

## La exploración onírica en *Lenguas muertas* de Carlos Olmos

Patricia Rosas Lopátegui

Acercarse a una obra de la hechura de *Lenguas muertas* de Carlos Olmos<sup>1</sup> implica recurrir a la propuesta que hace Juan Villegas en su artículo "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano." El crítico chileno señala la necesidad de conformar "modelos teóricos que permitan aprehender la especificidad de lo latinoamericano y la especificidad de las formas teatrales producidas en América Latina" (70). Indica que la expresión teatral en los países latinoamericanos, aun cuando se vale de las técnicas extranjeras, al cuestionar los problemas de su contexto político, social o humano, crea sus propios modelos. Y es a partir de estos modelos que el crítico debe acercarse a la obra, y no aplicando en forma exclusiva las teorías europeas. Destaca también la urgencia de considerar al destinatario como parte integral de la obra y aspecto determinante para los estudios de la misma.

Sin estos cambios de enfoque, Villegas considera que nuestro teatro seguirá sin ser comprendido en su totalidad: "La utilización irrestricta y no refuncionalizada de los modelos fundados en la 'cultura' europea ha de ser necesariamente deformante de los productos culturales hispanoamericanos. La propuesta de modelos específicos es tal vez la tarea más significativa del discurso teórico en el mundo hispánico en la actualidad" (59).

La empresa a la que se refiere Villegas nos parece de relevada importancia porque al estudiar un texto como *Lenguas muertas* vemos que el autor utiliza diversos elementos de la cultura y la técnica teatral europeas, pero que al dirigir el discurso a un público específico, dichos elementos crean un nuevo modelo teatral. En esta farsa política en dos actos, Olmos analiza la conformación social y económica de los pueblos mexicanos dentro de una atmósfera fantástica. El discurso presenta una búsqueda existencial, pero que al estar fundada en la especificidad de la sociedad mexicana, no se puede tratar exclusivamente del modelo filosófico europeo, sino que se plantea también en relación a la cosmovisión del México mestizo cuyos orígenes comparten el pasado prehispánico y la visión occidental.

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. Garro, por sólo mencionar dos de sus obras representativas, presenta en *Un hogar sólido* un tema existencial en una atmósfera completamente mexicana. El hecho teatral se lleva a cabo desde ultratumba para hacer más mordaz la sátira a las mezquindades de la burguesía mexicana. En *Ventura Allende* caricaturiza nuestro sistema político y a sus seguidores "aborregados." A través de la alegoría muestra la falsedad, alevosía y corrupción de los políticos que coartan la felicidad y la libertad de los campesinos. El Político personificado por un Puerco engatusa a los pobres para que voten por él con la promesa de que remediará su miseria ancestral. Sin embargo, esta bestia sucia se olvida de sus semejantes una vez que llega al poder. Mediante el uso de la fábula, Garro ilumina al público para que tome conciencia y se libere de sus actos inhumanos. Carballido, por su parte, a la vez que muestra las fuerzas que deshumanizan al individuo y satiriza la rigidez y opresión de las instituciones mexicanas en *Yo también hablo de la rosa*, presenta una visión existencial a través del personaje mágico de la Intermediaria ofreciendo las mayores posibilidades humanas dentro de la transformación ontológica del individuo necesaria en la lucha por su libertad. En *Fotografía en la playa* retrata con agudeza la opresión familiar y los prejuicios sociales que atan a los individuos y no los dejan existir ni ser felices. La Abuela, personaje emparentado con la Intermediaria, es el ser vidente a través del cual el autor hace una reflexión existencial y alumbró al público para que ingrese al mundo de la poesía y de la imaginación donde no tienen cabida los valores establecidos.

*Lenguas muertas* está estructurada en dos niveles o planos, el real y el onírico. El segundo, según Gaston Bachelard, pertenece a la esfera de la imaginación, de lo intangible. Señala que cuando el hombre *sueña* permanece ajeno a las cosas materiales y a su realidad, ingresando a un ámbito fantástico en donde suele cuestionar su identidad. Mediante el manejo del sueño como eje motor de la farsa, Olmos plantea, como Garro o Carballido, que para alcanzar la libertad, el amor, la integridad, es decir, la verdadera esencia del ser humano hay que dar el salto a la imaginación.

En la obra hay resonancias del teatro épico de Brecht en cuanto que Olmos estructura el discurso con base en tres voces narradoras que relatan la prehistoria o los sucesos del pueblo. Beatriz, el Cura y el Coronel son voces/lenguas narradoras. Cuando funcionan como lenguas en el sentido de que narran lo sucedido, las acotaciones indican que se ilumine solamente su imagen, y una vez que terminan esta función, todo el escenario se ilumina y actúan como personajes

dentro del contexto del pueblo. Al atribuir dos roles para el mismo actor se establece el distanciamiento entre el acto teatral y el público para que éste participe activamente de las ideas expuestas. Los tres funcionan como personajes arquetípicos representando fuerzas contrarias. Beatriz simboliza el Bien, el amor verdadero, mientras que el Cura y el Coronel las fuerzas negativas de la codicia y el poder.

