

***Cura y locura* de Juan Tovar: Entre Aristóteles, Artaud y Luisa Josefina Hernández**

Felipe Reyes Palacios

Coincidentemente o no, el mexicano Juan Tovar escribe *Cura y locura: Homenaje a Artaud*, obra en un acto (1989), cerca del centenario del natalicio de Antonin Artaud (1896/1996). Para entonces, son un poco más de 50 años después de que éste viajara a México (1936) y conociera el País de los Tarahumaras, y ha pasado redondamente el medio siglo desde la publicación de su celeberrimo libro *El teatro y su doble* (1938), texto que reorienta e impulsa, como pocos, las directrices del teatro occidental durante el resto del siglo XX. Tovar publica primero *Cura y locura* en un tomo de teatro de aquel año que contiene tres obras, para ser estrenada en 1992 bajo la dirección de Morris Savariego.¹

Aunque al publicar sus textos dramáticos Juan Tovar acostumbre indicar en el subtítulo cuál fue la concepción que guió su escritura,² en este caso se limita a especificar que se trata de un *homenaje*. ¿Habrà tenido alguna dificultad teórica para definir de qué se trata? Por supuesto me parece que no, sino que su intención habrá sido, justamente, *cuestionar* desde el subtítulo la importancia del elemento literario en el evento teatral que se va a llevar a cabo. En efecto, en *Cura y locura* encontraremos una verdadera *confrontación*, que intenta ser llevada hasta sus últimas consecuencias, entre la concepción aristotélica del teatro y la postura antiaristotélica de Artaud, una entre las posibles. Luisa Josefina Hernández diría al respecto: “A grandes rasgos podría afirmarse que el movimiento teórico del drama sigue una serie de modificaciones, todas tendientes a complacer o a contradecir”... ¡la *Poética* de Aristóteles! (“Un enfoque teórico” 5). El homenaje que vamos a presenciar no pasará de ser, para el Actor que como muchos teatreros ha leído y admira a Artaud, un mero ejercicio que más valdría la pena terminar de una vez por todas:

ACTOR: Más vale breve; menos tiempo perdido. ¿Qué le interesan a nadie estas historias? El viejo Artaud murió hace mucho, y de cualquier modo esta obra no trata de Artaud; nada más lo plagia.

CLARA: Es un homenaje.

ACTOR: Me cago en los homenajes. ¿Cómo es posible hacer una obra de teatro sobre Artaud? Él quiso librar al teatro de las obras, de los textos, del artificio de la historia. ¿A santo de qué meterlo ahora en esas danzas?

TERAPEUTA: Como un testimonio de su recuperación y su presencia.

ACTOR: ¿Qué presencia? No hay nada más antiartaudiano que un actor haciendo de Artaud, repitiendo un libreto, actuando que actúa. Pura hipocresía y estupidez. Mejor vámonos yendo. (128-29)

En este marco de discusión teórica tan fundamental que llega a convertirse, con el impulso “plagiado” de Artaud, en una apuesta por la vida misma, me parece que al texto de Tovar le resulta aplicable la teoría de la *farsa* de Luisa Josefina Hernández, de quien fue discípulo notable. Él no hizo estudios formales de arte dramático o literatura en alguna institución, pero a mediados de los años 60, al tiempo que publicaba su primer libro de cuentos,³ acudía a las clases de Teoría Dramática que Luisa Josefina Hernández impartía por entonces al grupo del Ballet Nacional de México, fundado y dirigido por Guillermina Bravo, y cuya sede se hallaba en pleno corazón de la ciudad de México, en la Cerrada del 57. El contacto estrecho con una maestra, escritora y teórica como ella debe de haber influido en la diversificación de su escritura para llegar a convertirse, al cabo de los años, en uno de los dramaturgos mexicanos más completos y constantes, amén de sus otras actividades como escritor.⁴

