ Olga Harmony sostiene que el teatro y su sociedad viven intrínsecamente juntos, por eso las puestas en escena hablan desde el lugar de procedencia:

Si todo fenómeno dramático corresponde a la sociedad y al momento en que se produce, la obra de la llamada —porque de algún modo hay que llamarla— Generación Intermedia (1960-1980) se sitúa dentro de un momento crítico en el contexto mundial y la historia particular del país. La subversión en las relaciones sociales y familiares, la verdadera y universal revuelta juvenil que se apropia de nuevas formas de comportamiento, la liberalización sexual y de la crítica a las instancias del poder —que harían eclosión en las matanzas gubernamentales de los estudiantes del 2 de octubre de 1968 y del Jueves de Corpus (1971)— se alían a la libertad formal que las corrientes vanguardistas ofrecen a la construcción dramática, el manejo del lenguaje —cada vez más permisivo en nuestro teatro— y la elaboración de los personajes. Por ello, un mismo entorno social dará lugar a búsquedas y hallazgos diferentes y muy personales, con lo que se establece una ruptura de las formas convencionales de hacer teatro que eran casi una constante entre nosotros.¹⁰¹

Al respecto, Lucien Goldmann en su artículo “Creación literaria, visión del mundo y vida social” propone el concepto de “visión de mundo”, dicha postura teórica sostiene la relación entre obra literaria y sociedad: “un punto de vista *coherente* y *unitario* sobre la realidad en su conjunto. [...] La visión del mundo es el sistema de pensamiento que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica

¹⁰⁰ Olga Harmony, “El movimiento del 68 en el teatro mexicano”. *Tramoya* 31 (1992), p. 89.

¹⁰¹ Olga Harmony, “La generación intermedia”, *op. cit.*, p. 121.

y social, es decir, que pertenecen a ciertas clases sociales”.¹⁰² Sin lugar a dudas, el teatro no es una expresión artística pasiva ante los hechos que suceden en la sociedad donde se desarrolla, el contexto social tendría repercusión en los dramaturgos y su trabajo: “el pensamiento del escritor es influido por el medio con el que está en contacto inmediato; sin embargo, esa influencia puede ser múltiple: puede ser una adaptación, pero también una reacción de rechazo y rebelión, o bien una síntesis de ideas encontradas en ese medio y de ideas que proceden de otra parte, etc.”¹⁰³

Carlos Olmos propone en *Juegos profanos (El infierno)* una revisión fantástica de los pensamientos de la época para presentarlos desde la perspectiva artística, este sería un ejemplo de que “la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general; o sea, pues, que le lleva sobre la base de sus propias experiencias, sobre la base de la colección y la abstracción de su reproducción precedente de la realidad, más allá de dichas experiencias en la dirección de una visión más concreta de la realidad”.¹⁰⁴ En consecuencia, no debe olvidarse que la literatura es una forma artística cuya construcción y análisis deberán partir de su estructura interna sin importar su parecido con la realidad, se hablará en términos de verosimilitud y de ficción:

Al dar forma a individuos y situaciones particulares, el artista despierta la apariencia de la vida. Al darles forma de individuos y situaciones ejemplares (unidad de lo individual y lo típico), al hacer directamente perceptible la mayor profusión posible de las determinaciones objetivas de la vida cual rasgos particulares de individuos y situaciones concretas, se origina su “mundo propio”, que es reflejo de la vida en su conjunto animado, de la vida como proceso y totalidad, precisamente

¹⁰² Lucien Goldmann, “Creación literaria, visión del mundo y vida social” [1947], en Adolfo Sánchez Vázquez (comp.), *Estética y marxismo*, t. 1, Era, México, 1970, p. 284.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 285.

¹⁰⁴ Georg Lukács, “El reflejo artístico de la realidad” [1966], en Adolfo Sánchez Vázquez (comp.), *Antología: Textos de estética y teoría del arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972 (*Lecturas universitarias*, 14), p. 97.

porque refuerza y supera en su conjunto y sus detalles el reflejo ordinario de los sucesos de la vida.¹⁰⁵

En el caso de Carlos Olmos, puede pensarse que posiblemente su cercanía en ese entonces con los problemas sociales del país (en específico, la tensión familiar) cambió su forma de pensar y como resultado transformaría sus ideales y definiría una postura en el teatro:

la situación en México está del vil cocol. Numerosos amigos con quienes guardamos amistad en aquella metrópoli han escrito diciendo que la cosa no se limita simplemente a lo que la Prensa Nacional dice en su lugar, hay muertes[,] bastantes detenidos, y sin duda, nuevos gérmenes de violencia que ojalá y puedan evitarse. México, a estas alturas, no está para un conflicto interno que tome proporciones internacionales.¹⁰⁶

Con respecto a la postura de Carlos Olmos antes citada, es conveniente mencionar que existe la posibilidad de que “las obras de cultura se desarrollan y alcanzan a su público, en la medida que tales condiciones modifican a su vez los modos de pensamiento de los creadores”.¹⁰⁷ El cambio de residencia de Chiapas a la ciudad de México permitió ver otras perspectivas y otros problemas, como resultado fue un autor activo ante los acontecimientos sociales.

En el primer capítulo de esta investigación enfatiqué que tanto lo fantástico como la literatura deben analizarse desde el texto, esto será considerado como la guía de análisis del teatro de Carlos Olmos porque “El arte crea seres concretos y reales en el interior de su universo, y el valor artístico de una obra hay que juzgarlo de acuerdo con la riqueza y *la unidad*

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 99.

¹⁰⁶ Esta cita forma parte de la columna de opinión de Carlos Olmos emitida el 3 de agosto de 1968. Véase: María Luisa Flores Rivera, *op. cit.*, p. 149.

¹⁰⁷ Jacques Leenhardt, “La sociología de la literatura: algunas etapas de su historia”, en Lucien Goldmann (ed.), *Sociología de la creación literaria*, trad. de Hugo Acevedo, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, p. 57.

del universo que crea y conforme al hecho de haber encontrado la forma más adecuada a la creación y expresión de ese universo".¹⁰⁸

El estudio correspondiente a *Juegos profanos (El infierno)* parte de que Carlos Olmos utilizaría lo fantástico para hacer la revisión social de su época, en específico, los cambios generacionales y las diferentes perspectivas de la época (adultos-jóvenes): el momento histórico es un motivo para escribir y hacer una inspección analítica. Esta configuración crítica parte de la literatura y el estudio propuesto surge desde el texto, pero sin olvidar que esta obra se realizó en un contexto social y crítico del país, por ende: "El artista no copia la realidad ni enseña verdades. Crea *seres* y *cosas* que constituyen un universo más o menos vasto y unificado. Evidentemente, este universo debe poseer *cierta coherencia* y *cierta lógica interna* y es visto desde *cierta perspectiva*. Puede ser fantástico como el de los cuentos, pero una vez admitidos determinados postulados, tiene sus leyes estrictas que son las que deciden si un ser puede vivir o no en él".¹⁰⁹ Escrito todo lo anterior, a continuación pasaré al análisis de *Juegos profanos (El infierno)*.

2.2 *Alerta verde: Peligro bajo (acercamiento-prevención)*. Juegos profanos (El infierno) y "su" crítica

Las obras *Juegos profanos*, *Juegos impuros* y *Juegos fatuos* de Carlos Olmos componen una trilogía que en un principio no contaba con el subtítulo actual. El investigador Bruno Bert resalta de estas tres obras que

De su producción de los setenta, este "tríptico de juegos" es doblemente emblemático: por una parte, porque se ha montado —al menos alguna de las tres piezas que lo componen— muchísimas

¹⁰⁸ Lucien Goldmann, *op. cit.*, 292. El subrayado es mío.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 291-292.

veces, tanto en el Distrito Federal como en provincia, especialmente como material de trabajo para estudiantes de teatro. Y por otra parte, experimentan lenguajes, escapan de cierto realismo que él manejara en obras también exitosas como *El eclipse* y en materiales para la pantalla chica, en la que era capaz de seducir al gran público con su habilidad en los lenguajes mucho más que en la profundidad de sus desarrollos.¹¹⁰

La obra de Carlos Olmos que me interesa analizar para esta investigación es *Tríptico de juegos: Juegos profanos (El infierno)*. El estreno se llevó a cabo el 20 de julio de 1985 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM con Bárbara Guillén en el papel de Alma, Sergio Cataño en el papel de Saúl; con la dirección de Eduardo Ruiz Saviñón y la escenografía y el vestuario de Fernando Llerandi. La crítica destaca –y uno de los recursos más evidentes dentro de la obra– el juego con la realidad mostrada en el escenario porque define las acciones:

Eduardo Ruiz Saviñón, que montó en los ochenta *Juegos profanos*, coincide con Castillo al señalar que la imaginación de Olmos desbordaba los límites del realismo, lo mismo en sus farsas juveniles que en sus piezas de madurez:

“Olmos tiene mucha influencia de Elena Garro, aunque los temas de su teatro sean distintos. Carlos aprendió mucho de ella y de Sergio Magaña, pero no creo que le daba nada a Hugo Argüelles, a pesar de haber sido discípulo suyo cuando llegó de Tuxtla [...] Carlos fue un dramaturgo que no se estancó en un solo estilo, luego fue acercándose al realismo en su etapa de madurez, pero un realismo con tintes de ciencia ficción”.¹¹¹

En *Juegos profanos* hay una realidad que no está en completa estabilidad, la crítica desprende de esta característica una cercanía con el realismo mágico de *Un hogar sólido* de Elena Garro, obra de gran éxito en la época y que innovó en México por sus recursos teatrales y sus diálogos entre muertos desde un panteón:

Elena Garro volvió su mirada sobre la vida de la provincia llena de historia y relatos fantásticos, dichos y refranes, junto con el lirismo y cadencia del decir de sus personajes que florecieron en un

¹¹⁰ Bruno Bert, “Como un río que fluye: el teatro mexicano en los setenta. Nueve obras de otros tantos autores”, en David Olguín (coord.), *Un siglo de teatro en México*, Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001 (*Biblioteca Mexicana. Serie Historia y Antropología*), p. 158.

¹¹¹ Julián Robles y Enrique Serna, *op. cit.*, pp. 15-16.

teatro mágico, a partir de una visión vernácula del mundo: *Tendajón mixto*, o *Un hogar sólido*; al igual que en el resto de su teatro breve publicado en 1957, teatro que podemos considerar como la contraparte del realismo mágico en la narrativa que conociera un periodo floreciente en la literatura latinoamericana, notablemente con Rulfo y García Márquez.¹¹²

Los investigadores del teatro de Elena Garro consideran a *Un hogar sólido* como parte del realismo mágico, su éxito y la cercanía temporal hacen pensar a los estudiosos del teatro de Carlos Olmos que quizá *Juegos profanos (El infierno)* pertenece a dicha modalidad literaria, sin embargo no considero lo mismo en este caso, es más viable esta propuesta crítica para su obra anterior a *Juegos profanos: Lenguas muertas* (1974), como bien menciona Patricia Rosas Lopátegui: “esta pieza de Olmos parece devenir de la línea teatral de Elena Garro y Emilio Carballido, quienes también tratan temas de la provincia mexicana, abordan la farsa, lo simbólico y critican las instituciones que restringen la libertad del individuo mediante la yuxtaposición del plano real con el imaginario o mágico transformando las técnicas extranjeras en modelos propios”.¹¹³

Las primeras obras de Carlos Olmos tienen como peculiaridad mostrar la realidad en una fuerte tensión debido a la no pertenencia en el ámbito de la normalidad de las acciones mostradas, esto produce un vaivén con el realismo mágico, pero mi propuesta radica en lo fantástico porque la realidad teatral tiene acontecimientos no correspondientes a las leyes de nuestro mundo, creadores de ambigüedades y con un choque entre legalidades e ilegalidades. La crítica sostiene que “Las obras de Olmos tienen como base una realidad ya creada y otra ficticia. Cuando estas dos tendencias —una realidad histórico-cultural y una realidad

¹¹² Armando Partida Tayzan, “El teatro en México antes y después del 68”. *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* 432 (1987), p. 5.

¹¹³ Patricia Rosas Lopátegui, “La exploración onírica en *Lenguas muertas* de Carlos Olmos”. *Latin American Theatre Review* 27:2 (1994), p. 86.

inventada— empiezan a unirse, se producen obras que cuestionan el desarrollo de México y el producto que ha resultado de dicho desarrollo”.¹¹⁴ Coincido en un principio con este planteamiento teórico, sin embargo, nunca menciona cómo ni cuáles son los recursos que utiliza el dramaturgo chiapaneco y mucho menos la modalidad literaria.

El argumento de *Juegos profanos (El infierno)* de Carlos Olmos es el siguiente: Alma y Saúl (hermanos) están encerrados en su casa después de varios años, pero no están completamente solos: viven acompañados de los esqueletos de sus padres. El motivo: los hijos tratan de imitar los movimientos de sus progenitores porque quieren conseguir *a)* un amor similar como el de Venturina y Nicolás (madre y padre, respectivamente) para perpetuarse e inmortalizarse; y *b)* tomar el control de sus vidas. Todas las acciones ocurren justo momentos antes de la cena de Navidad.

Como bien apunta el título de esta obra, el juego consiste en imitar a los padres, pero en el camino para lograrlo, algo comienza a tornarse indebido: la relación incestuosa entre Alma y Saúl. Los hermanos tratan de buscar una vida mucho mejor porque las órdenes de sus padres son agobiantes y una posible adaptación en el mundo exterior resultaría complicada después de años de encierro y de incesto. En este viacrucis se encuentran con el infierno, *su* propio infierno que son ellos, no está en ningún otro lugar y sus condenas deberán pagarlas en la Tierra: “Las pugnas familiares como pugnas de poder, la transformación de los jóvenes rebeldes en seres tan convencionales como lo fueran sus padres [son] la dolorosa conclusión que el texto de Olmos nos puede dejar hoy día. Aparte de ello, la contaminación de los personajes en otros es lo que estructuralmente mantiene vigente esta obra”.¹¹⁵

¹¹⁴ Ronald D. Burgess, “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida”, art. cit., p. 95.

¹¹⁵ Olga Harmony, “*Juegos profanos*”, *La Jornada* (México), 14 de febrero de 2002. <<http://www.jornada.unam.mx/2002/02/14/06aa2cul.php?origen=opinion.html>>. Consulta: 20 de marzo de 2016.

Los esqueletos sólo son el daño colateral, el problema son Alma y Saúl. Este juego profano y macabro está desarrollado en un infierno aparente cuyas leyes de realidad combaten constantemente, pero lo fantástico toma esta obra y comienza a jugar con los personajes. Mi propuesta no concibe que *Juegos profanos (El infierno)* forme parte del realismo mágico como ha sostenido la crítica. Demostraré cuáles son los mecanismos de lo fantástico utilizados en este Texto Literario para ver cómo construye su crítica a las posturas de la época a partir del choque entre dos códigos de realidad.

Los especialistas han hecho especial mención sobre el problema de la percepción de la realidad mostrada en la obra en cuestión. En el tema de mi interés, este recurso es habitual en los Textos Dramáticos de Carlos Olmos porque conforma la diégesis: “an alternative reality in which to live. This created reality is a nebulous concept and, depending on one’s perspective, can be more or less ‘real’ than the original reality. At times, in the characters’ minds, their creations become more concrete than and take the place of the reality of the world that surrounds them. Many times it turns out to be as bad or perhaps worse, but that does not stop the futile search for a way to escape”.¹¹⁶

En *Juegos profanos (El infierno)* este doble código de realidad tiene una función: mostrar la tensión familiar de la época en México a partir de la relación entre padres e hijos, lo fantástico es el recurso teatral que muestra las posturas al público.

¹¹⁶ Ronald D. Burgess, “5. The Storm Surrounding the Lull *González Dávila and Olmos*”, en *The New Dramatists of Mexico 1967-1985*, The University of Kentucky Press, Lexington, 1991, p. 72.

2.3 Alerta amarilla: riesgo moderado. Los juegos profanos y el infierno: dos momentos en el espacio de Juegos profanos (El infierno) de Carlos Olmos

El teórico francés Gérard Genette, en su reconocido libro *Umbrales*, define a los paratextos como todo “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público”.¹¹⁷ En esta categoría entran los títulos de cualquier tipo de obra literaria, en el caso de lo fantástico resultan de gran valía en una investigación porque proporciona pistas a seguir: “Todo título es una clave de lectura”.¹¹⁸ Este tipo de paratexto ayuda al lector-espectador a obtener un conocimiento previo sobre las posibilidades que habrán en los temas de la obra: “El título se dirige a mucha más gente, que de un modo u otro lo reciben y lo transmiten y participan por ello en su circulación. Porque si el texto es un objeto de lectura, el título, como el nombre del autor, es un objeto de circulación —o, si se prefiere, un tema de conversación”.¹¹⁹

Como mencioné en páginas anteriores, *Juegos profanos* no contaba con el subtítulo *El infierno* en un principio. Este tipo de paratexto que acompaña al nombre del libro está “frecuentemente para indicar más literalmente el tema evocado simbólicamente o críticamente por el título”.¹²⁰ En este caso, el infierno estará ligado íntimamente a lo profano en la obra.

La manifestación de un huracán tiene repercusiones muy severas cuando tocan tierra, el espacio donde se presenta este fenómeno natural es el de mayor crisis y devastación. Al seguir

¹¹⁷ Gérard Genette, *Umbrales* [1987], trad. de Susana Lage, Siglo XXI Editores, México, 2001 (*Lingüística y Teoría Literaria*), p. 7.

¹¹⁸ Ana María Morales, “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”. *Hipertexto* 7 (2008), p. 68. <portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper7Morales.pdf>. Consulta: 29 de abril de 2016.

¹¹⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 75.

esta idea, este huracán de Carlos Olmos se forma en *el infierno* que son sus vidas. Las primeras líneas de la obra son las siguientes:

*Esta primera imagen del tríptico es un sueño, una farsa, un esperpento. Transcurre un veinticuatro de diciembre, por la noche. Hoy. La escenografía es simple: sala comedor de un hogar pequeñoburgués.*¹²¹

Las didascalias, como menciona Elena Mata López, señalan “el contexto de la comunicación, determinan, pues, una *pragmática*, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra y de la acción. Las didascalias textuales disponen, pues, la práctica de la representación, en la que no figuran sólo como palabras”.¹²² El dramaturgo chiapaneco resalta cinco aspectos para el trascurso de la diégesis: 1) la acción transcurrirá en un sólo lugar, que es cerrado; 2) la decoración de la casa será acorde al estrato social indicado: pequeñoburgués; 3) la ubicación temporal: 24 de diciembre; 4) la ambientación de rareza, muy importante para lo fantástico; y 5) la obra pertenece a la farsa.

Esta primera indicación plantea la disposición del espacio por donde transitarán Alma y Saúl. Con respecto al espacio, María del Carmen Bobes sostiene que en el teatro se “impone, tanto al Texto Literario como el Texto Espectacular, unos condicionamientos que afectan a todos sus unidades: a las funciones (situaciones), a los actantes (personajes), al tiempo y sus manifestaciones, y a toda relación que pueda establecerse entre esas unidades”.¹²³ Conviene

¹²¹ Carlos Olmos, *Juegos profanos (El infierno)*, en *Teatro completo*, pról. y ed. de Julián Robles y Enrique Serna, Fondo de Cultura Económica, México, 2007 (*Letras mexicanas*), p. 37. Todas las citas provienen de la edición antes mencionada, en adelante sólo pondré las iniciales de la obra y el número entre paréntesis para hacer referencia al texto utilizado de Carlos Olmos.

¹²² Elena Mata López, “Sobre el narrador en el teatro: hacia una reflexión pragmática”. *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro* 2 (1998), pp. 195-196.

¹²³ María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987 (*Teoría y Crítica Literaria. Perfiles*, 180), pp. 237-238.

resaltar que el espacio tendrá injerencia en todo a su alrededor y cualquier modificación sufrida también repercutirá en otros aspectos de la obra.

Espacio-tiempo son dos aspectos ineludibles, Mijaíl Bajtín llamó este par de elementos dentro de la obra literaria como “cronotopo”: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.¹²⁴ El cronotopo inicial en la obra es el 24 de diciembre (Navidad): momento de reunión y alegría familiar en una casa de estrato social alto. A simple vista, este hogar no tiene las adaptaciones tradicionales de infierno como sugiere el subtítulo de la obra. Entonces, ¿cuál sería el infierno y dónde puede localizarse?

El espacio de la sala comedor no es el único lugar dentro de la obra, también están los “latentes (contiguos)”, y son aquellos que “suponemos entre bastidores y que resultan invisibles para el espectador, pero visibles para los personajes”.¹²⁵ Mientras tanto la sala comedor de la casa de Alma y Saúl es un espacio “patente (visible)”, es decir:

El espacio dramático visible constituye la base de la representación teatral del espacio, que consiste en representar espacio con espacio, en convertir al espacio real de la escena en signo, es decir, en espacio escénico que representa “otro” espacio ficticio. Esta operación representativa o semiótica se asienta en la articulación de multitud de signos que, con la colaboración de los signos corporales, constituyen en conjunto la “escenografía” de una obra.¹²⁶

Justo en este espacio latente se encuentran la madre y el padre. La importancia de este lugar radica en la profundidad espacial que permite indicarle al lector-espectador sobre los sitios más allá de esta sala comedor ubicada dentro del escenario:

SAÚL: ¿Por qué enciendes la luz? ¡Apágala!

¹²⁴ Mijaíl Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkorva y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989 (*Teoría y crítica literaria*, 194), p. 237.

¹²⁵ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, op. cit., pp. 137-138.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 136.

