

La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández. Análisis teórico de una obra didáctica

Fernando Martínez Monroy



los investigadores, críticos y cronistas que suelen clasificar por costumbre, distracción o negligencia, la obra de un autor globalizándola en su totalidad en corrientes o estilos, el caso de Luisa Josefina Hernández los dejaría realmente estupefactos. De hecho han sido la costumbre, le negligencia y el descuido los que la hacen aparecer en estudios y manuales literarios, que pretenden ser serios, como autora de teatro costumbrista, término que en ocasiones suele ocultar una actitud despectiva hacia el realismo.

El investigador que trabajara bajo ese punto de vista hallaría, al acercarse a la obra completa de la autora, el mismo problema que encontraría con la de Eurípides u O'Neill, que desde ese punto de vista son inclasificables pues todas son piezas fruto de mentes prolíficas, originales y creativas, más comprometidas con su tema y material dramático que con cualquier estilo o credo ajeno a él. Cada uno de sus dramas es un experimento ejemplar en su género. Su originalidad se hace patente a través de la variedad estilística y de la riqueza estructural que su trabajo nos brinda.

Lo emocionante para el estudioso de la obra de Luisa Josefina Hernández es la lucidez, el talento y el dominio técnico que demuestra para pasar de un estilo y de un género a otros sin que las obras decaigan en frescura, calidad, profundidad y vuelo poético. El dominio de la técnica dramática la hacen ganar en variedad y la vuelven una obra sumamente original. Pocos son los autores, a lo largo de la historia de la literatura dramática, privilegiados con esa libertad.

Es verdad que su primer gran éxito fue el que obtuvo con la puesta en escena memorable de *Los frutos caídos* (1955)¹, pero poco tiempo después vinieron *Arpas blancas, conejos dorados* (1959)² y *Los duendes* (1960)³, obras completamente ajenas al realismo y en todo caso más cercanas al *Teatro del absurdo*.

Estas obras pertenecen a un ciclo de dramas que marcaron en su momento una ruptura tajante entre el teatro que la autora había escrito anteriormente, de estilo realista y más dedicado a la observación del microcosmos psicológico de los personajes y las circunstancias que los rodean. Algunas de ellas, *Los frutos caídos*, ya mencionada, y *Los huéspedes reales*⁴ son verdaderos estudios de carácter realizados con base en estructuras sólidas y perfectas, en las cuales, cada palabra, cada pausa, cada transición, cada silencio poseen un peso específico y vital; nada falta ni sobra en ellas; cada elemento, por mínimo que sea, está determinado por las necesidades de los personajes, son ellas las que dirigen y van construyendo la trama. Tanto en la estructura aristotélica de *Los frutos caídos* como en la libertad de composición de *Los huéspedes reales* todo encuentra su justificación precisa dentro del mundo interno que reflejan, a la manera de cada una de las piezas dentro del mecanismo de un reloj.⁵

La fiesta del mulato forma parte, junto con *La paz ficticia* (1960)⁶ y *Popol vuh*

(1966)⁷ de una trilogía llamada *Los tres nacimientos de México*.⁸ Fue escrita en febrero de 1966, aunque no fue estrenada sino hasta 1977 con el título de *Fiesta del monte de plata*, por el Teatro Vinohrady de Praga, durante el V Festival Cervantino de Guanajuato. Ha sido traducida al checo y al inglés⁹ y cuenta con varias puestas en escena en este último idioma.

Tal como la mayor parte del teatro de la autora esta obra responde a un encargo. En una entrevista realizada por Tomás Espinosa, al preguntársele si encuentra paralelismo entre su teatro y su narrativa ella contesta:

No. [...] lo que pasa es que mi narrativa la escribo cuando deseo escribirla y mi teatro cuando me lo encargan. Ocurre que no me lanzo a hacer una obra de teatro para andar con la obrita en mano a ver quién me la va a poner. Entonces, siempre me espero a que me la encarguen. Tengo unas veinticuatro o veinticinco obras entre las cuales, digamos, que me han encargado dieciocho. Y un encargo quiere decir una cosa muy definitiva: un grupo con una forma de conducirse con un director que uno conoce y por lo general ya sabe cómo funciona, y con una cantidad de dinero y con un objetivo...¹⁰

Ese objetivo, concreto desde un principio, se refiere sobre todo al tipo de espectador para quien la obra va dirigida. En este caso, como en *La paz ficticia*, *Historia de un anillo*¹¹, *Popol vuh*, *Quetzalcóatl*¹², etc., la obra está escrita pensando en adolescentes, lo cual determina la elección de un cierto tema referido a la realidad inmediata del futuro espectador y es el tema, a su vez, lo que