El autor crea un Coro para activar la participación del público mexicano e indicar la representación teatral. Las primeras acotaciones señalan que al abrirse el telón, el Coro, que son los habitantes del pueblo, se pasea por todo el escenario "en diversas actitudes: algunos salen de misa, otros venden frutas, una mujer barre la calle" (13). Después de ver la actividad rutinaria, se indica que de pronto todo se detiene y que el "Coro ejecuta una grotesca pantomima a base de gestos, señas y movimientos musculares" (13). A través de los movimientos grotescos se crea el distanciamiento y se interrumpe la realidad cotidiana para introducir el elemento mágico en el que va a girar la obra. Beatriz "desciende por la rampa central vestida con una túnica talar en color blanco" (13). Según Juan-Eduardo Cirlot: "La túnica puede simbolizar el yo o el alma, es decir, la zona en contacto más directo con el espíritu," (452) y el color blanco concierne al estado de "iluminación, ascensión, mostración y perdón" (138). Es decir, aparece como una sacerdotisa, pero "Mientras habla, se despoja de la túnica y al concluir su monólogo la vemos con falda y blusa" (13). Mediante el cambio de vestuario enfrente del público se indica el doble papel que va a jugar Beatriz, y también que estamos ante el acto teatral. A través del vestuario de Beatriz se advierte que se trata de una criatura mágica que establece dos niveles de análisis: aparece con una túnica blanca (Beatriz/sacerdotisa), de la que se despoja para quedar en falda y blusa (Beatriz/real).

El concepto de sacerdotisa se puede explicar en la obra a partir de dos orientaciones culturales: la occidental y la de los antiguos mexicanos. Por un lado, Beatriz por su nombre y su papel de guía espiritual remite a la musa inspiradora de Dante Alighieri en la *Divina Comedia*, la mujer que guía e ilumina al poeta en su visita por el Purgatorio y el Paraíso ayudándolo a reconciliarse con las fuerzas divinas. Uno de los colores que viste Beatriz en la obra del escritor italiano es el blanco como símbolo de fe. Asimismo remite a doña Inés en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, el drama del Romanticismo español que recrea el mito de don Juan, en donde la mujer por su amor puro y verdadero redime al amado pecador. Y por otro, surge como la heredera de las fuerzas ancestrales de Luciano, de los ritos y los poderes sobrenaturales de sus antepasados indígenas. Es sabido que entre los antiguos mexicanos las sacerdotisas ocuparon lugares privilegiados en la organización sacerdotal (Caso 109).

A través del vestuario se indica al espectador/lector que Beatriz/real materializa a la mujer común y corriente, esposa de Luciano, quien vive su rutina en una comarca llena de prejuicios. La otra, en cambio, simboliza el enlace entre lo terrenal y lo divino, la mujer sabia y pura que va a reivindicar a Luciano pecador.

La obra da inicio antes de que se abra el telón con las campanas de la iglesia. Con este elemento concreto se indica la religiosidad del pueblo. El hecho teatral se inicia con el monólogo de Beatriz, quien nos sumerge en el ambiente cotidiano de un sitio llamado Talismán en el que todo se reitera, tanto por la calidad intrascendente de los acontecimientos, como porque a partir de este momento la mujer/sacerdotisa empieza a recontar los hechos pasados. Con la palabra *aquella* nos remonta a la prehistoria del pueblo:

Beatriz: Aquella mañana me despertó la luz del sol que entraba por mi ventana. Abrí los ojos y comprendí que nada nuevo anunciaba el día. Sonreí. "Lo de siempre -me dije-. El pueblo y yo nos parecemos tanto. A ninguno de los dos le ocurre nada. . . ." (13-14)

En el tiempo y en el espacio cotidianos, Beatriz aparece preocupada porque su esposo se la pasa soñando y no atiende sus deberes sexuales. Luciano aprovecha la especial habilidad que tiene de narrar, y vive de lo que cobra por contar las historias que crea a partir de sus sueños. En él vemos la tradición oral de los antiguos mexicanos quienes transmitían de generación en generación su legado histórico y mitológico mediante un sistema basado en la oralidad. Heredero del pasado prehispánico, Luciano radica en un espacio atemporal fantástico en donde adquiere su verdadera existencia. Los antiguos mexicanos consideraban los sueños como fuentes premonitorias (Caso 115), y Luciano también es depositario de los poderes mágicos de sus antepasados. Dice: "¡Mi gente vivió de lo mismo!" (35) Con sus cualidades de nigromante es visitado en sus sueños por "las sombras de blanco":

Luciano: ¡Tuve un viaje astral, no son pesadillas! (*Pausa*) Me llevaron por un lugar que no conozco. Nos detuvimos al llegar al agua y vi cosas . . . muchas cosas. Sonaba una música muy bonita. Las sombras de blanco me mostraron dos caminos . . . me indicaban el más largo, me hacían señas como diciéndome que caminara por ahí. (15)

El hecho de que "las sombras" aparezcan en blanco simbolizan una fuerza positiva. En estos viajes oníricos Luciano descubre que sus sueños predicen lo

que está por venir. Sin embargo, el poder que empieza a ejercer sobre los demás irá minando, metamorfoseando su integridad hasta quedar convertido en un charlatán.