ALMA (*girando en la silla de ruedas*): ¡Jingle bells, jingle bells song...!

SAÚL: ¡Te digo que la apagues! ¡Mamá está arreglando los árboles del jardín y necesita oscuridad!
¿No entiendes? ¡En vez de cantar como loca, deberías ayudarla!

ALMA (*indiferente*): No quiso. Se lo propuse. Pero no quiso (JP, 38).

Si bien el título da una clave de lectura sobre cuál será el posible tema, el subtítulo *El infierno* ubica la situación en un lugar específico, aunque en este caso la casa pareciera ser muy anodina. La literatura fantástica tradicional refiere y hace uso de lugares escabrosos por su ambientación inusual. Rosemary Jackson sostiene “In this way fantastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems”.¹²⁷

Juegos profanos (El infierno) fue escrita en el periodo de 1970 y 1971 con la ayuda de una beca del Centro Mexicano de Escritores. Si bien la obra no menciona algún año en específico, puede pensarse en los habitantes de esta época, por lo tanto, el teatro fantástico de Olmos posiblemente diga algo del momento crítico de ese lapso.

De este modo, lo fantástico sería la estrategia para presentar la crítica de Carlos Olmos: a) las formas de pensamiento sobre cómo debe actuar un hombre y una mujer; y b) el miedo de los jóvenes a enfrentar los cambios sociales y generacionales durante el periodo de 1968 y de 1971, en consecuencia estos dos aspectos pueden existir dentro de la obra porque “La textualización de la ideología consiste en marcar ideológicamente un texto en su *forma*, en su

¹²⁷ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, London, 1993 (*New Accents*), 3ª. reimpr. de la 1ª. ed. de 1981, p. 4.

significante. Es decir, tanto el discurso como su expresión estarían ideológicamente marcados”.¹²⁸

El dramaturgo chiapaneco vivió, al momento de la escritura de *Juegos profanos*, el momento álgido del país que tendría repercusión en la relación entre padres e hijos. Aunque no hay un señalamiento específico a los movimientos de 1968 y de 1971, puede pensarse que estos dos hechos sociales acrecentaron la tensión en las relaciones familiares de la época, puede pensarse que Olmos toma de allí el tema para presentarlo porque era un momento de cambio en el país como puede verse en *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)* de Xavier Robles, otra obra que también retrata la situación de la época:

ALICIA: ¿Por qué hacen enojar a su papá? Ya vieron cómo se fue de molesto.

Don Roque se levanta refunfuñando y se dirige hacia su recámara. Se empieza a vestir.

JORGE: Nosotros no lo hacemos enojar. Él es el que se mete con nosotros.

ALICIA: ¿Pero por qué discuten tanto? Eso no es bueno.

SERGIO: A mi jefe nada le gusta. Que si vestimos como vagos, que si traemos el pelo largo. Todo le molesta.

JORGE: ¡Hasta los “Beatles”!

ALICIA: Tu papá está preocupado por ustedes. No quiere que se metan en líos. Traten de entenderlo.

JORGE: ¿Y por qué él no trata de entendernos a nosotros?¹²⁹

El tema de la relación conflictiva de padres e hijos surge en la sociedad mexicana y el dramaturgo toma de allí los elementos que utilizará para el teatro fantástico porque

¹²⁸ Fernando de Toro, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, pref. de José Ramón Alcántara, ed. rev. y aum., Paso de Gato-Toma. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Instituto de Cultura del Estado de Durango-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla-Instituto Queretano de la Cultura y las Artes-Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí-Instituto Sonorense de Cultura, México, 2014 (*Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica*), p. 186.

¹²⁹ Xavier Robles, *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*, en Víctor Hugo Rascón Banda (ed.), *La ciudad en el teatro*, Casa Juan Pablos-Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, México, 2002 (*Biblioteca Ciudad de México*), p. 172.

Le récit fantastique utilise des cadres socioculturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l'époque. Il correspond à la mise en forme esthétique des débats intellectuels d'un moment, relatifs au rapport du sujet au supra-sensible ou au sensible; il présuppose une perception essentiellement relative des convictions et des idéologies du moment, mises en œuvre par l'auteur. La fiction fantastique fabrique ainsi un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde.¹³⁰

La sala comedor en la obra de Carlos Olmos será el lugar donde ubicará el análisis social para presentarlo junto con su postura al respecto de la época que vivió. Considero a esta obra como teatro fantástico porque existen dos paradigmas en conflicto que muestran igual número de perspectivas sobre la situación: *a)* tradicional (espacio patente); y *b)* los nuevos cambios (espacio latente). En suma, el espacio en esta obra y lo fantástico darán como resultado, como menciona la crítica:

el acontecimiento, el lugar y el tiempo se vuelven únicos en el fantástico, irreconocibles, pero solamente para mostrar que cualquier acontecimiento, lugar y tiempo pueden convertirse en fantásticos y que todo desplazamiento puede ser una circularidad. La superposición de los tiempos (simultaneidad) y la homogeneidad del espacio (descentramiento), hace posible la ambigüedad y la confusión. Sólo la función del discurso reinserta el relato en una aparente forma de consecución, haciendo de la explicación de los efectos, la causa.¹³¹

Alma y Saúl viven en la casa de sus padres y corresponderían, según la clasificación de José Luis García Barrientos, a la categoría de “patentes”: “están presentes y visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor”.¹³² Estos hermanos se convertirán en el centro de las acciones y de los diálogos, tanto los que mencionan ellos y sobre ellos, de ahí radica la caracterización del personaje que presentarán: “Como tal

¹³⁰ Irène Bessière, *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*, Larousse, París, 1974 (*Thèmes et textes*), p. 11.

¹³¹ Pampa Olga Arán, *op. cit.*, p. 125.

¹³² José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método, op. cit.*, p. 162.

personaje está construido por las frases pronunciadas por él o sobre él, es el soporte de una serie finita de rasgos y transformaciones, y se constituye mediante la actividad de memorización de datos y reconstrucción operada por el lector (espectador)”.¹³³

Estos hermanos no son los únicos que están dentro de la casa, también están Venturina y Nicolás, sus progenitores, quienes no aparecen en una representación de forma convencional: salen como cadáveres vestidos. Los padres de Alma y Saúl no están en primera vista, los hijos recurren a la alusión para hacerlos presentes, pero ¿cuál es el dilema con la primera parte del título: *Juegos profanos*? Estos hermanos, en el encierro, comenzaron a amarse; el prototipo de relación amorosa contemplada es como la de sus padres, el incesto propicia que los hermanos no logren separarse uno del otro porque necesitan solaparse:

SAÚL: Hoy cumplimos diez años, ¿no?

ALMA: ¿Qué tramas?

SAÚL: ¡Decirlo hoy mismo!

ALMA (*aterrada*): ¿Hoy?

SAÚL: Después de cenar. Si lo hacemos antes... hasta el hambre se les quitaría.

ALMA: Y no sería justo después de pasarme toda la mañana preparando la cena. (*Sonríe.*) La hice pensando en tí.

SAÚL: ¿Ah sí? Pensé que era para el viejo...

ALMA: ¡Fue por tí! Hay veces en que papá deja de importarme.

SAÚL: Debe ser en muy contadas ocasiones. Parece que tu vida es una entrega constante a sus caprichos.

ALMA: ¡No son caprichos! ¡Está enfermo!

SAÚL: ¡Pero de tí! ¡Hace todo lo que está a su alcance para retenerte a su lado! Me doy cuenta, Alma. Hace años que se finge enfermo sólo para estar contigo.

ALMA (*cínica*): ¿Y si así fuera? Tú tienes a mamá... para desquitarte.

SAÚL: ¡A ella no me la toques!

ALMA: ¡No te la estoy tocando! Pero quiero que sepas que si a esas nos vamos...

SAÚL (*le da otra bofetada*): ¡Ella es distinta! ¡No tienes derecho a insultarla de ese modo!

¹³³ Antonio Tordera Sáez, *op. cit.*, p. 193.

ALMA: ¿Tanto la quieres?

SAÚL (*lírico*): ¡Cómo tú jamás podrías entender!

ALMA: Lo entiendo, no creas. Y tan claramente que sé que nunca podría compararse con lo mío.

SAÚL: ¡Por supuesto que no! ¡Aquí yo soy el más intenso!

ALMA: ¡Quién sabe! Porque la idea de los esqueletos... te la di yo.

SAÚL: ¿Y quién la completó, eh? ¿Quién se encargó de darle cuerpo?

ALMA: ¡Los dos!

SAÚL: ¡Nada de eso! ¡Si nuestros padres tienen que agradecerle a alguien el que aún sigan vivos, es a mí! (JP, 41).

Esta disputa, el gran secreto de ambos, es por el amor de los padres, pero no es un cariño hacia sus progenitores, sino de un deseo carnal que conlleva al incesto. Al respecto de este tema, Sigmund Freud menciona “Se trata de un rasgo infantil por excelencia, y de una concordancia llamativa con la vida anímica del neurótico. El psicoanálisis nos ha enseñado que la primera elección de objeto sexual en el varoncito es incestuosa, recae sobre los objetos prohibidos, madre y hermana; y también nos ha permitido tomar conocimiento de los caminos por los cuales él se libera cuando crece, de la atracción del incesto”.¹³⁴

La relación entre hermanos trasciende aún más porque está cargada de los complejos de Edipo y de Electra, esto hace seguir en su encierro porque la sociedad no aceptará su relación. Para el primero, Sigmund Freud sostiene que el hijo “Empieza a anhelar a su propia madre en el sentido recién adquirido y a odiar de nuevo al padre como un competidor que estorba ese deseo; en nuestra terminología: cae bajo el imperio del complejo de Edipo. No

¹³⁴ Sigmund Freud, “El horror al incesto”, en *Obras completas: Totem y tabú y otras obras*, vol. 13 (1913-14), traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1991, 2ª. reimpr. de la 2ª. ed. de 1986, p. 26.

perdona a su madre, y lo considera una infidelidad, que no le haya regalado a él, sino al padre, el comercio sexual”.¹³⁵

Mientras que para el segundo, Carl Gustav Jung afirma lo siguiente “Con los años el conflicto toma en el hijo claramente una forma más varonil, típica, mientras en la muchacha se desarrolla la específica inclinación al padre y la correspondiente actitud celosa hacia la madre. Se podría denominar complejo de Electra. Como es sabido, ésta juró sanguinaria venganza contra su madre, Clitemnestra, que asesinó a su marido privando a Electra de su amado padre”.¹³⁶ En el caso de lo fantástico las perversiones sexuales también son temas que pueden desarrollarse en esta modalidad literaria: “The relation of self to other is mediated through desire, and fantastic narratives in this category tell of various versions of that desire, usually in transgressive forms. Sadism, incest, necrophilia, murder, eroticism, make explicit the unconscious desires structuring interrelationship of ‘I’ and ‘not-I’ on a human level”.¹³⁷

La ruptura con la estructura familiar es muy transgresora, por eso deciden encerrarse para que el mundo exterior no los juzgue, Alma y Saúl consiguen construir una fantasía capaz de mantenerlos en relativa calma, sin embargo el costo es muy caro porque en un principio muestran una aparente satisfacción (disfrazada de felicidad), pero su sentir es muy diferente al deseado:

SAÚL: ¿Qué estás haciendo, estúpida?

¹³⁵ Sigmund Freud, “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor, I) (1910)”, en *Obras completas: Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras*, vol. 11 (1910), traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2012, 11ª. reimpr. de la 2ª. ed. de 1986, p. 164.

¹³⁶ Carl Gustav Jung, “9. Ensayo de exposición de la teoría psicoanalítica” [1912], en *Obra completa: Freud y el psicoanálisis*, vol. 4, trad. de Ángel Reparaz, Trotta, Madrid, 2001, p. 150.

¹³⁷ Rosemary Jackson, *op. cit.*, pp. 51-52.

ALMA: ¡Lo que ves!

SAÚL: ¿Qué te propones?

ALMA: ¡Lo mismo que tú! ¡Fastidiar!

SAÚL (*le da otra bofetada*): ¡Me tienes harto! ¡En nada nos perjudica que mamá cene con nosotros!

ALMA: ¡A mí sí! ¡Me dan ganas de servirle licor envenenado!

SAÚL: ¿Te atreverías a cargar con la responsabilidad de un lugar común?

ALMA: ¿Tú qué crees?

SAÚL: Que sí. (*Sonríe burlón.*) Y ya que estamos en melodramas, dime ¿no has pensado en la cárcel?

ALMA: ¿Nuestra casa?

SAÚL: Si lo quieres ver así...

ALMA: ¡Así es! ¿Hacemos una vida como todos? ¿Podemos salir cuando nos viene en gana?
¡Siempre teniendo que pedir permiso, dejando que decidan por nosotros, pasándonos la vida...!

SAÚL: Si tanto te molesta cenar con ellos, puedes irte. A ver qué les digo cuando me pregunten por ti.

ALMA: ¡Deberías aprender a respetar tus decisiones! ¡Ser un poco más adulto y dejar de comportarte como un niño! ¡Hoy en la tarde me juraste que cenaríamos solos, que ya era tiempo de tener una vida independiente, que tendrían que saber que somos de carne y hueso...

Alma se interrumpe. Lo ve con miedo. Saúl sonríe.

SAÚL: Ellos también lo son.

ALMA: No he dicho lo contrario. (*Pausa.*) Si tan sólo por esta noche pudiéramos excluirlos... (JP, 40).

Alma y Saúl en la primera parte de la obra sólo hacen alusiones a los padres, pero no se ven en ningún instante, tiene que ocurrir la tan esperada cena para hacer presencial la llegada de Venturina y Nicolás, o, mejor dicho, lo que resta de ellos: son cadáveres vestidos. El sentido de este ritual consiste en seguir juntos padres e hijos ante la impotencia y el miedo que les provoca su propia vida: quieren aprehender la de ellos porque no lograron conseguir la suya.

Este supuesto “deseo” por los padres conlleva a guardar los restos óseos de sus progenitores en las habitaciones adyacentes para después manipularlos cuando sea necesario y así tener la creencia y la sensación de respaldo de las figuras de autoridad ante sus decisiones,

realizan esta atrocidad porque su perspectiva sobre el mundo no es la deseada y por ello quieren tomar el rol de sus padres:

Cambio de luces. Ambos caen al suelo e inician un juego erótico entre risas nerviosas y movimientos voluptuosos.

ALMA [Venturina]:¹³⁸ Deberíamos ser más discretos, viejo.

SAÚL [Nicolás]: Venturina, mi adorada Venturina...

ALMA [Venturina]: ¡Ay, me vas a lastimar, Nicolás! ¡Contrólate!

SAÚL [Nicolás]: Quisiera tener tu piel debajo de la mía... siempre... siempre. Soñar sobre tu desnudez que somos uno.

ALMA [Venturina]: Suéñalo entonces...

SAÚL [Nicolás]: Alma mía... somos puros... ¡Somos puros!

ALMA [Venturina]: ¡Eso es lo que sé al final! (*Se besan.*)

SAÚL [Nicolás]: Creo que llueve.

ALMA [Venturina]: No es agosto. No podría llover porque no es agosto y mi vestido es blanco, no verde.

SAÚL [Nicolás]: Esta noche te ves desconcertante, Venturina. Te pareces a...

ALMA [Venturina] (*rápida*): ¡A mí misma! ¿Ves el mar, Nicolás? Dime que lo ves. Mañana iremos a la playa. Nos tiraremos en la arena y...

SAÚL [Nicolás]: ¿Solos?

ALMA [Venturina]: Sí. Ya ves que los niños casi nunca nos dejan salir (JP, 47).

La añoranza por los padres no se detiene sólo con imaginarlos, también involucra su representación, ya sea con la imitación por parte de Alma y Saúl o con la manipulación de los cadáveres de los padres, tal efecto es siniestro, pero los hermanos toman este juego como parte de la cotidianidad de sus días.

Este recurso teatral de los esqueletos tiene gran importancia para la crítica porque “*Juegos profanos* narra el descenso al infierno de dos hermanos incestuosos y parricidas que juegan con los esqueletos de sus padres en una cena de Navidad. Pese a la estridencia de los diálogos y a la necrofilia de la pareja homicida, la autoridad moral de los padres se mantiene

¹³⁸ El uso de los corchetes frente al nombre, que no aparecen en la edición, indican que los personajes asumen la personalidad de alguno de los padres.

incólume, pues si bien los hermanos se complacen en pisotearla, de algún modo le rinden pleitesía al repetir obsesivamente lo sucedido el día del asesinato”.¹³⁹ Los hermanos tienen la carga moral sobre qué pensarían sus padres de ellos y, por lo mismo, siguen atados a sus progenitores, aunque uno de sus mayores deseos es decidir libremente, pero son temerosos.

Este juego con los cadáveres de Venturina y Nicolás es uno de los primeros indicios de lo fantástico en esta obra de Carlos Olmos, esta “representación” puede dividirse en cuatro momentos: *a)* Alma y Saúl hacen patentes a los personajes ausentes con las aseveraciones de presencia en el otro lado de la casa; *b)* toman el rol de los padres: ellos actúan como Venturina y Nicolás desde Alma y Saúl; *c)* manipulan los esqueletos con sus ropas para imitar la forma de actuar; y *d)* los hijos toman definitivamente las personalidades de sus padres para ser ellos Venturina y Nicolás y dejar de ser Alma y Saúl.

En el primer caso, los padres están en otro lugar de la casa, este recurso da profundidad a la habitación y una personificación a los padres; el método para lograr la representación es por medio del lenguaje, como menciona Émile Benveniste: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque solo el lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’”.¹⁴⁰

En el segundo caso, Alma y Saúl imitan por medio de su ficción a sus progenitores, con este procedimiento les dan vida para hacer(se) presentes porque asimilan sus formas de pensar y de hablar a partir de la toma del “yo” de Venturina y de Nicolás: “la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como proceso de *apropiación*. El locutor se apropia

¹³⁹ Enrique Serna, “Prólogo”, en Carlos Olmos, *Tríptico de juegos: Juegos profanos (El infierno). Juegos impuros (El purgatorio). Juegos fatuos (La gloria)*, pról. de Enrique Serna, El Milagro, México, 2002, p. 10.

¹⁴⁰ Émile Benveniste, “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general*, t. I, trad. de Juan Almela, 19ª. ed., Siglo XXI Editores, México, 1972, p. 180.

el aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos, por una parte, y por medio de procedimientos accesorios, por otra”.¹⁴¹

En el tercer caso propuesto, ellos juegan con los padres a partir de los restos óseos de Venturina y Nicolás para interpretarlos dentro de la obra, esto permite tenerlos ficcionalmente a su lado: “la presencia escénica asume la condición de criterio básico de legitimación de la existencia”.¹⁴² Aunque sea sólo por un recurso de muñecos, Saúl y Alma están a la par de Nicolás y Venturina porque representan a sus progenitores a la vista del otro personaje y del lector-espectador, es decir: los hijos otorgan presencia, Venturina y Nicolás aparecen dentro del escenario debido a una función o una razón de ser dentro de la obra porque todo es signo como apunta Tadeusz Kowzan:

El arte del espectáculo es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad. La palabra pronunciada por el actor expresa ante todo su significado lingüístico, es decir, es el signo de los objetos, personas, sentimientos, ideas o interrelaciones, que el autor del texto ha querido evocar. Sin embargo, la entonación misma de la voz del actor, el modo de pronunciar tal o cual palabra, puede cambiar su valor. [...] En una representación teatral todo se convierte en signo. [...] El espectáculo se sirve de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos.¹⁴³

El último caso, los hijos matan simbólicamente a Alma y a Saúl para dar paso a los “nuevos” Venturina y Nicolás. Los cuatro procedimientos en *Juegos profanos (El infierno)* los precede una ficción que crean los hermanos, justo en ésta Alma y Saúl logran articular el mundo deseado para presentar al lector-espectador el amor como los padres y su vida. En el teatro, la ficción

¹⁴¹ Émile Benveniste, “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general*, t. II, trad. de Juan Almela, 19ª. ed., Siglo XXI Editores, México, 1972, pp. 84-85.

¹⁴² Luis Emilio Abraham, *op. cit.*, p. 154.

¹⁴³ Tadeusz Kowzan, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, trad. de María del Carmen Bobes Naves y Jesús G. Maestro, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco/Libros, Madrid, 1997 (*Serie Lecturas*), pp. 126-127.

es muy importante porque “La teatralidad es el motor de la mimesis, condición del surgimiento de la ficción”.¹⁴⁴ En este caso, la mimesis en el teatro puede ser entendida como “La actividad constructora de un mundo ficcional y supone el reconocimiento de que el texto en cuestión responde a una determinada *praxis* cultural de lo convincente”.¹⁴⁵ El texto estará encargado de presentar el mundo donde transitarán los personajes, cuando esté totalmente configurado, lo fantástico entrará a desestabilizarlo.

El cruce entre el teatro y las técnicas de la literatura fantástica surge mediante la coherencia interna, es decir según las propuestas del autor para los hechos de ese mundo representado: “la ficción se identifica con un verosímil que se identifica con lo real. La ficción adquiere y demuestra así su razón de ser: existe porque expresa lo real al constituirse en su verosímil”.¹⁴⁶ En este sentido, lo verosímil permite hacer una asimilación con el mundo del lector-espectador porque es muy parecido al suyo, pero también define que la representación dentro del escenario corresponde al mundo ficcional de la literatura:

La verosimilitud interna de los mundos ficcionales constituye una coherencia autónoma según los usos culturales de lo mimético. Lo convincente no es ya lo aceptable como real ni lo aceptable para todo discurso. Es una credibilidad diferenciada para las prácticas estéticas, pero puede ejercer de algún modo un límite sobre la producción de mundos imaginarios y favorecer el giro reproductivo de la mimesis. La ficcionalidad misma y su funcionamiento relativamente autónomo suponen, como hemos visto, un determinado diseño cultural, y a ese diseño lo ha ideado un acuerdo racional sobre lo convincente. Así, en tanto el ordenamiento de los hechos se acerque a esa credibilidad racionalizada, la actividad mimética tiende a devenir también reproducción de “lo real” y práctica subsidiaria de aquel otro discurso destinado a “develarla”. En su giro reproductivo la mimesis no es

¹⁴⁴ Luis Emilio Abraham, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 102.