Y por lo que toca a nuestra maestra, ella es una figura casi mítica (o sin el *casí*) en el medio teatral y literario de México. Novelista y dramaturga reconocida internacionalmente, aunque patentemente desatendida en su propio país, su producción es tan abundante en ambos géneros que sus registros tienen que ser actualizados constantemente.⁵ Aparte de haber sido alumna y sucesora en la cátedra de Rodolfo Usigli en la Universidad Nacional Autónoma de México, como es bien sabido, estudió también con el profesor Eric Bentley en Columbia University a mediados de la década de los 50, mientras éste preparaba uno de sus libros fundamentales, *The Life of the Drama*, que comenzó algunos años antes y que tardó alrededor de quince en concluir. La labor docente y las aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la teoría

dramática han estado inextricablemente enlazadas y, por razones que sólo podemos suponer hipotéticamente, no han culminado en un texto general.⁶ Un texto como el de Eric Bentley precisamente, de esos que se llegan a considerar definitivos porque resumen el pensamiento teórico de un autor... en un momento determinado. Pero otro alumno suyo, Fernando Martínez Monroy, quien ahora ocupa la cátedra que la maestra Hernández dejó al jubilarse en 1995, me dice estar convencido de que eso es precisamente lo que ella ha tratado de evitar escribiendo un libro general: razonamientos fijos y definitivos que se conviertan al cabo en un sistema inamovible... quizá como el de Rodolfo Usigli, de quien algunos de sus propios brillantes alumnos de la generación de los 50 llegaron a decir que era más papista que el Papa, esto es, más aristotélico que el propio Aristóteles.⁷ Comparto del todo la convicción de Martínez Monroy porque, desde un punto de vista estrictamente didáctico, es claro que Luisa Josefina Hernández dominaba magistralmente el método mayéutico, inaugurado históricamente por Sócrates, hasta donde sabemos, y de quien no se sabe que haya escrito nunca un libro. Era el trabajo de análisis de obras específicas, en grupo, o dialogando a solas con ella cuando se trataba de tesis, lo que posibilitaba el aprendizaje de la teoría dramática, el cual conllevaba, siempre, para sus alumnos, una reflexión acerca de la realidad a tono con lo que era nuestra experiencia y madurez. Sócrates decía de sí mismo, con humildad, que solamente realizaba una labor obstétrica ayudando a alumbrar el conocimiento. Cuando leí esto reconocí de inmediato el procedimiento, un procedimiento que nos permitía ubicarnos vocacional y personalmente. Por eso suman legiones los discípulos agradecidos que recuerdan su paso por las aulas donde dialogaron con ella, o la sala de las casas donde ha vivido, o los libros que nos ha prestado alguna vez.

No se trata, pues, de una preceptiva; ella no ha sacado su teoría, como lo hicieran los neoclasicistas, del rigor lógico de su raciocinio; sino al contrario, como Aristóteles y Eric Bentley (y el especialista inglés en tragedia griega H. D. F. Kitto), de la observación juiciosa del teatro que se ha hecho, el que existe y está presente. Así que se trataba de una teoría en movimiento dialéctico y evolución constante, como ella misma lo reconoce en relación con sus fuentes:

El siglo XX ha traído, para beneficio de aquellos especialmente interesados en la Teoría Dramática, algunos autores cuyo trabajo muestra la virtud de modificar, para ampliarlo, el sistema de clasificaciones por género, usado a partir de Aristóteles para designar una fenomenología aplicable a diferentes tipos de drama. (“Un enfoque teórico” 5)

Aunque pensando seguramente en Bentley y Kitto, el párrafo la retrata a ella misma a la perfección: se trata de ampliar y matizar el sistema de clasificaciones por género, permitiéndose las libertades que sean necesarias con quienes nos han precedido, como ella lo ha hecho con Bentley en el caso de la farsa.

Y si bien no ha escrito hasta ahora un libro estrictamente teórico y general, su procedimiento de partir del análisis de obras específicas ha dado hasta ahora, como último fruto, un libro sobre la *farsa trágica*, en su terminología propia,⁸ que ya desde ahí, desde la nomenclatura, se aparta de Bentley. Dicho libro fue entregado a la Facultad de Filosofía y Letras el mismo año en que decidió jubilarse (1995), y contiene el análisis de las dos obras más importantes de Samuel Beckett, *Esperando a Godot* y *Final de partida*. Beckett, se intitula; con el subtítulo: *Sentido y método de dos obras*, método u operación intelectual que, tratándose de farsas con sentido trágico, consiste en el mecanismo de *sustitución*, como lo veremos en *Cura y locura*, de la que trataremos de indagar su tono y sentido, y donde tendremos oportunidad de retornar hasta el propio Aristóteles.