Fernando Martínez Monroy. Candidato a Doctor por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado en diversas revistas especializadas como *Tramoya* de la Universidad Veracruzana.

obliga a un cierto manejo de los elementos dramáticos. *Cada tipo de obra está construida con base en ciertas características formales distribuidas según las exigencias de su tema.* Esto tiene por objetivo obtener una acogida y una respuesta específica:

El teatro para adolescentes es didáctico, infinitamente. Sí, el adolescente está en un momento muy receptivo y también casi ya con el desarrollo completo de su inteligencia, nada más que con mayor sensibilidad de la que tendrá nunca. Es una verdadera gloria escribir para adolescentes porque uno puede proponerles el asunto más complicado y ellos lo entenderán, pero además lo entenderán como bocina; no hay ningún miedo de la inteligencia a exponer algo, pero uno tiene que aprovechar también para enseñar algo, porque este es un momento propicio para enseñar. En general son experimentos didácticos los que uno hace y teatro didáctico pero sin cortapisas, quizá el más libre porque es el mejor público, de hecho, el más modificable.¹³

El hecho de afirmar que *La fiesta del mulato* es una *obra didáctica*¹⁴ pone al lector en el camino directo de los propósitos perseguidos por su autora. La referencia al género es útil porque *el género*

dramático connota una concepción del mundo, un mecanismo característico y un tono, todos dispuestos en un orden concreto para conseguir un efecto determinado.

Este tipo de teatro sigue la estructura de una lección: exposición, discusión y conclusión, es decir que está concebido siguiendo un criterio lógico y su desarrollo es dialéctico:

1a Premisa: afirmación.

2a Premisa: negación o crítica.

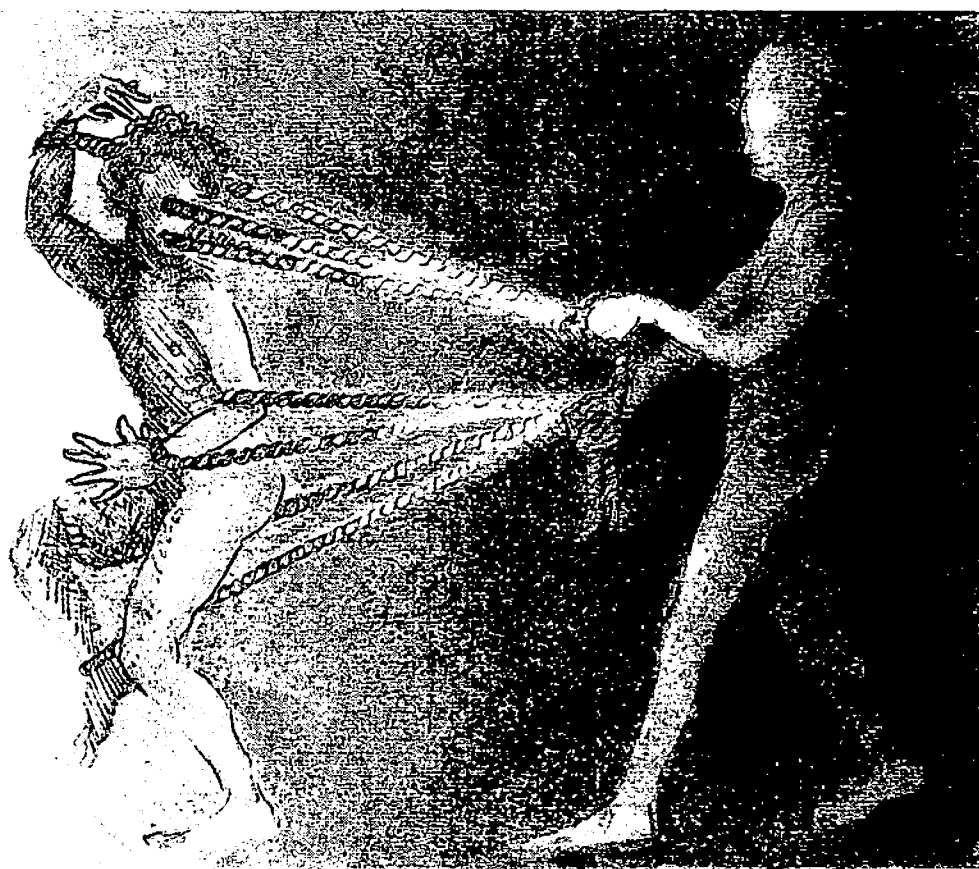
Conclusión o síntesis.