En esta farsa sobre la búsqueda absoluta por el poder, Talismán gira alrededor de dos fuerzas que se debaten por conseguir la supremacía: por un lado está el Cura que representa a la iglesia católica, y por otro, el Coronel quien simboliza las fuerzas represivas de los militares. Atrapado en estas vertientes externas, Luciano aparece bajo dos signos existenciales o dos fuerzas contrarias: una es terrenal, el hombre que busca poder y riqueza (Luciano/charlatán); la otra es metafísica, su poder divino, encarnando al ser que sólo cobra vida verdadera cuando sueña (Luciano/nigromante), es decir, cuando se separa de la realidad rutinaria e intrascendente:

*Luciano:* ¡Necesito dormir! . . . ¡Mi fuerza está en los sueños y mi porvenir también! (23)

Como personaje simbólico es importante analizar lo que representa su nombre desde la perspectiva occidental de la que también es heredero. Según el *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona* de Gutierre Tibón, Luciano viene del latín *Lucianus* y es patronímico de *Lucius* que significa *lux*, luz, "usado originalmente para denominar a los nacidos con la luz del sol," (153-54) y explica que la luz es considerada como una fuerza operante y divinizada. Luz, por otro lado, de la raíz indoeuropea *lūc-/lūc*, quiere decir "Ser luminoso, alumbrar" (156). En las asociaciones que hace Tibón referentes a Luz también está la de Lucifer, del latín *Lucifer* que traduce como "el que lleva luz, el que da luz," y que en la tradición cristiana "es también el nombre del príncipe de los ángeles rebeldes" (153). Así, podemos ver que en su nombre está el germen de la contradicción y el conflicto entre dos fuerzas. Por un lado es el que está dotado para llevar la luz a su pueblo con sus poderes sobrenaturales o divinos de soñar lo que está por venir y salvaguardar a su pueblo. Pero por otro, encarna al príncipe de las tinieblas que trae todos los males a la humanidad. Luciano simboliza entonces la lucha entre el Bien y el Mal. Sus palabras arrogantes encierran el poder sobrenatural que lo diferencia de los demás, y su creciente actitud de superioridad lo conlleva a la omnipotencia y a la pérdida de su identidad:

*Luciano:* Yo nunca me hago ilusiones. Yo no sueño despierto . . . como ustedes. (*A medida que habla se va transfigurando*) (*Fatuo*) Mis ideales son otros . . . y mis sueños también. . . . las ilusiones se van

quedando dentro sin que te des cuenta . . . hasta que un día te convierten en alguien completamente distinto al que eras antes. (31)

El pueblo ve a Luciano como un mago, un ser dotado por "las sombras de blanco" y deposita su confianza en él. El espectador/lector se encuentra inmerso en un espacio en el que las fuerzas sobrenaturales invaden la realidad. A lo largo de los múltiples estudios antropológicos sobre el México antiguo, o bien del análisis clarificador realizado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* acerca del pasado precolombino, se confirma que en los pueblos indígenas lo real y lo mágico se fusionan y crean una cosmovisión única a través de la cual viven y perciben el transcurso del tiempo. Elena Garro dice en una entrevista que el mexicano es un hombre dual, muy contradictorio, por la mezcla de culturas de la que es heredero, la indígena y la occidental, de allí que viva en dos tiempos o en dos mundos (215). Explica que hay "un abismo entre lo que es el mexicano de la ciudad que va a la escuela y el mexicano del campo que no estudia. Son dos culturas" (209). Para ella los mexicanos de la ciudad son los occidentales de México, aunque lo son a medias, mientras que "la gente del campo vive en una realidad mágica . . . donde la idea del tiempo cambia, la idea de Dios cambia, en donde se aparecen fantasmas todos los días, en donde todo es mágico" (209).

Miguel Angel Asturias, guatemalteco y gran conocedor del mundo indígena, dijo también en una entrevista: "La narración indígena se desarrolla en dos planos: el plano del sueño y el plano de la realidad. Los textos indígenas retratan la realidad cotidiana de los sentidos, pero al mismo tiempo comunican una realidad onírica, fabulosa e imaginaria que es vista con tanto detalle como la otra" (101). Asturias señala que sólo en los países propensos a la mitología como México, Guatemala, Ecuador, Bolivia, Perú, etc. pueden surgir personas a las que se les atribuyen cualidades míticas (101).

Por eso lo fantástico se suscita sin causar asombro o incredulidad entre los habitantes de Talismán. Aceptan el poder adivinatorio de Luciano sin cuestionarlo. El arte de la adivinación fue cultivado por los reyes y sabios indígenas (León-Portilla 1-11). De allí que cuando el pueblo descubre la fuerza cósmica de Luciano, se refugia en sus poderes proféticos: lo respetan y le temen. El personifica al hombre mago heredero de la sabiduría ancestral, esa sabiduría que sólo se les confiere a los elegidos para ayudar y defender a su pueblo. La creencia en este poder adivinatorio o mágico, como decía Garro, se perdió en los mexicanos de la ciudad, por eso cuando Beatriz le propone a su marido irse a la ciudad, él se niega porque sabe que allá no creerían en sus sueños premonitorios ni tendría el poder que tiene sobre el pueblo.

Sin embargo, Luciano en lugar de solidarizarse con su pueblo, se deja dominar por los aspectos negativos de su condición humana. Traiciona a

Talismán y los poderes de sus antepasados por el deseo de poder material absoluto entregándose a las "fuerzas negras," que en el contexto de la obra significan la corrupción por alcanzar la riqueza y el poder. El ingenio que lo caracteriza lo hace crear el Club del Cuento apoyado por el Coronel en donde reúne a los pueblerinos para que escuchen sus sueños, siempre y cuando puedan pagar las cantidades exorbitantes estipuladas por él.