Al abordar directamente el mecanismo de sustitución, Luisa Josefina Hernández lo refiere a los tres elementos de orden literario que son propios del drama, a saber, la trama o anécdota, los personajes y el lenguaje:

Puede observarse que desde el principio del teatro fársico, tal como nos llega, existe por una parte la sustitución de una *circunstancia* por otra segunda circunstancia que [la] expresa con exactitud; también la sustitución del *carácter* realista por una conducta significativa de ese mismo carácter, tal como ocurre con la anécdota de *Esperando a Godot* y con sus personajes, pero aquí se abre otro elemento susceptible de ser sustituido: la *palabra* misma. (Beckett 29)

Y confirma en la obra de Beckett el mecanismo señalado, primero en relación a la anécdota y al carácter

ésta *no* es la anécdota de dos: vagabundos hambrientos que viven en una zanja sino de dos especímenes humanos a quienes se les puede caracterizar metafóricamente en tal situación. [Con diversas insinuaciones textuales] hemos podido archivar en la conciencia que este texto trata de la humanidad imperfecta, arrepentida de vivir, para la cual nada puede ser absolutamente serio porque es superficial, ni totalmente cómico por la incontinencia o sea la traición biológica, siempre vergonzosa. También que toda la humanidad es culpable, se

salva la mitad [como en el Gólgota uno de los ladrones se salvó].
(*Beckett* 18)⁹

De igual manera, la circunstancia que nos presenta en forma inmediata *Cura y locura* está sustituyendo a otra de mayor alcance. Aparentemente se trata de un ejercicio de actuación que recrea la salida de Antonin Artaud del sanatorio de Rodez, ya curado de su locura, para regresar a París. Pero en realidad se trata, en primer término, de una concentrada evocación de las principales etapas de su vida: su época de actor magnético, “bello” (113), sus viajes a México e Irlanda, su tratamiento psiquiátrico en Rodez y sus tormentosos últimos años en París. Y cuando el Actor asume de manera irremediable la personalidad de Artaud, a pesar de la falsedad teatral, asume también su peculiar concepción del teatro y de la vida, trágicamente irreconciliables con la realidad. Se trata de la autodestrucción de un ser humano, entonces, que al final de la obra chillaba “como un cerdo degollado” emitiendo glosolalias y frases de combate. El proceso de sustitución permite, al cabo, la recuperación de una verdad, como lo afirma el mismo Tovar (en el *programa* de mano), al recordar un sueño personal que fue la base remota de su obra: “Y en cuanto al joven taciturno cuya máscara es idéntica a su cara, por ahí debe [de] andar en el espíritu del texto, en la esencia misma del arte del actor, que disfrazándose se revela para participarnos en la verdad que sólo como ficción puede decirse.”¹⁰

Aparejada a la sustitución de la anécdota ocurre la del carácter de los personajes por “una conducta significativa de ese mismo carácter.” Lo que importa en el Terapeuta y en Clara, la monja, no es su psicología personal, individualizada, sino las actitudes básicas que muestran, derivadas de su ocupación. Como hombre de ciencia, positivista, laico y todo lo demás, el Terapeuta enarbola el raciocinio y el orden como valores supremos, apoyándose en Aristóteles cada vez que puede, para decirle a Artaud que:

TERAPEUTA: El pensamiento mágico es irrecuperable, amigo mío; la conciencia no da marcha atrás. El progreso de la razón es lo único que puede permitirnos hallar nuestro auténtico equilibrio, en el teatro como en la vida. (124)