Esto lo vuelve esquemático en comparación con el teatro realista, basado en la flexibilidad del carácter de individuos. El *material psicológico* es dúctil y se amolda a cualquier estructura, aún a la más rígida. El material de la obra didáctica es *ideológico*; no está basado en retratos, sino en razonamientos y es necesario que éstos sean claros y nítidos, esa es la razón del esquematismo de su estructura.

El drama didáctico, como vehículo de ideas hacia un grupo de personas, pone

énfasis no en individuos sino en colectividades. Por lo tanto, mientras que el teatro realista está referido a lo psicológico, la obra didáctica lo está a lo sociológico.

Así como en *Los frutos caídos* o en *Las bodas* (1991), la autora muestra e indaga en las motivaciones interiores y exteriores que fomentan la conducta de individuos (Celia, Fernando, Magdalena, Dora, etc.; o Teresa Quintero y Jean Marie Renaud); en *La fiesta del mulato*, como en cualquier obra didáctica, el motivo de examen es una sociedad y su funcionamiento.¹⁵ Los personajes quedan reducidos a símbolos, a una actitud o a una característica: los buenos-los malos, los que tienen razón-los injustos, basta revisar la lista para darnos cuenta de que no importa quiénes son sino cuál es su función y qué idea representan (Mulato,



NIVEL NARRATIVO

NIVEL DE ACCIÓN

Inicio.

Planteamiento de una sociedad clasista y desigual en la cual los españoles tienen el poder y dictan la ley. En este ambiente un fraile sin equipaje y sin medio de transporte resulta un hecho asombroso a los ojos del indio, quien lo considera un tonto que no sabe aprovechar sus *privilegios*.

Mineros: Trascendencia que el descubrimiento de la veta trae a su vida. Planteamiento de miseria y explotación. Los mineros se ven forzados a robar para obtener los privilegios que por justicia debían ser consecuencia de su trabajo.

Aspiración al modelo español. Emulación de sus usos. Sin embargo, se muestra que su realidad es ajena, pues la ropa queda hecha jirones debido al trabajo en la mina, lo cual, a su vez, es evidencia de desprecio hacia los símbolos occidentales.

Planteamiento del ideal de los mestizos:

Identificación con los españoles, tratan de parecerse a ellos pues representan el poder y las ventajas.

Por Derecho todos son iguales (Fraile). De hecho no, pues el poder está en manos de una raza que domina y utiliza para su servicio a las otras (indio).

Oración del mulato pidiendo una vida digna y jubilosa diferente de la que vive ahora: lóbrega y vacía.

Planteamiento de una vida espiritual diferente a la sistematizada que ofrece el poder eclesiástico el cual constituye una institución de la clase en el poder.

Planteamiento del hecho de que una concepción del mundo diferente de la oficial, en una sociedad reprimida, constituye un acto de rebeldía en contra de la clase dominante pues afecta a una de sus instituciones: su ideología.

Planteamiento de injusticia: es necesario un proceso jurídico distinto para cada raza. La ley es privilegio del español y del criollo.

Intolerancia hacia las costumbres y los credos no occidentales.



Dignidad del fraile contrapuesta con la ridiculez caricaturesca de los clérigos.

Asombro del indio por encontrar a un criollo al servicio del Virrey, que sin embargo actúa según los lineamientos éticos que su religión dicta.

Sueño del mulato basado en los tres colores puros y el verde resultado de la mezcla de dos de ellos.

El mulato siente que su oración ha sido escuchada; reniega de su rabia anterior de haber nacido en una sociedad de esclavos. La aparición de la veta lo vuelve loco de alegría. Baila con torpeza una danza europea.

Las ideas de dignidad en medio de esta sociedad cobran otra dimensión y se vuelven subversivas (Fraile).

Planteamiento de un problema: ¿Cuál es la *estrategia conveniente* que apoye al orden existente?

Disyuntiva a considerar:

¿Cuál es el *proceder justo* si se piensa en el ser humano?

¿Cuál es el *proceder conveniente* si se piensa en el sistema social?

Mulato. Organización de la fiesta, al estilo europeo con su música y todos sus elementos incluida la Marquesa de Cruilles, símbolo de los privilegios de los españoles. En ella convivirán todos los marginados.