Aunque la obra toca los asuntos universales del ser humano, no cabe duda de que concierne más bien a un público en concreto. La idea del Club del Cuento confirma la importancia a la que Villegas se refiere de estudiar el texto en función de su destinatario para una mejor comprensión del acto teatral. Mediante el Club del Cuento, Olmos preserva la tradición oral de los antiguos mexicanos aún viva en el México actual, por lo que se explica el éxito rotundo de Luciano. El Coro como su audiencia representa la capacidad de los hombres de campo de escuchar historias, mitos o leyendas, y sobre todo de creer en la magia de quien consideran el seguidor del legado espiritual de sus antepasados. También mediante esta audiencia que simboliza a la que observa el espectáculo, Olmos crea el distanciamiento para poner en tela de juicio el modelo político autoritario de los antiguos mexicanos y el del mundo occidental implantado por los españoles. En el momento en que cualquier pueblo delega o es forzado a delegar su poder de elegir, pensar y de ser en manos de una persona, se enajena y pierde la voluntad de dirigir su destino como comunidad o nación. Bajo estas circunstancias el pueblo adopta una actitud pasiva y dependiente siendo explotado por los que detentan el poder. *Lenguas muertas* puede hablar de la corrupción que trae consigo el poder en cualquier sitio del mundo, pero específicamente se refiere al comportamiento de la audiencia mexicana simbolizada por Talismán, un pueblo que no cuestiona o investiga a sus dirigentes porque aún está arraigado en el modelo mágico paternalista. Olmos critica a la audiencia mexicana desde una perspectiva histórica. Luciano aparece como un *tlatoani* mexicatl o un rey que controla a su pueblo, indicando que sigue dominado en el mundo moderno por un grupo minoritario al que le ha delegado su poder, el cual manipula y controla su destino desde la Revolución de 1910.

El nombre del pueblo también es simbólico. Un talismán es un "objeto natural o artificial al que se atribuye un poder mágico en circunstancias muy precisas, a diferencia del amuleto, con propiedades protectoras inderterminadas" (*Grijalbo 1770*). Olmos invierte los atributos semánticos para agudizar la sátira. En lugar de ser Luciano el talismán del pueblo, el pueblo es el talismán para Luciano, el cual como entidad global o arquetípica se encuentra enajenado ante sus poderes mágicos enriqueciéndolo como a un dios.

A través de la lengua narradora del Cura, hombre occidental, Olmos presenta sarcásticamente la charlatanería del sacerdote y los mitos de su religión

con los que controla al pueblo propenso a las supersticiones, y ridiculiza su misión cristiana develando su lascivia. Mediante la voz del Cura también alude a la fuerza que aún tienen las creencias indígenas en los pueblos de provincia. Para él Luciano ingresa a la dimensión mágica mediante el uso de drogas, ya que sabe de la importancia de los alucinógenos en el mundo mestizo (Paz, *Inmediaciones* 119-33) y de esa manera resuelve sus dudas:

*Cura:* Por supuesto que al enterarme de la extraña conducta de Luciano, automáticamente culpé al diablo. Sin embargo, para evitar anacronismos, no tuve más remedio que estudiar el caso con un poco más de ubicación histórica. Mi conclusión final realmente era brillante: Luciano sí había hecho un viaje astral . . . pero drogado. . . .

*Cura:* (*Casi sin contenerse y muy próximo a Beatriz*) Háblame de los rasguños. (*Con tono lascivo*) Con seguridad Luciano quiso atacarte y . . . (17-18)

Tanto el Cura como Luciano en calidad de sacerdotes cuya causa es unirse a su pueblo actúan como charlatanes. Luciano sueña la muerte de Henkel, y sabiendo que sus sueños anuncian el porvenir, incitado por Beatriz/real, narra en uno de sus cuentos la muerte del terrateniente extranjero. Henkel muere al día siguiente y Luciano se aprovecha de esta circunstancia para hacerle creer al pueblo que no sólo tiene el poder de anunciar el porvenir, sino que también puede matar con sus palabras y cambiar los destinos. Aquí Luciano parece heredero de Tezcatlipoca, la fuerza destructora en el mundo prehispánico (Caso 25). Luciano dominado por las fuerzas nocturnas, se llena de soberbia, y en lugar de unirse al pueblo, lo engatusa, lo usa para sus intereses personales. Esta creencia, sin embargo, es gratificante para los pobres porque les trae la ilusión de poder eliminar a sus explotadores. Olmos parafrasea a través del Coro el lema del campesino revolucionario Emiliano Zapata "Tierra y Libertad" por "Sueño y Libertad" (50). Pero para los ricos dicha creencia resulta aterradorante porque se sienten vulnerables. El autor presenta de esta manera la estructura económica de los pueblos mexicanos, la lucha entre explotados y explotadores, y concluye que la justicia social o la "Tierra (como Sueño) y Libertad" sólo tienen cabida en el mundo ilusorio de la imaginación:

*Beatriz:* Tres meses después de la muerte de Henkel, el pueblo oyó en la voz de Luciano las palabras del diablo. Le entregaron los sueños, los secretos y las ilusiones que durante mucho tiempo guardaron en el fondo de sí mismos. Ahora le pagaban para que



aquellas fantasías fueran divulgadas a través de sus cuentos. Sólo así tendrían en la realidad aquel mundo imaginado que nadie pudo darles. Luciano y yo conocimos la fortuna. (43)

Luciano se transforma en un Fausto, se diaboliza. De acuerdo con Cirlot, el diablo es el arcano que "se relaciona con la instintividad, el deseo en todas sus formas pasionales, las artes mágicas, el desorden y la perversión" (170). Olmos muestra cómo el deseo de poder absoluto destruye la integridad. Antes de corromperse, Luciano viste una túnica blanca cuando trabaja en su condición de mago. Las acotaciones lo describen ahora "*sentado en una silla dorada*" (44) como un dios o una fuerza divina, viste una "*túnica morada*" (44), "color del *paludamentum* imperial romano y del cardenalicio" (Cirlot 137), y en la mano izquierda lleva "*tres grandes anillos de piedra negra*" (44) que simbolizan su "pacto con las fuerzas negras" (49). El número tres, según Cirlot, puede relacionarse con el "simbolismo del nivel por los puntos esenciales: alto, centro, bajo, que concierne al significado de los 'tres mundos', celeste, terrestre e infernal, que se relacionan íntimamente con la división ternaria del hombre, en espíritu (irreales, pensamientos), alma (sentimientos) y cuerpo (instintos) y con las posibilidades morales del bien, lo neutro y el mal" (434). Si establecemos la analogía, podemos decir que los tres anillos representan a Luciano/terrenal en lucha entre lo divino y lo diabólico; y el color negro, en el contexto de la farsa, su charlatanería al vender su integridad a las "fuerzas negras" símbolo del poder.

Mediante la función del Coro se plantea una reflexión existencial. Por ejemplo, a través de un grupo de seres idiotas y anónimos que actúan bajo una misma fuerza, se intensifica la atmósfera de terror y la enajenación que se apodera de los pueblerinos cuando Luciano les hace creer que tiene el poder de matar con sus palabras. Olmos critica al individuo que no se atreve a romper las fuerzas que restringen su libertad y prefiere vivir dominado por el miedo: "*Ha aumentado el número del Coro y ahora vemos a una masa idiotizada por el miedo*" (44). También cuando el pueblo está como poseído porque cree que Luciano es capaz de cambiar su destino con sólo contarle de nuevo: "*El Coro pasa del temor a la histeria colectiva. Gritan, aplauden, saltan gritando el nombre de Luciano*" (50). Estamos ante un Coro deshumanizado, animalizado, fuera de control. Esta histeria colectiva muestra el modelo paternal en que vive Talismán que depende de Luciano para obtener la libertad de sus opresores. A través de la lengua de Luciano que dice de los pueblerinos: "[La] felicidad se la podían conseguir solos" (53), el autor critica a los individuos que tienen miedo de crearse a sí mismos, de existir, para alcanzar la libertad de decidir su propio destino. El Coro a la manera brechtiana cumple una función didáctica. Mediante el Coro o el Club del Cuento, se pone en tela de juicio la pasividad y

dependencia de un pueblo que no toma conciencia y espera que otros lo liberen en lugar de actuar por sí mismo y transformar su realidad.

En la sed enfebrecida de Luciano por el poder, Beatriz convertida en su cómplice y secretaria, cobra los rasgos de una pitonisa. Por su boca el Coro escucha el futuro que Luciano en su calidad de dios o diablo le depara a Talismán. Mediante los títulos de los cuentos el autor nos sitúa en una feria pueblerina y los pobres viven por un momento la ilusión de ver destruido al agiotista del pueblo:

*(Beatriz sube al foro en medio de aplausos y gritos.)*

Beatriz: Cuento primero: LAS QUINCE CABEZAS DE ROMELIA ARRIAGA. (Aplausos) Cuento segundo: LA MUJER MARTILLO. (Aplausos y gritos) Cuento tercero: LA MANO PELUDA.

....

Y para finalizar el cuento inevitable.

....

¡EL ASESINATO DE DON AGUSTIN ALVARADO! (45)

La megalomanía de Luciano aumenta como parte de su fantasía de omnipotencia y conforme aumenta, lo va separando de la realidad:

*Beatriz:* ¿Cómo pudiste llegar hasta aquí? ¿Cómo saldremos de ésta?  
¡No podrás cumplir nada! ¡Tendrías que ser Dios!

*Luciano:* En el pueblo lo soy. (53)

Sólo él y Beatriz conocen los límites que separan a la verdad de la mentira, y a pesar de que el miedo también se apodera de ellos, Luciano sigue enajenado en su carrera por el poder:

*Luciano:* ¡Les pido que se callen para que nunca puedan sorprenderme! ¡Así cuando alguien se muera creerán que fue a pedido y no porque ya está escrito! ¡Me pasé días armando el plan, preparando mi llegada al poder! (54)

Con Luciano se censuran ciertos rasgos de nuestra mexicanidad, se critica al hombre que traiciona a su raza. El protagonista, como depositario de una fuerza atávica, no sabe cómo convivir con su poder. Lo dominan el deseo de omnipotencia y las malas pasiones. Sin embargo, cuando Luciano reconoce que se equivocó y acepta sus debilidades humanas toma conciencia de sí mismo y se libera de las fuerzas externas que destruyeron su libertad:

*Luciano:* ¡Soy igual a los demás! ¡Igual o peor! ¿Sabes por qué nos vamos huyendo? Porque me equivoqué, Beatriz. ¡Me equivoqué como cualquier otro!