¹⁴⁶ Víctor Antonio Bravo, *op. cit.*, p. 196.

tanto representación de lo real que puede ser simplemente vivido sino de “lo real” previamente pensado.¹⁴⁷

Con ello puede asegurarse que el lector-espectador tiene afinidad con las acciones del paradigma de realidad porque son parecidas a su concepción de normalidad, pero debe aclararse que ese mundo dentro del escenario es parte de la literatura, sólo puede existir dentro de esa ficcionalidad y entenderse en los mismos términos.

Si bien, el lector-espectador puede tener reacciones sobre la representación en vivo, esto no define como tal si la obra es o no fantástica, el análisis de lo visto debe situarse a partir de las técnicas y recursos que utiliza el dramaturgo en el guion, porque “el texto es anterior a la representación y persiste en ella, bien en forma de diálogo (texto principal, según Ingarden), bien mediante signos del escenario que han interpretado lo que piden las acotaciones (texto secundario). El texto está fijado y preexiste, la representación es mudable y sigue al texto”.¹⁴⁸ El teatro necesita de la verosimilitud para concebir el orden del mundo representado, este es el mismo caso de lo fantástico.

Con respecto al tema del infierno, es diferente a las versiones de otros artistas: el infierno es su vida, la intromisión de algún factor ajeno generará la desestabilización de ese “mundo cotidiano”, su decisión de matar a los padres y encerrarse constituye un mundo donde tienen que pagar las culpas de sus actos y este lugar es el infierno, *su* infierno.

¹⁴⁷ Luis Emilio Abraham, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁸ María del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro, op. cit.*, p. 32.

2.4 *Alerta naranja: peligro alto. Estrategias fantásticas en Juegos profanos (El infierno) de Carlos Olmos*

En el apartado anterior realicé un primer acercamiento a las similitudes entre lo fantástico y *Juegos profanos (El infierno)* como parte del teatro fantástico. Tadeusz Kowzan menciona que “La identidad de un personaje no se desvela hasta el final de la representación”.¹⁴⁹ Ésta será el mismo caso de Alma y Saúl. Tras varias batallas entre ellos mismos, la decisión de asesinarse es el camino viable ante las situaciones decepcionantes y de desasosiego, tomar una pistola y dispararse será el costo que deben pagar ante todas las atrocidades cometidas en nombre de un supuesto “amor puro” y de la búsqueda de la libertad:

SAÚL: ¿No has pensado en el suicidio?

ALMA: No... quiero decir... a veces... ¡No!

SAÚL: ¿No es la muerte la que siempre nos ha rondado? ¿No queríamos sentirnos vivos olvidándola?

ALMA: Tal vez...

SAÚL: Si es el principio y no el fin, como creíamos, posiblemente es lo único denso, pesado, consistente.

ALMA: Es un riesgo muy grande.

SAÚL: ¡Pero el último! ¡El verdadero!

Se acerca a ella. Lo abraza tiernamente.

Siento miedo Alma. Un miedo inexplicable.

ALMA: Saca la pistola. Está ahí, en ese baúl...

SAÚL: ¿Quién primero?

ALMA: Las damas. Luego me sigues tú. A ver si en el otro mundo no encontramos a papá y mamá en plena carcajada.

SAÚL: ¿Tiene balas?

ALMA: Siempre ha estado cargada. Nunca se sabe en qué momento se podrá necesitar.

SAÚL (*entregándole el arma*): Toma.

¹⁴⁹ Tadeusz Kowzan, “Identidad del personaje teatral: del anonimato a la autorreferencia”. *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro* 2 (1998), p. 284.

ALMA: Conste que luego sigues tú.

SAÚL: Te lo prometo. ¿No dejamos ningún recado... para que no se culpe a nadie?

ALMA: ¿Podríamos encontrar algún culpable?

SAÚL: Bien. Empieza...

ALMA: Hazlo tú. (*Le da el arma.*)

SAÚL: ¿Yo?

ALMA: Dame ese gusto, por lo menos.

SAÚL: ¿De qué lado disparo?

ALMA: Del derecho.

SAÚL: ¿No será mejor en el corazón?

ALMA: Quedaría manchada. Y con lo verde del vestido, voy a parecer bandera.

SAÚL: ¿Y tu último deseo?

ALMA: ¡A mí nunca se me cumplió ninguno! Ahora pasaría lo mismo.

SAÚL: Bien... llegó el momento.

ALMA: *Dispara varias veces.*

SAÚL: Feliz Navidad...

ALMA: Igualmente.

Se escuchan varias detonaciones mientras Alma reacciona a cada disparo. *Un silencio. Saúl ve el arma y Alma se palpa el cuerpo buscando heridas.*

¿Qué sucede? ¿Disparaste?

SAÚL: ¿*No mueres aún?*

ALMA: ¡Saúl! ¿*No salió sangre!*

SAÚL: ¡Dios mío! ¿*Entonces no estamos soñando?*

ALMA: ¿*Y disparaste toda la carga!* ¿Qué planeabas hacer? ¿Matarme sólo a mí? ¡Egoísta!

SAÚL: Pero entonces, ¿qué pasa? *Si no podemos morir...* ¡Oh, es terrible!

ALMA: *¡Probablemente somos eternos!* (JP, 65-66. El subrayado es mío).

Alma y Saúl, al igual que los padres, están muertos, la pareja de hermanos siempre deambuló con Venturina y Nicolás con una relativa naturalidad porque se encuentran en las mismas condiciones y pertenecen al mundo codificado como “ilegal”, mientras que las referencias al exterior suponen al “legal”:

El texto fantástico crea una ilusión de realidad, un efecto de realidad, acumulando detalles que por ser miméticos contribuyen a hacer sólido el mundo que se plantea como cotidiano dentro del texto. Y, sin que importe que a esto deban añadirse las coordenadas social, económica, sexual, etc., en la medida en que ese mundo intratextual se presenta no sólo como verosímil, sino también como creíble y posible, es que le asignamos un sistema de leyes de funcionamiento de realidad estable y conocido, paralelo al que pudiera aplicarse a la realidad extratextual. A su vez, dependiendo de lo inflexible de este sistema de leyes, es que surge la posibilidad de que cualquier ruptura, cualquier excepción cause un escándalo y sea vista como una transgresión. El fenómeno necesita considerarse ilegal para que constatemos que las reglas existen, y el sistema legal no se puede intercambiar.¹⁵⁰

En ese instante de incredulidad ante las detonaciones se ubica el ojo del huracán, a partir de este momento los vientos en contraposición comienzan a devastar todo a su alrededor, las dos fuerzas requeridas para que el huracán tome forma son el choque en la sala comedor entre interior (lo no permisible) y exterior (el mundo con sus reglas):

Cuando se lee un relato fantástico se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento fantástico. La ley del género es la infracción, y por ende no es tanto la infracción la que debe ajustarse a la verosimilitud, sino más bien las condiciones generales de su realización. No es la transgresión la que debe esforzarse por ser creíble, sino todo el resto, que deberá responder al criterio de realidad según el orden natural: lo fantástico se configura como una de las posibilidades de lo real.¹⁵¹

Alma, Saúl, Venturina y Nicolás están en igualdad de circunstancias, debido a esto los hijos asimilan su muerte y pueden jugar con los padres sin terror ante tal hecho tan atroz porque los cuatro son almas en pena:

ALMA: Por costumbre. Porque no puedo evitar mirarte como un hombre. ¿Cuál es tu miedo?

SAÚL: Ellos.

ALMA: No lo sabrán nunca.

SAÚL: Pero hay veces que me miran como... como si me reprocharan un crimen que nunca cometí.

ALMA: ¿Qué te miran, dijiste?

SAÚL (*angustiado*): Creo que... ¡Tienen vida! ¡Nos vigilan!

¹⁵⁰ Ana María Morales, "Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)", *op. cit.*, p. 30.

¹⁵¹ Rosalba Campra, "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", *op. cit.*, p. 152.

ALMA: ¿Qué locuras estás diciendo? ¿Cómo pueden tener vida un montón de huesos?

SAÚL: ¡Tendrías que verlos bien, hermana!

ALMA: Los he visto. No olvides que diariamente los atiendo, los sacudo, les cambio la ropa y últimamente... hasta le hago peinados a mamá.

SAÚL: ¿Realmente... estás segura...?

ALMA (*firme*): ¡Si es necesario repetirte que esas “calacas” ya no son ellos...!

SAÚL: ¡Otro recordatorio de esos y te marco la cara! (JP, 45).

La primera condición que tomo para definir el teatro fantástico es la propuesta de colisión entre dos mundos codificados: “lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible”.¹⁵² Alma y Saúl mencionan la existencia de un lugar afuera de la habitación que transcurre con una relativa cotidianidad y con sus leyes propias, no obstante, albergan un temor a ese afuera porque sus actos no corresponden a ese mundo (incesto, juego con cadáveres y entes):

ALMA: Si crees que voy a rogarte, estás muy equivocado. Como siempre está uno: ¿qué tienes, hijito? ¿Qué te pasa, corazón? ¡Ah, el señorito se monta! ¡Pues no! ¡Si quieres irte, la puerta es muy grande! ¡Después de todo *el peligro es para ti...* si me dejas sola!

SAÚL: ¡Me llevaré a mamá! ¿Verdad que aceptas? *Iremos a un restaurante, nos mezclaremos con la gente, dejaremos a ésta con sus cbismes y...*

ALMA: ¡Si te vas, que sea ahorita! ¡De una vez! ¡La llave está en el cajón!

SAÚL (*toma al esqueleto*): ¡Vámonos, gorda!

ALMA: ¿Te has vuelto loco? ¿Cómo vas a sacar “eso” a la calle?

SAÚL: ¿Crees que no me atrevo?

ALMA: ¡*Afuera hay mucha gente*, Saúl!

SAÚL: ¿Y qué?

ALMA (*autoritaria*): ¡Deja a mamá donde estaba!

SAÚL: Con una condición.

ALMA: Sí, sí, las que quieras. (*Recapacita.*) ¡Menos eso!

SAÚL: ¡No lo había pensado, aunque no estaría nada mal! (JP, 54-55. El subrayado es mío).

¹⁵² Susana Reiz de Rívarola, *Teoría literaria. Una propuesta*, 3ª. ed., Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1989, p. 168.

En el encierro, los hermanos encuentran un modelo acorde (*su* mundo hecho a la medida) a su condición de entes para encontrar el supuesto “amor puro”, una vida y el salvamiento de todas las penurias realizadas. En este caso, las convenciones del exterior las llevan al interior de la escena por medio de alusiones: “El exterior existe dentro en teatro en cuanto lenguaje, en cuanto frases que puedan crear una ‘respuesta’ en este espacio donde parece que la acción adquiere mayor resonancia”.¹⁵³ La salida de los hijos con los cadáveres implicaría llevarse consigo estas detestadas formas de pensar y de actuar sumado con el hecho atroz de la muerte de los padres, esto conllevaría al rechazo de los cuatro personajes porque son la representación de ideales del pasado.

Los hechos dentro del escenario son incompatibles al estatuto de un mundo codificado como legal, la presencia del exterior (los sueños, la añoranza, el anhelo) desestabiliza este interior, en la sala comedor estarán la mayoría de los daños, el ojo del huracán, debido a la confrontación entre los muertos y la vida de afuera:

los registros de desazón y extrañeza esparcidos a lo largo del texto y que dan pie para reconocer que se ha construido un texto que testimonia que el sistema legal de lo narrado ha sido atacado, en ocasiones con brutalidad, en ocasiones sutilmente y que su ordenamiento se ha hilvanado sobre la necesidad de una explicación a la que en ocasiones se alude, en otras se ofrece e incluso, se elude, pero siempre se evidencia en el texto.¹⁵⁴

El tiempo y las leyes de realidad dentro del escenario están distorsionados, los personajes saben que el futuro es imposible y el único refugio es y será siempre el presente:

SAÚL: *Empezó un día, hace diez años...*

ALMA: *Trece.*

SAÚL: *O veinte... o cincuenta... ¡O mil!*

¹⁵³ Cándido Pérez Gállego, “Dentro-fuera y presente-ausente en teatro”, en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (comps.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975 (*Ensayos Planeta*, 39), p. 186.

¹⁵⁴ Ana María Morales, “De lo fantástico en México”, *op. cit.*, p. XVI.

ALMA: Papá y tú habían salido a hacer una visita.

SAÚL: Y nosotros nos quedamos en casa. A mi hermana le gustaba tanto la lluvia...

ALMA: Sí, llovía. Me puse aquel vestido verde, el que guardabas como recuerdo de tus viejos tiempos. Saúl sintió unos deseos irresistibles de ponerse el *smoking* de papá...

SAÚL: Uno parecido al que trae ahora.

ALMA: El mismo. ¡Estaba guapísimo! ¡Se parecían tanto!

SAÚL: Alma comenzó a bailar.

Sube música de clavicordio. Las luces reproducen la imagen de Alma bailando como sombra en las paredes.

ALMA: Me sentía contenta.

SAÚL: Y me acerqué a ella diciéndole tu nombre. Sí, tu nombre. Venturina... mi adorada Venturina...

ALMA: Me detuve sorprendida. De pronto advertí que Saúl me confundía.

SAÚL: Con mi propia madre.

ALMA: Algo me hizo que me sintiera muy extraña al ver cómo me sonreía. ¡Era papá! ¡Exactamente papá! No sé si por primera vez conocí el miedo... el horror de sentir que llegaba a mí ese demonio visto en sueños... *Saúl me sonreía y yo... reconocí el deseo... y lo acepté.*

SAÚL: Bebimos. La lluvia continuaba. ¡Tú no sabes! Era un sonido seco, compacto. Una tarde de agosto... con Alma entre mis brazos y llorando aquí, en la sala, con tu vestido verde y el traje de papá cubriéndonos...

ALMA (*retadora, a la madre*): ¿Qué dices a esto?

Pausa. Los dos, por primera vez, se quedan inmóviles. Miran al esqueleto y no saben qué hacer. Se miran repetidas veces uno al otro. Saúl se sienta al lado del esqueleto y le dice a Alma:

SAÚL [Venturina]: ¿Tú fuiste capaz de hacerle eso a tu hermano?

ALMA: ¡Eso fue sólo el principio! Si te contara lo demás...

SAÚL [Venturina]: ¿Sucedió algo más?

ALMA: *Esa tarde... hemos seguido repitiéndola cada vez que podemos y llamándonos Venturina y Nicolás.*

SAÚL [Venturina]: ¡Lo pagarán muy caro, par de...!

ALMA: ¡Ya la estamos pagando! (JP, 60-61. El subrayado es mío).

Esta obra no tiene una temporalidad definida porque el tiempo está suspendido; la preocupación de Alma y Saúl está en el “presente”, sólo hacen evocaciones del pasado porque “el texto teatral está rodeado de tiempo, y que ese lapso, ese paréntesis es preciso

‘darlo a entender’ de alguna manera. Es necesario que todos sepan que ‘han pasado dos años’ y por tanto entre dos escenas se incrusta esta señal como si fuera una cuña que divide”.¹⁵⁵

Alma y Saúl pueden ponerse las ropas de los padres y quedarles a la perfección porque hijos y padres están muertos. Una de las cualidades de esta obra es el uso de los cadáveres como creadores de la perspectiva fantástica, este juego choca con el exterior porque afuera de la habitación no serían aceptadas estas calamidades; en este caso, las osamentas son un recurso escenográfico de apoyo para la diégesis:

Las maneras más evidentes en que lo fantástico se expresa en el teatro son, como se puede intuir, la escenografía y los demás recursos plásticos, que pueden dar concreción física a los componentes sobrenaturales. Sin embargo, para expresar un sentido de suspense, de misterio y de indeterminación, el teatro tiene otros recursos que pueden ser el vehículo para la manifestación de lo fantástico; nos referimos justamente al silencio, al difuminarse de la palabra, al personaje ausente, al misterio, a la idea de que sugerir es mejor que afirmar, a la atmósfera onírica y alucinatoria: todos ellos son también principios definitorios de la poética simbolista.¹⁵⁶

El lugar de los padres en la ausencia y en la presencia logra darle cierto misterio a la obra porque el lector-espectador entenderá quiénes son y detectará las formas de su representación. En otro momento de la obra (adornar el árbol de Navidad), Alma muestra a Saúl una esfera que conserva de la última festividad familiar donde todos participaron:

SAÚL (*la abraza*): Creí que olvidarías...

ALMA: ¿Por eso estabas enojado? ¡La esfera más grande, la más hermosa, la corté para ti!

SAÚL: ¿Segura?

ALMA: Revisa el árbol y lo comprobarás.

SAÚL (*fascinado*): ¿Cómo pudiste conservarla?

ALMA: De aquella noche... ésta es la última que queda. Las otras son nuevas. Las compré ayer. Si no te la enseño, es probable que no la hubieras reconocido. Y ahora dámela. La dejaremos aquí arriba, en la punta. (*Lo hace. Aspira el olor del pino.*) ¡Ah, qué bien huele! (JP, 38).

¹⁵⁵ Cándido Pérez Gállego, *op. cit.*, p. 180.

¹⁵⁶ Matteo De Beni, *op. cit.*, pp. 123-124.

Para Jorge Luis Borges, según su texto “La flor de Coleridge”, la literatura puede encontrar el cruce entre dos mundos contradictorios por medio del recurso que da nombre a su artículo: “El primer texto es una nota de Coleridge; ignoro si éste la escribió a fines del siglo XVIII, o a principios del XIX. Dice, literalmente: ‘Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?’”¹⁵⁷ “La flor de Coleridge” permite hacer un puente entre un mundo ilegal con el legal para constatar de la presencia de lo fantástico.

La unión entre el pasado y el presente en *Juegos profanos (El infierno)* no es por medio de una flor –como en el caso que cita Jorge Luis Borges–, sino por medio de una esfera, dicho adorno mantiene la conexión entre el mundo “legal” y el “ilegal”, en términos de Ana María Morales.

Los padres e hijos tienen cabida en el mundo representado dentro de la sala comedor debido a su igualdad de condiciones: crean sus reglas y sus ficciones, sin embargo, Alma y Saúl transgredieron aquel mundo exterior por los actos cometidos en “nombre de un amor puro” que dio como resultado perder su posibilidad de “libertad”. La repetición de todos los actos sucedidos en el último instante, cuando los cuatro estaban vivos, no evita que ese paradigma de realidad configurado como legal siga de forma paralela a la sala comedor: repiten el momento tan preciado, pero aquel mundo donde habitaron sigue allá afuera con sus cambios sociales, aunque el interior “permanezca intacto”.

Las estrategias fantásticas que utiliza Carlos Olmos en esta obra son: 1) los esqueletos y su manipulación; 2) “La flor de Coleridge”; 3) el disparo que perpetró Saúl sobre Alma para

¹⁵⁷ Jorge Luis Borges, “La flor de Coleridge”, en *Obras completas 1923-1972: Otras inquisiciones*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1984, p. 639.

dar certeza con respecto de su condición de entes; y 4) la ubicación del mundo “legal” en el espacio “latente”. Estos cuatro recursos ayudan a comprobar un teatro fantástico acorde a lo expuesto en el primer capítulo de esta investigación. Pero ¿qué hay más allá de decir que *Juegos profanos (El Infierno)* es una obra de teatro fantástico? A continuación respondo esta pregunta.

2.5 Alerta roja: peligro máximo. Lo fantástico y lo social en Juegos profanos (El infierno) de Carlos Olmos

La literatura fantástica es considerada por muchos como una literatura de evasión, su aparente “sin-sentido” no aporta más allá de lo que muestra: “Desde sus orígenes, la literatura fantástica en Hispanoamérica ha sido considerada una literatura escapista, cultivada por y para un grupo pequeño de escritores y lectores burgueses enfrentados a la palabra escrita más como un pasatiempo intelectual que un instrumento político”.¹⁵⁸ Sin embargo, esta literatura tiene la capacidad de expresar mucho más por su cualidad de realizar otro mundo con perspectiva diferente: “En lo fantástico, en cambio, el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos”.¹⁵⁹ En este caso, decir algo con respecto de su entorno.

¹⁵⁸ Cynthia K. Duncan, “Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana”. *Texto Crítico. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Semiolingüísticas de la Universidad Veracruzana* 42-43 (1990), p. 53.

¹⁵⁹ Rosalba Campa, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Siruella, Madrid, 1991 (*Colección Encuentros. Serie Seminarios*), p. 52.