La única manera de gozar de los privilegios de los blancos es en el nivel de la *fantasía*.

Preparación de la fantasía. La esposa del mulato se adereza con los símbolos europeos que la hacen sentir incómoda pues han sido diseñados para otra realidad... etc...

Esta estructuración alterna y esquemática obedece a la necesidad de claridad imprescindible en todo momento para que el mensaje llegue al espectador sin hermetismo. De hecho, la sensación que el espectador recibe en todo momento es la de que se le dan demasiados datos, de que se le narra y se le lleva de la mano.²² Es esta característica la que Brecht hace resaltar al denominar a su dramaturgia y técnica de dirección *Teatro épico*, para diferenciarlo del teatro aristotélico.²³ La razón técnica de tanta información es la economía de tiempo y acción, el dramaturgo aporta un número mayor de datos si los narra que si los pone en acción, pero fundamentalmente conducir directamente al punto.

El material ideológico expuesto en esas escenas corresponde a su desarrollo dialéctico.

A) *Exposición de un orden injusto* visto desde lo que es la vida, en esa sociedad, de aquellos que no forman parte del grupo dominante, españoles y criollos. En este nivel es en el cual funciona, con plenitud, la contraposición melodramática para demostrar la corrupción del *orden* establecido. La autora los hace aparecer no sólo en su condición de víctimas de la explotación –lo cual los lleva a vivir una vida vacía, sórdida, humillada y lóbrega–, sino también en el aspecto vicioso que el *orden imperante* ha fomentado en ellos. La autora los muestra hipócritas, aprovechados, abusivos y capaces del soborno (músicos mestizos ante el tribunal); prostituidos (las únicas palabras españolas que las indias saben son aquellas que han aprendido para subsistir); dominados por la apatía, la abulia y el conformismo (los mineros desean la muerte o la cárcel, pues la prisión les ofrece la posibilidad de una vida más digna); ladrones y explotadores (el mulato efectivamente roba para costear la fiesta y en ella abusa de la necesidad económica de la gente contratada: músicos y cocineras). Una de las escenas más impactantes y dolorosas surge a causa suya, como símbolo de perfeccionamiento del vicio del cual él mismo es víctima: la escena en la cual las cocineras luchan con desesperación por vencer su cansancio de varios días:

(...Luz sobre las mujeres arrodilladas. Hablan muy quedo y al fondo, se oye una música muy tenue)

MUJER 2: No hay cansancio, no puede haber cansancio.

MUJER 3: Parte de ese oro es nuestro. Mucho oro llevaré a mi casa.

MUJER 1: No me canso, no me lastimo, no me duelen los brazos.

MUJER 2: Estar arrodillada no me importa.

MUJER 3: Dormir no quiere decir nada, ni comer.

Nada quiere decir nada. No hay nada aparte de esta prisa.

MUJER 2: Si desfallezco, llamarán a otra, le pagarán a otra, el dinero será para otra casa y otros hijos, otras personas comprarán comida y ropa.

MUJER 3: Nada trabaja más que un ser humano porque sólo él conoce la angustia y la pobreza.

El mulato también es la personificación de otro cúmulo de valores. Se le muestra sensible, intuitivo, desenfrenado y por ello susceptible de dejarse arrastrar por los vicios del sistema, y llevarlos, por su parte, a sus máximas consecuencias. Su parte positiva es capaz de percibir la belleza, la libertad, los valores y luchar por ellos. El indio representa la inteligencia capaz de utilizar para su beneficio (tal como los músicos mestizos) los vicios del orden establecido.

Los clérigos son ridículos, supersticiosos, viscerales, excesivos y se contraponen con la imagen serena, digna, grave, racional y humilde del fraile, quien puede ser considerado desde un punto de vista abstracto como *la potencial grandeza mexicana*.²⁴ Funcionalmente es el administrador de la Justicia.

B) *Fantasia como única posibilidad de imponer un orden distinto*. La fantasía del mulato es la fantasía del oprimido: ocupar el lugar del opresor.

El español simboliza una contraposición más de ideas, por una parte representa todas las ventajas de la vida: la

fuerza, el poder, el disfrute, el goce del placer de los sentidos: la música, la elegancia, la comida, el goce del amor sexual, etc.; y por otra es también la imagen de la explotación y la humillación. Es por ello que la fantasía encierra un problema de falta de identidad: ser mestizo quiere decir no ser blanco ni indio, en una sociedad en donde los privilegios pertenecen al blanco, el despojo y la esclavitud son patrimonio del indio y el negro. El mestizo o el mulato están aislados de los blancos y no se reconocen en el indio. Desean ser como el español para gozar de sus ventajas; se visten como él, pero su ropa les incomoda pues no pertenece a su condición de clase trabajadora, ni a su clima, ni a su ambiente ni al status social que el orden político también les ha negado.