. . . .

*Luciano:* Lo torcí todo . . . confundí los sueños . . . hablé de más y me burlé de algo que ni yo mismo sé qué es. (*Se limpia las lágrimas*) ¿Comprendes? ¿Ves por qué me siento asqueado? ¡Las sombras me lo avisaron! ¡Qué imbécil fui! (62)

Si bien el arrepentimiento puede traer el perdón desde el punto de vista del catolicismo, Luciano aun después de sus fechorías, tiene acceso a una vida buena en el mundo de los muertos en la cosmovisión indígena. Paul Westheim señala que "El México antiguo no conocía el concepto del infierno. Es posible y hasta probable que en el subconsciente del pueblo, sobre todo del pueblo indígena, siga viviendo todavía el oscuro recuerdo de un más allá abierto aun al pecador" (86).

Olmos logra un equilibrio dramático entre las diversas fuerzas que mueven la acción. El Cura y el Coronel representan las instituciones que restringen la libertad del individuo. El autor satiriza a la iglesia católica personificada por un Cura materialista que ve su profesión religiosa como un negocio y el móvil perfecto para ejercer el control sobre sus feligreses:

(. . . *Toda la luz sobre la imagen del cura quien ahora se vuelve al público*).

¡Increíble! ¡Luciano me quitaba la clientela! ¡Era preciso que se fuera del pueblo! (20)

El Coronel representa al hombre fracasado y olvidado por los grupos militares que lo expulsaron del poder después de la Revolución. Con él se caricaturiza al típico militar que ansioso de poder arma un levantamiento para derrocar a sus enemigos desatando una matanza en el pueblo. A través de su ignorancia y de su lenguaje retórico Olmos ridiculiza la demagogia de los políticos que utilizan a los pobres para sus fines personales. Con estas palabras prepara el cuartelazo:

*Coronel:* ¡Métale caña, conspicuo periodista! ¡Hágales conciencia cívica! ¡Dígales que es por un subdesarrollo mejor y más humano! (59)

Cuando el Coronel descubre el engaño de Luciano, quien no tiene el poder de cambiar el destino o de eliminar a sus enemigos políticos, el mismo Luciano es víctima del pánico que desata y recibe el castigo de las "fuerzas negras" o del poder dentro del plano real: muere acribillado por el Coronel. La figura trágica del Coronel es reforzada cuando llega el tren. Este medio de transporte que

desempeñó un papel importante en el movimiento revolucionario, pasa por el pueblo sólo por unos instantes para devolver al Coronel a la realidad: nunca podrá alcanzar el poder que tanto ansía. El tren deja un hálito de nostalgia porque nada más remueve los recuerdos y las esperanzas frustradas, único legado de la Revolución para lugares como Talismán.

En contrapunto a estas dos fuerzas, Olmos introduce a un personaje que neutraliza las fuerzas dentro de la acción dramática. Don Ruma simboliza la lucha por alcanzar la integridad humana. Encarna el estado primitivo de las cosas y también del ser humano. Es un hombre anacrónico, escribe a mano el periódico de la población, cuyo nombre "La Luz" simboliza la integridad con la que sueña don Ruma. El hecho de que se oponga al uso de la imprenta no quiere decir necesariamente que esté en contra del progreso, sino de lo que significa la masificación, el chantaje y la corrupción. A diferencia del Cura y del Coronel, no se deja doblegar por la codicia del poder:

*D. Ruma: . . . Tenemos sueños diferentes, Coronel. Dése cuenta. Nunca nos pondremos de acuerdo. Haré lo que quiera pero sin corromperme. ¡Soy un auténtico hombre de prensa! (58)*

Sin embargo, don Ruma al secundar al Coronel en su sueño de convertirse en Gobernador por la fuerza, participa de dicha corrupción. ¿Cómo puede pensar que es un periodista limpio cuando permite que su periódico sea controlado por los intereses personales del Coronel? El autor ridiculiza los ideales por un periodismo ético mediante la ingenuidad de don Ruma y yuxtapone su obsesión por la integridad humana con la del Coronel por alcanzar el poder. Ambos están ante un espejismo.

*(El silbato del tren anuncia la partida.  
Los disparos se siguen escuchando fuera de escena.  
El Coronel dice con enorme angustia y dolor viendo el tren:)*

*Coronel: El poder . . . el poder . . . (75)*

La voz narradora del Coronel, símbolo de las fuerzas represivas, es la lengua que narra a un México despojada de sus sueños. Luciano al traicionar a su pueblo, se traiciona a sí mismo y a su herencia ancestral, y con su muerte mueren los sueños del pueblo por alcanzar una vida mejor:

*Coronel: . . . A partir de la matanza nadie habla con nadie. Desde entonces las gentes ya no se atreven a soñar. (75)*

Es interesante observar que mientras Luciano se fue transformando en un charlatán, Beatriz en cambio se convierte en una criatura metafísica. En esta metamorfosis, Beatriz parece heredar de Luciano/nigromante los poderes de sus

ancestros alcanzando el verdadero sentido de la vida. Ahora está lista para ser la sacerdotisa/guía:

*Beatriz:* . . . ¡Por fin me estás oyendo como siempre quise! ¡Ya te entiendo, ya te entiendo!