En estos momentos “no dichos” puede haber una alusión a un tema de cualquier índole porque lo fantástico también entrevé una crítica o una toma de postura ante hechos sociales: “Its impossibilities propose latent ‘other’ meanings or realities behind the possible or the known. Breaking single, reductive ‘truths’, the fantastic traces a space within a society’s cognitive frame. It introduces multiple, contradictory ‘truths’: it becomes polysemic [...] Presenting that which cannot, be but *is*, fantasy exposes a culture’s definitions of that which can be: it traces the limits of its epistemological and ontological frame”.¹⁶⁰ En la creación de estos dos mundos y su respectivo choque de paradigmas de realidad, lo fantástico logra plantear el problema y lo observa desde otro punto de vista porque toma el tema a tratar a partir de la ficción para presentar las perspectivas en estos dos códigos de realidad mimética: “Le récit fantastique recueille et cultive les images et les langages qui, dans une aire socioculturelle, paraissent normaux et nécessaires, pour fabriquer l’absolument original, l’arbitraire”.¹⁶¹

Conforme a lo expuesto anteriormente, puede señalarse que *Juegos profanos (El infierno)* es una crítica a las perspectivas sociales de la época, este encierro en la casa puede representar: *a)* la molestia y el miedo que padecieron los jóvenes; *b)* la perspectiva sobre los roles que deben realizar hombres y mujeres; y *c)* el inminente cambio generacional entre padres e hijos.

El teatro no podía quedarse pasmado ante tal situación y mucho menos un joven dramaturgo esperanzado en su reciente llegada a la capital del país: “Carlos Olmos, más sincero y con menos preocupaciones seudointelectuales, ha logrado obras nacidas en el encierro de la vida provinciana, en el que todos los actos y presencias se mitifican. Sus obras

¹⁶⁰ Rosemary Jackson, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶¹ Irène Bessière, *op. cit.*, p. 14.

Juegos profanos, *Juegos impuros* y *Juegos fatuos* deducen de ese hermetismo elementos alucinatorios que revelan el claustro psicológico que, a su juicio, retiene rezagados históricamente a la mayoría de los pobladores de México”.¹⁶²

La obra *Juegos profanos (El infierno)* entra en la categoría de teatro fantástico porque con esta modalidad literaria revisa las formas de pensar en un momento tenso del país como la represión (familiar y social) y la incertidumbre entre los jóvenes, la generación del dramaturgo chiapaneco escribió a partir de estos temas: “la generación joven del teatro mexicano cuestiona la realidad que ve, buscando así las respuestas en el pasado y dudando del presente. Estos dramaturgos buscan una realidad que se ha perdido de alguna manera, y se preguntan dónde estará. Si aceptamos la visión que se nos presenta en los dramas más recientes, vemos que la realidad sigue desvaneciéndose pero que los autores siguen persiguiéndola”.¹⁶³ En una didascalia en el principio y a la mitad de la obra, el autor hace mención sobre el tono de la representación:

Para Alma y Saúl el juego es, literalmente, un juego de niños y de su capacidad para convencernos de él depende el tono de la farsa (JP, 49).

El crítico teatral Patrice Pavis sostiene que “La farsa, género tradicionalmente menospreciado y a la vez admirado, pero siempre ‘popular’ en todos los sentidos del término, enfatiza la dimensión corporal del personaje y del actor”.¹⁶⁴ Mientras que para Claudia Cecilia Alatorre “La farsa es, por un lado, la posibilidad de contemplar la realidad desde un ángulo que las reglas sociales nos tienen vedado; veremos a los personajes realizar con impunidad todo aquello que es lícito; por otro lado, al instalarse la farsa desde un aparente caos libera toda la

¹⁶² Carlos Solórzano, “Diez años de teatro en México”. *Revista de la Universidad de México* 12 (1976), p. 14.

¹⁶³ Ronald D. Burgess, “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida”, art. cit., p. 98.

¹⁶⁴ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, op. cit., s. v. “Farsa”.

energía que el espectador gusta en reprimir, en su conducta, todos los impulsos antisociales”.¹⁶⁵ En esta obra hay una particularidad latente y característica de este género: “La farsa, tal vez, muestra una predilección aun más notoria por las imágenes violentas”.¹⁶⁶

Lo fantástico es la modalidad por la cual Carlos Olmos presenta este diálogo entre dos perspectivas (tradicional *vs.* actual), el dramaturgo quiere captar la atención del lector-espectador por medio de imágenes no permisibles en la sociedad, lo fantástico y la farsa logran evidenciar y discutir los problemas para romper con la cotidianidad:

deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es pues, nuestro mundo el que ha sufrido un cambio. La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco [...] El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en este mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo.¹⁶⁷

Alma y Saúl construyen una ficción para acceder a la vida deseada por medio de actos grotescos e inconcebibles (normales para los personajes y extremos para los receptores), las paredes de su vivienda son el escudo a ese mundo supuestamente cruel que no permite incorporarlos (o incorporarse), sin embargo, este momento de encierro sólo genera pánico porque no es el sitio anhelado:

ALMA: ¡Eso es lo que soy gracias a ti! ¿Piensas que una muchacha decente se prestaría a estos juegos? ¿Qué me siento capaz de *salir y mirar* de frente a los demás? ¿Diciéndoles que regreso después de años de encierro, de amasiato con mi propio hermano? ¿*Cuidando y vistiendo dos esqueletos sólo para que el señorito se sintiera protegido o castigado*? ¿Se te hace muy sencillo?

SAÚL: Yo sólo quiero...

¹⁶⁵ Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, 3ª. ed., Escenología, México, 1999, p. 116.

¹⁶⁶ Eric Bentley, *La vida del drama*, trad. de Antonio Vanasco, Paidós, México, 1985, p. 205.

¹⁶⁷ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, trad. de Ilse M. de Brugger, Nova, Buenos Aires, 1964, pp. 224-225.

ALMA: ¡Traicionarme! ¡Tírame a la basura después que *has acabado con lo mejor que tenía!*

SAÚL: Lo hiciste de buena gana, Alma. Nadie te obligó a nada.

ALMA: ¡Porque me prometiste que sería sólo por unos días... mientras lograbas olvidar el olor a muerte que se respiraba...!

SAÚL: ¡Pero después eras tú la que por cualquier cosa sacabas nuestro asunto, aprovechabas el menor descuido para tenderme trampas!

ALMA: ¡Las necesitabas! *De haberme negado a jugar, te hubieras suicidado.* Lo decías a cada rato. ¿No me chantajeabas encerrándote en tu cuarto y fingiéndote muerto?

SAÚL: Quería saber si contaba contigo. Eso era todo.

ALMA: Y lo conseguiste. Porque cuando llegamos a lo otro...

SAÚL: ¡Cállate ya!

ALMA: ¿Te avergüenza?

SAÚL: ¡Lo hago por tí!

ALMA: ¡Vaya! ¿Y pensaste en mí la primera vez que lo hicimos?

SAÚL: Fue otro intento... completamente fracasado. *Quería ver otras cosas, sentir lo que de otra manera era imposible.*

ALMA: *Era mejor imaginarlas. Tratar de vencerlas con una fantasía.* Algo... no sé... menos peligroso (JP, 44. El subrayado es mío).

De los dos personajes, Alma presenta la mayor añoranza por lo que “pudo ser”, por su parte, Saúl se empeña en seguir con el prototipo de educación y valores que Venturina y Nicolás les inculcaron, pero su hermana tampoco tiene el valor para enfrentarse al mundo exterior y por eso sigue con él:

Saúl ha tomado un cuchillo de la mesa. Alma trata de tranquilizarlo.

ALMA: No tienes por qué exaltarte así. *Sólo trato de ver lo que sucede.*

SAÚL: *¿Negándome la existencia de papá y mamá?*

ALMA: *¡Es sólo un juego! ¡Pero no debes tomarlo tan a pecho! ¡Procura ser un poco más realista, Saúl! ¡Vive tu época! ¡Evádate!*

SAÚL: ¡No tengo por qué!

ALMA: ¡Pues yo tampoco tengo por qué oírte *el recetario de tus miedos!* ¡Deberías controlar más tu paranoia!

SAÚL: *Si es que así la llamas a la angustia de saberse una vil abstracción...*

ALMA (*barta*): ¿A quién estás leyendo ahora?

SAÚL: ¡Pienso en voz alta, imbécil!

ALMA: ¡Hazlo en la recámara de nuestra querida madre! *¡A mí ya no me mortifiques más! ¡Anda, ve con ella y cuéntaselo todo!* (JP, 45. El subrayado es mío).

Anne Ubersfeld menciona que “el espacio teatral es, ante todo, un lugar escénico por construir; sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia”.¹⁶⁸ En dicho lugar dentro del escenario, *El infierno*, se plantean los problemas que representan la relación padres-hijos de la época (la educación tradicionalista frente a las nuevas posturas de los jóvenes). Por un lado, el mundo “legal”, latente adyacente, es el lugar donde ocurren las transformaciones sociales; por el otro, dentro del mundo “ilegal”, patente, siguen los prototipos sociales tradicionales (las actividades o roles que deberían realizar el hombre y la mujer):

Lleva el esqueleto a la silla de ruedas. Alma sienta al padre frente a la madre.

ALMA: Ya verás, papá, qué rico me salió el pavo.

SAÚL [Nicolás]: ¿Tú lo hiciste, hija? Para eso tenemos a la criada.

ALMA (*al padre*): ¿Te gusta cómo puse la mesa?

SAÚL [Venturina]: Yo lo hubiera hecho mejor.

ALMA: No puedes, mamá. Te faltan fuerzas.

SAÚL: ¿Por qué eres así, mamá? Una mujer debe saber llevar un hogar, luego se casa y no sabe hacer nada.

ALMA: Si yo me meto a la cocina es para ser un poco más completa, ¿verdad, Saúl?

SAÚL: ¿Y a mí por qué me lo preguntas? Eso te lo debe agradecer tu futuro marido.

ALMA: ¡No hables de eso! (JP, 50).

Alma y Saúl son los portadores de distintas personalidades: las suyas y las de sus padres. Estos hermanos son capaces de registrar a la perfección las identidades de Venturina y de Nicolás para retomarlas e intentar seguirlos. La obra no sólo muestra la relación tensa entre padres e hijos, sino la representación del hombre y de la mujer en dicha época. La

¹⁶⁸ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 109.

construcción de los padres e hijos ejemplifica cuáles eran las ideas que debían tenerse según el género: “Se trata, pues, de la inscripción de lo social en la forma, de una forma ideológica inscrita *como* forma, y la forma es la huella de lo social. Dicho en otras palabras, se trata de una estructuración de la ideología *como texto*”,¹⁶⁹

En este sentido, el cambio de personalidades conlleva la ideología del representado. La trasposición de roles implica que los hijos deben apropiarse las ideas y la construcción social del género a representar, de lo contrario, no lograrían ser idénticos a sus padres. La forma para creerse la ficción es tratar de hacerla idéntica a partir de los hábitos propios de Venturina y Nicolás.

ALMA [Nicolás]: ¿Qué tanto se secreteaban, bandidos? ¿Se trata de la sorpresa? Venchu está impaciente por lo que van a decirnos.

SAÚL [Venturina]: Como no vayas a salir con que tú también quieres casarte, Saulito...

ALMA [Nicolás]: ¡No! ¡El hombre debe disfrutar su soltería! Saúl está muy joven y una estupidez de esa naturaleza...

SAÚL [Venturina]: Vamos, hijo, ¿por qué estás tan nervioso?

ALMA: Si es uno de sus teatreros...

SAÚL: Es algo sumamente grave, te lo juro.

ALMA (*con su esqueleto*) [Nicolás]: ¿Pero qué pasa? ¡Di lo que tengas que decir, y rápido, que me estoy muriendo de hambre!

Saúl, acorralado, toma su esqueleto y lo enfrenta al de Alma.

SAÚL [Venturina]: Por favor, “Nick”. No es para tanto. El muchacho está pasando por una de sus crisis...

ALMA [Nicolás]: ¡Siempre es lo mismo! ¡Tangos, sorpresas y misterios! ¿Hasta cuándo dejarás de ser tan niño? Si quieres decirnos algo...

SAÚL [Venturina]: Lo dirá, no te sulfures. ¿Qué tienes, hijito? ¿Has hecho algo... que no sepamos nosotros?

ALMA [Nicolás]: ¡Cómo iba a hacerlo! ¡Tú lo vigilas noche y día! Hasta para ir al baño tiene que pedirte permiso.

¹⁶⁹ Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 186.

SAÚL: ¡Alma!

ALMA: ¡Está hablando papá, bruto!

SAÚL: Lo dijiste en un tono...

ALMA: Se supone que tu actitud lo irrita, lo exaspera. ¿Cómo quieres que sus palabras sean sutiles?
¡Papá siempre fue muy enérgico! (JP, 52-53).

Los dilemas que propone Carlos Olmos en *Juegos profanos (El infierno)* inician a partir de estos deseos incestuosos por parte de Alma y Saúl que desencadenan la necesidad de transformarse en los padres porque “el tema incesto permaneció oculto bajo un velo, y cuando uno descubre cuál era ese velo, puede empezar a ver el realismo social bajo una luz diferente”.¹⁷⁰ Para ser los padres, tienen que representar todos los ámbitos, inclusive el amor, por eso existe el incesto. Esta última parte es decisiva para completar a cabalidad los planes de los hijos, pero al mismo tiempo empeora la situación porque su ímpetu de ser *los otros* conlleva a matarlos, enseguida tomar su lugar y creerse su fantasía de ser los verdaderos Venturina y Nicolás; su infierno, el que construyeron juntos, es su morada para inventarse e invertirse.

Lo fantástico en esta obra se logra con la presentación de dos códigos de realidad, en cada uno se distinguen los pensamientos de la época de su escritura, por un lado adentro impera el tradicional; por el otro, afuera, el inminente cambio hacia lo moderno: “Lo fantástico necesita de ese compromiso de realismo que se crea cuando se suma en la descripción y caracterización del mundo intratextual una serie de elementos, funciones y leyes que no podemos sino reconocer como reflejos de otros que podríamos encontrar en la realidad”.¹⁷¹ Las formas de pensar son 1) las tradicionales, como las de Venturina y de

¹⁷⁰ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 213.

¹⁷¹ Ana María Morales, “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”, *op. cit.*, p. 33-34.

Nicolás, quienes mantenían el perfil de hombre proveedor y mujer hogareña;¹⁷² y 2), las nuevas, ahí están las añoranzas del nuevo mundo donde los jóvenes comienzan a despegarse del rigor familiar para iniciar su propia perspectiva de vida, política y social; estas dos maneras distintas de vivir están en la obra:

SAÚL: Si fuéramos capaces del perdón... ¿No te sientes inútil? Siempre pensé que el amor necesitaba ser salvado.

ALMA: ¿Salvado de qué?

SAÚL: De nosotros mismos.

ALMA: ¿Qué quieres decir?

SAÚL: Que fuimos nosotros quienes lo estancamos, quienes lo hicimos parte de esta pestilencia.

ALMA: ¡Pero mi amor no apesta!

SAÚL: Siempre sentí que algo se nos descomponía poco a poco. Y era el amor, Alma...

ALMA: Yo amo... no sé... si hay algo limpio en mí... es eso.

SAÚL: ¿Limpio? *¿Cuántas mentiras tuvimos que reunir para encontrar lo que llamamos verdadero?* No te mientas. Dime si en verdad es amor lo que sentimos.

ALMA: Yo amo.

SAÚL: ¡Sí, pero como yo lo impuse, como yo lo fragüé! Era fácil. *Era fácil imitar a papá y mamá.* Cuestión de mezclas... alquimia pura...

ALMA: Nosotros...

ALMA: ¿Por qué me dices todo esto?

SAÚL: *Amo como ella me lo enseñó... como ella me lo impuso...*

ALMA: ¡Es lógico, fuimos una familia! *¿De quién sino de ellos íbamos a aprender lo que es el mundo?*

SAÚL: ¿Y qué fue lo que aprendiste? ¿Qué has encontrado mientras vives por ellos? ¿En dónde quedó su amor? Porque estoy seguro que alguna vez se amaron... hubo un instante de convencimiento, uno solamente, pero después... ¿Qué? ¿Nosotros?

ALMA: ¡Me asquea oírte hablar así!

¹⁷² Esta relación también puede verse en *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*: Alicia, la madre, es la ocupada de los deberes del hogar; Humberto, el padre, es el proveedor monetario y no está de acuerdo con los ideales de sus hijos; Jorge y Sergio, los hijos, consideran que su lucha es legítima y hará cambiar al gobierno; Roque, el abuelo, considera que antes los jóvenes eran totalmente diferentes. Los cambios de los jóvenes están en las marchas que realizan en la calle, porque en casa no son bien vistas: surge el contraste interior y exterior.

SAÚL: Di amor y sentirás el mismo asco. Ábrete la piel y trata de buscar lo que has amado. No hallarás nada. Sólo cadáveres perdidos entre los recuerdos (JP, 64-65).

El encierro es suficiente para ellos: necesitan estar en un lugar seguro, por ende, deciden mantenerse durante tantos años alejados del mundo. Cuando intentan escapar de su morada, ya es muy tarde, Alma y Saúl no pueden huir de sus atrocidades: su condena es mantenerse uno con el otro eternamente. La presión y la opresión de los padres surtió efecto en los hijos, su rebelión conlleva a un fracaso porque no tuvieron el valor para tomar decisiones sobre sus vidas y sólo imitan las acciones de Venturina y de Nicolás, el único remedio es dejar todo como está:

ALMA: ¿Qué es lo que quieres? No tenemos otra alternativa. Al menos yo, no creo tener el más pequeño escondite. El mundo somos nosotros dos. Una gente sin secretos no debe valer la pena. Tú y yo compartimos uno de los más hermosos. Y tal vez nunca llegaremos a tener un secreto tan fuerte, tan radiante como éste. ¿Por qué tenemos que traicionarlo?

SAÚL: En estos años nos hemos reído lo suficiente de papá y mamá y llegó la hora de saber cómo se enfrentarán a lo que ellos mismos crearon...

ALMA: Si por lo menos estuvieran vivos...

SAÚL: ¡Tienen que estarlo! El problema es empezar. ¡Tendrían que oírlo y oírlo! ¡Fastidiarse! ¡Sentirse enloquecer cada vez que lo recuerden! ¡Ésa será nuestra venganza! ¡Boom! ¡Explota! ¡Boom! ¡Lo saben!

ALMA: ¡Boom! ¡Nos falla!

SAÚL: ¡Sirve la cena, procura memorizar gesto por gesto, palabra por palabra! ¡Esta noche tienes que recordarla siempre! ¡Es la victoria! ¡Guarda bien las piezas del rompecabezas! ¡Hay que reconstruirlo todo! ¡Hay que hacer las figuras perfectas, imborrables! (JP, 56).

El mundo de afuera está en constante transformación y ellos no son capaces de enfrentar los cambios venideros, Alma y Saúl se resignan a ser como sus padres y dejar todo como está: es mejor vivir en la cotidianidad que arriesgarse a un futuro incierto. Silvia Molloy menciona que lo fantástico “puede actuar como desestabilizador de historias constituidas y revelador de historias reprimidas. En una palabra, cómo lo fantástico puede expresar nuestra ansiedad ante

la historia [...] la frecuente preocupación de este género por la historia de nuestros países y por algunos de sus acontecimientos o de sus figuras más notables”.¹⁷³ Lo fantástico no es una literatura de evasión como algunos críticos la han llamado, en ocasiones tiene un trasfondo político y social; en este caso los hijos en *Juegos profanos*, ante la presión de los padres, deciden eliminarlos para tomar la autoridad y adueñarse de personalidades hechas:

ALMA: Sí, pero... no entiendo... ¿Qué tramas ahora?

SAÚL: Algo muy simple. ¡Desnúdalos!

Alma lo ve con perplejidad.

¡No me repliques! ¡Desnúdalos ya!

Alma, desconcertada, procede a desvestir los esqueletos.

SAÚL: ¡Ya verán, señores, ya verán! ¡Seremos libres y felices! *Al fin podremos dar órdenes, disponer, regañar...* ¡Nadie sabrá nada! ¡Ahora nadie conocerá el nuevo secreto! ¡Lo compartiremos entre Alma y yo! ¡Solamente entre nosotros dos! ¡Nadie más!

ALMA: *¿Entonces seguiremos vivos tú y yo?*

SAÚL: No como supones. ¡Vístete con las ropas de mamá!

ALMA: ¿Qué?

SAÚL (*quitándose la ropa*): *Será mejor que nos vayamos acostumbrando... señora Venturina.*

ALMA: Saúl, no le veo ningún sentido...

SAÚL: ¡Nicolás! *Desde este momento seremos Venturina y Nicolás.* ¿Entendido?

Saúl se pone el frac del padre y toma el bastón.

Ahora seremos papá y mamá. ¡Un matrimonio modelo!

ALMA: ¡En eso yo no había pensado!

Rápidamente, Alma se viste con las ropas de la madre.

SAÚL: *¡Ahora sí seremos como ellos! ¡Seremos ellos!*

ALMA: *¡Y encontraremos ese instante en que se amaron verdaderamente!*

¹⁷³ Silvia Molloy, “Historia y fantasmagoría”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Siruela, Madrid, 1991 (*Colección Encuentros. Serie Seminarios*), p. 107.

SAÚL: *Eso es lo que vamos a averiguar cuando estemos a solas... señora Venturina.*

ALMA: ¡Nuestros hijos se sentirán orgullosos de nosotros! (JP, 67).

