

University of Groningen

El teatro de Fernandez de Lizardi

Raffi-Bérout, Catherine Marie Hélène

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:

1994

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Raffi-Bérout, C. M. H. (1994). *El teatro de Fernandez de Lizardi*. s.n.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

Promovendus: mw. drs. C.M.H. Raffi-Bérout
Voorlopige promotiedatum: 2 juni 1994
Promotor: prof. dr. H.L.M. Hermans
Titel proefschrift: El teatro de José Fernández de Lizardi

Samenvatting

1

Tot op heden hebben de specialisten op het gebied van de Latijnsamerikaanse literatuur, en vooral de Mexicanen, in hoofdzaak interesse getoond voor de eerste roman van José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), *Periquillo Sarniento* (1816). Zijn andere drie romans, evenals zijn poëzie en zijn journalistieke werk zijn het onderwerp geweest van een aantal studies, maar in de loop der tijd zijn er slechts twee studies verschenen die zijn toneelstukken tot onderwerp hebben, een van de hand van Dehesa de Gómez Farias (1961) en een andere van Artiles (1979). Beide schrijvers behandelen de toneelwerken op een globale manier. Om die reden kan een gedetailleerde studie van elk van de acht toneelstukken van de zgn. Mexicaanse Denker als een aanvulling beschouwd worden op wat tot nu toe gedaan is.

Alle acht toneelstukken van Fernández de Lizardi zijn geanalyseerd, waarbij enerzijds is gelet op de verhoudingen tussen de toneelstukken onderling en anderzijds op de verhouding tussen de toneelstukken en de andere werken van Lizardi. Daarbij is getracht voortdurend de historische, alswel de ideologische en culturele context van de schrijver voor ogen te houden, en evenmin zijn opvattingen aangaande het theater en de hem omringende wereld over het hoofd te zien.

2

Teneinde dit tweevoudige doel te bereiken zijn de toneelstukken geanalyseerd op basis van het actantiële model van Greimas (1966), dat door Ubersfeld (1978) en De Toro (1984) voor toneel is aangepast. Deze methodologische benadering bood de beste mogelijkheid om de uiteenlopende aspecten van de diverse toneelwerken van Lizardi te benoemen en te komen tot een eerste oordeel omtrent hun betekenis. Teneinde dit tweede doel te bereiken was het wenselijk en noodzakelijk te kiezen voor een meer eclectisch-methodologisch georiënteerde aanpak, dat wil zeggen een aanpak die uitgaat van de literatuursociologie en de semiologie. Daarom is de literatuursociologische richting die zich richt op de bestudering van structuren -waar het actantiële model een voorbeeld van is- als uitgangspunt gekozen, hetgeen ook Goldmann deed toen hij de relaties tussen tekst en context wilde aantonen. Om dezelfde redenen zijn concepten als "gememoriëerde kennis", "angstopwekkend" en enkele andere door Laborit in 1974 in *La nouvelle grille* geïntroduceerde begrippen gebruikt, evenals "semantisch geheugen" tegenover "persoonlijk geheugen", door dezelfde Laborit in 1970 gedefinieerd in *L'homme imaginant*. Want bij de definiëring van deze begrippen is Laborit ook uitgegaan van een structuur, te weten die van het

zenuwstelsel, en dan vooral van de nauwe samenwerking die er bestaat tussen dit stelsel en het fenomeen van groei binnen de maatschappelijke organisatie. Om tenslotte de begrippen tijd en herinnering te definiëren, is Delay (1950) geraadpleegd, die in zijn *Les dissolutions de la mémoire* de structuur en het functioneren van de herinnering heeft onderzocht. Met behulp van de door hem in deze studie gepresenteerde definities is het mogelijk de verbanden tussen tekst en context, en in het bijzonder tussen tekst en historische context, bloot te leggen. Er kan derhalve geconcludeerd worden dat zowel Laborit als Delay voor deze 'structurele' analyse van de toneelwerken van Lizardi zeer bruikbare begrippen hebben aangedragen.

De semiologie, die door Bobes Naves in 1983 voor toneel is aangepast, kan beschouwd worden als een aanvullende methodologie en heeft als grote voordeel dat hij uitstekend in combinatie met de andere methodologieën is te gebruiken. Mij bood de semiologie daarnaast de mogelijkheid de uiteenlopende aspecten van Lizardi's toneelwerken te belichten.

