

El teatro hispanoamericano de post mortem

GEORGE O. SCHANZER

Muy conocida es la universal preocupación humana con la muerte y hartamente discutido el tema de la muerte en la literatura. Se ha señalado el papel especial de este tema en las letras hispánicas¹ y el lugar central de esta preocupación en el pensamiento mexicano es de conocimiento público.² Ya se ha estudiado la perspectiva del narrador muerto en la novelística hispanoamericana.³ En el teatro, la superación del realismo criollista facilitó el renacimiento de lo macabro. En efecto, la aparición de personajes muertos en las tablas es la mejor contradicción de la ilusión dramática de un trozo de "vida."

Entre las muchas maneras de abordar el tema de la muerte en el género teatral se destaca una que parece gozar de cierta preferencia entre los dramaturgos hispanoamericanos de las dos últimas décadas: un teatro en que todos o por lo menos la mayoría de los protagonistas han muerto antes de levantarse el telón. No se trata en tales casos de una visión retrospectiva de los sucesos anteriores al fallecimiento, que es un truco común de inversión de plano temporal.⁴ Tampoco conviene hablar de dramas de "ultra tumba," ya que uno de ellos tiene lugar en la tumba misma (*Un hogar sólido*) y en otro actúan personajes insepultos (*Luz negra*). Es que en una serie de obras de autores conocidos la acción se desarrolla entre la muerte biológica de los protagonistas y la disposición definitiva de su destino, llámese o no "el juicio." Rotulemos esto el teatro de post mortem.

El fenómeno, desde luego, no es exclusivamente hispanoamericano. Son post mortem *Das Verhör des Lukullus*, de Bertolt Brecht (1938),⁵ *Huis clos*, de Jean Paul Sartre (1944),⁶ y *La otra orilla*, de José López y Rubio (1954),⁷ para indicar algunos ejemplos europeos, desde el teatro de protesta social por el filosófico hasta el de evasión. En las piezas hispanoamericanas que analizaremos luego se demuestra igual variedad de soluciones dramáticas del tremendo tema. Nos proponemos, por lo tanto, indagar el ideario de estas obras y el potencial dramático de este ideario. Habrá otras, menos conocidas, pero es curioso que en

veinte años siete autores hayan tomado la muerte como punto de partida para creaciones literarias que han logrado cierto éxito. ¿Estamos frente a manifestaciones del teatro de lo absurdo o representa el teatro de post mortem una modalidad aparte?

Las siete obras por escrudifiar, en orden cronológico, son: *La zona intermedia*, de Emilio Carballido, de México (1948); *Un hogar sólido*, de Elena Garro, también de México (1957); *Luz negra*, de Alvaro Menén Desleal, salvadoreño (1961); *Animas de día claro*, de Alejandro Sieveking, chileno (1962); *Juicio final*, de José de Jesús Martínez, panameño (1962); *El día del juicio*, de Rafael Solana, de México (1967); e *Infierno negro*, de Demetrio Aguilera Malta, ecuatoriano, (también de 1967).

La zona intermedia, la primera obra publicada de Emilio Carballido, se estrenó en 1950, fue premiada, reimpressa, y traducida al inglés.⁸ Tratándose de una pieza del mejor dramaturgo mexicano, el más conocido, después de Usigli, está aludida en las historiografías más corrientes del teatro hispanoamericano, de Dauster, Jones y Solórzano.⁹ Fue comentada por Magaña Esquivel, Margaret Sayers Peden—la principal divulgadora de Carballido en Estados Unidos—Skinner y otros,¹⁰ pero aún no se le ha dedicado un estudio especializado. Están de acuerdo los críticos que *La zona intermedia* ya lleva la marca de Carballido, al combinar toques de realidad y de fantasía. Los juicios fueron muy favorables, con excepción de una breve observación de “frialdad” en un artículo de Dauster.¹¹

Parece que el aspecto post mortem de *La zona intermedia* no suscitó comentarios especiales, ya que el autor no negó la filiación con el teatro teológico tradicional. Esta es obvia en el título de la edición de Teatro Mexicano Contemporáneo: *Auto Sacramental de La zona intermedia*, que está precedido de una loa “La triple porfía,” y lleva una dedicatoria a Sor Juana. Son tradicionales también los personajes sin nombres y muchos detalles como el “Miserere” y el “Aleluya” que se oyen a distancia. Son modernos los efectos lumínicos y musicales acotados por el autor. (Estos incluyen a Ravel y Debussy.) Los cambios de iluminación, efectuados por los ayudantes celestiales en el escenario mismo, rigen las transiciones entre las veinte escenas del acto único.

No es exacta la calificación de “variante del Auto del Juicio Final” que Skinner le da a la obra,¹² puesto que se trata de un juicio preliminar y sólo se menciona el Juicio Final, cuyas trompetas pueden oírse a lo lejos. (El personaje Hombrecito las tiene por llamadas a comer.) El efecto, *La zona intermedia* es sólo una escala (“Waystation”) que tiene mucho de cabina de control de satélite espacial modernísimo, no obstante su concepción en 1948. Es que Carballido muy hábilmente mezcla lo tradicional y lo nuevo, lo serio y lo cómico, lo poético y lo prosaico.