El gran desenlace de esta obra ocurre en la trasposición de personajes, los hijos admiten la muerte de los padres para tomar su lugar, este cambio de personalidades permite tomar el mando de sus ajenas y ahora propias vidas, pero con el modelo que les ensañaron los padres: “la familia muy unida y afectuosa es un campo propicio para la neurosis, el vicio y el delito [...] En un arte como la farsa se corporizan tales deseos: el deseo de atacar la familia, de profanar los dioses del hogar”.¹⁷⁴ Al respecto de lo expuesto, el narrador mexicano Enrique Serna sostiene que *Juegos profanos (El infierno)* es una obra que “significa un paso adelante por parte del autor en la invención de un mundo propio, pues en ella aparece por primera vez el tema de la transgresión culpable, uno de los ejes principales de su dramaturgia, que en términos generales plantea la necesidad de la liberación social y sexual, pero también estudia las resistencias a las que se enfrenta en el seno de la familia y en el interior de cada hombre”.¹⁷⁵

Carlos Olmos demuestra la cercanía del infierno, Alma y Saúl construyen el suyo en casa: es su vida, en él transitan y esperan *su* redención, pero no sucede así, deciden permanecer allí para ser parte de ese lugar. Este huracán fantástico, el de *Juegos profanos (El infierno)*, evidencia cómo el aspecto social puede expresarse desde dos perspectivas distintas, es decir, dos paradigmas de realidad presentan las posturas sociales que había en México: *a)* tradicional; y *b)* las nuevas formas de pensar con los movimientos de 1968 y de 1971 de fondo. Las atrocidades dentro de la obra pueden considerarse como “acciones que amenazan

¹⁷⁴ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 211.

¹⁷⁵ Enrique Serna, “Bajo el signo de la iguana”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996 (*Contrapuntos*), p. 174.

con destruir los principios del orden moral de nuestro mundo”,¹⁷⁶ éstas logran llamar la atención del lector-espectador para reflexionar lo visto en escena: ¿realmente está tan alejado de nuestra realidad?

Carlos Olmos, al igual que su generación, fue uno de los dramaturgos que colaboró con la crítica de su tiempo: mostró la educación familiar y la perspectiva de los jóvenes ante la nueva época y sus cambios, su llegada en 1969 a la ciudad de México le permitió vivir de cerca la crisis del país.

La suplantación de los progenitores sólo es un cambio de estafeta para que los hermanos Alma y Saúl obtuvieran los mismos privilegios de Venturina y de Nicolás: poder de decisión. Lo fantástico se encarga de presentar esta colisión de perspectivas porque “L’irréalité devient le seul moyen de présenter le quotidien: il y a une faiblesse de la littérature, celle de l’imagination socialisée incapable de rencontrer le réel suivant les termes de ce réel. Le fantastique marque à la fois la conscience du présent et une retraite de l’actualité”.¹⁷⁷ Aunque los hijos tienen tiempo de muertos, la temporalidad externa transcurre con su cotidianidad, sólo ellos tratan de detenerla, sin embargo es imposible, la vida continua y las transformaciones siguen y seguirán.

¹⁷⁶ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 226.

¹⁷⁷ Irène Bessière, *op. cit.*, pp. 40-41.

Capítulo III. Después de la tormenta, viene lo fantástico:
el teatro fantástico en *Después del terremoto* al filo del nuevo siglo

Tú eras el huracán, y yo la alta
torre que desafía su poder.
¡Tenías que estrellarte o que abatirme...!
¡No pudo ser!
GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

3.1 Después del terremoto *en el ojo del huracán de dos siglos*

El siglo XX se caracterizó por diversos cambios sociales, políticos, deportivos, artísticos, tecnológicos y biológicos (sólo por mencionar algunos campos) que re-evolucionaron las formas de ser, de pensar y de vivir. México no fue la excepción, durante la década de 1990 hubo distintos sucesos que modificaron la perspectiva social del país: el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, la muerte del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, la devaluación de la moneda, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, sólo por mencionar algunos; en las humanidades, uno de los mayores logros para un mexicano durante este periodo fue cuando en 1990 Octavio Paz ganó por su obra el Premio Nobel de Literatura.

En el ámbito de esta investigación, el teatro, también existieron logros y aspectos considerables. El crítico teatral Domingo Adame menciona al respecto “El teatro moderno estuvo marcado por una epistemología caracterizada, entre otras cosas, por el reduccionismo y el binarismo que puso frente a frente: texto vs. escena, palabra vs. cuerpo, presencia vs.

ausencia, autenticidad vs. falsedad, razón vs. emoción, rito vs. teatro”.¹⁷⁸ Estos problemas se manifestaron en las últimas décadas del siglo XX de distintas maneras como las disputas entre dramaturgos, directores y escenógrafos por la creación de nuevas propuestas teatrales. Los desacuerdos no mermaron la producción de obras en la década de 1990, al contrario, fue muy prolífica, Guillermo Schmidhuber de la Mora comenta que “La Generación 1984 tuvo predominio hasta el 2013”.¹⁷⁹ En dicha generación estaban en plenitud Óscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman, Jesús González Dávila y Carlos Olmos, sólo por mencionar algunos.

En este mismo periodo (1990) la cultura “se caracteriza por el desmoronamiento de las estructuras culturales que corre parejas con aquellas que sostienen la vida política del país”.¹⁸⁰ Las instituciones y los apoyos culturales cambiaron de forma radical, algunas personas dedicadas al teatro trabajaron de manera independiente y otros con la ayuda del gobierno, sin embargo, lograron sobrellevar la crisis ocurrida en el país con nuevas posturas escénicas. Justo en este momento, Carlos Olmos presentó su última obra: *Después del terremoto* (2007), obra de mi interés para este capítulo de mi ICR. En un principio esta pieza teatral llevó el nombre de *Pepito, mi corazón* y su estreno fue en 1999 dentro del Ciclo de la Comedia Mexicana XVII-XX ISSSTE.¹⁸¹ Con el nombre de *Después del terremoto*, la primera función se

¹⁷⁸ Domingo Adame, “De la ritualidad a la transteatralidad en el teatro de entre siglos en México”, en Beatriz Aracil, José Luis Ferris *et al.* (eds.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Visor Libros, Madrid, 2015 (*Biblioteca Filológica Hispana*, 164), p. 418.

¹⁷⁹ Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Las tres generaciones de la dramaturgia mexicana del siglo XX”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Huellas escénicas*, Galerna-Fundación Roberto Arlt, Buenos Aires, 2007 (*Estudios de teatro iberoamericano y argentino*), p. 153.

¹⁸⁰ Rodolfo Obregón, “Fin de siglo en el teatro mexicano”. *Arrabal* 7-8 (2010), p. 66.

¹⁸¹ Armando Partida Tayzan, “La dramaturgia mexicana de los noventa”. *Latin American Theatre Review* 34:1 (2000), pp. 153.

realizó el 26 de septiembre de 2002 en el Teatro El Galeón del INBA. Dicha obra se encuentra en el lindero entre dos siglos: XX y XXI. En este mismo lapso, el teatro logró

la reformulación de sus contenidos, como en lo tocante a la renovación de los lenguajes escénicos, la última dramaturgia ha dejado en claro su intención de transformar a fondo los esquemas que la condicionaron en periodos anteriores. Esta actitud transpone una mentalidad mucho más amplia de reforma que la sociedad mexicana ha venido manifestando con el fin de acelerar los procesos de cambio demandados desde hace tiempo en todos los ámbitos de la vida colectiva. En la situación actual, el teatro asume la función estética e ideológica de poner a prueba sus capacidad para representar al mundo, de cuestionarlo sin esperar a cambio soluciones inmediatas.¹⁸²

Los cambios sociales crearon crisis en distintos ámbitos del país porque fueron muy drásticos y en las artes no fueron la excepción: “el fin de siglo se vive en México al igual que en el resto del mundo como el reino de lo ya visto. Al desconsuelo de un mundo al que fue extirpado el derecho a la utopía, corresponde el estancamiento de un arte incapaz de plantearse, como lo hizo a lo largo del siglo XX, la ruptura de sus propias convenciones”.¹⁸³ Guillermo Schmidhuber, al respecto de la transición y la crisis, afirma que “Al abrir del siglo XXI México no es un país hispanoamericano que presente en su dramaturgia el estado del arte. Se rescriben los estilos de la dramaturgia anterior. Se producen en razón del actor y la actriz de fama sin importar la calidad de la obra. No hay claridad de qué dramaturgos escriben bien y quiénes sobreviven en este oficio por la sola razón de que lo leve, flota”.¹⁸⁴ En este cambio

¹⁸² Lidio Sánchez Caro, “El teatro mexicano entre dos siglos (1990-2005)”, en David Olguín (coord.), *Un siglo de teatro en México*, Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001 (*Biblioteca Mexicana. Serie Historia y Antropología*), p. 294.

¹⁸³ Rodolfo Obregón, art. cit., p. 67.

¹⁸⁴ Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*, Universidad de Guadalajara-Coordinación General Académica-Unidad para el Desarrollo de la Investigación y el Posgrado, Guadalajara (Méx.), 2006, pp. 171-172.

generacional y crítico, Carlos Olmos logra un teatro fantástico con una altísima calidad en el proceso de construcción de esta modalidad literaria: *Después del terremoto*.

Dicha obra presenta el tema de la diversidad sexual por medio de lo fantástico para manifestar una crítica social. En México los movimientos homosexuales han ganado terreno ante las desigualdades sufridas en varios momentos de la historia, no obstante, existen grupos en contra; Olmos, en la frontera entre dos siglos, presenta un Texto Literario con argumento y crítica sexual, en este caso, el teatro será un excelente aparador porque

El acontecimiento teatral hace que el receptor realice entonces su propia reconfiguración tanto de la configuración teatral que observa como de su propia percepción de su cultura circundante, tomando como base los signos teatrales y el macrotexto cultural. Podemos imaginarnos el proceso como el reflejo de la Cultura (en un sentido genético) en el sistema sónico del teatro, y el teatro a su vez como un espejo que sin ser la Cultura crea su imagen en la representación, de tal manera que el espectador ve en ella algo que reconoce en su propia cultura.¹⁸⁵

En relación con lo anterior, Daniel Meyran sostiene: “una dramaturgia nacional es eficaz en tanto refleje e interprete acontecimientos dentro de un límite de frontera. Su meta es dar sentido a las vidas contenidas en ese espacio, comunicar belleza y trascendencia, la suya propia, a los habitantes, a través de formas teatrales que los conmueven, los hagan reflexionar o simplemente gozar sus fenómenos vitales transformados en arte”.¹⁸⁶ Carlos Olmos utilizaría lo fantástico en *Después del terremoto* para exponer a cierto sector de la sociedad intolerante con algunos grupos sexuales, el teatro fantástico es el género que usa el dramaturgo para presentar

¹⁸⁵ José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2002, p. 136.

¹⁸⁶ Daniel Meyran, “De una mirada a otra, de un texto a otro: influencia, transmisión, transtextualización en el teatro mexicano contemporáneo”, en Beatriz Aracil, José Luis Ferris *et al.* (eds.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Visor Libros, Madrid, 2015 (*Biblioteca Filológica Hispana*, 164), p. 367.

el problema y las distintas posturas desde una forma diferente, al final el lector-espectador reflexionará según sea su criterio. A continuación, pasaré al análisis de la obra.

3.2 Rómpase en caso de emergencia: la disposición espacial en Después del terremoto

En las páginas anteriores he hablado sobre algunos aspectos en *Después del terremoto*, pero antes de continuar, es necesario hacer un pequeño recuento de la diégesis. En la obra hay tres personajes patentes de la familia Meneses: José, modisto de un centro nocturno para caballeros; su tía (que en realidad es su madre) Lupe, excantante de música vernácula, ella es su tía-madre; y Mayra, supuesta mamá de José (sólo tiene parentesco como tía), muere asesinada en Tijuana por un empresario en una de sus giras artísticas, también ella era cantante y conformaba un dueto musical con su hermana. Mayra es la madre-tía de José.

La obra comienza con un ruido muy estridente, al abrir el telón puede verse que los personajes intentan escapar de los restos que causó un fuerte sismo en la Unidad Habitacional donde vivían. En el fondo del lugar, entre la agonía, apariciones y mentiras, los personajes recorren un espacio similar al purgatorio porque es un lugar transitorio antes de recibir condena. Alegría Martínez comenta que esta obra es “Rica en cuanto al manejo de cada historia, de los distintos planos de realidad en donde la más inmediata incide y conlleva a una onírica y otra real, a cual más de crudas, esta historia de Olmos se extiende hasta abarcar esa idiosincrasia que nos determina”.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Alegría Martínez, “Carlos Olmos: El arte de la vida cotidiana”, en *Así es el teatro*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2005 (*Colección Periodismo Cultural*), p. 302.

En este lugar, en el fondo de las ruinas de su hogar, los personajes comienzan a dialogar para olvidarse de la tragedia. Ellos intentan mantener la calma y procuran estar al pendiente del equipo de rescate cuando llegue (si es que llega), pero como muestra Antonio Marquet, hay una loza más pesada que el cemento: “Sobre las ruinas dejadas por un sismo, sobreviene un terremoto aún más devastador: el discursivo. Lo que se viene abajo sobre los restos del edificio en el que vivían Pepe y su ‘tía’, es un edificio verbal en *Después del terremoto* de Carlos Olmos. Un edificio que ha sido ideado no para vivir en él, sino para ocultar”.¹⁸⁸ El primer aspecto notorio y detonador de la diégesis es el espacio en ruina que marca la primera didascalía:

Antes de abrir el telón, escuchamos el sonido estremecedor del terremoto.

La vibración telúrica se mezcla con gritos de pánico, cristales rotos, objetos que caen, muros que se derrumban generando caos, confusión, espanto.

Después... se impone la ominosa quietud de la desgracia consumada.

Se abre el telón y vemos sobre el escenario una impresionante montaña de escombros.

En ella asoman manos, brazos, pies y hasta inmóviles cabezas que aparecen vemos desde el fondo de la oscuridad y el silencio.

*Una especie de bruma caliginosa envuelve muebles rotos, ropa, zapatos, tanques de gas, lavadoras, lámparas, libros y cortinas que evocan lo que alguna vez fue vida cotidiana.*¹⁸⁹

La primera impresión al momento de leer/ver la obra es la de un espacio caótico con muy pocas esperanzas de sobrevivencia. La zona en ruinas definirá las circunstancias que los personajes desarrollarán en el transcurso de la puesta en escena: “Todas las relaciones entre

¹⁸⁸ Antonio Marquet, “Los dos sismos de Carlos Olmos”, en *El crepúsculo de heterolandia. Mester de Jotería: Ensayos sobre cultura de las exhuberantes tierras de la Nación Queer*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 2006 (*Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. Serie Humanidades*), p. 353.

¹⁸⁹ Carlos Olmos, *Después del terremoto*, en *Teatro completo*, pról. y ed. de Julián Robles y Enrique Serna, Fondo de Cultura Económica, México, 2007 (*Letras mexicanas*), p. 595. Todas las citas provienen de la edición antes mencionada, en adelante sólo pondré las iniciales de la obra y el número entre paréntesis para hacer referencia al texto utilizado de Carlos Olmos.

los personajes se proyectan en el espacio; así se origina el llamado espacio dramático, conjunto de fuerzas inmateriales que va cambiando en el tiempo junto con las transformaciones de esas fuerzas”.¹⁹⁰ Lupe y José están solos en un primer instante, sus parlamentos del principio están enfocados a mantener la calma y a informar su situación al otro, sin embargo, tanto tiempo allá abajo cobrará efectos en la estancia y en la cordura:

JOSÉ: Un niño siempre resiente la falta de la mamá...

LUPE: Conmigo no te faltaba nada.

JOSÉ: Pero no entiendo por qué no me llevaba a las giras...

LUPE: Las dos hicimos un pacto desde que naciste. Como se fue a aliviar a Michoacán, pasamos juntas una buena temporada. Y decidimos que te quedarías conmigo mientras cumplía sus contratos...

JOSÉ: ¿Y no tenía el gusanito de volver a cantar?

LUPE: Pues sí pero... alguien tenía que sacrificarse para que Mayra siguiera ganando más dinero y popularidad.

JOSÉ: Tal vez si mi padre no hubiera muerto...

LUPE: Nunca te hizo falta un padre porque entre tu mamá y yo ocupamos ese lugar.

JOSÉ: ¿Y usted cómo sabe que nunca me hizo falta?

LUPE: ¡Mayra y yo te dimos lo que necesitabas!

JOSÉ: Pero a veces, cuando estaba en la escuela o jugando en la calle, me ponía a pensar en lo distinto que hubiera sido de haber conocido a mi papá... quiero decir... en lo distinto que hubiera sido todo de haber tenido una familia.

LUPE: ¿Yo no soy tu familia?

JOSÉ: Si él estuviera aquí, conmigo...

LUPE: ¿Qué? ¿Vivirías de otra manera?

JOSÉ: No vaya a comenzar con sus sermones, ¿eh?

LUPE: Nunca entendí tu forma de vivir, tus vicios, tus amistades...

JOSÉ: ¡Con mis amigos no se meta!

LUPE: ¡Mira la edad que tienes y lo poco que has logrado a pesar de tus... amigos! (DT, 599).

¹⁹⁰ Jiří Veltruský, “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”, trad. de Lubomí Bartoš, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco/Libros, Madrid, 1997 (*Serie Lecturas*), p. 40.

El espacio desestabiliza a los personajes: ante la impotencia de salir, relucen los reclamos que siempre callaron o que nunca escucharon. El segundo aspecto en dilema es el tiempo. Lupe y José en el fondo del edificio comienzan a perder la noción de la temporalidad:

LUPE: No vas hallar nada. Bueno, tal vez un poquito de chicharrón en salsa verde. Lo hice anoche mientras te esperaba...

JOSÉ: No fue anoche.

LUPE: No me gusta comer sola...

JOSÉ: Se ve que no lleva bien la cuenta del tiempo que hemos estado aquí...

LUPE: Si apenas son unas horas...

JOSÉ: A mí me ha parecido una mugrosa eternidad...

LUPE: ¡Cómo exageras! ¿Tú crees que no estaríamos hambrientos, muertos de sed, desesperados?

JOSÉ: Usted tiene la pierna rota. Me lo dijo desde el principio, desde que caímos...

LUPE: Ya ni la siento...

JOSÉ: Pero está herida (DT, 600).

En esta parte de la obra el tiempo se suspende y cada momento es más agónico. En el teatro deben distinguirse diferentes modalidades temporales: *a)* tiempo diegético; *b)* tiempo escénico; y *c)* tiempo dramático.¹⁹¹ En *Después del terremoto*, la pérdida temporal es uno de los primeros indicios que muestran la percepción ambigua de la realidad. El tiempo dramático, el que representan los personajes, muestra, en términos de José Luis García Barrientos, una suspensión temporal o transición “equivalente a una pausa explícita: representada o aludida verbal o escénicamente”.¹⁹²

Los personajes perciben allí abajo que el tiempo no es normal como antes de la caída del edificio. En el teatro, una de las formas de hacer presente el tiempo en el escenario es por medio de recursos actorales o escenográficos, en este caso, la alusión temporal está en sus

¹⁹¹ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método, op. cit.*, pp. 82-83.

¹⁹² José Luis García Barrientos, *Teatro y ficción: ensayos de teoría*, Fundamentos, Madrid, 2004 (*Colección Arte/Fundamentos. Serie Teoría Teatral*, 142), p. 89.

diálogos al igual que la indicación de un lugar allá arriba. El tiempo y el espacio comienzan a sofocar los sentidos de Lupe y de José. Una de las principales características de lo fantástico es su condición sensorial, lo visual es muy importante para esta modalidad y a la postre en *Después del terremoto*, porque

Lo propio del fenómeno fantástico sería su textualización para ser visualizado o percibido sensorial o imaginativamente por uno o varios testigos participantes en esa anécdota. Junto al acontecimiento siempre aparecen los personajes (y el lector) no sólo presentados como protagonistas sino también como espectadores, y el hecho extraordinario, no sólo como mera realidad factual sino también como espectáculo, con los semas propios de una singularidad sensorial, actancial y fenoménica.¹⁹³

Hay un factor que debe considerarse al respecto: José llegó borracho al departamento, en el instante del derrumbe trae una botella de whisky en la mano, esto supondría una distorsión de la realidad a causa de la ingesta de alcohol. En consecuencia, lo fantástico debe construir paradigmas de realidad con sus propias leyes internas para permitir el suceso sin alteraciones (como sería la de José) y no exista la duda sobre la existencia de todos los hechos ocurridos: “Este mundo que el texto propone al lector [espectador] como su verdad propia, se ve regido por leyes determinadas; las convenciones que constituyen el sistema de realidad de los textos. Es éste el sistema que el lector [espectador] descifra en cada caso particulares posibilitando la lectura [espectáculo]”.¹⁹⁴ En *Después del terremoto*, existe la disposición espacial en dos formas: *a)* la que vemos en el escenario (patente): las ruinas del departamento; y *b)* el aludido (latente): allá arriba, donde están los equipos de rescate y la vida.

LUPE: En cuanto vengan por nosotros, nos meterán al hospital...

JOSÉ: Nadie vendrá por nosotros.

¹⁹³ José María Martínez, “La mirada del fantasma: isotopía visual y literatura fantástica”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*, presentación de José Cardona López, Cálamo, Palencia, 2007 (*Referencias*, 6), p. 182.

¹⁹⁴ Rosalba Campra, “Fantástico y sintaxis narrativa”. *Río de la Plata* 1 (1985), p. 96.

LUPE: Bueno, pero te has propuesto llevarme la contra, ¿verdad?

JOSÉ: ¿Por qué no quiere aceptar que vamos a morirnos de abandono y de silencio? ¿Quién sabe que quedamos vivos? *¿Quién va a escucharnos allá arriba?* ¡Nadie! ¡Mucho menos Dios!

LUPE: Sí, tú debes estar borracho para pensar así de Él...

JOSÉ: *Sólo me estoy echando unos traguitos.* Ayudan a sobreponerse... a vencer este miedo, a comprender esta soledad... (DT, 600-601. El subrayado es mío).