De tal manera que, para un hombre ferozmente irracionalista como Artaud, Aristóteles es alineado en las filas del enemigo. Sus observaciones sobre la primacía de la fábula o trama en la tragedia; sobre el orden lógico que implica la sucesión de planteamiento, nudo y desenlace, y sobre las llamadas “unidades” por si fuera poco, en boca del Terapeuta, hacen que Artaud exclame al escuchar el nombre del filósofo griego: “Me cago en ese farsante” (111). El Terapeuta es un *antagonista*, según lo define Tovar

(*programa*); representa el lado de la *cura*, de la adaptación forzosa a la realidad; así que no puede calificar las convicciones de Artaud sino de “delirio místico.” Y en el terreno religioso, la posición de Clara no es realmente la de un “tercero en discordia” (*programa*); por más que declare estar apoyada en la fe, la suya es una fe institucionalizada que está de parte del orden establecido. Así que a la menor provocación por parte de Artaud, ambos han recurrido, y lo harán de nuevo, a la represión de los electrochoques, de la camisa de fuerza, de las hostias y de Aristóteles mismo, para enfrentar el lado de la *locura*. Cura y locura, frente a frente.

Permitásemme recordar ahora, sin ponerme de parte del Terapeuta y de la monja, que para el análisis de la tragedia griega que hace Aristóteles, las referencias a la realidad son primordiales, desde el momento en que eleva a primer término la *verosimilitud* como criterio de legitimidad de las acciones humanas que son propias de ese género; esto es, un tipo de acciones que se sucedan unas a otras por necesidad y no por accidente, por causalidad y no por casualidad, por ser probables y no solamente posibles. Esto significa que tragedia y comedia, como decía Luisa Josefina Hernández por los años en que yo era estudiante, son *versiones estilizadas* de la realidad. Ofrecen una representación de la realidad que, no obstante su validez, son parciales en cuanto a que privilegian un solo punto de vista: la visión trágica, la visión cómica, lo cual coincide plenamente con Aristóteles cuando éste afirma que la tragedia es imitación de hombres “esforzados,” “mejores que solemos ser nosotros” y la comedia lo es de los “de baja calidad,” “o bien peores” (131). Dos extremos, pues, pero ambos en una relación *directa* o *inmediata* con la realidad.

Para mí es claro que estas afirmaciones generales de Aristóteles permiten deducir, o entender mejor, las líneas básicas de la teoría de la maestra Hernández sobre la farsa como género que mantiene con la realidad una relación *indirecta*, no *inmediata*, semejante a la que propone un espejo cóncavo o convexo, que nos presenta una imagen deformada de la realidad, sin que la perdamos nunca de vista. Se sustituye una circunstancia (o una trama que deja de ser verosímil) por otra segunda circunstancia que la expresa exactamente y con la mayor amplitud metafórica; y un carácter verosímil por una conducta significativa de ese mismo carácter. El resultado es que “la realidad se ha transformado gravemente aunque quede intacta como punto de referencia,” porque, según concluye la maestra Hernández, ocurre que “ningún artista puede prescindir de la realidad en forma absoluta, o sea que sus posibilidades quedan reducidas a lograr diferentes relaciones con ella, lo

cual necesariamente señala diferentes operaciones mentales” (“Un foque teórico” 9 y 8).

Trama (o fábula) y carácter son dos de los objetos de imitación, según Aristóteles; el tercero son las ideas. Este elemento debería también ser sustituido, pensaríamos de inmediato, en una farsa íntegra como las de Beckett o la de Tovar. Pero he aquí que las ideas pueden ser buenas o malas, acertadas o erróneas, simples o complejas, de derecha o de izquierda, etcétera, de acuerdo al criterio con que se les juzgue. La cuestión es que no se puede sustituir ideas por no-ideas, ni en el caso de Artaud el irracionalista. Lo que se sustituye es el vehículo que las comunica en plenitud, la palabra y el discurso, que corresponde a uno de los medios de imitación en el sistema aristotélico (la *lexis*).

En este aspecto de las ideas/lenguaje también es evidente la referencialidad directa o indirecta de los diferentes géneros dramáticos. En la tragedia griega, según el Estagirita, el *pensamiento* consiste “en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y de la retórica; los antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político, y los de ahora, en lenguaje retórico” (150). Naturalmente que los intereses superiores de la *polis* y el lenguaje retórico como instrumento de convencimiento determinaron en distintas etapas el tono y el estilo que emplearon los trágicos griegos; pero lo que nos importa a nosotros es la verosimilitud del discurso en relación a la circunstancia planteada y a los caracteres en juego, es decir, su plausibilidad o pertinencia.