Los móviles para el acto del mulato surgen de su necesidad de vivir, por un momento, aquello que el orden imperante le niega:

MULATO: Música, vino, corderos, tasajos, canciones, sirvientes, platos de porcelana, sedas, terciopelos, perfumes y la Marquesa de Cruilles. (*Luces sobre el indio y el fraile.*)

FRAILE: ¿Cómo te atreviste a prometerle semejante cosa? La señora Marquesa fue Virreina de la Nueva España y ahora es una anciana respetable.

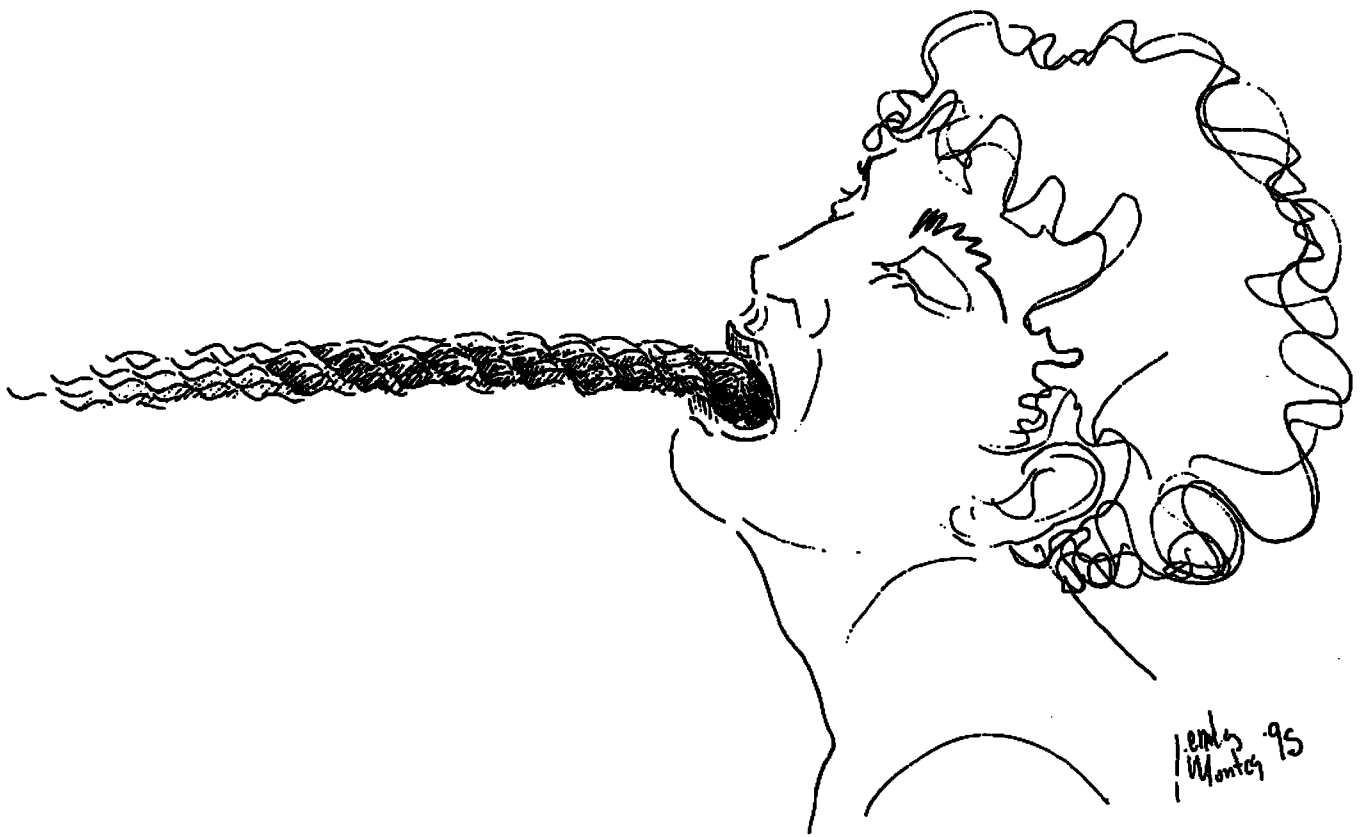
INDIO: Quien pide fantasías quiere fantasías ¿No te parece?