En el lapso de espera, los personajes comienzan a reclamarse la forma en cómo han llevado su vida, pero ¿cuáles son las dos posturas críticas al respecto? La primera es la tradicional de Lupe; y la segunda, de José: la apertura sexual. El momento clave de las controversias comienza cuando se protestan sobre sus vidas “fracasadas” como no tener un empleo seguro y la homosexualidad que su tía-madre sospecha. Berenice Villagómez Castillo menciona al respecto: “Es evidente que rechazan las decisiones de vida que el otro ha tomado. Lupe comenta de manera frecuente las maneras en que su sobrino ha traicionado las expectativas que había depositado en él [...] la homosexualidad de su sobrino también es motivo de protesta”.¹⁹⁵ Varias son las alusiones sobre los errores que José tuvo en la toma de decisiones en su vida:

LUPE: Oye, te estoy oyendo medio raro...

JOSÉ: Raro he sido siempre... (DT, 596).

[...]

LUPE: Tu madre y yo soñábamos con hacer de ti un médico titulado o un abogado fregón... (DT, 600).

[...]

LUPE: Pero, por Dios, José, ¿cómo puedes decir eso? ¡Me abrazaste al ver columpiándose el foco! ¡Siempre has sido muy maricón! Quiero decir... para los temblores... desde niño... (DT, 601).

[...]

¹⁹⁵ Berenice Villagómez Castillo, *De la utopía de la solidaridad al dolor del cambio: Discursos alrededor de un terremoto*, Tesis de doctorado, University of Toronto, Toronto, 2009, p. 157.

LUPE: Eso déjalo para las mujeres. Ya me imagino cómo te hubieras visto en medio de las burbujas con tu gorrito en la cabeza... (*Se ríe.*) (DT, 603).

[...]

JOSÉ: Para mí es algo más que una mascota. Lo quiero como un hijo...

LUPE: Si hubieras tenido uno...

JOSÉ: ¿Un hijo? ¿Yo?

LUPE: Si hubieras pensado con la cabeza y te hubieras casado... (DT, 604).

Considero que *Después del terremoto* es una obra con dos momentos claves: por un lado, el crítico social; por el otro, lo fantástico; ambos quieren decirnos un tema más allá de la caída de una Unidad Habitacional, como resultado, puede sugerirse que lo fantástico en esta obra viene acompañado de una crítica social (discriminación a la comunidad homosexual) en la frontera entre dos siglos. El espacio para la revisión es un escenario envuelto por la desolación del terremoto. En este lugar están los momentos críticos entre José y Lupe, justo allí, en el ojo del huracán *fantástico*, se desarrollan el problema, el castigo, una posible resolución y una redención. El *huracán fantástico* ya desató su furia: solo queda realizar el recuento de los daños. A continuación, pasaré al análisis de los aspectos fantásticos de *Después del terremoto*.

3.3 El recuento de los daños: lo fantástico como modelo literario de la crítica en Después del terremoto

Para empezar, es necesario retomar la postura crítica de Ana María Morales quien sostiene que “lo fantástico pareciera crearse siempre en el territorio evanescente y limítrofe en el que conviven dos órdenes que, al ponerse en contacto, conjuran una franja conflictiva dentro de cuyos estrechos límites se crea la sola oportunidad posible para hablar de fantástico”.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Ana María Morales, “De lo fantástico en México”, *op. cit.*, p. IX.

Desde esta perspectiva, hago mi análisis. *Después del terremoto* puede segmentarse en tres momentos: 1) conflictos entre los personajes porque descubren sus secretos y sus personalidades (como los mostrados en el apartado 3.2); 2) la aparición de Mayra; y 3) el rescate. La obra indica la existencia de otros personajes vivos aparte de Lupe y de José, esto genera esperanza porque, “al igual que ellos”, han sobrevivido al terremoto y pronto los rescatarán:

José vuelve a beber y en este momento se escucha toser a un hombre.

LUPE: Cúbrete bien. Siempre has sido muy delicado de los bronquios...

El hombre sigue tosiendo, casi abogándose.

Debe ser ese polvito que anda por todas partes. Se le pega a uno en la nariz, en la garganta, en los ojos...

JOSÉ: Hay alguien por aquí, tía...

LUPE: Cuando comenzó a moverse la cocina, vi palpablemente que el polvo salía de las alacenas, de la estufa, de todos los rincones. Me había levantado con la idea de hacer el pastel de quince años para la chamaca del setecientos seis...

JOSÉ: ¿No me oyó?

LUPE: Iba a ganarme unos buenos centavos con ese encargo. Porque aunque no quieras reconocerlo, hago mejores pasteles que los de aquí abajo...

JOSÉ: Ese hombre... el que está tosiendo...

LUPE: ¿Qué? ¿No eras tú? ¿No eras tú el de esa tos horrible?

Se escucha un largo quejido del hombre.

LUPE: ¡Jesús, María y José! (*Se persigna.*)

JOSÉ: Haga un esfuerzo, tía. Trate de mover las manos y tocar... tocar lo que está cerca de uno...

LUPE: Cerca de mí sólo está el radio de la cocina...

JOSÉ (*al desconocido*): ¿Quién eres? ¿Estás bien? ¿Puedes moverte?

Un silencio (DT, 601-602).

La voz del hombre, personaje latente, les brinda esperanza porque piensan en una mayor posibilidad de salir de la catástrofe al encontrarse acompañados de más personajes a quienes

rescatar, pero al retrasarse la llegada de las labores de liberación, el tiempo comienza a generar estragos en ellos, su desesperación hace que José, primero, y luego Lupe, vean descender a Mayra, la hermana-madre-tía, *muerta* en Tijuana:

José sonríe infantilmente al ver descender a Mayra en un columpio y vestida como vedette con un traje blanco muy llamativo.

Mayra se desplaza por una especie de túnel muy irreal y ahora baja del columpio.

Se mueve al ritmo de la melodía con movimientos rítmicos y elegantes por encima de los escombros y ve con ternura a José.

JOSÉ: Ella está aquí, tía...

LUPE: Sólo en una mente como la tuya pueden caber cosas semejantes...

JOSÉ: Haga un esfuerzo y también podrá verla cuando quiera...

LUPE: El mayor esfuerzo de mi vida fue convivir con un loco como tú...

MAYRA (*extendiendo sus brazos hacia José*): ¡Pepito mi corazón!

JOSÉ: Así me decía cuando era niño y me llevaba con ella para que la viera trabajar... (DT, 606).

Berenice Villagómez Castillo sostiene que esta aparición para Lupe “representa dos aspectos de su pasado íntimamente relacionados: las posibilidades abiertas que no se concretaron y la voz de su conciencia”.¹⁹⁷ Mientras tanto, para José es un alivio y una alegría tenerla entre tanta tempestad porque anhela su cariño y su presencia, sin embargo, puede pensarse que estas visiones son producto de la ingesta de alcohol:

LUPE: ¡Es el vodka! ¡Es el alcohol lo que te hace ver esos delirios!

MAYRA (*a Lupe*): ¡Es la angustia, la soledad, el silencio!

JOSÉ: ¿Verdad que vas a sacarme de aquí?

MAYRA: Te sacaré de donde quieras... menos de mi corazón...

JOSÉ: ¿Verdad que vas a llevarme, otra vez, a la vida?

MAYRA: A la verdadera vida...

JOSÉ: ¿Y dónde está la vida verdadera?

MAYRA: *Abí... arriba...*

JOSÉ: Arriba sólo está una pirámide en ruinas...

¹⁹⁷ Berenice Villagómez Castillo, *op. cit.*, p. 161.

MAYRA: Eso crees. Pero la realidad es otra.

JOSÉ: ¿Cuál es la realidad, mamá?

MAYRA: ¡La que tú quieras, la que tú deseas!

JOSÉ: *¿De veras vas a llevarme contigo?*

MAYRA: *¿No es lo que has querido siempre?*

JOSÉ: ¡Con toda el alma!

MAYRA: Pero recuerda que ese siempre es este ahora... y si caíste aquí es porque debes superar una prueba... (DT, 607. El subrayado es mío).

Mayra, como se ha mencionado anteriormente, es un alma que ahora deambula en las ruinas de la Unidad Habitacional. Ella falleció cuando José era un niño y él nunca superó su partida. Mayra es quien corrobora e informa sobre la situación de allá arriba: el panorama es similar al de ahí abajo, pero en la superficie están los equipos de rescate. La madre-tía puede contemplar ambas perspectivas porque es un alma en pena:

JOSÉ: Por este rumbo hay muchos centros nocturnos...

MAYRA: Había. Porque muchos de ellos terminaron como tu edificio...

JOSÉ: Dios mío... las muchachas... ¿también están como la tía y como yo?

MAYRA: Están peor porque a esas las están sacando a pedazos de los escombros...

LUPE: Estaba segura de que las pilas funcionaban... estaba completamente segura...

MAYRA: Se cayeron hoteles, hospitales, cines, escuelas, oficinas...

JOSÉ: ¿Y en cada lugar de esos hay muertos?

MAYRA: No se sabe cuántos (DT, 611).

Mayra aparece para ambos personajes, pero nunca dialogan los tres al mismo tiempo, platican por separado y rememoran ciertos aspectos de sus vidas. La aparición pone en crisis a Lupe porque hacen el recuento de su violación y el nacimiento de José, este último fue motivo por el cual decidieron cambiar los roles familiares de madre a tía y viceversa.

Después de la aparición de la madre-tía, José decide revelar a Lupe que a la hora del derrumbe estaba con un hombre y acepta abiertamente su homosexualidad, pero la tía-madre no puede admitirlo, como anteriormente había sucedido cuando despidió a la persona

encargada del aseo porque descubre la orientación sexual de José y con esta acción trata de evitar la revelación de este secreto a los demás vecinos.

Justo casi al final de la obra es cuando impacta lo fantástico con mayor fuerza, porque la confrontación entre Lupe, José y Mayra prepara la crítica social, mientras que la atemporalidad y la llegada de la madre-tía son los primeros indicios de lo fantástico. Los dos paradigmas de realidad definidos son *a)* el fantástico: el de abajo, en ruinas; y *b)* el configurado como real: el de arriba, con los equipos de rescate. Ambos entran en colisión y dan como resultado lo fantástico, dicho de otra manera:

Cuando dentro de una obra se ha codificado la realidad intratextual como realista, y aparece un fenómeno o manifestación que, en apariencia, viola las leyes de ese mundo construido con presupuestos de realidad que excluyen su presencia, si no es mediante la violentación o anulación temporal de alguna ley, o por la concatenación de distintos azares que se han unido en una cadena de consecuencias que resulta extraordinaria, el conflicto aparece entre legalidades inherente a lo fantástico.¹⁹⁸

El recurso teatral que utiliza Carlos Olmos en *Después del terremoto* para el paradigma codificado como realista son primordialmente las didascalias, éstas son las que permiten mantener el contacto entre ambos paradigmas dentro del escenario. Dicho componente teatral da “toda información contenida en el diálogo de los personajes, tales como descripciones sobre algún acontecimiento, estado de ánimo de otros personajes, etc., incluyendo la mención de sus nombres, los cuales identifican a cada locutor/alocutor, datos sobre características físicas, espacios y tiempos, etc. Las didascalias sirven para anclar el diálogo y la escena dentro de un contexto”.¹⁹⁹ En este caso, son importantes estos elementos teatrales para la confrontación de ambos paradigmas de realidad porque el espacio exterior

¹⁹⁸ Ana María Morales, “Las fronteras de lo fantástico”, art. cit., p. 49.

¹⁹⁹ Fernando de Toro, *op. cit.*, p. 34.

entra al interior a partir de ellas, en el texto estas indicaciones pueden leerse y analizarse como parte del Texto Literario, mientras que en el escenario serán mostradas como acciones.

El primer momento que interrumpe el espacio de afuera en el escenario son los ladridos de un perro de búsqueda y salvamiento; el segundo, es el sonido de una máquina perforadora; y el tercero, es un rescatista. Todos estos instantes son puestos en las didascalias de *Después del terremoto*:

JOSÉ: Pero sé bien cuál fue su vestuario definitivo...

Luz a Mayra que ahora se ha despojado del abrigo y posa sonriente con un vestido negro cubierto de chaquiras y adornado profusamente con pedrería. El ladrido de los perros está ahora más próximo, casi arriba de ellos.

Lo malo es que las chaquiras y el canutillo brillaban demasiado en la oscuridad de la tumba y nunca pudo descansar...

En este punto se escucha el sonido de los taladros penetrando el concreto.

LUPE: ¿Y eso?

MAYRA: Son las máquinas que están rompiendo el concreto...

LUPE: ¿Qué es eso, José?

JOSÉ y MAYRA (*a dúo, siguiendo el ritmo del taladro*): Son las máquinas que están rompiendo el concreto...

Se escucha un lamento femenino terrible y claramente distinguimos tres palabras.

MUJER: ¡Ay, mis hijos...!

José se vuelve a Mayra quien tiene la mirada puesta en el techo mientras sigue aproximándose el sonido del taladro. El hombre que tose vuelve a hacerlo mientras murmura.

HOMBRE: Agua... agua, por favor...

Y ahora es el niño quien vuelve a llorar entre los escombros (DT, 628).

Cándido Pérez Gállego menciona las acciones en el espacio latente como “‘texto exterior’ que organizado en frases pretende integrarse en cualquier lugar que le arrastre al escenario, que es la zona hablada por excelencia. De este modo las frases que operan fuera están siendo reclamadas continuamente desde dentro por un algoritmo consistente en ‘nombrarlas’

creando hacia ellas una especie de ‘vinculación simbólica’.²⁰⁰ Estas referencias a la superficie son por medio de las alusiones, “texto exterior” como las llama el crítico Pérez Gállego, que vienen en las didascalias de *Después del terremoto*. Y justo aquí es donde el paradigma de realidad mimética entra para mostrar el choque con lo fantástico:

JOSÉ: ¿Escucha? Ellos casi están arriba de nosotros...

LUPE: Sí... dentro de poco volveremos a ver la luz... esa luz que viste aquella mañana por la ventana... esa luz llena de perdón y misericordia...

JOSÉ: ¿Por qué oigo su voz tan lejana, tan extraña?

LUPE: Tengo que contarte de Minatitlán...

JOSÉ: Están abriendo el concreto... sí... están exactamente arriba de nosotros...

LUPE: José, ¿me escuchas? Es muy importante que me escuches...

JOSÉ (*grita*): ¡Dios! ¡Dios! ¡Diles que estamos aquí, diles que estamos vivos!

Del techo se filtra un pequeño rayo de luz. Se desprenden algunos fragmentos de concreto y el polvo fantasmal danza dentro del rayo de luz.

El niño ha dejado de llorar.

JOSÉ: ¡La luz! ¡Ésa es la luz que nos robó el terremoto!

MAYRA: No, no te muevas.

JOSÉ: Ellos deben saber que estamos aquí...

MAYRA: Lo saben...

JOSÉ: ¿Y por qué no hablan, por qué no preguntan nada?

Y ahora Mayra se inclina hacia él para decirle algo al oído.

La expresión de José cambia por completo.

José hace un enorme esfuerzo pero no logra escapar del sitio donde está atrapado. Ahora grita.

¡Tía! ¡Está engañándome otra vez! ¡Acaba de decirme algo terrible!

Mayra se vuelve a Lupe y le sonríe.

MAYRA: Tú sabes muy bien a lo que vine...

JOSÉ (*llorando*): Sólo quiero que nos rescaten... que nos saquen de esta noche de confusión, de desamor...

MAYRA: Para eso precisamente estoy aquí...

²⁰⁰ Cándido Pérez Gállego, *op. cit.*, p. 172.

Mayra extiende ambos brazos.

Ven conmigo, hijo...

Caen ahora más pedazos de concreto. El círculo de luz aumenta.

José hace el último esfuerzo y lo vemos incorporarse.

Está desnudo y cubierto de polvo. Su expresión es de asombro y desconcierto.

Mayra lo abraza asemejando una espectral Virgen de la Piedad.

MAYRA: ¿Lo ves? No estabas atrapado en un hoyo helado. Era un nicho, una cuna...

José intenta moverse pero Mayra lo detiene.

MAYRA: ¿Ves eso? Es el camino... la senda verdadera para volver a lo mejor de ti...

JOSÉ: ¿De qué estás hablándome?

MAYRA: De ese túnel...

Ahora la luz que viene del techo parece tomar la forma de un túnel radiante.

LUPE: ¡Qué luz tan hermosa!

JOSÉ: Vamos, tía... venga conmigo...

LUPE: No, vete solo. Yo debo cuidar las ruinas de lo que fue mi casa...

JOSÉ (*a Mayra*): ¿Y yo? ¿Debo volver a ser lo que fui, lo que no quise ser?

MAYRA: Ése es el pasado. Y en el mundo donde nunca supimos ser felices, el pasado es la muerte...

La luz se fragmenta bañando todos los escombros.

Se escucha una voz masculina proveniente del hueco del techo.

RESCATISTA: Nadie está vivo...

Lupe y José cruzan una mirada.

El único sobreviviente es un recién nacido...

El llanto del niño vuelve con pleno realismo.

Mayra se incorpora y le extiende los brazos a José.

MAYRA: ¿Lo ves? ¡Ese inocente fue más fuerte que todos! (DT, 629-631).

La entrada de los ladridos del perro, el sonido de las máquinas perforadoras, el bebé recién nacido, el gato y el rescatista son el paradigma codificado como real. Lupe, Mayra y José están muertos desde el principio de la obra, como resultado, los personajes adoloridos no pueden

escucharlos porque ellos viven en otro paradigma mientras que Lupe y José son almas en pena pertenecientes al paradigma fantástico. Los personajes principales murieron entre los escombros del edificio, la interacción con Mayra es el resultado de encontrarse en el mismo nivel: los tres son ánimas dentro del paradigma fantástico. En este caso, pueden comunicarse e interactuar debido a que “lo visual permanece también como uno de los núcleos estructuradores de lo fantástico contemporáneo”.²⁰¹ Los tres se escuchan y se ven puesto que están en igualdad de condiciones.

El rescatista, aunque sólo aparezca su voz, pertenece al paradigma realista y confrontador, Lupe y José ven al equipo de rescate, sin embargo, éste no ve a los Meneses con vida y sólo encuentran sus cadáveres. Salvan a un bebé y a un gato (mascota de José) porque ellos *sí* están vivos, en este caso: “El afuera puede ser percibido como tal por los personajes solamente o por éstos y el público, de similar o de diferente manera. La relación entre ambos polos puede además tener diferentes efectos emocionales en los personajes ya que están marcados por diferentes cargas significativas, que pueden implicar un límite, una valla, un refugio, una amenaza, una promesa, un llamado”.²⁰² En primera instancia, los Meneses ven a la cuadrilla de rescate, pero los personajes latentes se percatan de los cuerpos sin vida de Lupe y de José y sólo salvan a los sobrevivientes.

Conviene señalar que este *huracán fantástico* llegó desde la primera didascalia y en forma de terremoto, toda la obra sufre los daños que causó a su paso, los personajes realizan el recuento de los daños, pero ellos, al igual que lo fantástico, no tienen vuelta atrás porque todo está deshecho, como su entorno, como sus vidas: “Lo fantástico es la existencia de fronteras,

²⁰¹ José María Martínez, *op. cit.*, p. 186.

²⁰² Roger Mirza, “Algunos aspectos de la relación adentro-afuera en la representación teatral”. *Semiosis* 19 (1987), pp. 165-166.

de límites entre sistemas de funcionamiento de realidad, códigos con los que se aprehende esa misma realidad; es también usual anotar que la intersección de estos dos órdenes irreconciliables resulta en *una transgresión absoluta sin posibilidad de retorno*, siendo ésta una ruptura que provoca escándalo, malestar, inquietud”.²⁰³ La intersección de ambos paradigmas es muy violenta y no hay forma de reconstruir lo sucedido, el ojo del huracán ya pasó y destruyó todo a su alrededor, inclusive su percepción de la realidad.

Carlos Olmos en “Apuntes sobre un rescate”, apéndice de la obra presentado para el lector, menciona lo siguiente: “El texto pretende ser, al mismo tiempo, una violenta reflexión sobre el desplome de una sociedad que ya no puede moverse y se niega a revisar sus cimientos” (DT, 593). *Después del terremoto* pretende ser un ajuste de cuentas entre los personajes, Lupe representa el ideal tradicional de educación: una familia que no concibe la homosexualidad; y José tiene una apertura sexual con las esperanzas de ser aceptado, libre y feliz, pero, como bien señala Berenice Villagómez Castillo, “los protagonistas de la pieza de Olmos pertenecen desde el inicio hasta el final a grupos que tradicionalmente han sufrido marginación sexual: José por su preferencia; Lupe por ser la víctima muda de una violación”.²⁰⁴

Ambos personajes están marcados por aspectos sexuales: la violación y la homosexualidad. Lupe y José guardan en silencio esta tempestad que manifestarán justo al suscitarse el desastre natural, estos secretos desatarán los mayores problemas entre la familia Meneses: “La palabra depende de un sistema de valores que en realidad es un sistema de prejuicios y, por lo tanto, sólo surte efecto como una palabra para engañar, para aparentar,

²⁰³ Ana María Morales, “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”, art cit., p. 69. El subrayado es mío.

²⁰⁴ Berenice Villagómez Castillo, *op. cit.*, p. 161.

para crear una historia que oculte, tanto la violencia como la maternidad”.²⁰⁵ Lupe, en sus concepciones y términos, hace reiteraciones de que José pudo ser una mejor persona y no lo hizo:

JOSÉ: ¡Les contó que salgo a las cantinas y a los cines a buscar hombres!

LUPE: Eso lo sabe todo el edificio...

JOSÉ: Porque mi propia tía lo debe andar gritando en los pasillos, en los elevadores...

LUPE: ¡Te ven! ¡Te ven entrar y salir con desconocidos!