De modo que no necesitamos justificar la sustitución del lenguaje en *Cura y locura* con las glosolalias de Artaud; basta observar simplemente lo inesperado y muy personal de sus asociaciones para confirmar la sustitución, como cuando el Terapeuta habla de la relación entre la terapia y el arte, Artaud saca por primera vez el tema de México sin que parezca venir a cuento:

ACTOR: En México, pues de México se trata, no hay arte, y las cosas sirven.

CLARA: No sea inconsecuente. ¿Qué tiene México que ver?

TERAPEUTA: Es como decir Polonia, esto es, ninguna parte. (121)

La referencia, ahora, al texto sobradamente conocido de Jarry, nos indica que el discurso en esta obra está manejado *temáticamente*; los nexos entre los parlamentos, entre réplicas y contrarréplicas, son selectivamente temáticos y no verosímiles respecto a la circunstancia. O según puntualiza Luisa Josefina Hernández, la farsa “usa de generalizaciones, alusiones y abstracciones bien conocidas por su público” (“Un enfoque teórico” 6). (¿O

acaso no es bien conocida para los teatreros la referencia al *Ubú rey?*) En el caso de Beckett ocurre lo mismo; después de que se han inventariado muchos rasgos de una humanidad que sobrevive en condiciones precarias, resulta fulminante la respuesta – temática – de Estragón a la pregunta casual del otro vagabundo de si reconoce el lugar donde están:

ESTRAGÓN: ¡Reconoces! ¿Qué hay que reconocer? ¡He arrastrado mi perra vida por el fango! ¡Y quieres que distinga sus matices! (*Mira a su alrededor.*) ¡Mira esta basura! ¡Nunca he salido de ella! ¡No, nunca estuve en el Vauclose! ¡He pasado toda mi puta vida aquí, ya te lo he dicho! ¡Aquí! ¡En Mierdaclús! (*Esperando a Godot*, segundo acto)

Esto es lo que Luisa Josefina Hernández denomina, para concluir sus diferencias con Bentley, *concepción temática* de la farsa, el criterio con el que han sido manejados los materiales dramáticos, trama, caracteres y lenguaje.

Es enteramente original, también, su postulado de que bajo el tratamiento fársico se encuentra siempre otro género subyacente. En el caso de *Esperando a Godot* su denominación de farsa trágica se justifica en tanto que “Beckett en esta obra no nos dice cómo tolerar la vida, sólo nos demuestra que es intolerable y lo trágico es que algunos hombres tienen inteligencia para comprenderla y otros resistencia para sufrirla” (“Un enfoque teórico” 58). El tono grotesco de la obra de Beckett y su efecto catártico resultan claros también y se explican por la genealogía de la farsa, que se remonta a Aristófanes.

En cuanto a la obra de Juan Tovar que hemos revisado, tenemos dos opciones a la vista, la del melodrama como género subyacente, o también la de la tragedia. Si se enfatiza en la puesta en escena la oposición entre las figuras y se convierte a Artaud en una víctima más de la sociedad occidental moderna, tendríamos como resultado la primera. Pero nos convence más la idea de una tragedia de carácter en el fondo de *Cura y locura*. No en balde Artaud dice ahí de sí mismo que toda la vida hizo el Hamlet (118), es decir, una persona cuya formación y cuyos intereses vitales no embonan nunca con su circunstancia y por lo tanto sufre. Un espectáculo catártico en la medida en que el espectador pueda identificarse con la figura recreada en este homenaje.