3

Teneinde ons tweeledige doel te bereiken diende de auteur eerst in zijn tijd te worden geplaatst. Dit is gedaan in hoofdstuk 3, dat de titel "De schrijver en zijn tijdperk" draagt. Duidelijkheidshalve is besloten in de eerste plaats de door Lizardi zelf meegemaakte periode bij de lezer in herinnering te roepen, aangezien met name deze periode historisch gezien buitengewoon kleurrijk was. Lizardi leefde tijdens het einde van het koloniale tijdperk en beleefde de problemen waarmee de verovering van de onafhankelijkheid gepaard ging aan den lijve. Tevens moge na lezing van deze dissertatie duidelijk zijn dat het keizerrijk van Agustín I, alsmede het begin van de federale Republiek Lizardi allesbehalve koud lieten. In hetzelfde hoofdstuk 3 is nader ingegaan op het vroegste christelijke verleden van Mexico, omdat dit verleden door de auteur in twee van zijn toneelstukken is verwerkt, te weten in *Auto Mariano* en *Pastorela en dos actos*. Vervolgens is het "het culturele en theatrale leven" ten tijde van Lizardi nader onder de loupe genomen, waarbij zowel aandacht is geschonken aan de overwegend sociaal-economische en politieke omstandigheden, als aan een groot aantal voor de toenmalige theaterwereld kenmerkende omstandigheden. De acteurs, de gebouwen, het repertoire en de literaire kritiek zoals die zijn neerslag vond in de toenmalige kranten, worden hier ook beschreven. Pas in laatste instantie, in "de auteur en zijn werk" is getracht de schrijver en zijn werk te plaatsen in de zojuist geschetste historische context.

4

In hoofdstuk 4 zijn in chronologische volgorde alle toneelstukken van Lizardi geanalyseerd. Het voordeel van deze werkwijze is dat de twee 'unipersonales' (monologen) of de twee 'comedias' (toneelstukken) achter elkaar aan de orde komen. De andere toneelstukken behoren tot andere, door de auteur nauwkeurig omschreven 'genres'. Op elk toneelstuk is een identiek schema toegepast, waardoor het mogelijk was snel tot een conclusie te komen. Begonnen werd met het bestuderen van de meest externe elementen: datum,

vorm en 'dramatisch genre'.

De paragraaf met als titel "vorm en genre" heeft tot doel elk toneelstuk nauwkeurig te beschrijven voor wat betreft de versificatie, vooral als in het desbetreffende stuk uitgewerkte vormen als de "octava real" of stanza (*Auto Mariano*) of de "endecha" (*Unipersonal del Arcabuceado*) gebruikt worden, waarmee de schrijver een bijzondere bedoeling had. Tevens is in deze paragraaf gelet op de aan- of afwezigheid van toneelaanwijzingen in de diverse stukken en de manier waarop de bedrijven en scènes aangekondigd worden. Al deze gegevens zijn van groot belang op het moment dat een tekst geanalyseerd moet worden. Lizardi deelt zelf telkens mee tot welk genre - 'Auto', 'Pastorela', 'Coloquio', 'Unipersonal', 'Tragedia' - een werk volgens hem dient te worden gerekend, en dat is op zich opmerkelijk, aangezien het niet de gewoonte was voor toneelschrijvers ten tijde van Lizardi om dergelijke informatie te geven. Het feit dat Lizardi dat wel doet, vormt dus een belangrijk element, zowel voor de analyse van de tekst als voor de interpretatie ervan.

Na deze eerste aanzet is de tekst in dialoogvorm (of monoloogvorm) geanalyseerd met behulp van het actantiële model, met de bedoeling de dieptestructuur van elk afzonderlijk toneelstuk bloot te leggen. Met name de driehoeken die daarbij tussen de Actanten ontstonden hebben zijn nauwgezet bestudeerd, omdat daaruit het beste kan worden afgeleid waarom dit type theater meestal statisch is: dit bleek een gevolg te zijn van de herhaalde afwezigheid van de actieve driehoek. Door deze laatste analyse kwamen bepaalde eigenaardigheden van de desbetreffende werken duidelijk naar voren.

Met uitzondering van de *Tragedia del padre Arenas* wordt de Begunstiger altijd opgebouwd uit waarden die Lizardi zelf als positief beschouwde. In de *Tragedia* wordt de Begunstiger echter gevormd door het absolutisme van Fernando VII en de gevolgen daarvan: de herovering van Mexico. Indien het Subject zijn Object zou hebben bereikt zou dat een terugval hebben betekend, aangezien Mexico dan zijn onafhankelijkheid zou zijn kwijtgeraakt. In alle andere toneelstukken van Lizardi brengt de Begunstiger een individuele of collectieve verbetering.