Prescindamos, al igual que la traductora Peden, de la loa de *La triple porfía*, con sus personajes alegóricos y su lazo tenue con el auto. Este tiene diez personajes; cinco tienen que ver con la administración de esa cúpula espacial: el demonio, un ángel o dos, y dos ayudantes. (Nos preguntamos, ayudantes ¿de quién? ya que en esta pieza casi no se nombra a Dios. Sólo se alude a “Alguien” [51] o “Otro,” [53] con mayúscula.) Los demás son cuatro inhumanos y un

nahual, los que encuentran allí su destino. Este puede ser: irse con el diablo, un lento esfumarse en la nada, o la admisión al Juicio. Los inhumanos que Carballido reúne en la Zona Intermedia son: la Doncella, el Crítico, el Hombrecito, y la Mujer. La Doncella, que viene de blanco, con un lirio, había sido una "flor mansa" (32), no se había enamorado nunca (40), se recrea con las luces del Ayudante, y se disolverá al final. El crítico, puro intelecto, que no se había permitido una emoción, se pelea con todos y acaba por ser devorado por el Nahual. El Hombrecito es un buen burgués, que vivió como "entre dos aguas" y que al final de buen o de mal grado opta por el demonio. La Mujer, la víctima en la loa, fue pura pasión; gracias al Nahual ella vuelve a ver instantáneamente a su amado. Se pone a llorar y será admitida en el Juicio. El personaje más simpático es el Nahual, medihombre del folklore mexicano indígena. Después de comerse al Crítico sabe distinguir entre el bien y el mal. El ángel alecciona cristiana y poéticamente al Nuevo Hombre y le manda volver a la tierra. En adelante, sus metamorfosis serán sólo artísticas.¹³

En el proceso preliminar de su *Zona intermedia* el autor enjuicia a quienes no han sido hombres plenamente, a los que han evitado comprometerse. Su limbo, el limbo moderno de Carballido, tiene hondas raíces tradicionales. La *zona intermedia* no es un auto lego como los de Solórzano; tampoco tiene elementos absurdos. Es obvio que está inspirado en el teatro religioso de antaño.¹⁴

Aún más poético pero menos "Morality Play" es *Un hogar sólido*, de Elena Garro. Es también una obra de un acto, marcó el principio de una carrera que no se limitó al teatro. *Un hogar sólido* se estrenó en 1957; se publicó el año siguiente y se ha reimpresso dos veces en Estados Unidos.¹⁵ Ha sido mencionado por los historiadores del teatro¹⁶ y su vinculación literaria discutida en un congreso de especialistas.¹⁷

La pieza tiene ocho personajes, de cinco a ochenta años, que es la edad que tenían al morir. También visten según el momento o período de su fallecimiento. Desatendiendo el tiempo lógico la autora los reúne en una tertulia póstuma, serio-cómica. Comprendemos sólo progresivamente las relaciones de los del grupo así como las cronológicas. El tiempo que transcurre en el escenario es el que dura un entierro, más un rato de eternidad. El lugar es el panteón familiar, cuyas losas se abren sólo para admitir un muerto más. Eso es justamente lo que sucede y lo único que pasa hasta el final en esta pieza sin argumento pero llena de recuerdos y esperanzas. Del mundo de los vivos sólo se oyen trozos de retórica fúnebre. La llegada de Lidia rompe la monotonía de los sepultos. Comentan sucesos pasados, deseos, desengaños, exactamente como lo hubieran hecho vivos, hasta que suena a lo lejos una trompeta. Luego desaparecen uno tras otro los personajes y cae el telón.

La trabazón de lo macabro con lo poético ya se manifiesta en los personajes. La abuela Jesusita, sepultada de prisa hace años, se preocupa de tener que aparecer en camión ante el Juicio Final. Su hermana Catita, niña traviesa de cinco años, y tía de Gertrudis, de cuarenta, añade otro toque ligero. El primo de la anciana, Vicente—joven oficial del tiempo de Juárez, formal pero algo mujeriego—contrasta con el maduro esposo de Gertrudis, don Clemente, a quien siempre se le extravía algún hueso. La rubia Eva, extranjera, se incorporó a la

familia por casamiento. Su hijo, Muni, el suicida, tiene la cara azul por el cianuro. Todos, incluso la recién llegada Lidia, evocan la vida de antaño, sus sueños de amor y de algo absoluto—de “un hogar sólido.”¹⁸ Pero éste parece tan inasequible en la vida como en la muerte. Tendrán que pasar un rato de la eternidad siendo todas las cosas (versión lírica de la preservación de la materia). Luego esperarán la llamada de San Miguel a fin de entrar en el orden celestial (31). Para después del Juicio estos personajes soñadores tienen aspiraciones tan poéticas como ortodoxas: quieren ser túnica de ángel, dedos de la Virgen bordando, música de Santa Cecilia, etc. Tenemos la impresión de que este perpetuo deseo de un ideal es lo único sólido. Es claro que no lo es la tumba de la que desaparecen sucesivamente.

Dauster coloca a Elena Garro dentro del movimiento del teatro de lo absurdo.¹⁹ Esta idea está ahondada en una ponencia de Ruth Lamb.²⁰ Sin embargo, Lamb termina clasificándolo como un teatro poético. En su “Comentario” Wilberto Cantón lo califica más bien de surrealista,²¹ rótulo también empleado por Magaña Esquivel.²² Creemos que *Un hogar sólido*, que continúa la esperanza de la vida en la muerte, es esencialmente un teatro poético que no desdeña valerse de conceptos populares y tradicionales.