Además de estas conclusiones temáticas que se deducen de su estructura dramática, *Cura y locura* repasa, mediante el recurso de la intertextualidad, diversos tópicos bien conocidos acerca de Antonin Artaud: su irracionalismo combativo, su postura antieuropea o antioccidental, su

abjuración del cristianismo, rasgos todos estos que lo hermanan con el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo* (sin que nos conste hasta ahora que Artaud, efectivamente, haya leído este texto), aunados, desde luego, al esfuerzo de ambos por remontarse intuitivamente hasta las raíces más antiguas del teatro, una etapa en que la conjunción entre mito y rito lo hayan alumbrado, trátese de la zona y la tradición cultural de que se trate.

Llama la atención a este respecto, que Juan Tovar parezca atribuirle al proyecto artaudiano del Teatro de la Crueldad una relación directa con los sacrificios humanos – cuando de México se trata –, en pasajes como el siguiente:

ACTOR: Pero es que ya basta de jugar a que se juega, de historias ficticias y ficciones históricas. Si todo es, como siempre ha sido, entregar trozos de vida al vampiro del espíritu, ¿por qué no arrancar corazones, como antes se hacía?

TERAPEUTA: Dice usted en México.

ACTOR: En México, sí, hace mucho, cuando tenían un alma.

CLARA: La tendrían, pero irredenta. Sacrificar personas es cosa de bárbaros.

ACTOR: Sí, como nosotros. Ellos mataban dioses.

CLARA: No diga despropósitos.

TERAPEUTA: Tiene razón, teatralmente hablando. La víctima, de hecho, representaba a la divinidad.

ACTOR: Más que eso, doctor. Teatro esencial. Un año lo habían tratado como a un dios: ¿qué otra cosa podía ser ya? Al filo del cuchillo lo sabía: ese corazón que latiría sus últimos latidos a la luz del sol, ese cuerpo que se habrían de comer los perros. (123)

Sin embargo, las fuentes artaudianas no sostienen esta suposición, sobre todo las que se refieren al teatro directamente (los textos que integran su celeberrimo libro y algunos más, incluidas las conferencias que pronunció en México y las cartas que tratan de ambas cosas). El guión teatral o escénico (*scénario*) de *La conquista de México*, por ejemplo, que presenta la estructura del espectáculo proyectado dividiéndolo en cuatro actos, según su orden de desarrollo, no incluye ninguna acción que pueda interpretarse como un sacrificio ritual.¹¹ Y por lo contrario, en otras partes de la extensa obra artaudiana, sí encontramos recuperado el concepto de *mana*, que está en la base de las religiones elementales o totémicas según Durkheim, y que fue la piedra de toque para que la escuela antropológica de Cambridge postulara al ritual dionisiaco – y con ello los orígenes del teatro griego – como un evento

mágico de esa naturaleza, totémica o *emánica* si se alude al *mana*.¹² Refiriéndose a los dos niveles, a las representaciones totémicas y a su sustrato de pensamiento mágico, dice Artaud nada menos que en el prefacio de *El teatro y su doble*, prefacio intitulado “El teatro y la cultura”:

El viejo totemismo de los animales, de las piedras, de los objetos cargados de electricidad, de los ropajes impregnados de esencias bestiales, brevemente, todo cuanto sirve para captar, dirigir y derivar fuerzas es para nosotros cosa muerta, de la que no sacamos más que un provecho artístico y estático, un provecho de espectadores y no de actores.

Ahora bien, el totemismo es actor, pues se mueve y fue creado para actores; y toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir enteramente espontánea, yo quiero adorar...

A nuestra idea inerte y desinteresada del arte, una cultura auténtica opone su concepción mágica y violentamente egoísta, es decir interesada. Pues los mexicanos captan el *Manas*, las fuerzas que duermen en todas las formas, que no se liberan si contemplamos las formas como tales, pero que nacen a la vida si nos identificamos mágicamente con esas formas. Y ahí están los viejos totems para apresurar la comunicación. (10 y 11)¹³

Pero no se trata aquí de polemizar con Tovar respecto de un texto suyo que no es de índole académica o crítica. Mi señalamiento enfatiza, en todo caso, las limitaciones de Artaud y el carácter utópico de su proyecto teatral, que consistía, en última instancia, en tratar de provocar sobre la escena un verdadero trance cósmico, y eso en el ámbito de la sociedad occidental moderna. Conectarnos por medios dramáticos con el espíritu trágico de Artaud es el mérito de la obra de Juan Tovar. Trágico por la desmesura de sus aspiraciones, según apuntamos, pero también por la falta de articulaciones viables que exhibía su proyecto teatral.

Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

Notas

¹ El reparto estuvo integrado por Rebeca Flores, Armando Ramírez y Mario Zaragoza. El montaje de Morris Savariego lo hizo acreedor al premio Manolo Fábregas de 1992 como mejor director, y a Armando Ramírez como mejor actor, y dio margen para que *Cura y locura*

fuera nominada ese año como la mejor obra de teatro experimental por parte de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro (UCCT) de México. En su temporada de estreno se representó en el escenario de la Carpa Geodésica, en la ciudad de México.

² A veces apelando ortodoxamente al sistema de clasificación por géneros que inauguró Aristóteles: “Tragedia de don Carlos, cacique de Texcoco” (*Las adoraciones*); en otros casos indicando el enfoque o tipo de tratamiento de sus materiales: “Corrido de la muerte y atroz asesinato del general Francisco Villa” (*La madrugada*); y otras veces de manera poética, metaforizando: “Odisea” (*El destierro*).

³ *Hombre en la oscuridad*. México: Universidad Veracruzana, 1965 (Ficción, 64).

⁴ Para el año 2005, el *Diccionario de escritores mexicanos Siglo XX* enlista bajo su nombre 20 obras dramáticas, incluyendo las adaptaciones que ha realizado (Ocampo, VIII 557-63). Su primer texto dramático publicado en libro fue *Markheim*, “paráfrasis escénica del cuento de Robert Louis Stevenson,” en Emilio Carballido, *Teatro joven de México*, selección y presentación de [...] México: Organización Editorial Novaro, 1973. Aunque ya desde 1959 quería escribir teatro; y considera a *La madrugada* (1979) su primera obra de la cual pudiese decir “Esto es teatro. Esto es verdad. Esto es teatro de verdad.” Cfr. Juan Tovar, “El alma de los hechos,” *Repertorio*, 31 (dic., 1994), 32.

⁵ Para 1997, el *Diccionario de escritores mexicanos Siglo XX* (Ocampo, IV 59-66) consignaba 20 novelas suyas, más 39 obras dramáticas (considerando como si fuesen uno solo los títulos de sendas colecciones: *La calle de la gran ocasión*, con 25 diálogos y las 21 escenas de los *Caprichos* basados en Goya). Pero este año, 2006, ella misma informaba que habría que añadir nueve novelas inéditas y 20 obras de teatro recientes, en respuesta a la solicitud que le hizo la doctora Edith Negrín, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, en ocasión de que ésta preparaba un ensayo acerca de la narrativa de Luisa Josefina Hernández.

⁶ Aunque sí ha publicado ensayos sobre tal cual género dramático en general (la comedia española del Siglo de Oro) y análisis de determinadas obras clave de la dramaturgia occidental (*El rey Lear*, *Macbeth*, etcétera). Cfr. *Diccionario de escritores mexicanos Siglo XX*.

⁷ En el caso de Bentley, estoy lejos de insinuar siquiera que el suyo sea un sistema cerrado, ya que él mismo propone una orientación para el análisis de textos que, por el contrario, parecería demasiado laxa: “por supuesto, no hay ninguna razón para que la misma pieza no sea considerada ora como un melodrama, ora como una tragicomedia, ora como alguna otra cosa, siempre que sea para poner de relieve sus cualidades intrínsecas. La realidad, en este aspecto, como en los demás, es múltiple y variable, y cada una de sus perspectivas encierra alguna ventaja en particular” (201).

⁸ Antes había escrito una breve introducción (“Un enfoque teórico de la farsa”) a su traducción de la obra de Karl Sternheim *Los calzones* (1977), denominándola *farsa cómica*.

⁹ Lo contrario sería lo que plantearía una obra realista: “Nunca serán unos vagabundos individualizados con necesidades y problemas o metas propias, aunque se use esta situación, vestuario, detalles menores de personalidad; como hemos visto, sus mismas botas tienen un oficio distinto en la obra de aquel [que es] normal y aceptado” (Hernández 1997, 19).