Tussen enkele Actanten bestaan onderling constante relaties, vooral de banden die de Begunstiger - Subjet/Objet - Begunstigde verenigen, tonen door hun hechte samenhang dat Lizardi ervan overtuigd was dat het theater vanwege zijn exemplarische karakter een grote overredingskracht kon hebben. In de gevallen waarin de Begunstiger positief is, bereikt het Subject zijn Object en springt de Begunstigde er voordelig uit. Echter, indien de Begunstiger negatief is, en het Subject niet in staat is zijn Object te verwezenlijken, dan is er evenmin sprake van nadeel voor de Begunstigde. Deze constante in Lizardi's toneelwerk onderstreept het didaktische karakter ervan, en de wens van de schrijver om alles wat geschikt was te 'tonen'. Het kenmerk is ook altijd aanwezig in alle andere werken van Lizardi.

Een ander kenmerk dat het didaktische aspect van Lizardi's toneelstukken nog versterkt, is de overheersing van de psychologische en ideologische driehoeken. Daarentegen dient de nadruk gelegd te worden op de nagenoeg

totale afwezigheid van de actieve driehoek. Aan de hand van het actantiële model is het mogelijk geweest aan te tonen wat precies de toneelwerken van Lizardi hun weinig 'theatrale', maar met burgerlijke en politieke motieven doorspekte karakter geeft.

Door de toneelaanwijzingen te analyseren is te achterhalen hoe Lizardi over theater dacht. De meest frequente aanwijzingen hebben steeds betrekking op het decor, vooral wanneer dit er buitengewoon aantrekkelijk uit moet zien. De grote nauwkeurigheid waarmee Lizardi daarbij te werk ging, toont een grote behoefte om het publiek te behagen en indruk te maken.

Ook de personages (Actanten-Acteurs) worden in elk toneelstuk bestudeerd. Het bleek al vrij snel dat deze verdeeld kunnen worden in twee groepen, waar de monologen buiten vallen. Deze tweedeling komt tot stand, behalve met behulp van de criteria van 'Goed-Kwaad' en 'Man-Vrouw', via de tegenstelling 'Binnen-Buiten', waarbij 'Binnen' altijd een gesloten ruimte is; een zaal, een eiland, of een van de wereld afgesneden plaats. 'Binnen' is zowel het paleis van de bisschop (*Auto Mariano*), het gekkenhuis (*Todos contra el payo*), de strafcel van de Arcabuceado, als de 'armzalige zaal' uit de *Tragedia del padre Arenas* of het eiland uit *El negro sensible*. 'Buiten' is de open ruimte, de plaats om in contact te komen met anderen. 'Buiten' is de heuvel Tepeyac (*Auto Mariano*), de straat (*El grito de libertad en el pueblo de Dolores*), het dorp van de herders (*Pastorela*), evenals die andere plaats, waar Marina vandaan komt en heen gaat (*El negro sensible*), nogmaals de straat (*Unipersonal del Arcabuceado*), en de buitenwereld (*Unipersonal de Iturbide*, *Todos contra el payo*, of *Tragedia del padre Arenas*). Slechts één keer verandert 'Binnen' in een symbolisch 'Buiten'; als het Subject (Iturbide) de plaats die Mexico voorstelt heeft verlaten en heel zijn bezit met zich heeft meegenomen. Op dat moment kan Mexico opnieuw een 'Buiten' zijn, een vrije, nog op te bouwen, niet langer door een dictator van de buitenwereld afgesloten ruimte. 'Buiten' is de ruimte van de vrijheid, 'Binnen' die van de onderdrukkende macht. Alle deel-analyses bewijzen deze oppositie tussen 'Binnen' en 'Buiten'.

5

De bestudering van de "Thema's die in verschillende werken voorkomen" (hoofdstuk 5) heeft tot doel nauwkeurig de relaties weer te geven die bestaan tussen de verschillende toneelstukken onderling, en tussen de stukken en de overige werken van Lizardi. Twee van deze thema's zijn zeer algemeen - de vrouwen en de macht - en de andere staan in nauw verband met het leven van de schrijver en de historische context. Hun verschijning in de theatrale wereld is veelbetekenend.