*Luciano:* Sí, he cambiado al pueblo . . . he cambiado algunas vidas . . .

*Beatriz:* ¡La mía, sobre todo! ¡Soy otra Beatriz! ¡La que tú querías, la que tú querías!

. . . . .  
*Beatriz:* Luciano era perfecto. Recordar esa Beatriz que un día deseó su cuerpo y sus caricias, me llenaba de asco. El descubrió en mí la sustancia del renunciamiento y la fuerza del amor perdurable. ¡Al fin lo había alcanzado para siempre! (64)

El nombre de Beatriz tampoco es gratuito. Beatriz viene del latín *Beatrix*, femenino de *Beator*, que significa hacer feliz, gratificar, enriquecer. Dante llama a su inspiradora *Bice*, hipocorístico italiano idéntico al actual Biche hispanoamericano (Tibón 47). De tal manera que ella lleva en su nombre la fuerza de la felicidad y del enriquecimiento. Es la Beatriz despojada de los males terrenales la que sintetiza la existencia y el amor verdaderos, los que sólo pueden realizarse en el espacio mágico onírico:

*Beatriz:* ¡Te quiero, te quiero! ¡Cuenta nuestra muerte, inténtalo!

*Luciano:* Si me demostraste que pude cambiar la vida, ¿me enseñarás cómo cambiar la muerte?

*Beatriz:* Lo sabes. Entremos a otro sueño. Soñemos, Luciano, soñemos.

*Luciano:* Sí, moriremos durmiendo. Cambiaré el final de nuestra historia. Por ti y por mí. ¡Por nosotros dos!

. . . . .  
*Luciano:* (*Se dobla lentamente sobre sí*) En un pueblo llamado Talismán . . .

*Beatriz:* Vivió una vez un hombre que se llamó Luciano . . .

*Luciano:* Y una mujer llamada Beatriz . . .

*Beatriz:* Por el amor murieron juntos . . .

*Luciano:* Y en el sueño se unieron para siempre . . .

*Beatriz:* Por los sueños de los sueños . . .

*Los dos:* Para siempre. (77)

Para el mundo precolombino todo cobra su verdadero sentido en la muerte porque en ella se da lo eterno, y no en la vida terrena en donde todo es efímero e intrascendente (Westheim 101). Por eso Beatriz y Luciano se reencuentran y logran su verdadera existencia y su amor en el ámbito eterno de la muerte, y no en el terrenal. En esta frase vemos una vez más el sincretismo religioso: "Por los sueños de los sueños" es una paráfrasis de la letanía católica "Por los siglos de los siglos" indicando el sentido de inmortalidad en el catolicismo, combinándose las dos creencias para dar las características de los pueblos mexicanos. Luciano muere en el mundo real, pero no en el fantástico donde Beatriz lo salva a través del sueño de la verdadera existencia y lo transporta a la morada eterna de la religión católica y de la cosmovisión indígena. Al concluir la obra, el rito de iniciación de Beatriz ha terminado:

*Beatriz:* Mi esposo no murió. Aquella noche fue distinta. (*Se carcajea*) ¡No es cierto, no fue el Coronel! Luciano cambió su muerte por un sueño. ¡Yo lo vi! ¡Cumplió su gran destino . . . pero conmigo! ¡Conmigo! (76)

En *Lenguas muertas* el destino está visto desde la cosmovisión prehispánica en combinación con una reflexión existencialista. Por Beatriz, Luciano aprende que puede elegir su propio destino: "*Beatriz:* . . . ¡Hay una línea que puedo descubrirte: la de tu voluntad!" (76) A partir de estas palabras Luciano toma conciencia y se despoja de las fuerzas externas que coartaron su existencia y su libertad transformando la futilidad de su muerte por la del viaje astral para renacer a la vida verdadera. Recordemos que tanto para el catolicismo como para los antiguos mexicanos la muerte significa el comienzo a la vida verdadera. Westheim señala que de la observación de los fenómenos de la naturaleza y principalmente la revolución de los astros, el México prehispánico aprendió "que todo lo que es se halla sometido a un constante proceso de transformación . . . [y] es lo eterno" (96). Y agrega: "Una de las concepciones fundamentales del mundo precortesiano, clave quizá de la actitud de aquellos pueblos frente a los hechos terrestres y cósmicos, es la idea de la inmortalidad, o más bien, de la indestructibilidad de la fuerza vital, que subsistía más allá de la muerte" (96). De allí que en el México antiguo la muerte no inspirara temor. Esta idea de resurrección dio a los antiguos mexicanos el sentido de participar activamente en el movimiento de los astros y de las fuerzas vitales, ya que con la muerte el individuo se transformaba y volvía a surgir en forma distinta. La concepción indígena se sincretiza con la filosofía existencialista cuando vemos que Luciano

se concientiza a través del alumbramiento de Beatriz y *decide* su destino acercándose a la muerte sin temor.