A diferencia de Elena Garro, el autor de *Luz negra* no quiere causarnos un placer estético sino un choque emocional. El salvadoreño Alvaro Menéndez Leal, que suele firmarse “Menén Desleal,” es más conocido como cuentista,²³ pero su prestigio se debe en gran parte a *Luz negra*. Esta pieza en dos actos y un prólogo se escribió en 1961; se estrenó en 1966; fue publicada en 1967, reimpresa en 1969 en Costa Rica y en París, traducida al alemán, francés e inglés y representada tanto en Latinoamérica como en Europa.²⁴ No la mencionan todavía los estudios panorámicos.

El título de la obra se refiere a la luz ultravioleta que se usa en el escenario para producir un efecto espectral. Pero aún más insólito que esa técnica son los personajes de este drama. En el prólogo aparece un hombre sin cabeza quien trata de convencernos que la verdadera víctima es el verdugo. Los dos actos que siguen son las últimas palabras de dos cabezas que han sido cercenadas de los cuerpos respectivos. Hay cuatro personajes más, pero sólo uno habla, un ciego. Los otros vivientes vienen y se van mudos. Es obvio que esta situación de post mortem es una de post suplicio. El escenario es una plaza pública con patíbulo; el tiempo es hoy, no importa dónde. Los dos actos empiezan con la risa de los decapitados que sólo pueden mover los ojos. Sus nombres, Goter y Moter, nos hacen pensar en Beckett y, aunque se diferencien paulatinamente, parecen representar aspectos diversos de lo mismo. Se conocieron en la muerte. Los une el ambiente de sangre y el problema de comunicar con sus ex-semejantes. Quieren averiguar si de veras ha terminado todo para ellos o si todavía pueden ser oídos. Conciben un plan y van a ponerlo a prueba: Cuando venga alguien dirán una palabra, la palabra “amor.” Pero no dicen nada cuando pasa el Hombre de la limpieza. Luego viene una niña que se persigna y trae velas, un hombre que cubre una de las cabezas con un pañuelo, pero tampoco hay comunicación. En efecto, no les es fácil a los dos ajusticiados comunicar entre sí. El final es prognosticable: Al volver el de la Limpieza, Goter y Moter gritan desesperadamente y

en balde "amor." Hay que notar que están acompañados del diálogo de las Trompetas del Juicio Final del "Requiem" de Verdi.

En el intervalo entre el suplicio y su destino final los ejecutados se conocen el uno al otro y a sí mismo. Manifiestan un cinismo extremado que ha de asustar al público, pero se les nota un temor a la nada y, progresivamente, una creciente esperanza de salvación. Moter murió por estafador y Goter por el Partido (con mayúscula). El autor sugiere que hay poca diferencia entre los dos: querían vencer el hambre y gozaban de la confianza de los demás. Tenían nombres de guerra, de ladrón y de revolucionario (61). También son la misma cosa un idealista y un ladrón y merecen la misma pena (63). El guerrillero triunfante es un héroe, el vencido un asaltante. El criminal siente un placer en delinquir; los otros en castigar. No faltan en esos diálogos fuertes alusiones sexuales ni imágenes e ideas cristianas. Goter bendice las moscas que cohabitan en su nariz mientras Moter piensa en San Martín de Porres al ver el Hombre de la limpieza con su escoba (66). Cree que le espera una porqueriza en el infierno, mientras su compañero confía en la justicia de Dios (67). El ciego que pasa por la plaza y charla un rato con los dos—según la tradición, los ciegos pueden comunicar con los muertos—les habla de las torturas sufridas en Argelia. Le ordenaron masturbarse frente a un desnudo de Brigitte Bardot antes de vaciarle los ojos. Otra vez solos Goter y Moter se sienten cada vez más débiles. Goter concede su conformidad; Moter cree hasta el último momento que Dios no los olvidó.

Creo que el éxito de *Luz negra* se debe a la manera consumada en que espanta a los burgueses. No lo atribuyo tanto a "stage gimmickry," como Dauster²⁵ ni estoy de acuerdo con Hugo Lindo, quien opina que las referencias escatológicas y sexuales pudieron haberse evitado.²⁶ Sin embargo, este "shocker" tiene un fondo muy serio: sugiere que retrospectivamente, desde la muerte, las cosas de la vida resultan pequeñas e iguales. Nótese esto en la disputa en torno al nombre de la plaza del suplicio. Sostienen los dos que se llama "Plaza Libertad." Después de la revolución se cambiará a "Plaza Libertad" (71). Además, no importa dónde ocurra la violencia, sea en Vietnam, Argelia, Biafra, etc. (72). Menén Desleal extiende el cinismo y la incomunicación más allá de la muerte.

A pesar de sus personajes difuntos, la obra del chileno Sieveking está firmemente arraigada en la tierra, en tierra chilena. *Animas de día claro* es la menos universal de las piezas examinadas, ya que todo el reparto usa el habla rural de Chile. Además, tenemos la variante de protagonistas femeninos muertos ya hace quince años, que se encaran con uno vivo. Tres personajes menores ocasionan el desenlace. No hay nada macabro en esta comedia que confronta vivos y muertos en un delicioso mundo irreal que parece el más natural posible.

La obra de Alejandro Sieveking fue estrenada en 1962. Su inclusión en el tomo dedicado al teatro chileno en la serie publicada por Aguilar (Madrid) la difundió en todo el mundo hispánico.²⁷ La mencionan Dauster y Jones,²⁸ pero fuera de las observaciones de Durán Cerda en la edición citada todavía no se ha comentado mucho, aunque el dramaturgo es uno de los más conocidos del país. El argumento se basa en la antigua superstición popular según la cual los que

mueren sin haber hecho lo que más querían no descansan hasta que se cumpla su deseo (360). Entonces penan pero las mujeres de la casa abandonada, que es el escenario de la comedia en ambos actos, penan hasta de día. El tiempo, no definido, será de entreguerras.