De vrouwen laten zich onderverdelen in twee groepen: de 'slechte' en de 'goede'. De 'slechte' verschijnen maar zelden ten tonele en worden meestal door de Actanten genoemd, waarbij aan hen alle mogelijke slechte eigenschappen worden toegeschreven. Wanneer zij op het toneel hun opwachting maken doen ze dat als allegorische personages, die hun vrouwelijkheid enkel en alleen ontleen aan het vrouwelijke grammatikale geslacht van de concepten die zij vertegenwoordigen: la Traición (verraad), la Hipocresía (de

schijnheiligheid) en la Beatería (bigotterie).

Voor de 'goede' vrouwen staat de Maagd van Guadalupe model, Moeder van de ware God en Beschermster van alle Mexicanen. Lizardi geeft van deze vrouwen een vrij traditioneel beeld met enkele 'moderne' trekken. De eenvoud van de herderinnen, die leven in de vrije en pure natuur, biedt hun de mogelijkheid zich vrijelijk te beklagen over hun echtgenoten, die ofwel hun huwelijkse plichten niet (voldoende) nakomen, ofwel hun het leven zuur maken. De meest moderne vrouw is Martina, die de ideeën van de Verlichting niet alleen aanhangt, maar ook in praktijk kan brengen, dankzij de vrijheid die ze geniet als rijke weduwe. Ze is van niemand afhankelijk. Als 'goede', onafhankelijke, onderlegde, moeder is zij dat wat de andere vrouwen in de toekomst misschien ooit kunnen zijn. Lizardi laat deze 'goede' vrouwen op het toneel verschijnen vanwege de voorbeeldrol die ze voor het publiek vervullen. Deze vrouwen tonen dat behalve verplichtingen, vrouwen ook rechten hebben, en de mogelijkheid tot handelen. De rol die zij spelen in het leven is belangrijk en bewonderenswaardig, tenminste als zij het goed doen. In zijn tweede roman, *La Quijotita y su prima* uit 1819, besteedt Lizardi veel aandacht aan dit idee.

De exemplarische waarde die Lizardi toeschrijft aan de vrouw geeft ook duidelijk een van zijn eigen ideeën met betrekking tot het toneel weer. Voor Lizardi moest het toneel een school der zeden zijn, een middel om het publiek op te voeden. Het werk van de acteurs diende derhalve ter opvoeding en ontspanning van het publiek. Daarbij is het educatieve aspect frequenter aanwezig dan het aspect van ontspanning. Het feit dat dit laatste aspect aanwezig is in zowel *Pastorela* als *El grito de libertad en el pueblo de Dolores* doet daaraan niets af.

Het tweede algemene thema, dat voorkomt in een groot aantal van de toneelstukken van Lizardi, is het thema van de 'macht', zowel politiek als religieus. *El grito de libertad en el pueblo de Dolores* uitgezonderd, is de macht, indien afgegaan wordt op de semiologische tekens, altijd van het monarchistische type, met feodale trekjes, en dikwijls ook reactionair en afgesneden van de rest van de wereld. Deze geïsoleerde positie verklaart ook haar voortdurende falen. Een ander soort macht, veel moderner, staat tegenover deze monarchistische macht. Dit is de macht van Hidalgo, als toneelpersonage. Het Subject Hidalgo beschikt ogenschijnlijk over geen enkel teken dat op macht zou kunnen duiden. Hij heeft ze ook niet nodig, want zijn macht vloeit veeleer voort uit zijn intensieve contacten met de andere personages. Hidalgo-Subject heeft een scheppende macht, aangezien hij voor de problemen die zich aandoen altijd nieuwe oplossingen weet aan te dragen die, vanwege hun vernieuwende en dus bedreigende karakter, bij de heersende macht slecht vallen. Zijn selectieve geheugen biedt Lizardi de mogelijkheid om slechts de positieve aspecten van Hidalgo's optreden in herinnering te brengen, en hij maakt daarbij gebruik van nieuwe 'maatschappelijke referentiekaders.'