¹⁰ El mismo año de la publicación de su texto dramático, Tovar publicó un cuento con el mismo título en el volumen de narrativa *Memoria de apariencias* (México: Cal y Arena, 1989). Se desarrolla en una colonia penitenciaria y su personaje central es un convicto loco que padece delirio místico, creyéndose Cristo. Su relación con el Artaud de Rodez está limitada, pues, al motivo de la locura, no hay coincidencias anecdóticas.

¹¹ Es sólo una parte de dicho proyecto lo que aparece en *El teatro y su doble*, al final del segundo manifiesto del Teatro de la Crueldad; ahí se plantea lo que sería la justificación, la concepción global y el sentido del espectáculo que se propone. Pero existe una continuación, el *plan* propiamente dicho para la *mise en scène*, el cual puede leerse en el tomo V de las *Œuvres Complètes. Autour du Théâtre et son Double et Des Cenci* (Paris: NRF / Gallimard, 1970, pp. 21-29, y traducido al español por Margo Glantz en *Viaje al país de los tarahumaras*

(pról., notas y ed. de Luis Mario Schneider; México, SEP, 1975; SepSetentas, 184). Es de extrañar que aunque Artaud haya terminado de redactar este *scénario* en enero de 1933, y le concediera mucha importancia en algunas cartas, no lo incluyó en su libro (1938). Fue publicado *post mortem* por la revista *La Nef* (marzo-abril de 1950).

¹² Ésta es la tesis que he sostenido en mi libro *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, señalando los paralelismos que es dable encontrar entre la hipótesis de la escuela antropológica de Cambridge y los planteamientos generales de Artaud para el teatro. Por su parte, Ernst Cassirer recoge la formulación inicial del concepto de *mana*, surgida en el medio científico de la antropología: “El *mana* de los polinesios, lo mismo que las concepciones paralelas que encontramos en otras partes del mundo, muestra este carácter vago y fluctuante; no posee individualidad, ni subjetiva ni objetiva. Es concebido como una materia común misteriosa que impregna todas las cosas. Según la definición de R. H. Codrington, que fue el primero en describir el concepto de *mana*, es “un poder o influencia no física y, en algún sentido, sobrenatural; pero se muestra como fuerza física o en cualquier género de poder o excelencia que posee un hombre” (*The Melanesians*, Oxford: Clarendon Press, 1891, p. 118). Puede ser atribuido a un alma o espíritu, pero no es en sí mismo espíritu; no se trata de una concepción animista sino preanimista. Se puede encontrar en todas las cosas, con independencia de su naturaleza especial y de su distinción genérica. Una piedra que llama la atención por su tamaño o por su forma singular se halla llena de *mana* y ejercerá poderes mágicos. No está vinculado a un soporte especial; el *mana* de un hombre puede ser robado y transferido a un nuevo poseedor. No podemos distinguir en él rasgos individuales ni identidad personal” (Citado por Reyes 57-58).

¹³ Los editores de las *Œuvres Complètes* suponen que este prefacio debió de haber sido escrito después del regreso de Artaud a París (noviembre de 1936), para añadirlo a las últimas pruebas de imprenta de su libro; aunque sus primeras referencias al *mana* se den hacia 1935.

Bibliografía citada

- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1988 (Biblioteca Románica Hispánica IV. Textos, 8).
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. 2ª. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Trad. Alberto Vanasco. Buenos Aires: Paidós, 1964 (Letras Mayúsculas, 21).
- Hernández, Luisa Josefina. “Un enfoque teórico de la farsa.” Introd. a *Los calzones* de Karl Sternheim. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1977.
- _____. *Beckett. Sentido y método de dos obras*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.
- Ocampo, Aurora M. *Diccionario de escritores mexicanos: Siglo XX*. Tomos IV y VIII. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997 y 2005.
- Reyes Palacios, Felipe. *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM / Grupo Editorial Gaceta, 1991 (Escenología, 14).
- Tovar, Juan. *Luz del norte (Luz del norte, Los veneros y Cura y locura)*. México: Juan Pablos / Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.