A la casa encantada de las cinco solteronas viejísimas, tan secas como los árboles de la quinta, viene Eulogio en busca de tierras para comprar. Al verlo Bertina, ochentona, quiere y logra remozar a veinte para cumplir con su deseo. Conque tenemos una trama amorosa entre un galán y una difunta, pero la destreza del dramaturgo evita un desenlace trágico y produce uno agridulce. Los personajes comparan su propia historia al cuento de la Bella Durmiente, aunque en esta comedia el despertar está no sólo precedido sino también seguido de una larga espera. En la creencia popular las ánimas se van al cielo en cuanto cumplan su deseo. Bertina, sin embargo, no se marcha todavía, cuando la besa Eulogio al final del primer acto. Quiere otra cosa y su hermana Luzmira—sin remozar y haciendo de abuelita—tiene que decirle al caer el telón “eso sí que no lo podís hacer” (396). Son más inocentes los anhelos de las otras viejas. Preparan sus valijas y van a la estación después de gozar de una bebida, de hallar un objeto extraviado o de abofetear a la bruja local que quiere desembrujar al novio.

Bertina se da cuenta del problema de unirse con un vivo y ruega a Dios que le saque del apuro, tal vez por un milagro (399). Este ocurre, al final, cuando se nota que han florecido los árboles secos de la quinta. Los prometidos, sin embargo, tendrán que esperar la muerte de Eulogio, quien se ha enterado de la situación. Sieveking logra ese final fantástico de una manera muy poética. Igualmente poéticas son las varias canciones, de indudable inspiración folklórica, eficazmente intercaladas en la obra. Sus ánimas tradicionales no penan, sino cantan y bailan. Lo erótico está tratado delicada y naturalmente. Lo más curioso de esa variante amena del teatro de post mortem es la extensión del amor más allá de la muerte.

Juicio final, pieza en un acto del panameño José de Jesús Martínez, también es de 1962. La inclusión en la antología teatral de Solórzano, publicada por la editorial más prestigiosa de México²⁹ dio a la de Martínez la mejor difusión entre las obras de tema o ambiente ultraterrestre. Está aludida en las historiografías de Dauster, Jones, y, desde luego, la de Solórzano.³⁰ Tratándose de la pieza más torva de las escrudriñadas podrían sorprendernos los comentarios encomiásticos, pero hay que notar también que *Juicio final* es la más universal de las siete. A esto contribuye la parsimonia del dramaturgo quien requiere sólo cuatro personajes y estipula “Nada de escenografía. Ni siquiera cortinas. El puro hueco negro al que no se le ve fin. La escena es desmesuradamente grande, desolada” (157). Los cuatro personajes no tienen nombre y dos, el Funcionario y el Conserje, hablan sólo al principio y al fin, dejando veinte de las veintitrés páginas del texto al diálogo del Hombre con el Juez. Faltan del todo los efectos lumínicos, mas hay sonoros—voces, tiros, etc.—y se oye la música irreal de una flauta en momentos críticos. Además, al levantarse el telón hay un siniestro tic-tac amplificado, que será el pulso y tiempo individual. En cuanto cesa, comparece el Hombre ante el Juez.

Entretanto, el Funcionario, burócrata impersonal y kafkaesco, y el Conserje—

designado como "ángel" en las penúltimas acotaciones (180)—han traído un archivo, un escritorio y tres sillas al escenario vacío. Luego viene el Juez, elegante y correcto. El Hombre, que acaba de morir, es un burgués maduro y al principio bastante confiado. Hasta se ríe al encararse con su juez, como si hubiera ganado una apuesta acerca de la existencia del más allá. Pero no se trata de un juicio convencional, a despecho del título ortodoxo y otros detalles. No sólo se le permite fumar al Hombre y sus obras quedan sin examinar, sino que ocasionan risas o silencio sus alusiones a la religión establecida. El Juez no quiere que se hable de Dios o de sacramentos, pero cuando el hombre pregunta "¿Usted no será, por casualidad? . . ." el Juez contesta "Sí" (168, 169).

Ahora bien, sin cuerpo y hasta sin nombre ni obras, el Hombre ha de ser juzgado por sí mismo. Se hace cada vez menos seguro, ya que toda su vida no ha sido más que contactos con el mundo, regidos por el ambiente y las costumbres, coordinadas sin centro. Hay que encontrar el alma. "Por que el alma no siempre existe" (168). El Hombre tiene que admitir que nunca ha tenido tiempo para el cielo estrellado, la música, o un rato sereno. En su ajetreo hasta no se atrevió a amar peligrosamente. Como los inhumanos de Carballido el Hombre dejó sin explotar su potencialidad; no fue hombre plenamente. Ni siquiera le vale admitir algún pecado; el Juez no puede ni condenarlo ni salvarlo.³¹ Le espera la nada que va a durar un instante infinito. Cuando el ángel-conserje nota que llora, ya es demasiado tarde. Al caer el telón queda el Hombre "rodeado de silencio, de pena y de nada" (180).

El impacto de la obra severa y concisa de Martínez se debe a su proyección de la angustia existencial más allá de la muerte. El autor se valió del concepto teológico de El Juicio Final, con algunos accesorios, y lo vertió en un poético juicio final filosófico.