Solamente dentro del nivel de las fantasías es posible que el mulato se iguale a los blancos, que goce y disfrute como ellos, que tenga derecho al placer de los sentidos, la buena comida, la elegancia, la música, etc. Solamente dentro de su fantasía todos los hombres pueden mezclarse y compartir fraternalmente. El enamoramiento por la marquesa es símbolo de esa situación. El mulato está enamorado de lo que ella representa:

MULATO: Amo la música y organicé una fiesta porque esa fiesta era el remedo del orden infinito que jamás he vivido. Hice una fiesta para vivir las cosas que deben ser y no las que son. La hice para que el mundo fuera cronometrado una vez sola, exacto y



- 4 (1958) *Los huéspedes reales*, obra en tres actos y diez cuadros, Xalapa, Universidad Veracruzana, (Ficción 2). Estrenada en 1968. Publicada en Magaña Esquivel, Antonio: *Teatro mexicano del siglo XX*, México, FCE.
- 5 Las dos obras más recientes *Las bodas* (1991) y *Zona templada* (1993), han sido concebidas y ejecutadas con la misma técnica realista. Es en *Las bodas* en la cual la autora hace un despliegue estructural muy interesante motivado por el carácter de los personajes. Ambas piezas conmueven por el profundo conocimiento del alma humana que reflejan. (*Las bodas*, pieza en siete cuadros, estrenada en México bajo la dirección de Ricardo Ramírez Carnero. Traducción al francés con el título *Les nocés*, en: Carballido, Emilio: *Le Théâtre Mexicain, une anthologie*, Universidad Veracruzana-“Europalia 93 México”, Xalapa-Bruselas, pp. 13-44. Lectura en atril en Bruselas, Europalia 93 México).
- 6 (1960) *La paz ficticia*, en *México en la Cultura*, 598, 28 de agosto, pp. 3-10 también en (1982) *Teatro de la Revolución*, México, Aguilar, pp. 63-85. Fue estrenada con la dirección de Fernando Wagner. Existe una edición de ambas obras reunidas en un solo volumen: (1974) *Popol vuh y La paz ficticia*, dos obras para adolescentes, México, Editorial Novaro, “Teatro popular mexicano”.
- 7 *Popol vuh*, obra en dos partes publicada por primera vez en (1966) *La Palabra y el Hombre*, 40 (octubre-diciembre), pp. 699-734. Estreno en 1966 dirigida por Fernando Wagner, reposiciones dirigidas respectivamente por Alejandro Bichir y Miguel Flores en 1993.
- 8 Knowles, John Kenneth: (1980) *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*, México, UNAM, p. 96. Dice Knowles:
El tema de esta trilogía se desprende del título. Para Luisa Josefina Hernández, cada una de las obras representa un momento en la historia de su país en que una combinación de circunstancias y hechos se unen para definir una característica representativa de la raza. Ella parece sostener, así mismo, que inherente al mecanismo nacional, hay un mecanismo que asegura un proceso degenerativo, un alimentarse en sí mismo para su propia nutrición. Al ocurrir este proceso de destrucción, se establece una enfermedad general que requiere los cuidados de un movimiento regenerativo con su propia serie de circunstancias, movimiento que cauterizará las heridas.
- 9 (1971) *The Mulatto's Orgy*, trad. al inglés de William I. Oliver, en *Voices of Change in the Spanish American Theater*, Austin: University of Texas Press, pp. 233-263.
- 10 Espinosa, Tomás: (1987) “Dramatis Personae: Luisa Josefina Hernández”. En L.J.H., *La calle de la gran ocasión*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2a. reimpression de la 1a. ed., pp. 11-27.
- 11 *Historia de un anillo*, obra en dos partes con música de Rafael Elizondo, en (1961) *La Palabra y el Hombre*, 20, (octubre-diciembre), pp. 693-723; también en Carballido, Emilio (comp.) (1984) *Teatro para obreros*, México, Editores Mexicanos Unidos, México, pp. 243-285.
- 12 (1968) *Quetzalcóatl*, obra teatral en dos partes, México, SEP, (Cuadernos de lectura popular, 172); también en (1968) *Revista de Bellas Artes*, 20, (marzo-abril), pp. 39-58.
- 13 Espinosa, *Op. cit.*, pp. 20, 21.
- 14 Se hace referencia a los principios básicos de la teoría dramática de la propia autora. Ver Knowles, John Kenneth: *Op. cit.*
Este tipo de drama también ha sido llamado *teatro de propaganda*, *teatro de ideas*, *teatro de tesis*, *teatro de compromiso* (Bentley, E.: (1966) “Theater of Commitment”, *Comentary*, LXII, No. 6, december; (1967) *The Theater of Commitment and other essays of drama in society*, New York), *teatro épico* y su teórico obligado es Brecht (1971) “Pequeño Organón para el teatro”, en *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 105-141.
Debe quedar claro que los conceptos de *narratividad*, *rompimiento*, *distanciamiento*, etc., no son creaciones de Brecht. Brecht observó, aplicó y recomendó un mecanismo y una serie de elementos que son parte de la técnica del género didáctico el cual se escribe y se representa con anterioridad a él. L.J.H. sitúa su origen en *Andrómaca*, de Eurípides.