Het machtsthema wordt aangevuld met het thema 'Tijden geschiedenis'. Hoewel Lizardi in *Auto Mariano* de handeling in een zeer ver verleden plaatst, laat hij zich in alle andere toneelstukken waarin de geschiedenis een

rol speelt, veeleer inspireren door eigentijdse gebeurtenissen van grote of minder grote betekenis. Zodra de historische personages in toneelpersonages van Lizardi veranderen, wordt hun persoonlijkheid teruggebracht tot enkele algemene, tot het collectieve geheugen behorende kenmerken, die hun identiteit moeten waarborgen. Vervolgens worden zij in een voor hen en voor het publiek zeer belangrijk historisch moment geplaatst. De toneelschrijver maakt dus gebruik van de geschiedenis en zijn personages om het publiek op te voeren. De gevoelens en beweegredenen van de Begunstiger van de Actanten worden aan het publiek geopenbaard teneinde te tonen op welke wijze de Actanten tot hun akties zijn gekomen. Om dit aspect van zijn toneelstukken nog te versterken behandelt Lizardi de tijdsduur op een voortdurend wisselende manier.

Het thema "Spanje, de Spanjaarden en het nationaal bewustzijn" is nauw verbonden met het voorgaande en maakt een ontwikkeling door die gaat vanaf de verloren gegane mogelijkheid om rustig samen te leven tot aan de onderdrukking door de vroegere 'heren'. In *Auto Mariano* zijn de eerste wijvingen zichtbaar, als gevolg van het gedrag van enige Spanjaarden (de pages), die Juan Diego minachten omdat hij indiaan is. In dit toneelstuk maakt Lizardi onderscheid tussen de 'goede' en de 'kwade' Spanjaarden. Deze tweedeling werd al gebruikt door de schrijver in zijn *El Pensador Mexicano* (van 1812 tot 1814) en was ook nog aanwezig in zijn laatste tekst, *Testamento y despedida*, uit 1827. In *Unipersonal de Iturbide*, nadat de onafhankelijkheid was bereikt, uit Lizardi zijn wantrouwen ten opzichte van Iturbide, die van plan is een Bourbon op de troon van Mexico te laten plaatsnemen. In *El grito de libertad en el pueblo de Dolores* wordt opnieuw de tweedeling zichtbaar tussen 'goede' en 'slechte' Spanjaarden, met dien verstande dat Lizardi nu ook duidelijk de nadruk legt op het feit dat enkele van hen de Spaanse politiek volledig verwerpen, omdat zij Mexico inmiddels als hun vaderland beschouwen. Het nationaal bewustzijn bestond niet enkel en alleen in de geest van uitzonderingen als Hidalgo, Allende, Aldama en Abasolo, maar werd ook gevoeld door de inwoners van Dolores -het volk- die dankzij de aktie van Hidalgo even mochten ruiken aan de voordelen die een 'goede' regering hen zou brengen. In ieder geval zouden ze dan onafhankelijk worden van Spanje. In *Tragedia del padre Arenas* zijn er alleen nog 'slechte' Spanjaarden, die de onafhankelijkheid van Mexico niet willen erkennen en het land voor Spanje willen heroveren. Na de strijd voor de onafhankelijkheid volgde de strijd tot het behoud ervan. Het groeiend nationaal bewustzijn leidt tot een schietpartij die de totale breuk met Spanje betekent.

De bestudeerde thema's, onlosmakelijk verbonden met hun historische context, onderstrepen het grote belang van deze context, zowel voor de bewerking van de toneelstukken als voor de thematiek. Immers, iedereen kende deze context. De teksten uit de periode 1814-1824 die betrekking hebben op het toneel, tonen aan dat voor Lizardi het opvoeden van het volk het meest belangrijke aspect van het theater was. Zijn bedoeling was de mensen het begrip bij te brengen dat zonder vrijheid geen sprake kon zijn van maatschappelijke vooruitgang. Het 'politieke' aspect van een aantal

toneelstukken en het 'sociale' aspect van andere, geven aan de stukken een bijzondere betekenis, met name in relatie met hun historische en sociale context en met de wereld van de schrijver. In alle toneelstukken wordt namelijk getracht een bijdrage te leveren aan de opbouw van een vrij en redelijk land (idee van de Verlichting). Om dit doel te bereiken dient de achterliggende geschiedenis getoond te worden (idee van de Romantiek). Daarbij moet niet vergeten worden dat Lizardi evenzeer probeerde zijn publiek te vermaken, soms op zeer listige wijze, en dat hij daarvoor een zeer uitgebreid en alom bekend tekensysteem tot zijn beschikking had, dat wij heden ten dage nog slechts met grote moeite kunnen ontcijferen. Mexico moest opgebouwd worden, maar hetzelfde gold voor het Mexicaanse theater.