El título de la obra de Solana, *El día del Juicio* (1967), es completamente erróneo, ya que se trata del día anterior, el de la Resurrección de la Carne, al final del tiempo. La pieza en tres actos es la menos conocida de las de post mortem. Además, es la única que linda con lo frívolo. Pero esta es la marca de la producción serio-cómica de Rafael Solana.³² El autor figura en los manuales, pero no *El día del Juicio*. Es que no tuvo el éxito de otras obras suyas y no es fácil conseguir.³³ Es excesivamente complejo puesto que hay cuarenta y cinco personajes nombrados, más otros. Son casi todos famosos de ambos sexos, desde Edipo a Hitler. La obra peca de demasiado ambiciosa; es a la vez parodia de danza macabra de gentes universalmente conocidas y "moralidad" con mucho de auto. La combinación es practicable, pero requiere una revisión cuidadosa y aún más la poda. Valdría la pena, porque *El día del Juicio* tiene ejemplos exquisitos de la ironía socarrona del dramaturgo, de la que tampoco está exenta la Iglesia.

La figura central es un justo, Justino, quien representa el Hombre/Jederman/Everyman. Se encara con los demás personajes en el primer y el tercer acto en un gran café, en el segundo en un "bus stop" espectral en Louisiana. Todos tienen veinticuatro horas para hacer lo que querían hacer mas no hicieron en vida. Después comparecerán ante el Juez. Se supone que los resuscitados aprovechen de la oportunidad para arrepentirse, que llenen los templos, pero

acuden en masa a los toros, conciertos, bailes, hasta los burdeles. Algunos aún se arrepienten de no haber pecado ya que ese día todo es gratis. El justo Justino es recibido por Pedro, jefe de la contabilidad, quien se preocupa de la posibilidad de una última tontería de su huésped. Pedro reaparece en el trascurso de la obra como Pete, Pedro el Grande, y Pedro Calderón de la Barca. Igualmente obvia es la relación entre el Camarero inicial y el Mozo, Mesero, y Guía diabólicos, quienes están dispuestos a servir absolutamente todo. Ayudado por el segundo, Justino busca y encuentra en la gasolinera de Louisiana una aventura con una cabaretista rubia a quien amó platónicamente en su juventud. También cumple con los deseos de la hija de aquella Marilyn Monroe. (El problema del envejecer está tratado diestra y poéticamente.) Sin embargo, toda la aventura y todo el segundo acto pueden ser un sueño, según parece en el tercero. Calderón le recuerda a Justino "obrar bien, que Dios es Dios" (70) y le hace pensar en el pan que el Pete del "diner" ha preparado durante la noche, como si ésta no fuera la última. "El pan que yo recomiendo siempre está listo" (71) le dice Calderón en una indudable alusión sacramental. Finalmente Justino rechaza la oferta de satisfacciones que el Guía le muestra desde una torre y sólo pide para la eternidad la compañía de sus familiares. Al caer el telón lo vemos en el modesto hogar burgués con las preocupaciones de cada día.

Con el tema central están integradas—defectuosa y excesivamente—las conversaciones chistosas de los personajes históricos, los que se agrupan anacrónicamente por lazos comunes. Se abre la obra con César, Cleo(patra), Napo(león), etc. Justino conoce a María Teresa y María Antoinette, luego a Judas, víctima del determinismo, quien reaparece como Rockefeller. Marco Polo, agente de turismo, envía a Colón al lejano oriente. Isabel Católica quiere reconquistar Andalucía librándola de turistas y bases extranjeras. En el segundo acto irrumpen los vigilantes Savonarola, Knox, San Juan Bautista y una dama del Ejército de Salvación. Más tarde aparecen Nerón, Felipe II, Medea y Edipo. Podrían suprimirse La Reina Victoria, Víctor Hugo y Karl Marx, así como el grupo de Greta Garbo, Atila, Hitler, y Carlos V. Resultan esenciales para el desenlace Shakespeare y Calderón. Este último sería el modelo de Solana en su esfuerzo malgrado de escribir un auto moderno con la máxima de que hay que cuidar de los menesteres de cada día como si fuera el último.³⁴ Se nota también que esa versión amena de la resurrección es una prolongación de la vida: "Casi todo el mundo ha querido seguir siendo lo que era" dice el Camarero (15).

Más conocido como novelista, Demetrio Aguilera Malta volvió con éxito al teatro con *Infierno negro*. Se publicó en 1967, se estrenó en 1970. Se reimprimió el mismo año y otra vez en 1972.³⁵ El autor, desde luego, figura en las obras standard anteriores al drama, pero éste ya fue comentado varias veces.³⁶ El estudio más serio del teatro de Aguilera y de *Infierno negro* se debe a Luzuriaga.³⁷

La obra tiene dos actos y dieciocho personajes, de los cuales Cuatro Silenciosos constituyen una especie de coro mudo que representa al pueblo pasivo. Los catorce personajes principales están dividido igualmente entre vivos y muertos. También están yuxtapuestos en el escenario Nylónpolis y Necrópolis, con sus ambientes respectivos. El dualismo estructural del drama se manifiesta

igualmente en el alternar casi rítmico de prosa con intervalos líricos. Estos trozos poéticos provienen de autores negros conocidos, como Hughes, Guillén y Fanon. Sirven, con el uso eficaz de reflectores y otros efectos lumínicos, para indicar cambios temporales, espaciales y temáticos. De hecho, *Infierno negro* es el más dinámico del teatro de post mortem. También es el único que incluye una visión retrospectiva. Esto se debe, sin duda, a que tiene que ver con un proceso, un juicio de ultratumba por delitos raciales.