JOSÉ: Desconocidos para ellos. Pero yo los conozco muy bien porque son mis cuates del alma...

LUPE: Claro. Como son tan viciosos como tú...

JOSÉ: Yo me codeo con coreógrafos, reporteros, fotógrafos...

LUPE: ¿Y eso a mí qué me importa? ¡Los ligas y los metes a la casa como si esto fuera un burdel!

JOSÉ: Sólo vienen a tomar la copa conmigo...

LUPE: Pues llévalos a otra parte y ni quién te diga nada.

JOSÉ: ¿Y por qué otra parte si esto también es mío?

LUPE: ¡Esto, como dices, es nuestro hogar, José! ¡Y sólo a ti se te ocurre traer extraños para tomarles fotos desnudos, beber y bailar con ellos!

JOSÉ: ¿Cómo? ¿Estuvo hurgando en mi closet para...?

LUPE: ¡La criada descubrió las fotos y me las mostró!

JOSÉ: Ah, ¿entonces no la corrió por querer matar a Pancho?

LUPE: ¡Fue mejor echarla porque de lo contrario le va con el chisme a medio mundo! (DT, 619-620).

José muere sin saber la verdad de su procedencia, el único momento de felicidad fue justo antes del derrumbe cuando estaba con un hombre que encontró en el bar donde trabajaba, sin embargo, al final descubre su infelicidad, sólo la aparición de Mayra hace recobrar por un instante esa anhelada alegría:

JOSÉ: Tal vez. Porque lo único que recuerdo es la pequeña hora de luz que vivimos juntos. Me dijo que se iría al amanecer y que no volveríamos a vernos. Así que desde que empezó a clarear me puse mi bata turca y me fui a la cocina a prepararle un nescafé. Encendí el radio. Eran las seis y cuarto de la mañana. ¿A quién se le ocurre pensar que podrías estar viviendo los

²⁰⁵ Antonio Marquet, “Los dos sismos de Carlos Olmos”, *op. cit.*, p. 357.

últimos minutos de tu perra vida? ¡A nadie! ¡Mucho menos a una loca que le prepara el café al mayuyo que está bañándose! [...] yo no soy la felicidad de nadie... ni siquiera hice feliz a mi Pancho... en vez de abrazarlo para caer juntos en este abismo... abrí los ojos con una botella en la mano. No soy la felicidad de nadie, volví a repetirme mientras pensaba en mi madre muerta y en usted... ¿Nunca fui su felicidad, verdad, tía? No, ¿cómo iba a serlo siendo como soy? Usted siempre me odió desde chiquito aunque no quiera reconocerlo (DT, 622).

Mayra ayuda a recordar ciertos aspectos de las vidas de Lupe y de José, inclusive aspectos críticos en ambos casos. La madre-tía desata lo fantástico con su llegada y, también, da los pormenores de la situación tensa tanto adentro como afuera de las ruinas:

JOSÉ: ¿Te molesta que les diseñe ropa?

MAYRA: Se la quitan a la menor provocación y tú ganas tu feria...

JOSÉ: Pensé que no te gustaría mi oficio...

MAYRA: Lo que no me gusta es ver lo poco que te pagan...

JOSÉ: Me estoy dando a conocer...

MAYRA: ¿Dándote a conocer? Pepito mi corazón. Tienes casi cuarenta años y como veinte de estar envolviendo los cueros miserables de esas pirujas...

JOSÉ: Son vedettes...

MAYRA: ¡Son güilas que se la pasan encuerándose frente a los hombres y metiéndoles la mano donde no deben! (DT, 610).

En algún momento del análisis mencioné que la condición alcohólica de José repercutiría en una percepción alterada sobre Mayra, pero esto es desmentido en el final de la obra cuando los tres se saben muertos y lo corroboran; la certeza de su condición llega a partir de su vista: “La actividad visual y el asombro mental son las dos operaciones exclusivas del momento y esta experiencia opera como punto de partida de la alteración mental o psicológica de la percepción subsiguiente del personaje-espectador”.²⁰⁶ La vista puede ser engañada con facilidad, pero hay indicios que manifiestan ese final tan desgarrador como verdadero y no como una ilusión por las bebidas embriagantes. Lo fantástico causa todos estos

²⁰⁶ José María Martínez, *op. cit.*, p.185.

acontecimientos, el temblor desata los dos paradigmas, sin dicho fenómeno, los personajes guardarían sus secretos y no sucederían estas revelaciones:

JOSÉ: Todo eso acabó... se vino abajo... se derrumbó...

LUPE: Como nuestra vida, nuestro hogar, nuestras ilusiones...

JOSÉ: Las están sacando a pedacitos de los escombros...

LUPE: ¿Las ilusiones?

JOSÉ: No, a las chicas... quedaron despedazadas... partidas... (DT, 616).

El recurso fantástico en *Después del terremoto* está fundamentado en las didascalias. Algunos críticos consideran las indicaciones de los dramaturgos como la intervención directa del autor en la ficción, además son comparadas con una especie de narrador dentro del teatro:

En las didascalias aflora predominantemente una línea narrativa cuando la voz del autorial sustituye los silencios (o los acompaña) con el recuento pormenorizado de las acciones de los personajes: estamos en presencia de una *focalización externa*, constituida por la representación de las características de un personaje, una acción o un ambiente que son observables superficialmente: el narrador ve tan sólo lo que un espectador hipotético y anónimo vería.²⁰⁷

En esta obra no sólo importan las acciones visibles entre los personajes patentes dentro del escenario, sino cómo Carlos Olmos deja entrar el paradigma de realidad codificado como realista por medio de las didascalias. En *Después del terremoto*, las acciones indicadas en este recurso son alusiones sensoriales (vista y escucha) de los personajes latentes debido a que “en el narrador, como en todo personaje dramático, se manifiesta una naturaleza deíctica en el sentido de que todo personaje es un signo que remite a una instancia de enunciación”.²⁰⁸ Las indicaciones en esta instancia de enunciación son el paradigma codificado como realista que entra de forma violenta a su contraparte fantástica.

²⁰⁷ Ángel Abuín González, *El narrador en el teatro: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo xx*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1997 (*Monografías da Universidade de Santiago de Compostela*, 194), p. 36.

²⁰⁸ Elena Mata López, art. cit., p. 203.

El meollo en esta obra de teatro fantástico es una revisión social entre dos siglos: la obra fue escrita al final del siglo XX y principio del siglo XXI, en estos años la apertura hacia la diversidad sexual se volvió más incluyente, sin embargo, no implicaba que toda la sociedad estuviera en favor de los derechos de los homosexuales.

Lupe, tía-madre, fue violada, en este abuso fue concebido José quien pasó a ser criado como hijo de Mayra. La falta de ésta y de una figura paternal, según la perspectiva de José, influyeron en la toma de decisiones sobre su vida. José es un personaje con marca por su orientación sexual, su tía-madre Lupe no deja de reprocharle su homosexualidad y su profesión, pero ella también tiene una huella: una violación. En *Después del terremoto*, los aspectos sexuales definen a los personajes.

Carlos Olmos en esta obra, considero, quiso mostrar este problema en el teatro por medio de lo fantástico, esta modalidad literaria ayuda a crear distintas perspectivas de los personajes para reunirlos dentro del escenario, el espectador las verá en su totalidad y sacará sus propias conclusiones, del examen anterior puede observarse que “El fenómeno teatro es un constructo dinámico que articula la representación de acciones humanas. Pero en un sentido más profundo, articula también, como parte de la misma red de acciones simbólicas, el entramado cultural mismo de la comunidad en la que se realiza la teatralización y, por tanto, es teatralización de sí misma”.²⁰⁹

Este proceso de crítica teatral en Carlos Olmos comienza a partir de la observación de su entorno social para después pasarlo al proceso de escritura, pero determinado por su punto de vista, su análisis y su perspectiva al respecto porque “La teatralidad, la evidencia de que ocurrirá el teatro, es generalmente un hecho anterior a la representación misma y

²⁰⁹ José Ramón Alcántara Mejía, *op. cit.*, p. 128.

condición indispensable de la ficción. El reconocimiento de que algo pertenece al dominio del teatro suele aparecer en el espectador según se apropie, mediante ciertos indicadores pragmáticos, de las prácticas culturales de lo uno o de lo otro, de lo cotidiano o de lo teatral”.²¹⁰

Los personajes patentes dentro del escenario tienen un mensaje social que determina su carácter: *a)* Lupe, quien es la postura tradicional; *b)* José, la diversidad sexual; *c)* Mayra, la mediadora de ambas perspectivas entre los escombros. El edificio demolido sería considerado como la misma sociedad en ruinas. Estas pistas pueden ser encontradas en la obra teatral porque “el creador y el receptor reconocen en la representación los signos que le revelan aspectos de la cultura local y, por consiguiente, de su propia identidad cultural (incluyendo las formas que adquieren las estructuras de poder), ya sea reconociendo su alteridad o su identificación con aquello que el sistema, o mejor dicho, la interacción de los sistemas sógnicos del teatro le expresan”.²¹¹

Luis Emilio Abraham, en su libro *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro*, comienza su indagación teórica sobre el teatro a partir de una revisión de la literatura fantástica, no es casual porque en ambos “La *existencia ficcional* es el rasgo semántico propio de los mundos ficcionales, es decir, de los conjuntos de entidades y reglas internas de composición que constituyen el ámbito de referencia de un tipo de discursos institucionalmente autónomo”.²¹² Por esta característica, puede hablarse de la existencia del teatro fantástico: ambos crean su entorno con sus reglas internas. En *Después del terremoto*, lo fantástico y los personajes tienen el mismo fin: “El equilibrio que toda historia trata de

²¹⁰ Luis Emilio Abraham, *op. cit.*, p. 83.

²¹¹ José Ramón Alcántara Mejía, *op. cit.*, p. 146.

²¹² Luis Emilio Abraham, *op. cit.*, p. 48.

recrear, estable y completo como al comienzo de la acción, antes de que un acontecimiento misterio lo turbara, *no se recompone*".²¹³ Nunca regresa a una estabilidad, quizá nunca hubo alguna.

²¹³ Rosalba Campra, "Fantástico y sintaxis narrativa", art. cit., p. 105. El subrayado es mío.

Conclusiones: Al final de la playa...

¿Pero no había partido también su vocación de escritor? ¿No escribía teatro por necesidad expresiva y televisión para ganar dinero?

ENRIQUE SERNA, *Fruta verde*

La estética de lo irreal es uno de los temas recurrentes en el teatro de Carlos Olmos: modalidades literarias como lo fantástico y el realismo mágico permean la obra del dramaturgo chiapaneco. *Lenguas muertas* (1974), *Juegos profanos (El infierno)* (1975), *El eclipse* (1990), *Final de viernes* (1994), *Atardecer en el trópico* (1997), *Después del terremoto* (2007), por mencionar sólo algunas, son claros ejemplos de un autor con la afinidad de codificar distintas realidades en sus obras para que, como en una entrevista mencionó, “te produzca una imagen de vida, una metáfora de la vida que nos ayude a ser mejores, porque cuando te ves ahí inmediatamente conectas con tu experiencia personal aunque sea un teatro sin palabra. Y cuando haces esto estás modificando tu paisaje interior y ya no eres el mismo”.²¹⁴

La visión ambigua de la realidad que percibimos en sus obras no sólo es un recurso de evasión o por mera entretención, al contrario, manifiesta un teatro crítico preocupado de su entorno. Desde sus primeras obras, la crítica sostenía que Carlos Olmos era un dramaturgo interesado en mostrar una visión veraz de nuestra realidad sin importar su crueldad y sus seres perturbados.²¹⁵

²¹⁴ Hernán Becerra Pino, “Las telenovelas, género apabullante para el escritor. Entrevista a Carlos Olmos”, en *Los escritores Chiapanecos opinan sobre el EZLN*, Edamex, México, 1999 (*Testimonio y comunicación*), p. 138.

²¹⁵ Véase: María Aurora Aceves Azcárate, *El teatro mexicano sí da peras, Carlos Olmos: una dramaturgia en evolución*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, p. 134.

El teatro de Carlos Olmos se preocupa por su entorno como pudo observarse en las dos obras analizadas en esta ICR: *Juegos profanos (El infierno)* y *Después del terremoto*. La propuesta de investigación partió de un estudio del teatro fantástico. El teatro y lo fantástico son modalidades literarias, en apariencia, inconcebibles porque necesitan de la narratividad, sin embargo ésta también puede lograrse en escena: “lo fantástico se caracteriza por presentar a menudo, incluso en la cuentística, cierta teatralidad, la cual solo en la escena puede adquirir su concreción física, por lo que consideramos el teatro como un sistema semiótico en que lo fantástico puede sobresalir”.²¹⁶

Considero a *Juegos profanos (El infierno)* y a *Después del terremoto* como parte de lo fantástico porque muestran dos paradigmas de realidad en confrontación. Carlos Olmos pone a discutir en cada uno las distintas perspectivas de los problemas sociales sucedidos en la época de su escritura. Por un lado, la primera obra fue creada en un momento álgido de la sociedad mexicana: la represión y las revueltas formaban parte del entorno social entre 1968 y 1971. Por el otro, para la segunda, los distintos cambios políticos, sociales y tecnológicos al comenzar un nuevo siglo no fueron un distractor para dejar relegados aquellos temas tan profundos y con vigencia todavía en nuestro tiempo: el rechazo a la comunidad homosexual.

El nombre tan peculiar de esta investigación, *huracán*, se debe a que los temas en estas dos obras dejan secuelas profundas y devastadoras en sus habitantes. El huracán fantástico está compuesto, como he mencionado en las páginas anteriores, de dos paradigmas de realidad que entran en colisión (como señala la crítica al respecto de la narrativa), pero en medio de estos dos están los personajes: Alma, Saúl, los cadavéricos Nicolás y Venturina, Lupe, Mayra y José.

²¹⁶ Matteo De Beni, *op. cit.*, p. 238.

Estas dos obras fantásticas están marcadas socialmente por las circunstancias de su entorno y hacen una revisión de las formas de pensar en dos linderos: entre la década de 1960 y 1970; y los años 1999 y 2000. El teatro, como la gran mayoría de las artes, están ligadas al momento histórico de su creación y su representación, el escenario es el lugar para mostrar desde las diferentes posturas ante un hecho que afecta la sociedad, el lector-espectador sacará sus propias conclusiones, porque todos estos mensajes están allí:

El receptor toma los códigos teatrales para configurar su propia interpretación de lo que ha visto y experimentado, a la luz del tejido cultural en el que él está insertado [...] los signos teatrales tienen una doble codificación, la propia de la performatividad y la que se establece con la cultura a través de la dramaticidad, es decir, a través de la estructuración de las acciones simbólicas según los códigos culturales vigentes.²¹⁷

Juegos profanos (El infierno) representa problemas enfocados hacia las posturas familiares tradicionales que definían las vidas de sus hijos y, también, al cambio generacional de los jóvenes ante los nuevos tiempos de fondo (¿qué hacer ante la represión?: continuar con la lucha u obedecer). Alma y Saúl anhelan ser como los padres, pero para tomar sus lugares, los matan. Los hijos imitan sus movimientos con unos cadáveres, este juego simula tenerlos presentes como figuras de autoridad y guía. En realidad, ellos buscan una vida mejor a la suya, pero no quieren arriesgarse a enfrentar los cambios que suceden afuera de su casa (revueltas sociales, independencia económica y familiar), prefieren el encierro y la vida hecha de sus padres en lugar de crear una propia porque sólo conocen esa forma de proceder.

Lo fantástico decodifica esta lucha entre la mentalidad tradicional de los padres y la postura moderna de los jóvenes. Alma y Saúl piensan acorde a la educación que inculcaron Venturina y Nicolás, pero no son capaces de crear una vida propia para tomar sus propias

²¹⁷ José Ramón Alcántara Mejía, *op. cit.*, pp. 137-138.

decisiones. Los cambios (el espacio latente) están afuera y no siguen el modelo autoritario de la familia (comportarse según el género), pero tampoco es un lugar idóneo para ellos: mueren y si antes no tuvieron el valor de salir de la casa de sus padres, ahora menos.

Los paradigmas de realidad en *Juegos profanos (El infierno)* son *a)* el codificado como real: espacio latente (alusiones al exterior y su constante miedo a salir) que conlleva dejar a un lado la educación tradicional para emprender una nueva acorde a su época; y *b)* el fantástico, compuesto por los cadáveres de sus padres y las ánimas de Alma y de Saúl. Ambos paradigmas, entran en choque para desestabilizar el ambiente familiar y todo aquello que esté a su alrededor. Las crisis familiares y existenciales surgen entre la incertidumbre de sus vidas y el juego escabroso con los cadáveres de los padres. El plan consiste en terminar con el enemigo, pero sólo para ocupar su lugar, no para seguir adelante con un proyecto diferente.

Las técnicas que utiliza Carlos Olmos para construir estos dos paradigmas son 1) alusiones a la existencia de un exterior con leyes que no permitirían las atrocidades como las realizadas en el interior; y 2) en el departamento, el juego con los cadáveres de Venturina y de Nicolás junto con el disparo que corrobora las muertes de Alma y de Saúl. En ambos casos, estos hechos son inconcebibles en el otro paradigma, por lo tanto, son contrarios y entran en choque. Lo fantástico es el lugar de conflicto entre vivos y muertos, adentro y afuera, tradicional y nuevo.

Mientras tanto, en *Después del terremoto*, Carlos Olmos define lo fantástico a partir de las didascalias. Lupe y José son personajes marcados por la sexualidad: por un lado, la violación de la primera; por el otro, la preferencia por personas de su mismo sexo del segundo. La obra comienza después de escuchar el estruendo que ocasionó un temblor. Al abrirse el telón, se descubre que la familia Meneses intenta sobrevivir a la tempestad, en este lapso comienzan a

escudriñar sus vidas mientras esperan a los equipos de rescate, en dicho proceso muestran las actitudes que rigen a Lupe y a José. Este edificio en ruinas es la metáfora de los personajes y de la sociedad en general, en ambos casos sus ilusiones están deshechas porque nunca lograron superar las expectativas del otro: Lupe quería que José tuviera otra preferencia sexual y revelarle su procedencia y José, la aceptación de su homosexualidad junto con el cariño de su tía-madre. *Después del terremoto* presenta el tema de las preferencias sexuales como un generador de discordia entre los distintos grupos, estos pensamientos recurrentes en el siglo pasado existían (y por desgracia persiguen) por la falta de apertura y la ignorancia que conlleva el rechazo sobre otras formas de pensar y de vivir diferentes a las tradicionalistas. Esta obra expone que en el inicio del nuevo siglo, sin importar todos los avances en distintas materias, todavía existen estas ideas retrógradas en la actualidad y no logran superarse.

En esta obra, el terremoto detona la diégesis y sus temas porque en el relato fantástico “la causalidad opera en una narración —que es al mismo tiempo una explicación— como el principio de selección paradigmática, que hace relacionar a un acontecimiento concreto con otro también concreto y específico, elegido entre otros muchos posibles”.²¹⁸

Lo fantástico en *Después del terremoto* surge a partir del cruce entre los espacios patente (los personajes dentro del escombros) y latente (la vida arriba de ellos). El choque entre paradigmas surge cuando los rescatistas revisan los vestigios departamentales y no sacan a Lupe y a José porque están muertos. El deceso de ambos podía percibirse desde el momento en que ambos ven el alma en pena de Mayra, la supuesta madre. El recurso teatral para que aparezca lo fantástico en esta obra son las didascalias porque distribuyen la espacialidad tanto

²¹⁸ José María Martínez, “Los motivos del fantasma: la relación de causalidad en los relatos fantásticos”. *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía* 29 (2009), p. 214.

en el interior como en el exterior, esto permite dos planos: el de los muertos (abajo) y el de los vivos (arriba). La entrada del paradigma codificado como real colisiona con el fantástico para perturbar a los personajes.

Para concluir, sólo restar aseverar que lo fantástico en el teatro es posible porque hay cruces coincidentes entre el teatro y la narrativa que permitieron hacer el análisis. La teoría fantástica parte de la narrativa, pero no es impedimento para utilizarse en el teatro como en esta investigación. En los escasos estudios referentes al teatro fantástico mencionan que esta modalidad literaria tiene una gran carga de sentido a partir de los recursos escenográficos como en el caso del teatro gótico,²¹⁹ pero en *Juegos profanos (El infierno)* y en *Después del terremoto* no sólo importan los recursos escenográficos, sino la construcción de los paradigmas de realidad definidos desde el Texto Dramático. Los cadáveres de Venturina y Nicolás, el disparo de Saúl hacia Alma, la llegada de Mayra, los ruidos de los vecinos atrapados, la entrada de la maquinaria pesada y la entrada de los rescatistas son los instantes que marcan este quiebre con la realidad intratextual.

Las propuestas de análisis en *Juegos profanos (El infierno)* y en *Después del terremoto* fueron hechas con base en el Texto Literario que indica los dos paradigmas de realidad, pero no deben dejarse a un lado las posibilidades de representación como en el caso de *Después del terremoto*, el lugar que ocupa José en el fondo del edificio puede ser distinto:

MAYRA: ¿Lo ves? No estabas atrapado en un hoyo helado. Era un nicho, una cuna... (DT, 630).

²¹⁹ “Buscaba causar el mayor impacto en la audiencia a través de los efectos escénicos, los cuales estaban en pleno desarrollo, no sólo con la utilización de telones sino también utilizando los avances técnicos para sacar provecho a las trampas con sistemas de poleas, presentar explosiones o, incluso, persecuciones de caballos en escena gracias al empleo de bandas móviles sobre tablado”. Véase: Óscar Martínez Agís, “El monstruo reconstruido para la escena, *Frankenstein* de Danny Boyle”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* III:2 (2015), p. 58.