- 15 Los problemas principales que trata la obra didáctica, como ya se ha dicho, son aquellos que afectan a colectividades, principalmente de índole política y místico-religioso. A pesar que el surgimiento de la obra didáctica suele asociarse con Brecht no debe olvidarse la enorme producción de obras escritas con el fin de evangelizar. Los *misterios*, los *autos sacramentales*, las *moralidades*, etc., son obras construidas con el mismo criterio y que funcionan con el mismo mecanismo. (Ver Jones, C.A.: (1967) “Brecht y el drama del Siglo de Oro en España”, *Segismundo*, Revista Hispánica de Teatro; 5-6, pp. 39-54). La autora cuenta con un gran número de obras escritas desde este punto de vista, entre las cuales destacan: *En una noche como ésta* (en: [1987] Xalapa, *Tramoya* 12/13. Contiene *El orden de los factores*, *Oriflama*, *En una noche como ésta*), *Siete*, obra en un acto (estrenada en Colima en 1989); *En una noche como ésta*. (Ed. cit.) estrenada con la dirección de Ricardo Ramírez Carnero en 1989 y sus siete autos sacramentales que cuentan con diversas publicaciones y están reunidos en un solo volumen titulado (1994) *Siete autos sacramentales*, México, Editorial Jus. (contiene: *La danza del urogallo múltiple*, *Apostasia*, *Vida y pasión de los ufaros*, *Pavana de Aranzazu*, *Auto del Divino Preso*, *La conquista del reino* y *Auto de comulgar muriendo*).
- 16 Para L.J.H. la obra didáctica puede estar basada también en material cómico, es decir, en la exposición y ridiculización, como castigo, de un vicio o conducta antisocial, un ejemplo claro de ello es *El señor Puntilla y su criado Matti*, de Brecht. El uso del material cómico es igualmente efectivo pues provoca en el espectador el deseo de ver castigado al personaje antisocial.
- 17 De hecho las fuentes de esta obra, así como las de *La paz ficticia*, *Historia de un anillo* y *Habrà poesia* (1991), son hechos reales y documentados. *La fiesta del mulato* surgió de la lectura de la crónica de un juicio por malversación seguido contra un mulato de Guanajuato en el siglo XVIII y recogida en el diario de un sacerdote que asistió al proceso. Knowles, *Op. cit.*, pp. 85, 86.
- 18 Tal es el caso de los discursos de Hitler que producían fascinación y fanatismo en una multitud emocionada y por lo tanto irracional. Ese tipo de discursos son contruidos con base en un *sofisma* o silogismo falso, es decir en un *razonamiento correcto pero falso*.
- 19 L.J.H. citada por Knowles, *Op. cit.* p. 87 (nota).
- 20 Dice Aristóteles en el Capítulo V de su *Arte Poética* al referirse a las partes que integran la tragedia:
El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción (...) el espectáculo en cambio, es cosa seductora, pero (...) la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. (Aristoteles, *Arte Poética*, Madrid, Gredos, 1992. pp. 147, 151.*
En eso se diferencia de *La danza del urogallo múltiple*, concebida para dar una libertad absoluta al director y a los actores, de tal manera que su lectura no arroja luz sobre la posible puesta en escena. Aún en su momento (1971) cada representación difería de otra, a pesar de no haber sido alterado el texto. (1974) *La danza del urogallo múltiple*, pieza en un acto en *Teatro mexicano 1971*, Selección, prólogo y apéndice de Antonio Magaña Esquivel, México, Aguilar, pp. 233-263; en (1991) *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*. (Antología crítica) Nota preliminar, análisis y entrevistas de Elba Andrade e Hilde F. Cramsie, Madrid, Editorial Verbum, 3a. ed., pp. 45-50 y 199-224; en Hernández, L.J., (1994) *Siete autos sacramentales*, México, Jus).
* La aclaración de Aristóteles es pertinente también para el espectáculo que prescinde de un texto previo, su fuerza radica en la estructuración que hace de él su director.
- 21 Esto sigue siendo técnica de *distanciamiento*, pero utilizada, más que para interrumpir la emoción, para explicar o juzgar los hechos.
- 22 L.J.H. llama a esta característica *tono informativo*.
- 23 La intención del teatro aristotélico o catártico es crear una ilusión de que lo representado es real con el objeto de que el espectador se identifique y se involucre emotivamente con el personaje y los hechos. A Brecht le interesa que su auditorio se mantenga distanciado emocionalmente de los hechos con el objeto de razonar constantemente.
L.J.H. piensa que el producir emociones en el espectador no impide, sino que fomenta, el cambio de actitud y la toma de postura (enfrentamiento bien-mal en el caso de esta obra).
Para Luisa Josefina Hernández, la teoría del distanciamiento, tal como Brecht la propone, cae cuando el público presencia por ejemplo *La ópera de tres centavos*; el espectáculo es tan seductor y tan grato a los sentidos que es imposible ocuparse de otra cosa que no sea el goce y el disfrute del más pleno placer estético.
- 24 Knowles, *Op. cit.* p. 81.
- 25 Nigro, Kirsten, (1980) “*La fiesta del mulato* de Luisa Josefina Hernández”, *Latin American Theatre Review*, 13/2, Supplement, Summer, pp. 81-86.
- 26 Tal es el caso de *Andrómaca*, de Eurípides. Según Luisa Josefina Hernández se trata de una obra didáctica escrita con fines bélicos. Hoy puede estudiarse como melodrama acerca de la necesidad de ir a una guerra determinada.