El personaje central es Hórridus Nabus, inventor blanco que acaba de morir al levantarse el telón. Los otros muertos son el anciano negro, Nieve de Sueños, Caoba Mórvida, negra joven y sensual, y un jurado-coro mágico de cuatro negros, designados I, II, III, IV. Todos visten túnicas de colores vivos y distintos. Los siete vivos de Nylónpolis incluyen la mujer del inventor, Alondra Escualida, desilusionada y ebria; los cuatro poderosos de la ciudad capitalista: Creso Topo (banquero), Aracnido Mefítico (industrial), Pimpampum (militar), y Mater Salamandra (vieja rica). Los cuatro se valen de Feto Eunuco, intelectual venal. Tienen enjaulado a Ariel Bizarro, rebelde idealista, cuyo clamoreo es totalmente en balde. La caracterización caricaturesca de los blancos contrasta con la dignidad de los negros. Estos le hacen un juicio espectral a Hórridus Nabus por abusar del intelecto para fines destructivos. Sus pecados están presentados en dos flashbacks, de orden cronológico inverso. Nabus inventó un aerómetro para controlar y vender el uso de aire. Muere cuando los poderosos le niegan la participación en el negocio ideado por él. Tampoco se benefició de la explotación industrial de carne negra, concebida como solución del problema racial.

Los de Necrópolis, víctimas de la fábrica de embutidos, narran sus tragedias— con evocación obvia de los campos de exterminio nazistas y una alusión directa y poética a la pasión de Cristo (340). Declaran culpable a Hórridus y buscándole la pena más severa lo condenan al infierno negro: “¡Qué sea negro por los siglos de los siglos!” (342). “¡Y que en las selvas urbanas de acero y cemento sea despreciado, perseguido, marginado, escarnecido y condenado al hambre de pan, de saber y de justicia. . . ¡por sus propios hermanos blancos!” Cuando Caoba, violada de niña por el convicto, quiere saber su destino final, Nieve declara: “. . . está ligado al nuestro. En la hora de la esperanza, ¡estaremos juntos!” Conque Hórridus habrá de expiar sus crímenes en un período indeterminado mas no eterno, seguido de “la cita de la victoria” (343).

Aguilera Malta logró en su yuxtaposición del mundo de los vivos y de los muertos una teatralidad en que la combinación de poesía y prosa, vestiduras, luces, gestos hieráticos, y música ancestral se funden en un teatro-ceremonia, que reclama un gran director.

Vistas conjuntamente las siete piezas despliegan gran variedad en la explotación dramática de la situación de post mortem. Con ser tres de tamaño regular, parece que el tema se presta más al teatro breve. En efecto, las obras de Solana y de Aguilera podrían muy bien podarse. Notamos lo macabro combinado con el humor, con la sola excepción del escueto *Juicio final* de Martínez. Lo poético lo encontramos en todas, hasta en el lirismo de lo espantoso de *Luz negra*. Lo ultraterrestre, desde luego, es cosmopolita; por lo tanto, son raros los toques regionales. El Nahual de Carballido es imprescindible, el habla chileno

de la obra de Sieveking no. *Inferno negro* hasta sugiere un ambiente de metrópolis norteamericana. A la universalidad del teatro de post mortem se deberá la falta de caracterización de los personajes. No son alegorías, ni tipos a la manera costumbrista, sino en muchos casos personajes genéricos como en el teatro medieval. Los muertos los encontramos en familia, como en la obra de Garro; en tropel, como en la de Solana, en los conjuntos coreográficos de Aguilera Malta, o solo con el Juez, a la manera de las piezas intensas de dos personajes del teatro de lo absurdo. Podemos ver los extremos escenográficos, desde la desnudez severa de *Juicio final* hasta la manipulación multi-media de *Inferno negro*. Aunque sean algo gratuitos los rótulos, quizá se pueden clasificar las variantes del teatro de post mortem de acuerdo con un rasgo principal: *Zona intermedia*—teatro de fantasía; *Un hogar sólido*—teatro poético; *Luz negra*—teatro de crueldad; *Animas de día claro*—realismo mágico; *Juicio final*—teatro filosófico; *El día del Juicio*—diversión con pretensiones de auto; *Inferno negro*—teatro ritual y social.

A despecho de su gran diversidad, las obras examinadas tienen un fondo común. Sus creadores proyectan la angustia universal y el problema de la existencia más allá de la muerte. En efecto, sugieren: que no son opuestos la vida y la muerte; que no hay mucha diferencia entre las dos; el final de la vida no significa un aniquilamiento y siempre queda algo que hacer y cumplir después; entre los muertos y entre vivos y muertos hay lazos que perduran; y todos somos libres y responsables de nuestros actos. Estas ideas, que tienen hondas raíces en tierras hispánicas, hacen que el teatro de post mortem no sea una variante del absurdo, sino uno que continúa una antigua tradición popular. Acertó Woodyard al afirmar: "The basic values that are deeply rooted in the close relationships within a strong Catholic tradition are not easily dismissed."³⁸ Esta tradición se manifiesta en varios grados en las piezas examinadas. Es claro que los dramaturgos hispanoamericanos modernos no se proponen escribir teatro teológico; tampoco se valen de lo litúrgico como mero decorado modernista; ni se limitan a hacer a la Iglesia blanco conveniente para la crítica social. Al igual de algunos narradores, varios autores teatrales³⁹ emplean conceptos tradicionales y motivos religiosos para estructurar obras de gran interés literario.