La génesis del teatro fantástico parte del Texto Literario, la escenografía y demás recursos no definirían por sí solos a la obra como fantástica, sino todo el conjunto de mímicas,²²⁰ en términos de Manuel Siso Alba. El teatro al igual que lo fantástico construyen la diégesis por donde transitarán sus personajes y así definir los elementos que definirán la existencia de esta modalidad literaria dentro del escenario: el teatro fantástico es una posibilidad como se demostró durante esta investigación.

Carlos Olmos, escritor del íntimo teatro y el implacable televisor, logró cautivar a los públicos más exigentes desde un lenguaje poético con sutiles toques de realidad tan feroces como un *huracán*: sólo un talento como el suyo escribió para que el público reflexionara la ficción, la realidad, la vida. El teatro fantástico de Carlos Olmos es ficción, realidad, vida.

²²⁰ Véase *supra*, nota al pie 33.

Bibliografía

- Abraham, Luis Emilio, *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro*, pról. de José Luis García Barrientos, CSIC, Madrid, 2008 (*Anejos de la Revista de Literatura*, 75).
- Abuín González, Ángel, *El narrador en el teatro: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1997 (*Monografías da Universidade de Santiago de Compostela*, 194).
- Aceves Azcárate, María Aurora, *El teatro mexicano sí da peras, Carlos Olmos: una dramaturgia en evolución*, Tesis de licenciatura, UNAM, México, 1990.
- Adame, Domingo, “La dramaturgia mexicana contemporánea (1950-1990) y sus temas fundamentales”. *Literatura Mexicana* 4:2 (1993), pp. 523-540.
- , “De la ritualidad a la transteatralidad en el teatro de entre siglos en México”, en Beatriz Aracil, José Luis Ferris *et al.* (eds.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Visor Libros, Madrid, 2015 (*Biblioteca Filológica Hispana*, 164), pp. 417-431.
- Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, 3ª. ed., Escenología, México, 1999.
- Alcántara Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2002.
- Arán, Pampa Olga, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Narvaja Editor, Córdoba (Arg.), 1999.
- Aristóteles, *Poética*, trad., intr. y notas de Salvador Mas, Colofón, Madrid, 2006 (*Biblioteca Nueva*).
- Bajtín, Mijaíl, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkorva y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989 (*Teoría y crítica literaria*, 194), pp. 237-409.
- Barrenechea, Ana María, “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana* XXXVIII:80 (1972), pp. 391-403.

- , “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”, en Saúl Sosnowski (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana: Inventarios, invenciones y revisiones*, vol. 1, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1996 (*Biblioteca Ayacucho*, 193), pp. 30-39.
- , “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Cultura, La Habana, 2007 (*Valoración múltiple*), pp. 59-69.
- Barthes, Roland, “El teatro de Baudelaire” [1954], en *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol, Seix Barral, Barcelona, 2009 (*Los Tres Mundos*), pp. 53-61.
- Becerra Pino, Hernán, “Tengo sangre de bolo. Entrevista a Carlos Olmos” y “Las telenovelas, género apabullante para el escritor. Entrevista a Carlos Olmos”, en *Los escritores Chiapanecos opinan sobre el EZLN*, Edamex, México, 1999 (*Testimonio y comunicación*), pp. 123-139.
- Beni, Matteo De, *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Academia del Hispanismo, Pontevedra, 2012 (*Biblioteca Canon*, 7).
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, trad. de Antonio Vanasco, Paidós, México, 1985.
- Benveniste, Émile, “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general*, t. I, trad. de Juan Almela, 19ª. ed., Siglo XXI Editores, México, 1972, pp. 179-187.
- , “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general*, t. II, trad. de Juan Almela, 19ª. ed., Siglo XXI Editores, México, 1972, pp. 82-91.
- Bert, Bruno, “Como un río que fluye: el teatro mexicano en los setenta. Nueve obras de otros tantos autores”, en David Olguín (coord.), *Un siglo de teatro en México*, FCE-Conaculta, México, 2001 (*Biblioteca Mexicana. Serie Historia y Antropología*), pp. 174-161.
- Bessière, Irène, *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*, Larousse, París, 1974 (*Thèmes et textes*).
- Bioy Casares, Adolfo, “Prólogo”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares *et al.* (comps.), *Antología de la Literatura Fantástica*, Hermes, México, 1987, pp. 5-12.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987 (*Teoría y Crítica Literaria. Perfiles*, 180).
- , *Estudios de semiología del teatro*, Aceña-La Avispa, Valladolid, 1988 (*Aceña Estudios*, 1).

- Borges, Jorge Luis, “La flor de Coleridge”, en *Obras completas 1923-1972: Otras inquisiciones*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1984, pp. 639-641.
- Bravo, Víctor Antonio, “La producción de lo fantástico y la puesta en escena de lo narrativo”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Cultura, La Habana, 2007 (*Valoración múltiple*), pp. 171-200.
- Burgess, Ronald D., “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida”. *Latin American Theatre Review* 18:2 (1985), pp. 93-99.
- , “5. The Storm Surrounding the Lull *González Dávila and Olmos*”, en *The New Dramatists of Mexico 1967-1985*, The University of Kentucky Press, Lexington, 1991, pp. 62-77.
- Campra, Rosalba, “Fantástico y sintaxis narrativa”. *Río de la Plata* 1 (1985), pp. 95-111.
- , “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Siruella, Madrid, 1991 (*Colección Encuentros. Serie Seminarios*), pp. 49-73.
- , “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Cultura, La Habana, 2007 (*Valoración múltiple*), pp. 135-165.
- Carrera Garrido, Miguel, “Teatralidad y elementos fantásticos en las casas de terror”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* II:2 (2014), pp. 129-158.
- Duncan, Cynthia K., “Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana”. *Texto Crítico. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Semi lingüísticas de la Universidad Veracruzana* 42-43 (1990), pp. 53-63.
- Eichenbaum, Boris, “La teoría del ‘método formal’” [1925], en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, 2ª. ed., Siglo XXI Editores, México, 2010, pp. 31-76.
- Fitzpatrick, Tim, “Análisis de textos dramáticos y de espectáculos: hacia un modelo teórico”. *Semiosis* 19 (1987), pp. 191-211.
- Flores Rivera, María Luisa, *Análisis comparativo sobre el trabajo periodístico de Carlos Olmos: Listos? Luces!*, Tesis de licenciatura, Unach, Tuxtla Gutiérrez, 2008.

- Freud, Sigmund, “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor, I) (1910)”, en *Obras completas: Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras*, vol. 11 (1910), traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2012, 11ª. reimpr. de la 2ª. ed. de 1986, pp. 155-168.
- , “El horror al incesto”, en *Obras completas: Tótem y tabú y otras obras*, vol. 13 (1913-14), traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1991, 2ª. reimpr. de la 2ª. ed. de 1986, pp. 11-26.
- Frischmann, Donald H., “Desarrollo y florecimiento del teatro mexicano: siglo XX”. *Teatro: Revista de estudios teatrales* 2 (1992), pp. 53-59.
- García Barrientos, José Luis, *Drama y tiempo: dramaturgia I*, CSIC, Madrid, 1991 (*Biblioteca de Filología Hispánica*, 4).
- , *Teatro y ficción: ensayos de teoría*, Fundamentos, Madrid, 2004 (*Colección Arte/Fundamentos. Serie Teoría Teatral*, 142).
- , *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Síntesis, Madrid, 2007 (*Teoría de la literatura y literatura comparada*, 24).
- , “Acotación y didascalía: un deslinde para la dramática actual en español”, en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal *et al.* (coords.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, CSIC, Madrid, 2009, pp. 1125-1139.
- García Castillo, Jesús Eduardo, *Juan Villoro y Enrique Serna, dos representantes de la narrativa mexicana de los noventa*, Tesis de licenciatura, UAMI, México, 1999.
- Genette, Gérard, *Umbrales* [1987], trad. de Susana Lage, Siglo XXI Editores, México, 2001 (*Lingüística y Teoría Literaria*).
- Goldmann, Lucien, “Creación literaria, visión del mundo y vida social” [1947], en Adolfo Sánchez Vázquez (comp.), *Estética y marxismo*, t. 1, Era, México, 1970, pp. 284-297.
- Gómez Barrios, Armín, “Magos y profetas pueblerinos en *Lenguas muertas* de Carlos Olmos”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea-Dossier* 57 (2013), pp. xxii-xxix.

- González, Aurelio, “Espacios entremesiles cervantinos”, en Aurelio González, María Teresa Miaja de la Peña *et al.* (coords.), *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, UAMI-Colmex, México, 2003, pp. 389-396.
- , “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en Anthony J. Close (coord.), *Edad de oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio de 2005*, AISO, Madrid, 2006, pp. 61-75.
- Gregori, Alfons, “Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión”. *Studia Romanica Posnaniensia* 40:2 (2013), pp. 5-23. <[https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/8500/1/01%20SRP%2040\(2\)%20-%20Alfons%20Gregori.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/8500/1/01%20SRP%2040(2)%20-%20Alfons%20Gregori.pdf)>. Consulta: 1 de noviembre de 2015.
- Guyomarch Le Roux, Sandrine, “El humor en el “Teatro del 68””. *Temas y variaciones de literatura* 29 (2007), pp. 105-132.
- Guzmán, Eduardo Ari, “La teatralidad de corte fantástico en *El caballo asesinado* de Francisco Tario”. *Signos Literarios* IX:17 (2013), pp. 45-65.
- Harmony, Olga, “La generación intermedia”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3 (Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú), Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988, pp. 121-123.
- , “El movimiento del 68 en el teatro mexicano”. *Tramoya* 31 (1992), pp. 86-104.
- , “*Juegos profanos*”, *La Jornada* (México), 14 de febrero de 2002. <<http://www.jornada.unam.mx/2002/02/14/06aa2cul.php?origen=opinion.html>>. Consulta: 20 de marzo de 2016.
- Hayman, Ronald, *Cómo leer un texto dramático*, trad. de Susana Ibarra-Puig, UAM, México, 1998 (*Molinos de viento. Serie Mayor/Ensayo*, 123).
- Hermenegildo, Alfredo, “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, en Luis T. González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish America*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 1991, <www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/61-1991Condicionantes.pdf>, consulta: 21 de octubre de 2015.
- , “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”. *Incipit* XI (1991), pp. 127-151.

- , *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Universitat de Lleida, Lleida, 2001 (*Ensayos/Scriptura*, 9).
- Ita, Fernando de, “La danza de la pirámide: Historia, exaltación y crítica de las nuevas tendencias del teatro en México”. *Latin American Theatre Review* 23:1 (1989), pp. 9-17.
- , “Las plumas del gallinero mexicano”, en Heidrun Adler y Jaime Chabaud (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, 2004 (*Teatro en Latinoamérica*, 14), pp. 13-28.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, London, 1993 (*New Accents*), 3ª. reimpr. de la 1ª. ed. de 1981.
- Jung, Carl Gustav, “9. Ensayo de exposición de la teoría psicoanalítica” [1912], en *Obra completa: Freud y el psicoanálisis*, vol. 4, trad. de Ángel Reparaz, Trotta, Madrid, 2001, pp. 87-214.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, trad. de Ilse M. de Brugger, Nova, Buenos Aires, 1964.
- Kowzan, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, trad. de Manuel García Martínez, Taurus, Madrid, 1992 (*Taurus Humanidades. Teoría y crítica literaria*, 332).
- , “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, trad. de María del Carmen Bobes Naves y Jesús G. Maestro, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco/Libros, Madrid, 1997 (*Serie Lecturas*), pp. 121-153
- , “Identidad del personaje teatral: del anonimato a la autorreferencia”. *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro* 2 (1998), pp. 283-353.
- Leenhardt, Jacques, “La sociología de la literatura: algunas etapas de su historia”, en Lucien Goldmann (ed.), *Sociología de la creación literaria*, trad. de Hugo Acevedo, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, pp. 49-71.
- Leñero, Vicente, “Introducción”, en *La nueva dramaturgia mexicana*, El Milagro-Conaculta, México, 1996, pp. 9-39.
- , *En defensa de la dramaturgia. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. 12 de mayo de 2011*, respuesta de Miguel Ángel Granados Chapa, UNAM-AML, México, 2011.
- Lukács, Georg, “El reflejo artístico de la realidad” [1966], en Adolfo Sánchez Vázquez (comp.), *Antología: Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, 1972 (*Lecturas universitarias*, 14), pp. 95-104.

- Maestro, Jesús G., “El personaje teatral en la teoría literaria moderna”. *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro* 2 (1998), pp. 17-56.
- Marquet, Antonio, “Los dos sismos de Carlos Olmos”, en *El crepúsculo de heterolandia. Mester de Jotería: Ensayos sobre cultura de las exhuberantes tierras de la Nación Queer*, UAMA, México, 2006 (*Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. Serie Humanidades*), pp. 353-358.
- Martínez, Alegría, “Carlos Olmos: El arte de la vida cotidiana”, en *Así es el teatro*, Conaculta, México, 2005 (*Colección Periodismo Cultural*), pp. 298-303.
- Martínez, José María, “La mirada del fantasma: isotopía visual y literatura fantástica”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*, presentación de José Cardona López, Cálamo, Palencia, 2007 (*Referencias*, 6), pp. 179-197.
- , “Los motivos del fantasma: la relación de causalidad en los relatos fantásticos”. *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía* 29 (2009), pp. 203-216.
- Martínez Agíss, Óscar, “El monstruo reconstruido para la escena, *Frankenstein* de Danny Boyle”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* III:2 (2015), pp. 55-68.
- Mata López, Elena, “Sobre el narrador en el teatro: hacia una reflexión pragmática”. *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro* 2 (1998), pp. 193-211.
- Mejía González, Alejandro Adalberto, “La estrategia del exceso: manifestaciones fantásticas en la pieza dramática *Terraza con jardín infernal* de Francisco Tario”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* III:1 (2015), pp. 207-226.
- Meyran, Daniel, “De una mirada a otra, de un texto a otro: influencia, transmisión, transtextualización en el teatro mexicano contemporáneo”, en Beatriz Aracil, José Luis Ferris et al. (eds.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Visor Libros, Madrid, 2015 (*Biblioteca Filológica Hispana*, 164), pp. 367-377.
- Mirza, Roger, “Algunos aspectos de la relación adentro-afuera en la representación teatral”. *Semiosis* 19 (1987), pp. 163-171.
- Molloy, Silvia, “Historia y fantasmagoría”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Siruela, Madrid, 1991 (*Colección Encuentros. Serie Seminarios*), pp. 105-112.
- Morales, Ana María, “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias y del Lenguaje* 21 (2000), pp. 23-36.

- , “Las fronteras de lo fantástico”. *Signos Literarios y Lingüísticos* II:2 (2000), pp. 47-61.
- , “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico. Selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*. 2001: Odisea de lo fantástico (*Austin, septiembre de 2001*), CILF, México, 2004, pp. 25-37.
- , “De lo fantástico en México”, en Ana María Morales (ed.), *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, Oro de la Noche Ediciones-CILF-Fonca-Conaculta, 2008, pp. v-XLII.
- , “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”. *Hipertexto* 7 (2008), pp. 68-76.
 <portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper7Morales.pdf>. Consulta: 29 de abril de 2016.
- Obregón, Rodolfo, “Fin de siglo en el teatro mexicano”. *Arrabal* 7-8 (2010), pp. 63-68.
- Ocampo, Aurora M. y Laura Navarrete Maya, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, t. VI (N-P), UNAM-III, México, 2002, s.v. “Olmos, Carlos”.
- Olmos, Carlos, *Tríptico de juegos: Juegos profanos (El infierno). Juegos impuros (El purgatorio). Juegos fatuos (La gloria)*, pról. de Enrique Serna, El Milagro, México, 2002.
- , *Juegos profanos (El infierno), Después del terremoto*, en *Teatro completo*, pról. y ed. de Julián Robles y Enrique Serna, FCE, México, 2007 (*Letras mexicanas*), pp. 37-70, 591-632.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, “Los años cincuenta y el surgimiento de la generación de medio siglo en el teatro mexicano”. *Temas y variaciones de literatura* 30 (2008), pp. 39-56.
- Østergaard, Ane-Grethe, “Reflexiones acerca de una obra de Manuel Puig o el imposible teatro fantástico”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Indagaciones sobre el fin de siglo (Teatro iberoamericano y argentino)*, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires-Fundación Roberto Arlt, Buenos Aires, 2000 (*Estudios de teatro iberoamericano y argentino*), pp. 229-232.
- Partida Tayzan, Armando, “El teatro en México antes y después del 68”. *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* 432 (1987), pp. 3-9.

- , “1950-1987: De la posguerra a nuestros días”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3 (Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú), Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988, pp. 101-111.
- , “La nueva dramaturgia”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3 (Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú), Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988, pp. 124-126.
- , *Dramaturgos mexicanos 1970-1990. Bibliografía crítica*, Citru-Conaculta-INBA, México, 1998.
- , “La dramaturgia mexicana de los noventa”. *Latin American Theatre Review* 34:1 (2000), pp. 143-160.
- Pavis, Patrice, “Del texto a la escena: un parto difícil”. *Semiosis* 19 (1987), pp. 173-190.
- , *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, trad. de Jaume Melendres, pref. de Anne Ubersfeld, nva. ed. rev. y ampliada, Paidós, Barcelona, 1998 (*Paidós comunicación*, 10).
- Pérez Gállego, Cándido, “Dentro-fuera y presente-ausente en teatro”, en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (comps.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975 (*Ensayos Planeta*, 39), pp. 167-191.
- Rabell, Malkah, “La generación de los cincuenta”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3 (Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú), Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988, pp. 117-120.
- Reiz de Rivarola, Susana, “Política y ficción fantástica”. *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 22-23 (1986), pp. 217-229.
- , *Teoría literaria. Una propuesta*, 3ª. ed., Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1989.
- Robles, Julián, y Enrique Serna, “Prólogo: Carlos Olmos recordado por sus directores”, en *Teatro completo*, pról. y ed. de Julián Robles y Enrique Serna, FCE, México, 2007 (*Letras mexicanas*), pp. 9-27.
- Robles, Xavier, *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*, en Víctor Hugo Rascón Banda (ed.), *La ciudad en el teatro*, Casa Juan Pablos-Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, México, 2002 (*Biblioteca Ciudad de México*), pp. 165-223.

- Rosas Lopátegui, Patricia, “La exploración onírica en *Lenguas muertas* de Carlos Olmos”. *Latin American Theatre Review* 27:2 (1994), pp. 85-101.
- Sánchez Caro, Lidio, “El teatro mexicano entre dos siglos (1990-2005)”, en David Olguín (coord.), *Un siglo de teatro en México*, FCE-Conaculta, México, 2001 (*Biblioteca Mexicana. Serie Historia y Antropología*), pp. 282-294.
- Sanchis Sinisterra, José, *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*, Paso de Gato-Toma. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Conaculta-Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, México, 2012 (*Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica*).
- Sardiñas, José Miguel, “Breve comentario sobre una antología fantástica”, en Ramón Alvarado, Laura Cázares *et al.* (comps.), *Memorias. Segundo Congreso Internacional: Literatura sin fronteras*, UAM, México, 1999, pp. 475-480.
- , “El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y el cuento cubano de la revolución”. *Signos Literarios y Lingüísticos* II:2 (2000), pp. 141-152.
- , y Ana María Morales (eds.), *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, Casa de las Américas, La Habana, 2003 (*La Honda*).
- , “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Cultura, La Habana, 2007 (*Valoración múltiple*), pp. 7-33.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo, *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*, UdG-Coordinación General Académica-Unidad para el Desarrollo de la Investigación y el Posgrado, Guadalajara (Méx.), 2006.
- , “Las tres generaciones de la dramaturgia mexicana del siglo XX”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Huellas escénicas*, Galerna-Fundación Roberto Arlt, Buenos Aires, 2007 (*Estudios de teatro iberoamericano y argentino*), pp. 147-158.
- Serna, Enrique, “Bajo el signo de la iguana”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996 (*Contrapuntos*), pp. 170-182.
- Sito Alba, Manuel, “El mimema, unidad primaria de la teatralidad”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 971-978.

- Solórzano, Carlos, “Diez años de teatro en México”. *Revista de la Universidad de México* 12 (1976), pp. 10-14.
- Thomasseau, Jean-Marie, “Para un análisis del para-texto teatral (Algunos elementos del para-texto hugolino)”, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco/Libros, Madrid, 1997 (*Serie Lecturas*), pp. 83-118.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de Silvia Delpy, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972 (*Trabajo Crítico*).
- Tordera Sáenz, Antonio, “Teoría y técnica del análisis teatral”, en Jenaro Talens, José Romera Castillo *et al.* (eds.), *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, 2ª. ed., Cátedra, Madrid, 1980, pp. 156-199.
- Toro, Fernando de, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, pref. de José Ramón Alcántara, ed. rev. y aum., Paso de Gato-Toma. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Instituto de Cultura del Estado de Durango-Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla-Instituto Queretano de la Cultura y las Artes-Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí-Instituto Sonorense de Cultura, México, 2014 (*Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica*).
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, trad. y adap. de Francisco Torres Monreal, 3ª. ed., Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1998 (*Signo e imagen*, 18).
- Veltruský, Jiří, “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”, trad. de Lubomí Bartoš, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco/Libros, Madrid, 1997 (*Serie Lecturas*), pp. 31-55.
- Villagómez Castillo, Berenice, *De la utopía de la solidaridad al dolor del cambio: Discursos alrededor de un terremoto*, Tesis de doctorado, University of Toronto, Toronto, 2009.