Al final de la farsa, el espectador/lector asiste a un desdoblamiento existencial: Beatriz, sacerdotisa desde dos cosmovisiones, salva a Luciano y lo reintegra a las fuerzas del Bien o a las "sombras de blanco." Por un lado, como ya señalamos, remite a la Beatriz de Dante que ayuda al poeta a reconciliarse con las fuerzas divinas; también a la doña Inés de José Zorrilla, quien redime al amado pecador con su amor verdadero. Y por otro, a la diosa Cihuacóatl o la Llorona (León-Portilla 4), encarnando la historia y la cosmovisión del mundo prehispánico: la destrucción de su pueblo y la felicidad eterna del espíritu reintegrado a las fuerzas vitales:

*Beatriz:* . . . ¿Quién quiere cuentos? . . . ¡Yo sé cuantos murieron! . . . Luciano, no. Luciano duerme con la otra Beatriz. A él se lo llevaron las sombras, ésas que caminan por la orilla del mar . . . (76)

Debido a este desdoblamiento existencial se puede afirmar que la obra presenta una estructura cíclica en el plano real. La farsa termina con la misma escena con la que da inicio. Beatriz/sacerdotisa otra vez en su túnica blanca repite el mismo monólogo. Por su memoria colectiva se seguirán escuchando las voces/lenguas muertas de los habitantes del pueblo que murieron en la balacera que desencadenó el Coronel en su búsqueda enfiebreada por el poder: "*Beatriz:* Aquella mañana me despertó la luz del sol . . ." (77).

En el plano real la obra termina de manera pesimista porque a través de la memoria colectiva de Beatriz, las "lenguas muertas" repiten una y otra vez la historia cíclica del pueblo, que es la historia de México. La obra cuestiona en el nivel humano la corrupción y la pérdida de identidad que trae consigo la búsqueda absoluta por el poder, y en el histórico a la Revolución Mexicana que no transformó la estructura social ni económica del país representado por el pueblo de Talismán. La última acotación que describe a las tres voces narradoras mezcladas "*en un sonido confuso y delirante,*" con las luces iluminando sus rostros "*perdidos entre sus recuerdos*" (78) simboliza la enajenación, la incomunicación y las mezquindades de los seres humanos atrapados en su rutina sin conciencia y sin la libertad de elegir su destino; y la descripción final del Coro: "*El pueblo, ahora al fondo, se mueve en formas circulares comunicándose entre sí a través de señas angustiosas*" (78) representa la angustia ontológica de un pueblo que no busca activamente o que no encuentra salidas a otras formas existenciales.

Sin embargo, en el plano onírico o imaginario, mediante la reintegración de Luciano a las "sombras de blanco" de sus antepasados mexicanos, o a las del Bien en el pensamiento occidental, las ilusiones se revitalizan y se da la esperanza de que la realidad mexicana algún día puede cambiar. Al fusionar la simbología indígena con la occidental, el autor universaliza la corrupción por el poder. Olmos no deja sin asideros a los pueblos mexicanos. Mediante la

exploración del plano onírico ilumina al público para que tome conciencia y cambie su realidad. Lo concientiza a través de un coro brechtiano que se mexicaniza en la atmósfera mágica de Talismán. De allí que su teatralidad, como diría Villegas, quede mejor comprendida al ser vista en la contextualidad de la historia y del público mexicanos.

*San Diego State University- Imperial Valley Campus*

## Notas

1. Carlos Olmos nació en Chiapas, México, en 1947. Se formó en la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y fue becario en dos ocasiones del Centro Mexicano de Escritores. Ingresó al teatro profesional en 1972 con la farsa *Juegos fatuos*. *Lenguas muertas* es una de sus primeras obras, data de 1971 y fue estrenada en el Teatro Morelos el 19 de junio de 1975. Esta pieza abre el volumen *Teatro* que compila cuatro de sus obras: *El presente perfecto*, *La rosa de oro* y *El brillo de la ausencia*. En 1982 obtuvo el Premio Juan Ruiz de Alarcón otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro. Entre su producción más reciente destaca *El dandy del Hotel Savoy* (México: Katún, 1989).

## Obras citadas

- Asturias, Miguel Angel. Entrevista. "Miguel Angel Asturias, o la tierra florida." *Los nuestros*. Por Luis Harss. Ed. Luis Harss. 6a. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1975. 87-127.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Carballido, Emilio. *Teatro*. 5a. reimp. México: Editores Mexicanos Unidos, 1988.
- Caso, Alfonso. *El pueblo del sol*. 9a. reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 6a. ed. Barcelona: Labor, 1985.
- Garro, Elena. *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*. 2a. ed. México: Universidad Veracruzana, 1983.
- . Entrevista. *26 autoras del México actual*. Por Joseph Sommers. Eds. Beth Miller y Alfonso González. México: Costa-Amic, 1978. 204-19.
- Grijalbo. *Diccionario enciclopédico*. Barcelona: Grijalbo, 1986.
- León-Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. 10a. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.



- Olmos, Carlos. "Lenguas muertas." *Teatro*. México: Universidad Veracruzana, 1983. 13-78.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 3a. reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- . "La mirada anterior." *In/mediaciones*. España: Seix Barral, 1979.
- Tibón, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Villegas, Juan. "La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano." *Gestos* 2 (1986): 57-73.
- Westheim, Paul. "La calavera." Trad. Mariana Frenk. *El Paseante* 15-16 (1990): 86-104.