State University of New York at Buffalo

Notas

1. Véase, por ejemplo, Fernando Díaz Plaja, *La muerte en la poesía española* (Madrid: Aguado, 1952).

2. Sólo hay que aludir a *El laberinto de soledad*, de Octavio Paz (México: Fondo, 1959) y Merlin H. Forster, *La muerte en la poesía mexicana* (México: Diógenes, 1970).

3. Sandra Messinger Cypess, "The Dead Narrator in Modern Latin American Fiction: A Study in Point of View" (diss. Illinois, 1968). *DAI* 29, 2253A.

4. Como en *Edgar Lee Master's Spoon River Anthology*, conceived, adapted and arranged by Charles Aidman (New York: S. French, 1966) y Alfonso Sastre, *Ana Kleiber* (Madrid: Escelicer, 1967), escrito 1957. Ediciones Alfíl, Colección Teatro 171.

5. *Stücke* (Berlin: Suhrkamp, 1962), VII, 213-274. Copyright 1943. Radiodifusión 1940. Versión posterior de ópera.

6. *Théâtre* (Paris: Gallimard, 1947), pp. 123-182.

7. Madrid, 1955 (Colección Teatro 119). También en *Teatro español, 1954-55* y New York: Appleton-Century-Crofts, 1958.

8. Se imprimió primero en la revista *América*, 48 (1948), 73-112; se estrenó el 11 de agosto de 1950; recibió el segundo premio del festival del mismo año. Fue reimpresso por la Unión Nacional de Autores en el tomo *Auto Sacramental de La zona intermedia*, Teatro mexicano contemporáneo 26 [1951] (citado en adelante sólo por página en el texto mismo). Traducido por Margaret Sayers Peden, "Intermediate Zone," aparece en *The Golden Thread and Other Plays* (Austin: University of Texas Press, 1970), 122-150.

9. Frank Dauster, *Historia del teatro hispanoamericano, Siglos XIX y XX* (México, 1966), p. 82. Willis K. Jones, *Behind Spanish American Footlights* (Austin: University of Texas Press, 1966), p. 509. Carlos Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX* (México, Pormaca, 1964), p. 177. Estas obras se citarán en el presente estudio sólo como Dauster, Jones, Solórzano, seguidos del número de página.

10. Antonio Magaña Esquivel, en *Teatro mexicano del siglo XX* (México: Fondo, 1970), p. 231 (Letras mexicanas 99). Margaret Sayers Peden, en Introduction to *The Golden Thread*, pp. xi-xiii, xvii. "Emilio Carballido, curriculum operum," *LATR*, 1, No. 1 (1967), pp. 40-42 y otros trabajos. Eugene R. Skinner, "Carballido: Temática y forma de tres autos," *LATR*, 3, No. 1 (1969), 37-40.

11. Frank Dauster, "El teatro de Emilio Carballido," *La palabra y el hombre*, 23 (1962), p. 370. No le noto esa calidad a la obra.

12. Skinner (n. 10), p. 38.

13. Conviene aquí citar el final de la Escena XVIII donde se resume el concepto y el estilo del autor:

Angel.—No puedes quedarte aquí, ni ser juzgado. Deberás volver a la tierra; con dolor vivirás de ella todos los días de tu vida. Espina y cardos te producirá y comerás yerba del campo. Eres un hombre porque se te han abierto tus ojos y sabes al fin el valor de tus actos. Ya no eres una fuerza libérrima, sino un pobre ser que fue tomado de la tierra y a la tierra vuelve para aprender a bendecir su condición humana.

El Nuevo Hombre.—Es muy triste ser hombre.

Angel.—Sí, pero es muy noble, porque a la imagen de Alguien fuiste creado. Debes luchar por conservar tu condición sagrada. Debes vivir e inevitablemente conocerás el mal. Lloras si te derrota, pero vuelve a luchar con él, que se te entregas a sus brazos estarás perdido.

El Nuevo Hombre.—No sé ya lo que podré hacer, pero quizá pueda evitar el mal.

Angel.—No. Si solamente lo evitas y te mantienes en una zona intermedia, estarás más perdido aún, porque te habrás despojado de todo, hasta de tu condición humana. Es malo todo lo negativo: la mentira, la fealdad, la injusticia, el mal mismo. Luchar contra todo ello deberá ser tu vida.

El Nuevo Hombre.—Pero, ¿ya nunca podré hacer mis formas?

Angel.—Sí podrás, aunque de modo diferente. Las puedes crear con palabras, con sonidos, con la sola acción. Las podrás moldear con tus manos del barro mismo de que fuiste moldeado. Vete ahora. Uno como yo va a acompañarte. Pero también irá un demonio, siempre, contigo. Deberás decidirte por uno u otro. Puedes dudar a veces, pero no los deseches a ambos, no lo hagas nunca. (51s)

14. Véase también el nacimiento moderno "Los pastores de la ciudad," de Carballido y Luisa Josefina Hernández, *La palabra y el hombre*, 12 (1959), 625-652. Me sorprende, por tanto, la observación del dramaturgo, en una breve entrevista en noviembre de 1971, al consultarle yo acerca de un fondo de antiguos conceptos teológicos en el teatro de post mortem. Dijo, tal vez precipitadamente: "Lo niego."

15. La fecha de estreno de 1956, mencionada por Solórzano, se referirá al pre-estreno en el grupo de Poesía en Voz Alta. *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958, 149 p.) es la edición aquí citada, sólo por página. También aparece en *Tres dramas mexicanos* (New York: Odyssey, 1971), pp. 25-45, y acaba de salir en inglés: "A Solid Home," *Selected Latin American One Act Plays*, Francesca Colecchia and Julio Matas, trs. (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1973), pp. 30-51.