Bibliografía

Ediciones:

La fiesta del mulato, obra en dos partes; *Tramoya* 17 (octubre-diciembre), 1979, pp. 4-29.

----- en: *Antología de la revista Tramoya*, (ed. especial por el XV aniversario) Xalapa, 1990, pp. 287-313.

----- *Popol vuh, Quetzalcóatl, La fiesta del mulato, La paz ficticia*, México, Gaceta/DDF, Col. Es-enología/drama No. 4, 1994.

Estudios y textos teóricos:

Aristóteles:

(1992) *Arte Poética*, Madrid, Gredos.

Andrade, Elba e Hilde F. CramasIE:

(1991) *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas* (antología crítica), Madrid, Ed. Verbum, 3a. ed. 1991 pp. 45-50 y 199-224.

Bentley, E.:

(1966) "Theater of Commitment", *Comentary*, LXII, No. 6, December.

----- (1967) *The Theater of Commitment and other essays of drama in society*, New York, 1967.

Brecht, Bertolt:

(1971) "Pequeño organón para el teatro", en *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 105-141.

Espinosa, Tomás:

(1987) "Dramatis Personae: Luisa Josefina Hernández" en Hernández, L.J., *La calle de la gran ocasión*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2a. reimpresión de la 1a. ed., p. 11-27.

Hernández, Luisa Josefina:

(1957) "Bertolt Brecht. Su teatro", «México en la Cultura» (suplemento de *Novedades*), 439. 18 de agosto, pp. 1, 8.

----- (1958) "Sobre el teatro de Bertolt Brecht", *Revista UNAM*, 12 agosto, p. 15.

----- (1960) "Bertolt Brecht en México", «MC», 575, 20 marzo, p. 8.

----- (1961) "Ibsen via Arthur Miller. Una obra didáctica", «MC», 655, 1o. octubre, p. 8.

Jones, C.A.:

(1967) "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España", *Segismundo*, 5-6, pp. 39-54.

Knowles, John Kenneth:

(1980) "La historia de un anillo, La paz ficticia y La fiesta del mulato" en: Luisa Josefina Hernández: *teoría y práctica del drama*, México, UNAM, pp. 77-98.

Nigro, K.:

(1980) "La fiesta del mulato de L.J.H." *Latin American Theatre Review*, 13/2, Supplement, Summer, pp. 81-86.

Toro, Fernando de:

(1987) "La paz ficticia de L.J.H.", en *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna, pp. 122-134.