16. Dauster, p. 84; Jones, p. 490; Solórzano, p. 183.

17. Duodécimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (México, 1965). Cf. notas 20, 21.

18. Páginas 25, 28, 29. Véase esta búsqueda en las palabras de Muni: "Yo quería una ciudad alegre, llena de soles y de lunas. Una ciudad sólida, como la casa que tuvimos de niños, con un sol en cada puerta, una luna para cada ventana y estrellas errantes en los cuartos."

19. Frank Dauster, "El teatro de Elena Garro: evasión e ilusión," *Revista iberoamericana*, 30 (1964), 81.

20. "Elena Garro y el teatro de lo absurdo," *El teatro en Iberoamérica* (México, 1966), 115-21 (Memoria del XII Congreso).

21. *Ibid.*, pp. 123-125.
22. En *Teatro mexicano del siglo XX*, pp. 14 y 57.
23. Publicó dos tomos de cuentos y uno de poesía. Luis Leal lo llamó "uno de los jóvenes centroamericanos que más prometen." *Historia del cuento hispanoamericano* (México, 1966), 159. Solórzano incluyó "El circo y otras piezas falsas" de Menén Desleal en *Teatro breve hispanoamericano* (Madrid, 1969), pp. 304-324.
24. Fecha de composición 1961. Primer Premio Hispanoamericano de Teatro, Quezaltenango, 1965; estreno en Guatemala, 1966. Publicado en San Salvador, 1967. Impreso de nuevo, en *Repertorio 14 y Mundo Nuevo*, 39-40 (1969), 57-73. La última es la versión aquí citada en el texto, por página. Fue parte del programa cultural de los Juegos Olímpicos en México, en 1968. (Datos de *Mundo Nuevo* y de H. Lindo, *RIB*, 18 [1968], 276.) La versión inglesa es de Robert S. Rudder y Gerardo A. Luzuriaga—"Black Light," *Drama and Theater*, 10, No. 2 (1972/2), 83-95.
25. *Handbook of Latin American Studies*, 32 (1970), p. 426.
26. Hugo Lindo, "La literatura dramática en El Salvador," *Revista interamericana de bibliografía*, 18 (1968), 276.
27. El estreno, en 1962, a cargo de ITUCH (Instituto de Teatro de la Universidad de Chile). "Animas de día claro," por Alejandro Sieveking, en *Teatro chileno contemporáneo*, Sel. y pról. de Julio Durán Cerda (Madrid: Aguilar, 1970). 357-423, es la edición citada en el texto, por número de página.
28. Dauster, p. 91; Jones, p. 241.
29. *El teatro hispanoamericano contemporáneo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), II, 155-180. Citas de esta edición, por número de página, en el texto.
30. Dauster, p. 111; Jones, p. 257; Solórzano, p. 169. La fecha de estreno de 1960, indicada en la última obra, como muchas otras cosas, debe de estar equivocada. Martínez, oriundo de Nicaragua, también escribió libros de versos y otras piezas cortas. Es profesor de filosofía. *Teatro breve* . . . (cf. n. 24) contiene otra obra suya.
31. Es tremenda la pregunta del Juez "¿Para qué quieren ustedes la inmortalidad entonces?, si no tienen nada con qué llenarla, si no tienen nada que llevar a ella" (177).
32. Véase John David Smith, *Humor in the Short Stories and Plays of Rafael Solana* (México, 1971), 220 p. (USC Diss. 1966), estudio anterior a *El día del Juicio*.
33. *El día del Juicio. Tres desenlaces* (México, Ed. Oasis, 1967), 7-81. Las citas de esta edición, por número de página en el texto. Solana, en una entrevista, se quejó que cambios efectuados por el director malograron el éxito teatral.
34. Ese intento fue confirmado por el dramaturgo en la citada entrevista (México, noviembre de 1971).
35. Demetrio Aguilera Malta, *Infierno negro* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1967), 136 p. *Teatro completo* de D. A. M. (México: Finisterre, 1970), pp. 291-343, la edición aquí citada, en el texto por número de página. También en *El teatro actual latinoamericano* (México: Ediciones de Andrea, 1972), pp. 291-338.
36. Véase: Dauster, *Handbook of Latin American Studies*, 30 (1968), 305. Jones, *Books Abroad*, 42 (1968), 410. Carlos H. Monsanto, "Infierno negro: Drama de protesta social," *Duquesne Hispanic Review*, 10, No. 1 (1971), 11-22. El artículo de W. W. Megenney, *CA*, 175 (1971), 221-228, sólo trata del aspecto racial de obras previas.
37. Gerardo Luzuriaga, *Del realismo al expresionismo. El teatro de Aguilera Malta* (Madrid: Plaza Mayor, 1971), 204 p.
38. George Woodyard, "The Theater of the Absurd in Spanish America," *Comparative Drama*, 3 (1969), 190.
39. La obra colombiana, *Aquí también moja la lluvia*, de F. Ramírez y B. Romero, que también examina el más allá, no está disponible todavía. (Véase *LATR*, 6/2 [1973], pp. 71-72.) El Cuarto Episodio de *La Barcarola*, de Pablo Neruda, en que habla brevemente la cabeza de Murieta, no es legítimamente post mortem. (*Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, Santiago: ZigZag, 1966, p. 75).